

tidsskrift
for
litteratur
vetenskap

nr 1 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

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 i Lund, 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

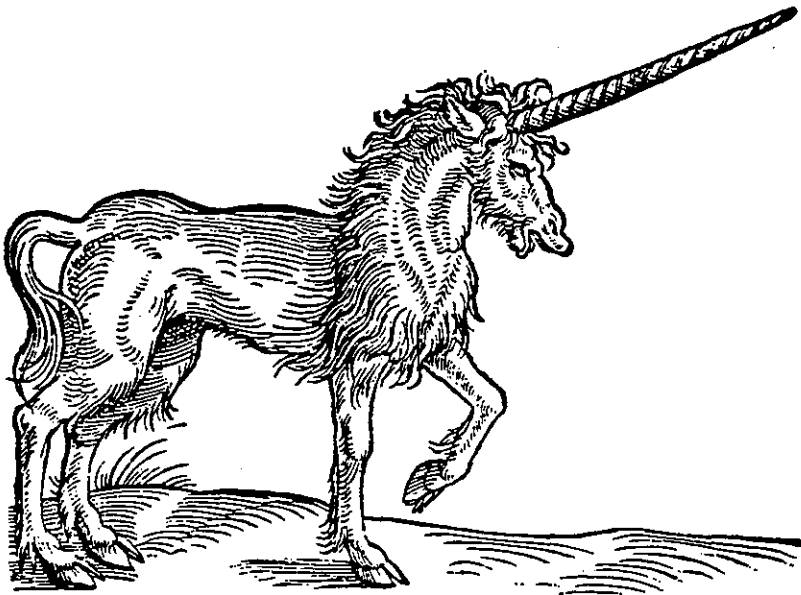
Tryckning: Civiltryckeriet, Kristianstad

ISSN 0282-7913

TIDSKRIFT FÖR 1 · 1993
LITTERATURVETENSKAP
Tjugoandra årgången

INNEHÅLL

Synnöve Clason: <i>Trobadora Beatriz</i> – en kvinnlig Faustroman?	3
Sven Bjerstedt: Theophilus – medeltidens Faust	23
Aris Fioretos: Obscuritas	35
Recensioner:	59
<i>Lars Elleström, Vårt hjärtas vilt lysande skrift. Om Karl Vennbergs lyrik</i> — Ulla Evers, <i>Hettan av en gud. En studie i skapandemat hos Edith Södergran</i> — Eva Lilja, <i>Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi</i> — Maria Schottenius, <i>Den kvinnliga hemligheten. En studie i Kerstin Ekmans berättarkonst</i> — Per Wallroth, <i>Eländets triumfator. Studier i Hjalmar Bergmans roman Knutmässa marknad</i> — Christoffer Tigerstedt, J.P. Roos och Anna Vilkkö (red.), <i>Självbiografi, kultur, liv</i> ; Eva Hættner, Lisbeth Larsson, Christina Sjöblad, <i>Kvinnors självbiografier och dagböcker i Sverige 1650-1989 – En bibliografi</i> ; Georges Gusdorf, <i>Les écriture du moi – Lignes de vie 1</i> och <i>Auto-bio-graphie – Lignes de vie 2</i> ; Felicity A. Nussbaum, <i>The Autobiographical Subject: Gender and Ideology in Eighteenth-Century England</i> — Jan Rosiek, <i>Figures of Failure. Paul de Man's Criticism 1953-1970</i>	
Vad vill litteraturvetenskapen? – Leif Dahlberg intervjuar Ebba Witt-Brattström	85
Retorik och imperialism i litteraturvetenskapen – Peter Hansen intervjuar Arne Melberg	94



Conrad Gesner, *Historia animalium*, Zürich 1551/58.

SYNNÖVE CLASON

Trobadora Beatriz – en kvinnlig Faustroman?

Irmtraud Morgners *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos* utkom 1974 i DDR och två år senare i Västtyskland.¹ *Trobadora Beatriz*, som romanen kommer att kallas i den här studien, börjar med ett djävulskontrakt och slutar med titelhjältinnans död. Även andra referenser, dolda och öppna, till Faustsagan och Goethes tragedi, gör antagandet rimligt, att vi i Morgners vidlyftiga montage av texter har att göra med en kvinnlig Faustroman. Liksom hos Goethe finns där ett legendariskt då och ett omisskännligt nu, vilka speglar sig i varann och synliggör varann. Personerna får drag av allegori, berättelsen av retorisk figur, av exemplum, världsförklaring och tesroman.

I sin analys av *Urfaust* har den tyske 1700-talsforskaren Ulrich Gaier studerat sambandet mellan Herders banbrytande poetik och den unge Goethes sätt att använda Faustfiguren och dess ambivalenta receptionshistoria för egna syften.² Gaier visar hur *Urfaust* inbjuder till tre läsarter, vilka ständigt ”stör” varann, då textens olika dimensioner inte går att avgränsa från varann med vattentäta skott. Vi skall inledningsvis se hur denna ”trialog” ser ut och hur den både försvårar tolkningen och berikar den, för att sedan utföra en liknande analys av *Trobadora Beatriz*. Det andra nyckelbegreppet i Herders poetik är ”Denkbild”, en formel för den sammanhållande principen i det skenbart disparata och fragmentariska.³ Även här visar Gaier hur Herders teser hjälpte den unge Goethe att hitta den form som kom att bli bestående i det så ofta avbrutna och återupptagna arbetet med Faustdramat. Först efter en jämförelse mellan de båda texternas organisationsprinciper kan frågan om *Trobadora Beatriz* mer än på ytan är en Faustparafra besvaras och slutsatser dras beträffande Morgners Goethereception.

i

Goethes *Faust* var inte bara en konstnärlig bearbetning av en traderad allegori, människosjälens som slagfält för himmelska och demoniska makter, den var framför allt en ny dikt, som endast begagnade sig av läsarens förtrogenhet med en legendarisk figur. Sin epokgörande betydelse fick dramat i själva avvikelserna från det folkligt

förankrade anekdotmaterialet. Det är det nya i Goethes konception och inte det gamla som kräver vår uppmärksamhet, understryker Gaier med rätta. Detta program lämpar sig väl för den läsning av *Trobadora Beatriz* som här ska prövas i Herders, Goethes och Gaiers efterföljd. Det är först som ett nytt skott på det gamla Faustträdet som Morgners "operativa montageroman" blir fullt ut begriplig som litterär konstruktion, enhetlig trots sin fallenhet för det monstruösa.⁴ Det är romanens organiska band till Faustdramat som är föremål för den här studien. Endast mot den bakgrunden kan romanen tolkas också som en spegel för Morgners egen tid och samhälle.

Goethe hade mycket noga tagit del av Herders fragment *Über die neuere deutsche Literatur*,⁵ särskilt då läran om ett nytt sätt att använda sig av mytologin. Denna kunde inte längre användas för sin sannings skull, framhöll Herder, men väl för sina poetiska kvaliteters, därför att myterna var så väl förankrade i människornas kulturella medvetande. Om myternas egentliga syfte, nämligen att göra människorna visare, även i fortsättningen (också) skulle vara poesins, var blotta upprepningen av de gamla berättelserna värdelös. I fragmenten vände sig Herder direkt till tidens diktare med uppmaningen att inse att "wer hundertmal auf einerlei Art gebrauchte Bilder, auf e i n e n e u e A r t braucht, wer hundertmal gebrauchte Personen zu Maschinen einer im ganzen neuen Fiktion braucht, wer in hundertmal gesehene Körper, einen neuen Geist hauchet, dass sie ihm zu grossen Zwecken dienen, und in einer neuen S p h ä r e, ihrem Charakter gemäss, poetisch schön handeln: der ist mehr als ein mittelmässiger Kopf."⁶ Enligt Herder gällde det att lära av grekerna "die Kunst, euch in eurer ganz verschiednen Sphäre eben so einen Schatz von Bildern verdienen zu können".⁷ Då det var svårt att hitta på nya bilder kunde man gå en enklare väg: "Man wende die alten Bilder und Geschichten auf nähere Vorfälle an: legt in sie einen neuen poetischen Sinn, verändert sie hier und da, um einen neuen Zweck zu erreichen; verbindet und trennet, führt fort und lenket seitwärts, geht zurück oder steht stille, um alles bloss als Hausgerät zu seiner Notdurft, Bequemlichkeit und Auszierung nach seiner Absicht, und der Mode seiner Zeit, als Hausherr und Besitzer zu brauchen".⁸

Detta är, säger Gaier, utan tvekan den teoretiska impulsen bakom Goethes tillvägagångssätt då han valde att gestalta sin barndoms hjälte utan att förlora sig i ett historiserande förhållningssätt. Faustsagan var en tysk nationalmyt, som ägde "poetische Bestandheit" – därom vittnade Lessings fragment och Goethes egen fascination. En analys av *Urfaust*, som speglar diktarens första försök att modernisera myten, måste alltså primärt koncentrera sig på Goethes "nya bruk" av stoffet. Införandet av Gretchen-handlingen är tveklöst den största förnyelsen, en uppdatering till 1700-talets "bürgerliches Trauerspiel" både vad beträffar tema och utförande. 'Den förförda oskulden' var ett ofta förekommande repertoarelement i den kamp som inom litteraturen fördes mot adelsprivilegierna och för en borgerlig självmedvetenhet. Denna ympning i Sturm und Drangtidens anda innebar en modernisering av Faustgestalten som inte blir utan konsekvenser för receptionen av dramats första del, nattscenen med den frustrerade 1500-talsdocenten, framhåller Gaier. Läsaren ser sig tvingad att – sen han konfronterats med den förälskade Faust – i efterhand se öppningsmonologen i nytt ljus; den som talar blir nu en 1700-talslärard som är fast i ett föräldrat tänkande. Å andra sidan "stör" vid en sådan läsart före-

komsten av Mephisto; denna reminiscens av en förvetenskaplig världsbild hade förvisso ingen hemvist i ett modernt "sentimentalt" drama. Vill man sammanföra de båda läsarterna kan det endast ske genom en tredje; figuren Faust får personifiera en idé och en process. Detta är en intellektuell operation, som fjärrar läsaren både från det spontana känslomässiga engagemanget i Gretchenhandlingen och från inlevelsen i ett avläggset förflutet, men som å andra sidan möjliggör att man i Fausts öde ser den moderna människans (läs mannens) historia mellan 1500-talets början och 1700-talets slut.

Tolkningsproblemet – att välja mellan att se Faustfiguren som en progressiv renässanslärd och en konservativ upplysningsmotståndare – blir således en finger-visning om att Goethes Faust inte är en dramatisk karaktär i vanlig mening. Svärmaren, som i Gretchen och hennes lilla värld dyrkar det naturliga och oberörda, utgör dramats moderna pol; å andra sidan har Faust Mephisto i sitt följ, vilket för den samtida läsaren måste framstå som ett genrebrott. Denne kunde, menar Gaier, naturligtvis välja att läsa Mephisto som en personifikation eller projektion av hjältens negativa impulser, allt det som gör Faust till en kluven, rastlös och jagad människa. En sådan läsning ökar den moderna läsarens potential för inlevelse i vad som annars mer framstår som en allegori än en människa av kött och blod. Men, frågar sig Gaier, om Goethe hade menat det så, varför förekommer djävulen överhuvudtaget i diktarens text? Under det sena 1700-talet fanns det ju modernare möjligheter att framställa de destruktiva krafterna inom människan än att ställa en djävul på scenen som titelfigurens partner och alter ego.

Det är tydligt att Goethe menat något annat och mer än att framställa en hjälte med läggning för såväl entusiasm som demoni; kluvenheten och de två själarna finns hos Faust oberoende av Mephisto. Det "nya" hos Goethe är ju just Mephistos tillkortakommanden gentemot Faust, att han inte rör på kärnan i hans väsen. Faust är kluven i sig och på vissa punkter fullkomligt onåbar för Mephisto. Endast i mötet mellan en inkännande och en distanserad läsart gör man den konception av stoffet full rättvisa som Goethe intenderade, när han lät sig inspireras av Herders förslag till ett nytt bruk av mytologin.

Det nya måste alltså anammas i samtidigheten eller dialogiciteten, i "trialogen" mellan de tre "talenter" (Herder) som utmärker såväl den goda författaren som den goda läsaren/kritikern. Enligt fragmenten bör den nya dikten präglas både av "Logik des Affekts", "Logik der Einbildungskraft" och "Logik des Verstandes". Varje läsart är nödvändig och berättigad i sig, sammanfattar Gaier, men den behöver kompletteras och korrigeras av de andra. "Jede der Lesarten ist notwendig und für sich berechtigt, bedarf aber zur Ergänzung und Korrektur der andern; auch hier wird der Text als Trialog konstituiert, und zwar vom Autor wie vom Leser, sofern dieser dem Autor nachzuarbeiten sucht."⁹

Herders tre "talenter" låter sig naturligtvis också, vilket Gaier påpekar, ses som en variant av Bachtins tes om polyfonin, nämligen det i en (roman)text som gör, att inte en enda stämma klingar helt och hållet utan störningar från de andra. När Faust och Margarethe upplevs som 1700-talsmänniskor och berör oss omedelbart, lägger sig Mephisto i talet som en relik från en tidigare epok. Om man däremot ser de tre huvudpersonerna som roller i en gammal legend, ett historiskt skådespel, hörs 1700-talstongångarna igenom: främst i Faust bekännelse till känslans totalitet, som

för Goethes samtid var en fullkomligt ”modern” företeelse. Om man slutligen vill läsa dramat som en allegori över tre hundra års utveckling och alltså se Faustfiguren som en projektionsyta för den europeiska anden, tränger sig sinnligheten i kärleksdramat på och bildar sin egen stämma. Den uppslupna satiren över de inskränkta förhållandena vid ett tyskt universitet och de skrämmande bilderna av småstadsbigotteriet i Gretchenscenerna etablerar dessutom sin egen realistiska diskurs i texten.

ii

I det följande skall en liknande tredelad läsning prövas på Morgners romantext, dels för att en metod behövs för att synliggöra hur hon arbetar med dagsaktuella, historiska och allegoriska element, dels för att den dialogiska modellen med dess öppenhet gentemot textens tolkningspotential är ett behändigt raster att lägga som det första över en roman som rör sig mellan saga och verklighet, mellan fantastiska och realistiska världar. Liksom Goethe med Gretchenhandlingen undersöker hur en man från det tidiga 1500-talet, som ingått ett djävulskontrakt, skulle uppträda om han hamnade i författarens egen tid, låter Irmtraud Morgner en kvinna med högmedeltidens aristokratiska världsbild som utgångspunkt försöka orientera sig i nuet.

Detta nu är det kalla krigets Europa, vars ideologiska fästen skakats av studentrevolten i Paris och – vilket romanen förtiger – Pragvåren 1968. I såväl det kapitalistiska som det socialistiska lägret hade motståndet tvingats under jorden efter en kort period av eufori. Det gällde att motarbeta en tilltagande panik i glappet mellan ideal och verklighet. I det läget var den socialistiska realismen allt mindre ägnad att göra den sanna känslan rättvisa. I själva impulsen att skriva annorlunda kan man sedan mitten av 60-talet registrera en rad utbrytningsförsök ur den givna estetiska koden. Morgners romanexperiment måste ses mot bakgrunden av en stigande krismedvetenhet hos intelligentian, trots eller på grund av de privilegier den åtnjöt. Liksom många av sina kollegor sökte sig Morgner, som då var i den yngre medelåldern, bakåt mot tidigare epoker i tysk dikt – och i världslitteraturen. Vid tiden för maktskiftet 1971, ett skifte som sammanföll med Brandts östpolitik och erkännandet av DDR, hade dikten myndigförklarat sig själv. Walter Ulbrichts efterföljare Erich Honecker tvingades till eftergifter på kulturpolitikens område. Ett konstnärligt avantgarde befann sig under 70-talets första hälft alltså inte nödvändigtvis i konflikt med makten. Detta förklarar varför en så egensinnig text som *Trobadora Beatriz* fick publiceringstillstånd efter den sedvanliga vandringen genom censurinstanserna.

Att närma sig de underliggande tematiska strukturerna för montagetts organisation blir nästa steg i analysen. Här kommer Herders begrepp ”Denkbild” – en term jag återkommer till – att prövas enligt den metod Gaier använt för analysen av *Urfaust*. Om Morgner med *Trobadora Beatriz* skrivit en Faustroman, vilket är vår hypotes, blir det en av analysens uppgifter att fastställa om hon i Herders anda gett nytt liv åt en klassisk text, med andra ord att säga något om arten av hennes Goethereception.

iii

”Ich habe lange gesucht, bis ich eine historisch legendäre Ergänzungsfigur für Laura gefunden hatte”, säger Irmtraud Morgner i en intervju som gjordes tio år efter utgivningen av *Trobadora Beatriz*.¹⁰ Hon tillägger att hon hoppas att trobadoran skall kunna fungera som kompletteringsfigur även för andra och inte bara kvinnor, ”da sich doch Frauen auch sehr gut mit dem Grenzüberschreiter und Ketzer Faust identifizieren können.”¹¹ Hon har tidigare talat om människornas behov av drömrörelser, ”Traumbewegungen”, och menat att romankaraktärernas fantasi inte känner av några biologiska gränser. Begreppet kompletteringsfigur är viktigt för det här aktuella sambandet, då det visar att det är den vanliga ”lilla” människan på nuplanet, alltså den figur som i romanens titel kallas trobadorans ”Spielfrau”, som är berättelsens huvudperson. Det är som Lauras alter ego den medeltida grevinnan skall ses. Tvärt emot vad som vore kronologiskt följdriktigt, att liksom romanen ta utgångspunkt i det medeltida skeendet, väljer vi alltså att först syna det plan i berättelsen, genom vilket legenden om Trobadora Beatriz filtreras.

På detta plan handlar romanen om en ung kvinna som i ett den programmatiska jämställdhetens samhälle – DDR – misslyckats både i sina studier och sina äktenskap, om den ensamstående småbarnsmamman Laura Salman som förlorat sin ungdoms tro på sitt samhälle och hopp om snabba och genomgripande förändringar i förhållandet mellan könen. Laura är omgiven av föräldrar, arbetskamrater och den f d älskaren Lutz Pakulat, om vilken det enbart antyds att han, en gift man, är far till hennes barn, sonen Wesselin. Denne är från och med nedkomsten centrum i hennes tillvaro. I det som i mycket ter sig som en inverterad bildningsroman med realsocialistiska förtecken ”stör” förekomsten av de båda medeltida figurerna Comtesse de Dia (Beatriz) och hennes svägerska den sköna Melusine, romanens Mephistogestalt, som tveklöst hör hemma i en annan dimension, men som inte desto mindre är de som bringar rörelse och förändring i Lauras liv. ”Stör” gör också läsarens tilltagande misstanke på ”förståndsplanet”, att det med dessa figurer rör sig om projektioner av Lauras medvetande, just ”drömrörelser” hos en människa som nu även begränsats i sin faktiska rörelsefrihet av ett havandeskap. Vi måste alltså redan på detta stadium koppla in berättelsens allegoriska tolkningspotential.

Beatriz personifierar det gränsöverskridande hos den på verklighetsplanet så laglydiga och anpassade DDR-medborgaren Laura Salman. Melusine med sin bakgrund i folkböckernas århundradegamla legendskatt företräder på sitt sätt upproret mot ordningen; sin politiska dimension får hon framför allt genom kopplingen till kommunismen. ”Ich musste achthundertacht Jahre ins Bett”, heter det om Beatriz. ”Melusine konnte umgehen in Europa.”¹² Anspelingen på Marx’ kommunistiska manifest går inte att ta miste på. Som vi ser bildar figurerna i sig triologer: Beatriz av Comtesse de Dia, Faust och Törnrosa, Melusine av Marie av Lusignan, ormkvinnan ur Melusinasagan, Mephisto och ”spöket” kommunismen. Melusine-Mephisto är ”fixaren”, det är hon som skaffar fram Benno, drömmannen, som blir den som uppfyller Lauras behov av en far åt Wesselin. Men hon är också en som frestar till anpasslighet och som Beatriz måste akta sig för. För att få syn på verkligheten, personifierad av Laura Salman, och utvecklas som poet, bryter Beatriz med Melusine; man gör upp om arbetsfördelning. Politikern går en väg, diktaren en annan.

Men det är som sagt det medeltida scenariot som inleder romanen, liksom studerkammarscenen inleder Faust. Morgner går till väga som andra författare till historiska romaner eller biografier över historiska personer: hon kombinerar den information som går att hämta ur traderade dokument och fyller i luckorna med egen dikt. Då det gäller Comtesse de Dia, en dam ur högadeln som i samlingar av provençalsk lyrik är företrädd med fyra sånger, är materialet utomordentligt magert. Det enda som finns är ett *vida* om två rader; i den översättning från medeltidsfranskan som Irmtraud Morgner låter inleda romanen heter det: "Beatriz de Dia war die Gattin von Herrn Guilhem de Poitiers, eine schöne und edle Dame. Sie verliebte sich in Herrn Raimbaut d'Aurenga und dichtete auf ihn viele und schöne Lieder"¹³ – en information, som tillsammans med de lyriska texterna har kommit den moderna författarinnan att ställa en rad frågor och dra en rad slutsatser om sin tidiga föregångares liv och död.

"Beatriz ist eine Grenzüberschreiterin, eine Ketzerin von der Grössenordnung eines Faust".¹⁴ Intervjuuttalandet är intressant, då det visar att Morgner ser Faust primärt som en gränsöverskridare och kättare, och att det är på denna punkt hon jämför sin kvinnliga protagonist med den legendariska gestalten. Det gränsöverskridande hos den kvinnliga trubaduren, hennes potential för att bli en legend, är enligt romanen om henne det häpnadsväckande faktum, att hon i sina dikter besjunger äkta kärlek, sinnlighet, längtan och sorg, företeelser som fjärrar henne från den ritualiserade manliga hovpoesin med dess programmatiska kvinnodyrkan. Hon är den bland de sjutton av forskningen kända kvinnliga trubadurerna som starkast känt sitt värde och hävdar det, varför den avvisning hon omvittnar från den älskades sida med rätta framställs som något obegripligt och oerhört. Vi har alltså att göra med ett drastiskt könsrollsöverskridande; den sörjande är kvinnan, och hennes längtan tar sig ovanligt konkreta sinnliga uttryck. Legendens kärna, uppgiften att denna högt uppsatta dam varit förälskad i trubaduren Raimbaut d'Aurenga, har fått Morgner att undra över hur kärlekshistorien mellan de båda högdagliga personerna kan ha avlöpt. Raimbauts stil karaktäriseras med rätta som ovanligt elaborerad, "clus".¹⁵

Morgners fantasi har cirklat kring denna relation, kring den (icke verifierbara) uppgiften om Comtesse de Dias död vid tretti års ålder och kring det faktum att hon fram till våra dagar varit negligerad av forskningen.¹⁶ I romanen om hennes "liv och äventyr" förklaras hennes död vara självförvållad; redan i första bokens första, synopsisliknande kapitel låter Morgner Comtesse de Dia, med förnamnet Beatriz, sluta en pakt med underjordens härskarinna Persefone om ömsesidigt bistånd. Grevinnan ser ingen annan utväg och inget att förlora sedan hennes make fursten spärrat in henne i kemnatet för hennes frispråkighets skull och bränt merparten av hennes dikter.

Det medeltida scenariot – Beatriz antas gå in i sin långa vila år 1160 – "störs" av de skenbart moderna aspekter som läggs på figuren. Vad Morgner gör är en tolkning av Comtesse de Dias kanzoner utifrån den starka självmedvetenhet de utstrålar. Det "moderna" och mentalitetshistoriskt anakronistiska i detta skulle vara att hon ser deras djärva bekännelse och vädjan som utslag av den inre expansion som förälskelsen medför, en expansion som ger det kvinnliga subjektet "manliga" krafter och tron på ett uppdrag. Morgner åstadkommer alltså å ena sidan en

illusionsbrytning genom att hävda sin titelfigurs potential för legendbildning. Å andra sidan visar hon på det "ohistoriska", läs eviga eller tidlösa i den erotiska tändningen, varvid hon med Herders terminologi appellerar såväl till läsarens "Logik des Verstandes" som till hans "Logik des Affekts".

Samtidigt "störs" den rent allegoriska läsningen, vid vilken Beatriz och Laura får företräda det sovande kvinnliga projektet mellan medeltiden och idag, av de många appellerna i texterna till känslan hos den samtida läsaren, samt av den stora raden realismmarkörer i framställningen av studentrevoltens Frankrike och den "reellt existerande socialismen" i DDR vid 70-talets början. T. ex. skildras förutsättningarna för att Laura till sist låter sig värvas till Beatriz' "Spielfrau" med stor konkretion i detaljerna. Fram träder ett samhälle som fördomsfritt tar emot utomäktenskapliga barn men som inte alltid förmår ta konsekvenserna av sin generösa lagstiftning. Det blir individen, läs kvinnan, som kommer i kläm. Laura har redan förlorat ett barn under ett tidigare skede av sitt liv genom att lita för mycket till samhällets solidaritet; hon har också givit upp en akademisk karriär för att hålla ihop sitt äktenskap med en man med dåligt självförtroende. Nu tar hon tjänstledigt för att kunna vara hemma med sitt sjuka barn. Inkomstbortfallet kompenseras hon med att efter upprepade propåer från trobadoran gå in på hennes erbjudande och bli hennes hjälpredda. Det är Laura som under Beatriz' "aventüre" utomlands går till Aufbau-Verlag och talar sig varm för en "operativ monterroman" i sin uppdragsgivares namn. Textens tillkomst skrivs in i berättelsen, *Trobadora Beatriz* blir en metaroman.

Vad vi kan konstatera är alltså att ingen av de tre nivåerna i Morgners berättelse låter sig renodlas eller läsas utan att "krocka" med de båda andra: nuet blir endast synligt genom det förflutna och omvänt, och det verkliga endast genom det fantastiska, underbara och legendariska. Ironin i Morgners förhållandet till det mytiska är att mytiska "tecken" som Persefone och Törnrosa endast används som stafagefigurer för den legend som romanen själv etablerar, nämligen den om en kvinnlig gränsöverskridare, en kättare "i Fausts storleksordning". Romanen handlar m.a.o. också om bristen på kvinnliga legender och om nödvändigheten av att kompensera denna brist med figurer ur det förflutna som bär på en liknande potential som Comtesse de Dia. "Wir brauchen Legenden" heter det i romanens ouvertyr till DDR-avsnittet.¹⁷ Mötet mellan Beatriz och Laura, ett kapitel som fått den talande rubriken "Ankunft bei Laura und sich",¹⁸ blir till ett möte mellan de båda tidsplanen, en skärningspunkt som samtidigt frilägger textens drag av allegori. Liksom i *Faust* är personerna i *Trobadora Beatriz* varken enbart varelser av kött och blod eller rena tankefoster av mytiskt ursprung. De lever i spänningen mellan samtliga positioner, i dialektiken mellan de tre dimensionerna eller läsarterna. "Ein Mosaik ist mehr als die Summe der Steine",¹⁹ säger Laura i sitt samtal med förlagsredaktören.

iv

Om *Trobadora Beatriz* på handlingsplanet är organiserat som en dialog enligt den modell som i Herders (och Shakespeares) efterföljd föresvävade Goethe när han vävde ihop element ur en förvetenskaplig världsbild med element ur det förromantiska upproret, så utgörs själva textmontaget med dess disparata element och fragmentariska former snarast av en rad *Denkbilder*, vilka enligt Herder är det som gör en text poetisk i ordets egentliga bemärkelse. I diktverket består dessa av föreställningar eller

infall, sprungna "aus unmittelbarer Gegenwart, aus unmittelbarer Begeisterung der Sinne, und der Einbildung". När dessa epifamiliknande företeelser uppträder i en viss ordningsföljd styr de enligt Herder "förståndets logik" i vissa banor och alstrar tankar. Den förromantiska teologen och konsteoretikern tycktes sig i folkdiktningen se en rad "språng, kast och vändningar", en brist på konsekvens i framställningssättet, som härrörde från diktens ursprung i den sinnliga förmåelsen och avsatte en "bild i själen", som endast låter sig fasthållas i fragmentets form, men som just hölls ihop i en "Bilde in der Seele". Denna bild kunde utan svårigheter kompletteras och rekonstrueras av den inkännande läsaren.²⁰

Det Herder för på tal, då han försöker bestämma det poetiska språkets egenart, liknar vad en nutida forskare och litteraturteoretiker som Wolfgang Iser kallat *Leerstellen* och *readers response*, inbillningens förmåga att obehindrat fylla i och skapa broar mellan textavsnitt, färdas genom tid och rum och se det enhetliga i den brokiga mångfalden. Vi kan också påminna oss Wayne C. Booths uttryck *the implied reader* och Julia Kristevas bruk av begreppet *semiotisk*, med vilket hon i sin språkfilosofi betecknar den "energi" eller de impulser från ett förspråkigt levnadsskede som bryter sönder de logiska strukturerna och uppenbarar rester av ett kaotiskt flöde, en urgrund för allt skapande.²¹

Shakespeare- och folkdiktningSENTUSIASMEN hos de tyska förromantikerna fick i Herders systematiska tänkande sin teoretiska och filosofiska bas. Den frigjorde den unge Goethes skaparkraft och tilltro till det spontana infallets poetiska bärkraft och symboliska räckvidd och väckte hans förmåga att i den sinnligt framställda detaljen se helheten företrädd eller förebådad.

Det är t.ex. detta som gör att vissa av Faustscenerna är så fragmentariska; Goethes tillit till läsarens förmåga att uppfatta och knyta ihop de bärande ledmotiven är själva förutsättningen för den fria hanteringen av scenlängd och scenföljd i dramat.²² Tilläggas skall att *Faust* aldrig var tänkt för scenisk framställning, trots att ett drama som Shakespeares *En midsommarmattsdröm* med dess olika "logiker" eller framställningsplan var en av de viktigaste inspirationskällorna för såväl teoretikern Herder som diktaren Goethe.

Att Irmtraud Morgner ställer sig i traditionen från Sturm und Drang och romantiken – vi påminner om att dessa riktningars senare utlöpare modernismen var litteratura non grata i DDR – framgår av Lauras plädojé för montageromanen i det ovan återopade förlagssamtalet, romanens poetik i ett nötskal. Läsning skall vara skapande arbete, säger Laura där, "mosaikerna" måste läggas så att "stenarna" attraherar och repellerar varann under läsarens ögon. Hon poängterar också dennes medskapande på ett sätt som kan påminna om modern receptionsteori och om Herders tal om det poetiska tecknet som en "Schöpfungshieroglyphe",²³ och återkommer även i Eva Kaufmann-intervjun till sitt förtroende för läsarens egen kombinationsförmåga. Den metapoetiska reflektionen följs i romanen upp av ett längre citat ur Eckermanns *Samtal med Goethe* (utan källangivelse), i vilket denne rekommenderar författaren att sätta sin tilltro till fragmentet som litterär form. Goethe talar om nackdelarna vid att som diktare låsa sig vid ett större projekt, som, om det misslyckas, enligt Goethe innebär en oerhörd förlust av tid och liv. "Fasst dagegen der Dichter täglich die Gegenstände auf", förmanar Goethe Eckermann, "und behandelt er immer gleich in frischer Stimmung, was sich ihm darbietet, so macht

er sicher immer etwas Gutes, und gelingt ihm auch einmal etwas nicht, so ist nichts daran verloren."²⁴ Det gäller att ha tillit till att även det spontana har ett gemensamt ursprung, att ett mönster så småningom visar sig. När Irmtraud Morgner vänder sig mot den konventionella romanen och vågar vara experimentell, stöder hon sig med andra ord på Goethe, en klassiker som den östtyska kulturpolitiken i Lukacs efterföljd gjorde till en av socialismens stora föregångare i linje med Büchner och Marx. Ulrich Gaier finner i *Urfaust* men än mer i *Faust I* och *Faust II* ett flertal exempel på det han kallar en "Melodie der Vorstellungen". Återkommande motiv förskjuts på ett sätt som ger näring åt tanken och alstrar samband.²⁵

Förekomsten av räckor av *Denkbilder* – inslag – är det som tillsammans med romanens pikareska handling – varpen – håller ihop textväven *Trobadora Beatriz*. Vi skall här lyfta fram några av dem. Tidigare forskning har såtillvida ägnat ämnet uppmärksamhet som den undersökt sambandet mellan Persefone-myten och Törnrosa-sagan å ena sidan,²⁶ och utvecklingsperspektivet så som det framträder i romanens persongalleri ("människoblivandet") å andra sidan.²⁷

v

Då romanens tendens utgörs av dialektiken mellan en progressiv och en reaktionär bild av DDR och av konflikten mellan realism och utopism, individens behov och samhällets möjligheter, knyter samtliga "melodier" i den större kompositionen, de lyriska ledmotiven, an till dessa föreställningskretsar och belyser dem från olika håll. Den bildräcka som närmast går i dialog med intertexten *Faust* är den som artikulerar en känsla av instängdhet hos författarsubjektet. Denna känsla är ju den direkta anledningen till gränsöverskridandet, till vägran att acceptera ett tillstånd som hindrar själsförmögenheterna från att utvecklas och individen från att pröva sina egna gränser. Det är därför frågan om en bild eller motivräcka som, i *Trobadora Beatriz* liksom i *Faust*, inte kan betraktas utan dess motsats, konkretiseringar av drömmen om flykt i ordets dubbla mening. Det är viktigt att understryka att Morgner i intervjun från 1984 inte talar i politiska termer utan framställer det som ett mänskligt predikament att, "aus kreatürlichen Gründen", alltid vara frustrerad – ett fausttema om något. Missnöjet framställs som ett mänskligt grundvillkor och Morgner uttrycker det såhär, i Goethes efterföljd:

Denn nie wird ein Leben die Fülle ausschöpfen können, die in ihm angelegt ist. Der Mensch würde veröden, wenn er nicht wenigstens gedanklich sich herumtriebe, höhergriffe, auch nach den Sternen, gelegentlich masslos wäre.²⁸

Det är detta fria strövande som får namnet drömrörelser.

Jag skall här dröja vid några bilder för å ena sidan instängdhet, å andra flykt och fall, bilder som är ägnade att åskådliggöra hur Morgner gör sina inslag i den berättelse som vid första påseende ter sig som en feministisk satir med udden riktad mot gängse samlevnadsformer, inte minst i författarinnans egna samhälle DDR. Vad jag är ute efter att visa är primärt hur Irmtraud Morgners "operativa monterroman" är organiserad som text, inte att värdera eller tolka. Det senare vore dessutom att våldföra sig på ett litterärt verk som tillkommit i protest mot den socialistiska realismens krav på entydighet. Morgners lust vid det mångtydiga hos orden och vid

den poetiska förtätningen som språket självt inbjuder till är i sig uttryck för en revolt.

Två sorters instängdhet bildar ledmotiv, bildräckor, i *Trobadora Beatriz*. I det ena fallet handlar det om vistelsen i bunkerliknande rum, i den andra om att vara fånge i en annans kropp. Vi skall här kort betrakta den första räckan. Beatriz' borg Almaciz har tjocka murar, å andra sidan framstår den som en nödvändig förutsättning för hennes lyriska produktion. "Was für ein Instrument! Almaciz war noch immer die schönste Windorgel der Provence."²⁹ Tjocka väggar har även den bunkerliknande låda som tre gånger slår ned framför Beatriz' fötter. "Er war aus Beton gefertigt, würfelförmig und etwa acht Kubikmeter gross. Vor der eisernen Bunkertür zwei Stangen, die als Riegel seitlich in einbetonierte Haken klemmten. An der Tür klebte eine Öffnungsanweisung. Vergitterte Luftlöcher in drei Würfelflächen."³⁰ Bunkern bebos av de fångslade gudinnorna Demeter och Persefone, som manar den återuppståndna och redan desillusionerade Beatriz att påskynda verkställandet av sin del av pakten: att arbeta för matriarkatets återinförande. I den inmonterade dagboksnotisen om *Faust* på Deutsches Theater i Berlin möter vi den instängda kvinnan för tredje gången. "Für die Kerkerszene sperrten die Regisseure Gretchen in einen kubikmetergrossen Bunker, der mit einer Brechstange verriegelt war. Der Bunker stand allein auf der riesigen leeren Bühne."³¹ Sista bilden föreställer en rastlös Laura i höghuslägenheten i Berlin, som vid romanens slut alltmer framstår som ett fångelse. Det talas om "die Betondecke, die Laura wöchentlich mehrmals auf den Kopf fiel".³²

Förutom den förskjutna tyngdpunkten som bildräckan beskriver – paniken hos Beatriz vid berättelsens början förbyts i paniken hos Laura vid handlingens slut – så innebär inkluderandet av Gretchen ett historiskt perspektiv som är centralt för romanens ambivalenta tendens. *Trobadora Beatriz* är på nuplanet berättelsen om en ensamstående mor. På det allegoriska planet vill den genom att relatera sig såväl till Comtesse de Dia som till Goethes Gretchen visa hur långa utvecklingen hunnit, sett ur kvinnans perspektiv. De ovan redovisade bilderna ger grund till en viss utvecklingsoptimism vad barnafödandet beträffar. Lauras villkor är ojämförligt bättre än Gretchens. Å andra sidan rör det sig om en villkorlig frigivning av den kvinnliga reproduktionen; samhället kan inte konkret leva upp till den lagstadgade jämställdheten mellan könen. Priset för barnafödande är isolering, och följderna av frustrationen rastlöshet och ett växande behov av verklighetsflykt. Priset för skapande är anpassning till samhällets normer, en slutsats som ter sig djupt tvetydig och lämnar läsaren i villrådighet om Morgners egentliga budskap i *Trobadora Beatriz*. På berättelsens alla nivåer, den mytologiska, den historiska och den samtidsrealistiska, gestaltas instängdheten i kvinnligheten, 70-talets stora tema i kvinnolitteraturen.

Också i de många berättelserna om förälskade kvinnor speglas en ambivalent hållning såväl till passionen som till den förverkligade tvåsamheten. Totalt beroende är lika deformerande som totalt oberoende. Morgners tema är människans potential för förändring och förvandling, en potential som lätt råkar i konflikt med hennes behov av trygghet och tillhörighet. I den berättelse som fått rubriken *Gabriel* och som är en parafra på Maria bebådelse, dränker sig det kvinnliga jaget sedan hon inte förmått välja mellan friheten och äktenskapet. Det stycke som fått titeln *Liebeslegende* slutar i en koncentrationslägerskildring; det är tvåsamhetens himmel som övergått i ett helvete. Morgner överläter åt läsaren att hitta den dialektiska syntesen.

Själva förälskelsen skildras som en enorm själslig utvidgning. Beatriz tror sedan hon "förhäxats" av kärleken till Raimbaut d'Aurenga att hon är en utvald, ämnad att bringa världen fred, vilket betyder fred mellan könen. Hennes extas får fatala följder och leder till pakten med Persefone. Men åtrån och upplevelsen att bli sedd av den andra leder också till egen klarsyn; det är i förälskelsens rus som romanens kvinnor ser sina manliga partners potential för kärlek. Denna symboliseras av livsträdet som växer ur mannens bröst, en bild tagen ur alkemins teckensystem. Men männen gör allt för att trädet inte skall märkas; först när Raimbauts moderna motsvarighet Lutz Pakulat blir gammal och vis erhåller han i Beatriz' allegoriska berättelse *prunus spinosa* i sjunde bokens fjärde kapitel förmågan att acceptera sin egen förmåga till kärlek.

I det påföljande stadiet av leda förmår Beatriz inte se något annat i Lutz än en nitad mekanoman. Nu är det hans egenskap att vilja definiera och kontrollera världen som karakteriserar honom; trädet är avlövat, all sinnlighet är försvunnen och kvar blir endast den nakna strukturen, stammen och grenarna.

"Schon wenn er auf die Definition zusteuert, fällt alles Zufällige von ihm ab", sagte Beatriz [...] nur das Gerüst bleibt stehen, eine übersichtliche Konstruktion, deren Bauteile mit Nietten zusammengefügt sind. [...] Wenn er definiert kann ich durch ihn hindurchsehen."³³ Blicken som ser blir bärare av det dialektiska omslaget i känslan. Beatriz' röntgenbilder av Lutz liknas vid en konsthistorisk bild av en tidig grekisk bronsstatuett. Denna sägs bära i sig fröet till såväl en blomstrande utveckling som till sin egen undergång.

På liknande sätt, fast omvänt, utvecklar sig Beatriz' förhållande till Laura. Dennes historiska dimension uppenbaras för trobadoran vid hennes vistelse i Split. Staden och framför allt kejsarpalatset med dess sekelgamlas avlagringar och spontana påbyggnader får tjäna som metafor för den kvinnliga särarten och styrkan mitt i det sexuellt betingade underläget. Porträtten av såväl betraktaren som de betraktade växer i båda fallen ut till ekfraser, visioner av manligt, kvinnligt och mänskligt, i ordets utopiska mening.

vi

Morgners bildräckor, ledmotiv eller "Denkbilder" är alltså inte bara ägnade att fästa läsarens uppmärksamhet på romanens teman, de speglar också en hälsosam distans till det egna projektet, till bräckligheten och ombytligheten hos titelfigures position och till kärlekens förrädiska magi. Den som för tillfället är föremålet för trobadorans dyrkan, det må vara en kvinna eller en man, bär världen på sina axlar och betraktas som dess frälsare. Parallellt med de hisnande uppenbarelserna av den mänskliga potentialen ("Menschwerdungstemat") löper medvetenheten om det benådade ögonblickets korthet och synernas tendens att vilja slockna. På få ställen blir detta så tydligt som i romanens bilder av flykt och fall. Jag skall kort återge och kommentera fyra ställen.

Redan första bokens första kapitel, det som i synopsisform återger Beatriz' uppbrott från "die mittelalterliche Welt der Männer", pakten med Persefone och det chockartade uppvaknandet i modern tid, anger ledmotivet. En ikarosliknande flykt, betingad av lika delar förtvivlan och högmod, utstötthet och utvaldhet, slutar i platt fall: Beatriz vaknar upp i "helvetet" Frankrike. Det är dags att uppfylla sin

del av djävulspakten. Hon måste erfara att alla hennes förväntningar om bättre villkor för kvinnliga trubadurer kommit på skam i ett kapitalistiskt land vars politiska vänster just då rör sig mellan extatiskt hopp och systematiserad terror. Ny flykt erbjuder först mötet med marxismens läror, en förnygringskur som leder till uppbrottet till "det förlovade landet" DDR. Likt en Candide hoppas Beatriz än en gång kunna stiga in i den bästa av världar. Sedan hon konstaterat att hon som poet endast tillåts verka i den politiska förbländningens tjänst (säsongskontraktet med statscirkusen i fjärde bokens femte kapitel) räddas hon ånyo ur sin leda och frustration av ett besök i Goethes Weimar. Diktarens "Gartenhaus" får karaktären av uppenbarelse: det finns sätt att existera och överleva som poet utan att bli maktens slav.

Den direkta anledningen till Beatriz' nya flykt är att hon blivit sedd som den hon är. Tunnelbaneföraren Laura Salman i Berlin har i en insändare protesterat mot samhällets sätt att missbruka det kulturella arvet. Under en hisnande nattlig flygtur mellan Leipzig och Berlin på den sköna Melusines rygg, en flygtur som sker mot drackvinnans vilja, gör Beatriz avbön och lovar sig själv att aldrig mer ställa sin talang i den kortsiktiga vinningens tjänst. En rasande Melusine sätter av Beatriz på Prenzlauer Berg och vägrar att stå till hennes tjänst i fortsättningen. Mötet med verkligheten blir högst trivialt. Likt en Don Quijote får Beatriz betala sitt anfall av idealitet med en snabb förlust av de stora vyerna. Trobadoran måste själv ta sig ner för de 273 stegen på en 136 meter hög fabrikkörsten för att nå sitt mål Laura Salman, som så småningom skall bli hennes "Spielfrau" och Sancho Panza. Svart efter nedstigningen bland avgaser och brunkolsrök anländer Beatriz "bei Laura und sich".

Den faktiska och symboliska nedstigningen till den kvinnoverklighet som Laura representerar når sitt bottenmärke när Beatriz upptäcker att inte heller DDR har förverkligat den drömde solidariteten mellan könen. Liksom förut Paris är hon beredd att spränga Berlin i luften när Lutz Pakulat, älskaren hon "ärver" av Laura, lämnar henne sen Beatriz av Laura tvingats vakta Wesselin medan Laura kör sina tunnelbanetåg. Män som tar till flykten inför ett skrikande barn lovar inget gott. Beatriz finner sig definitivt återbördad till patriarkatet. "Det förlovade landet" höll inte vad det lovade. Som tidigare slutar flykten i platt fall.

Ett nytt lyft för Beatriz innebär det "aventüre" Laura skickar sin hopplöst medeltida väninna ut på för att fostra henne till en balanserad syn på nuet och dess möjligheter. Utlandsvistelsen tvättar trobadorans blick. Rollerna byts om, nu är det Beatriz som upptäcker hur Lauras potential missbrukas och som lär sig uppskatta de relativa framstegen i ett land som DDR. Till dem hör upphävandet av den gamla antiabortlagen i mars 1972. I en flyktrörelse tar hon sig "hem" och ställer sin talang i det tålmodiga uppbyggandets tjänst. Med bekymmer åser dock Laura hur den beundrade väninnan tappar fallhöjd, hur hon alltmer trivialiseras och börjar likna henne själv. Laura å sin sida tappar alltmer tålmodet och börjar hänge sig åt tankeflykt.

Den sista bilden av flykt och fall knyter an till den i autentiska politiska händelser förankrade ramhandlingen på nuplanet. Vänsterns framgångar vid de franska valen våren 73 gör Laura och Beatriz rusiga av lycka; dagen efter den vindränkta valvakan störtar den ambitiöst fönsterputsande Beatriz och slår ihjäl sig mot trottoarens asfalt.

Detta fall, som blir trobadorans andra död, föreådas av två insprängda berättelser, båda om kvinnliga forskare, som tappar självförtroende då de av omgivningen får häxstämpeln på sig. I romanens sjunde intermezzo skymtar endast fragmentariskt en vetenskapligt verksam kvinna som störtar under en flygövning. I berättelsen *Linan (Das Seil)* i elfte bokens 26:e kapitel ges i allegorins form en framställning av den svåra emancipationsprocessen. Det som hindrar kvinnan från att bruka sina krafter och gå till sina gränser är omgivningens föråldrade bild av henne, en bild ingen progressiv lagstiftning rör på. Vera Hill är forskaren och småbarnsmamman som klarar ett omänskligt dagsschema så länge hon får hållas. När hon en dag ser sig själv med omgivningens ogillande ögon förlorar hon bokstavligen balansen. Morgners figur tappar fotfästet och faller från den lina hon spänt i luften mellan hemmet och arbetsplatsen för att vinna tid. Hon krossas till döds vid fallet, precis som trobadoran sedan hon anpassat sig.

Flykt och fall blir i dessa båda berättelser tecken för den skapande kvinnans problem med sin självbild. Hur få den att gå ihop? Hur överbrygga klyftan mellan "ängeln" Laura och "häxan" Beatriz? Hur leva de kvinnliga predikamenten och ändå överskrida dem för att inte stagnera?

vii

Liksom sagan opererar Morgners berättelse med hjälpare och stjälpare, som påverkar protagonisternas eller subjektaktanternas projekt i gynnsam eller ogynnsam riktning. Ordet *aventure*, som redan nämnts några gånger, är riddareposets namn på en prövning av hjälten, "äventyr" har alltså sitt ursprung i föreställningen att individen förädlades moraliskt genom att övervinna hinder och uppnå ett utsatt mål.³⁴ Så skapas sagans grundstruktur, en struktur som i sin tur gett upphov till forskningens föreställning om fasta grundstrukturer, som låter sig överföras på andra typer av berättelser.³⁵ I aktantanalysen, som beskriver sagans handlingsmönster i termer lånade från lingvistik, bildar hjälpare och stjälpare tillsammans med subjektaktanten den så kallade konfliktaxeln; det är mellan dem den egentliga kampen står.

En allegorisk figur som i *Trobadora Beatriz* bär upp rollen som räddare i nöden är enhörningen. Den dyker upp vid olika vändpunkter i protagonisternas liv och bildar ett ledmotiv i romanen. Sin presentation får den i åttonde bokens tjugooåttonde kapitel, en fristående text som fått namnet *monoceros* och handlar om Lauras inträde i puberteten och adolescensen. Den är gestaltad som en upplevelse av utanförskap och utvaldhet; ur utanförskapet räddar det skygga och kraftfulla fabeldjuret den Laura som blivit för stor för barnens lekar men som fortfarande är för ung för att känna sig hemma bland de vuxna. Med det för alla andra än Laura osynliga fabeldjuret vid sin sida vågar hon språnget in i ett nytt och själsligt expansivt tillstånd. Enhörningen är av tradition en varelse med stor tolkningspotential; här får den i första hand karakterisera det jungfruliga tillståndets androgyna och odelade kraft, den som försvinner då kvinnan tar sin kvinnlighet i besittning. Berättelsen slutar med Lauras första samlag under det första studieåret i Leipzig. Hon kommenterar den i egna ögon rätt triviala och totalt misslyckade akten som följer: "Das Ereignis beeindruckte mich sentimental. Seines sündhaften Charakters wegen. Jedenfalls machte es erwachsen: ambivalent. Also hat mich Anaximander in selbiger Nacht

verlassen und ist nie zurückgekehrt."³⁶

Namnet Anaximander har Laura gett sin genius sedan hennes historielärare berättat om den grekiska naturfilosofins upphovsman; alltings ursprung ur ett och samma ämne får karakterisera pubertetens allmaktskänsla och gränsöverskridande fantasiproduktion. Den vuxna kvinnan är en varelse som i första hand är ambivalent, kluven.

Den sida av det legendomspunna fabeldjurets symboliska potential som vetter mot Kristusgestalten tas av Morgner i bruk då det gäller att förläna den "nya mannen" mytiska proportioner. Bokstavligen som en *deus ex machina*, den barocka teaterns räddare i nöden, kommer snickaren Benno till Laura, då hon står utan en far till sitt barn. Benno, företrädaren för en ny faderlighet och ett solidariskt förhållningssätt till kvinnan, förlänas drag av såväl Kristus som av enhörningen. Skildringen av deras möten har direkta om än dolda referenser till texten *monoceros*. Bennos kroppshållning påminner om en korsfästs, och då han rör sig på jorden svävar han lätt ovan marken på ett sätt som påminner om enhörningens obehindrade sätt att röra sig i rummet.³⁷ Genom att sålunda skildra Benno som en projektion av Lauras önskningar gör Morgner Jesus till en projektion av människornas, till "fridsfursten" och förkunnaren av en ny värdeskala. I en av romanens reflektioner över det kulturella arvet talar Morgner om de traderade bibliska bildernas användbarhet för nya syften. Det är en tankegång som påminner om Herders tal om det nya bruket av mytologin i *Frühe Schriften*.

Morgner citerar i sin tur DDR-kollegan Peter Hacks, som bl.a. framhållit Goethes föredömliga bruk av religionen i *Faust II*-slutet. "Das Christentum ist nicht wahr in dem Sinne, dass, wovon es erzählt, geschehen, oder, was es denkt, verständig wäre. Die Wahrheit, die es hat, ist nur dem zugänglich, der es nicht für wahr hält. Wer es nicht glauben muss, kann es brauchen. [...] Von ihm [*Faust II*-slutet, S.C.] weiss die Menschheit, dass die Religion von gestern die Kunst von heute ist. [...] Die Religion verdankt dem ästhetischen Bewusstsein eine postmortale Bleibe; in ihm erst hat sie Unsterblichkeit. Das ästhetische Bewusstsein verdankt der Religion, welche sich bei Lebzeiten ja als Welterklärung verstand, ein gewichtiges Erbe an poetisch schon aufbereiteter Realität."³⁸ Liksom socialisten Morgner är socialisten Hacks som poet trängd av naturvetenskapernas primat i DDR och regimens rädsla för konstnärliga experiment. "Die Wissenschaft weiss nicht alles" skriver Hacks. "Und dort, wo sie weiss, taugt sie noch längst nicht für die Kunst. Die **anschauliche Weise des Begreifens** [min framhävnig, S.C.], welche nicht allein den Kopf, sondern auch die Haltungen des Begreifenden verändert, erzielt, wenn es ums praktische Urteilen geht, sehr häufig das reichere und richtigere Ergebnis. Die moderne Kunst bedient sich wieder der grossen Bilder..."³⁹

Stället har naturligtvis en nyckelfunktion för förståelsen av *Trobadora Beatriz* liksom metanivån i romanen i övrigt. Morgners dragning till förborgerliga uttrycksformer, till personifiering, allegori och "dunkelt tal", är inte bara en protest mot en föreskriven estetik, den är också uttryck för en lek med språkets sinnliga möjligheter och en kamp för ett förhållningssätt till orden som gått förlorat i ett alltmer begreppsstyrt samhälle.

De tre bildräckor vi plockat ut här uppvisar i sig både en anknytning till "de stora bilderna" och en förkärlek för konkretiseringar. Vi har kunnat registrera Fausttemat

i allt som förmedlar en upplevelse av instängdhet, Ikaros-motivet i bilderna av flykt och fall samt föreställningen om ett förlösande gudomligt ingripande i samband med enhörningsmetaforen. Den skall vi strax återvända till. Varje bild, tagen för sig, i sin givna kontext och i förhållande till andra bilder i räckan "leder tanken" och alstrar ny mening, ibland i starkt relativiserande syfte. På så sätt understryker bildräckorna den ambivalens och mångtydighet som grundtexten *Faust* förmedlar och som Irma-traud Morgner ger ett kvinnligt ansikte.

viii

Den absoluta och odelade känslan representeras i romanen av Beatriz, även om det är en känsla som lätt slår över i sin motsats. Morgners figur har inte bara inspirerats av Comtesse de Dia utan även av gobelängsviten *Damen med enhörningen*, som hänger i Clunymuseet i Paris. I den ser Laura en allegori över kvinnors längtan efter frid. "Ein aus Verzweiflung gewachsenes Sehnsuchtsbild, extreme Zustände bringen extreme Utopien hervor."⁴⁰

I bildbeskrivningen så som den görs i första bokens elfte kapitel strömmar de ovan nämnda ledmotiven eller bildräckorna samman. Devisen *A mon seul desir* eller "till mitt enda begär", som står att läsa på svitens sjätte och sista gobeläng och som Morgner ger sin egen tolkning, uttrycker romanens utopiska tendens men blir också en kritik av densamma. Bilden av kvinnan och enhörningen på en blå ö i ett rött hav i millefleur-teknik får Laura att minnas sin ungdoms längtan att lämna "den manliga egoismens hav". "Nie ist mir ein sanfteres Ideal weltlicher Harmonie vor die Augen gekommen, nie die Sehnsucht nach unkriegerischen Zuständen so rein und radikal: Die männliche Variante ist unterschlagen."⁴¹ I bilderna av damen med enhörningen återfinner Laura sig själv bortom livet med männen, då hon ännu ägde den odelade kraften hos det mytomspunna fabeldjuret. Mitt i Tysklands fysiska sammanbrott gav nya utopier känslan att äga vingar. "Beflügelt von Harmonien und Marxismus überwandem wir die Ruinen von Chemnitz, indem wir flogen [...]"⁴²

Men "damen" och hennes paradiset i splendid isolation erbjuder inte längre någon idealisk flyktpunkt för den vuxna Laura. Ilskan har övergått i förnuft och pragmatism. Framtidstro får Laura först då världen görs beboelig för båda könen – tillsammans. Efter socialisternas valseger i Frankrike heter det: "Laura redete in Trinksprüchen von der Stadt Paris der Zukunft, darin Menschen, Tiere und Pflanzen auf rotem Grund hausten."⁴³ Den blåa ön har förbytts i en "röd grund" mot vilken framtiden förväntas avspela sig. Det är en vision som i pakt med flyktfall-motivet krossas redan nästa dag, då det blir klart att den franska valordningen inte kommer att ge vänstern majoritet i nationalförsamlingen. Motivet förstärks av trobadorans fall och plötsliga död.

ix

Med stöd av Ulrich Gaiers *Urfaust*-analys har vi kunnat frilägga de bärande strukturerna i *Trobadora Beatriz*. Den tematiska anspelningen på legenden, som djävulskontraktet innebär, följs upp av en kompositionell. Endast om man kombinerar de av Herder formulerade läsarerna uppenbarar sig textens djupare meningspotential. Som inslag i varpen framstår serien av ledmotiv, vilka i sin tur reflekterar varann likt speglar och således avtäcker nya "Denkbilder". Frågar vi oss

slutligen vari ”det nya bruket av myterna” består, så kan vi konstatera, att där Goethe etablerar en 1700-talsnivå i sin renässansberättelse, svarar Morgner med att komplettera den förra med en 1900-talsnivå.

Trobadora Beatriz, Morgners Faustfigur, blir en projektion av den vanliga människans förbjudna och bortträngda sidor: otålighet, ilska, storhetsvansinne – och av de härmed sammanhängande kreativa möjligheterna. Det omedvetna både attraherar och repellerar Laura – på samma sätt som Faust både lockar och skrämmer Gretchen. ”In der Poesie ist durchaus etwas Dämonisches” citerar Beatriz Goethe, ”und zwar vorzüglich in der unbewussten, bei der aller Verstand und alle Vernunft zu kurz kommt und die daher auch so über alle Begriffe wirkt.”⁴⁴ Den av sin genius utmanade kvinnan, vars tillhörighet i ”den lilla världen” är historiskt och socialt given, känner om möjligt ännu tydligare än på sin tid Goethes projektionsfigur att det finns demoni med i spelet. I *Trobadora Beatriz* görs därför de båda titelfigurerna till varandras motsatser i allt, ända tills de i överensstämmelse med Goethes natursyn och ”Bildungsgesetz” uppgår i en högre enhet, för att åter möjliggöra nya polariseringar.⁴⁵ Morgner låter – i några passager som för tankarna till Gretchenscenerna med smyckeskrinet – Laura värja sig häftigt mot Beatriz’ uppvaktning. När Beatriz tar hennes ro och smittar henne med sin rastlöshet anar Laura att hon kommer att få betala ett högt pris för sitt ”människoblivande”. Att ”bli den man är”, för att tala med Goethe, innebär alltid ett visst mått av gränsöverskridande, inte minst för den som är mycket påpassad, vilket DDR-människan var. I Eva Kaufmann-intervjun framhåller Irmtraud Morgner att alla människor bär på möjligheter till skapande, och att boken skrevs för att också ge läsarna mod. Samtidigt varnar hon för följderna, varvid hon formulerar andemeningen med sin allegori om Lauras möte med Beatriz: ”Diese Möglichkeit ist nicht nur angenehm, sie stört eher, schmerzt oft oder martert sogar.”⁴⁶

Man måste ta det förflutna i bruk, säger Morgner, om man skall åstadkomma något stort. ”Den Beistand der Geschichte könnte keiner entbehren, der etwas Grösseres in Angriff nehmen wollte”, heter det i romanen.⁴⁷ Hur ser då Lauras ”historiska bistånd” ut? Legenden och dramat om Faust ges kvinnlig kropp av två ”systrar” ur det förflutna: den provençalska trubaduren Comtesse de Dia och *Damen med enhörningen* på Clunymuseets gobelänger i Paris. Tack vare sin högaristokratiska bakgrund har de båda damerna haft modet att rebellera, den ena genom att ”lämna männens medeltida värld”, den andra genom att förverkliga en utopi, som enligt Laura endast desperata ögonblick kan alstra: drömmen om en värld utan män. Det är genom att i en rad drömrörelser inta deras extrema positioner Laura lär känna sig själv, sin tid och sitt samhälle bortom de ideologiska dimridåerna.

x

Det som börjar som en Faustroman slutar alltså som en Gretchenroman. I verkligheten avviker inte Morgner särskilt mycket från intertexten när hon mitt i romanen flyttar tonvikten till dess andra titelfigur. Även *Faust I* blir Gretchens berättelse mot slutet. Morgner fäster vår uppmärksamhet på att det är så och lyfter fram den potential för gränsöverskridande som Goethe nedlagt i Margarethe. I bildräckorna förstärks och utvecklas de från tragedin övertagna ledmotiven, paradoxala predikament som också Morgners Gretchen Laura blir bärare av. Genom

att göra Trobadora Beatriz till en dimension av Laura gör Morgner Faust till en möjlig dimension av Gretchen. Man kan också vända på perspektivet och framhålla Gretchen som Fausts dröm om ett vilande jag, en position i hans medvetande utifrån vilken hans rastlöshet antar destruktiva proportioner. Samtidigt fäster den kreativa läsaren Morgner med sin roman uppmärksamheten på Faustfigurens syntetiska drag; Faust och Trobadora Beatriz förstärker vid en jämförelse varandras karaktär av konstruktion och allegori, medan Laura liksom Goethes Gretchen är fast förankrad i en verklighet utan andra utgångar än drömmens och diktens. Därmed blir hon en korrektur, inte av Goethes Gretchen, utan av den kliché denna stelnat till, en Fausts motsats i allt. Vad Morgner lyckas med i sitt dubbelporträtt är att visa att även i Goethes kvinnooffer ligger ett gränsöverskridande latent. Det är detta Hans Robert Jauss kallat "verjüngerte Rezeption".⁴⁸ Ett nytt diktverk underlättar tillgången till de delar av ett äldre som fortfarande förmår beröra därför att de väcker frågor med relevans för en nutida läsare.

xi

Och författarens egen drömrörelse, den som avfödde romanen om Laura och Trobadora Beatriz mellan 1968 och 1974, vad säger romanen om den? Som berättare sluter Irmtraud Morgner ett förbjudet förbund med den borgerliga kvinnorörelsen i väst, endast för att vid romanens slut åter lösa sig från den. Trobadoran förolyckas och dör. Men hon har fyllt sin funktion. Hon har under den tid hon erbjöd ett raster för sin upphovsman skärpt hennes seende och mätt upp avståndet, inte bara mellan medeltiden och nuet, utan också mellan Goethes 1700-tal och Morgners eget 1900-tal.⁴⁹ Det är ett avstånd som dels är verkligt, dels är fiktivt. Utvecklingen har både gått framåt och stått stilla, blir romanens tes. Ingen modern Gretchen tvingas ta livet av sitt utomäktenskapliga barn och själv mista sitt. Men när hon skriver sätter hon fortfarande livet på spel. Inte bara av yttre sociala och könspolitiska skäl. Feministen Morgner är för mycket konstnär för att ha ett entydigt budskap på den punkten.

Laura och Beatriz förkroppsligar alltså de två själarna i kvinnlighetens bröst, samtidigt som de reproducerar berättelsen om Gretchen och Faust. Det dynamiska och tragiska kärleksförhållandet mellan Goethes båda odödliga figurer blir till en metafor för skapandets sällhet och plåga. Gretchen blir med barn, Laura blir med bok. De möten mellan man och kvinna som också äger rum i romanen hamnar i skuggan av det erotiska spänningsfält som skriften upprättar. Här ligger Morgners "nya bruk av myterna" och hennes uppdatering av *Faust*. Mot bakgrund av konstnärsromanen *Trobadora Beatriz* framstår den kluvenhet hos Goethes hjälte som Mephisto inte rår på, som tragedins egentliga kärna, trots den i ordets dubbla mening äldre diktarens mödosamt framskrivna harmonieringsförsök. Att göra kvinnan delaktig i detta predikament innebär bland mycket annat en nyläsning av Goethe som förmår att skilja på hans Gretchen och Fausts bild av den älskade.

Noter

- 1 ("Trobadora Beatriz liv och äventyr enligt vittnesmål av hennes spelfru Laura. Roman i sju böcker och tretton intermezzon"). Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1974, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1976. Citaten ur *Trobadora Beatriz* (TB) är hämtade ur Luchterhands pocketutgåva, SL 223, 4:e upplagan (1979).
- 2 Ulrich Gaier: *Goethes Faustdichtungen. Ein Kommentar. Urfaust*. Stuttgart 1989. Reclam Universal-Bibliothek Nr. 8587 (7)
- 3 *Ibid.*, s. 215.
- 4 Morgner blandar i *Trobadora Beatriz* en rad textsorter och genrer.
- 5 I: Frühe Schriften 1764-1772. Utg. av Ulrich Gaier. Frankfurt a.M. 1985. Bandet ingår som det första i samlingen *Johann Gottfried Herder: Werke in 10 Bänden*. Hrsg. von Martin Bollacher u.å.. Kapitlet om det nya bruket av mytologin återfinns på s. 432ff.
- 6 *Ibid.*, s. 433. Citerat enl. Gaier 1989, s. 148f. ("den som använder bilder som använts hundra gånger på samma sätt på ett nytt sätt, den som använder personer som använts hundra gånger till en helt ny berättelse, den som blåser nytt liv i kroppar som setts hundra gånger, så att de tjänar ett stort syfte och agerar poetiskt skönt i en ny s f ä r i överensstämmelse med sin karaktär: den är mer än en medelmåta.")
- 7 *Ibid.* ("konsten att tillskapa en motsvarande bildskatt i en helt annorlunda sfär")
- 8 *Ibid.* ("Använd de gamla bilderna och historierna på nya tilldragelser: lägg en ny poetisk mening i dem, ändra dem här och där för att uppnå ett nytt syfte; bind ihop och skilj, gå framåt och styr åt sidan, gå bakåt eller stå stilla! Använd allt som redskap för egna behov, egen bekvämlighet och estetisk lust samt tidens mode, så som en husägare förfogar över alla föremål i sitt hem.")
- 9 Gaier 1989, s. 214. Fortsättningen på citatet kan översättas som följer: "... även här konstitueras texten som trialog, både av författaren och av läsaren, i den mån denne försöker förstå hur författaren har gjort."
- 10 "Jag letade länge innan jag fann en legendarisk kompletteringsfigur till Laura." Intervjun, som gjordes av Eva Kaufmann, litteraturocent vid Humboldt-universitetet i Öst-Berlin, publicerades i *Weimarer Beiträge* 1984/9, s. 1494-1514, tillsammans med en presentation av hela författarskapet. Den finns även tryckt i *Imtraud Morgner. Texte, Daten, Bilder*. Herausgegeben von Marlis Gerhardt. Luchterhand Literaturverlag GmbH, Frankfurt a.M. 1990. SL 825.
- 11 "då ju kvinnor mycket väl kan identifiera sig med gränsöverskridaren Faust." *Ibid.*
- 12 "Jag måste i säng åttahundra år". "Melusine kunde gå igen i Europa." TB, s. 40.
- 13 Om detta *vida* och om forskningens syn på Comtesse de Dias liv och dikt kan man bl.a. läsa i kommentaren till de tvåspråkiga antologierna *Frauenlieder des Mittelalters*, utg. av Ingrid Kasten, Stuttgart 1990. Reclam Universal-Bibliothek Nr. 8630 (4), och *Mittelalterliche Lyrik I och II. Lieder der Trouwères*. Utg. Dietmar Rieger, Stuttgart 1983, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 7620 (5) och 7943 (4). Båda samlingarna upptar texter av såväl Comtesse de Dia som Raimbaut D'Aurenga.
- 14 *Weimarer Beiträge*, se not 10, s. 1498.
- 15 Om *trobar clus* se kommentaren till *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs II*, s. 300.
- 16 Av de båda ovan angivna antologierna (se not 13) framgår på vilka grunder man idag anser att den äldre forskningen avvisat Comtesse de Dias texter. De kvinnliga trubadurerna ansågs konstnärligt osjälvständiga. På sistone har dock särskilt Comtesse de Dia omvärderats. D. Rieger lyfter fram realismen, självmedvetenheten och frispråkigheten i hennes fyra kanzoner.
- 17 TB, s. 67. ("Vi behöver legender".)
- 18 TB, s. 107. ("Ankomst hos Laura och sig själv.")
- 19 TB, s. 170. ("En mosaik är mer än summan av stenarna.")
- 20 Gaier 1989, s. 215.

21 Wolfgang Iser: Interaction between Text and Reader, i: *The Reader in the Text*, utg. av S.R. Suleiman och I. Crossman, Princeton, N.J. 1980. En bra introduktion till Iser's analys av den estetiska receptionen ger Thomas Wallgren i "Mellan texttolkning och receptionestetik. Wolfgang Iser's teori om läsaktens". *Meddelanden från avdelningen för svensk litteratur. Nordica*, Helsingfors Universitet, 6, 1988.

Wayne C. Booth, *The Rhetorics of Fiction*, Chicago 1987 och *The Company we Keep – An Ethics of Fiction*, California, 1987.

Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris 1974. Texten finns återgiven i utdrag på engelska och med en introduktion av Toril Moi i: *The Kristeva Reader*, Oxford 1986 samt senare upplagor.

22 En systematisk studie av motivens meningsskapande förskjutningar och variationer i båda delarna av *Faust* föreligger i Heide Kalmbachs dissertation *Bildung und Dramenform in Goethes "Faust"*, särskilt kap. VII. Göppingen 1974.

23 Gaier 1989, s. 215. ("skapelsehieroglyf")

24 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Berlin u.å. Bd 1(2), anteckning från den 17 september 1923. ("Om dikteren däremot dagligen befattar sig med föremålen och nedskriver det som kommer till honom/erbjuder sig innan lusten gått förlorat, så kan han alltid göra något som är bra, och om det inte alltid lyckas så har han inte förlorat något på det.")

25 Gaier 1989, s. 216 f.

26 Petra Reuffer, *Die unwahrscheinlichen Gewänder der anderen Wahrheit. Zur Wiederentdeckung des Wunderbaren bei G. Grass und I. Morgner*. Essen 1988.

27 Anneliese Stawström, *Studien zur Menschwerdungsthematik in Irmtraud Morgners "Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura"*. Stockholm 1987.

28 *Weimarer Beiträge* 1984/9, s. 1498. ("För aldrig kommer ett liv att uttömma allt det, som är anlagt i det. Människan skulle storkna, om hon inte strövade fritt, åtminstone i tankarna, sträckte sig högre, även efter stjärnorna, om hon inte vore måttlös då och då.")

29 TB, s. 14. ("Vilket instrument! Almaciz var fortfarande den skönaste vindorgeln i Provence.")

30 TB, s. 19. ("Den var gjord av betong, tärningformad och ungefär åtta kubikmeter stor. Framför bunkerdörren av järn två stänger, som fungerade som lås medelst hakar fastsatta i betongen på sidorna. På dörren var fastklistrad en anvisning för hur man öppnade. På tre av tärningens sidor lufthål med galler för.")

31 TB, s. 275. ("För fångelsescenen spärrade regissörerna in Gretchen i en kubikmeterstor bunker, som var låst med en tvärslå. Bunkern stod ensam på den enorma tomma scenen.")

32 TB, s. 346. ("betongtaket, som föll i huvudet på Laura flera gånger i veckan.")

33 TB, S. 141. (" 'Bara han närmar sig en definition faller allt tillfälligt av honom', sade Beatriz [...] 'endast armeringen står kvar, en översiktlig konstruktion, vars element fogats samman av nitar. [...] När han definierar kan jag se rakt igenom honom.'")

34 Se Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern 1946, och senare upplagor. Kap. VI: Der Auszug des höfischen Ritters.

35 Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale* ("Morfologi skazi", 1928), University of Texas Press. Austin & London 1973. Ratnan Selden, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Brighton 1985. Manfred Titzmann, *Strukturelle Textanalyse*. UTB 582, München 1977.

36 TB, s. 203. ("Händelsen gjorde intryck på mig på ett sentimentalt sätt. På grund av dess syndiga karaktär. I vilket fall gjorde den mig vuxen: ambivalent. Alltså lämnade Anaximander mig samma natt och kom aldrig tillbaka.")

37 TB, s. 315f.

38 TB, s. 313f. ("Kristendomen är inte sann i den meningen, att det, som den berättar om, har hänt, eller det som den tänker går att förstå. Sanningen den rymmer kan endast uppfattas

av den som inte tror på den. Den som inte behöver tro kan använda den. [...] Av det [*Faust II*-slutet, S.C.] vet mänskligheten, att gårdagens religion är dagens konst. [...] Religionen har det estetiska medvetandet att tacka för att den lever vidare efter sin död; först detta gör den odödlig. Det estetiska medvetandet har religionen, som ju uppfattade sig själv som världsförklaring medan den levde, att tacka för ett tungt vägande arv av verklighet som poesin bearbetat till bilder.”)

39 Ibid. (“Vetenskapen vet inte allt.” “Och där den vet något, duger den inte på långt när till konst. Det åskådliga sättet att begripa, som inte bara förändrar huvudet utan även hållningarna till den som begriper, uppnår, då det gäller praktiskt omdöme, mycket ofta ett rikare och bättre resultat. Den moderna konsten tar åter de stora bilderna i sin tjänst...”). Hacks polemik, liksom Morgners och andra DDR-författares, riktar sig mot torftheten i det estetiska koncept som var den socialistiska realismens. *Trobadora Beatriz* måste bl.a. ses mot bakgrund av återupptäckten av romantikerna och den klassikerdebatt som utbröt kring 1970.

40 TB, s. 27f. (“En längtansbild vuxen ur förtvivlan, extrema tillstånd alstrar extrema utopier.”)

41 Ibid. (“Aldrig har jag sett en ljuvare idealbild av mänsklig harmoni, aldrig längtan efter okrigiska tillstånd så ren och radikal: Den manliga varianten har underslagits.”)

42 Ibid. (“Bevingad av harmonier och marxism övervann vi Chemnitz ruiner genom att flyga”)

43 TB, s.404. (“Laura hyllade sålände framtidens stad Paris, i vilken människor, djur och växter bodde på röd grund.”)

44 TB, s. 135f. Goethecitatet härstammar från Eckermann (se not 24) och är daterat den 6 mars 1831. (“I poesin är absolut något demoniskt, särskilt i den omedvetna, som överträffar allt förstånd och allt förnuft och som därför verkar så utsägligt starkt.”)

45 Jfr. Goethes versifierade framställning i *Die Metamorphose der Pflanzen*.

46 *Weimarer Beiträge* 1984/9, s. 1499. (“Denna möjligheten är inte bara angenäm, den stör snarare, smärtar eller till och med plågar.”)

47 TB, s. 66. (“Historiens bistånd kunde ingen undvara som ville påbörja ett större projekt.”)

48 Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt 1982, s. 787-812. (C. 1. “Ästhetische Erfahrung als Verjüngung des Vergangenen”). Den ”föryngrade receptionen” är enligt Jauss den enda form för tillägnet som är möjlig. Inget klassiskt diktverk når oss utan någon form av förmedling eller ”översättning”.

49 Till detta 1900-tal hör också Thomas Manns Faustroman *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. 1947. Som framgår av titeln på Morgners roman har även denna avsatt spår. Greppet att låta en mer trivial och konventionell humanist ”vittna” om sin geniale väns levnadsöde och djävulspakt kan tyckas fjärma Morgners roman från Goethes tragedi och närma den till *Doktor Faustus*. Det finns dock, vid närmare påseende, mer som skiljer än som förenar de båda 1900-talsromanerna, varför jag i detta sammanhang valt att begränsa mig till att undersöka Morgners dialog med Goethe och den strukturella överensstämmelsen mellan *Faust* och *Trobadora Beatriz*. Morgner står närmare lyrikern Goethe än epikern Mann i sitt förtroende för läsarens medskapande förmåga.

SVEN BJERSTEDT

Theophilus – medeltidens Faust

Människan har alltid stått i ett delikat förhållande till djävulen. Det avspeglar sig i snart sagt varje svordom. Kyrkan må ha tonat ner bilden av den Onde; uttryck som ”djävulens redskap” och ”dessa satans mördare” vittnar om att han lever i språket och i den allmänna föreställningen. Kring människans relation till mörkrets furste har utbildats en hel mytologi. Dess centralgestalt i nyare tid är förstås doktor Faust. Till honom återvänder författare och debattörer ständigt, när det blir tal om att djävulen på mänsklig tillskyndan driver sitt spel i vår värld. Fausts ensamrätt på området har dock en bakre tidsgräns. Temat är urgammalt, medan Faust bara har några hundra år på nacken. En av hans företrädare i branschen, som på sin tid åtnjöt jämförlig popularitet, skall i korthet presenteras på de följande sidorna.

Scenen är staden Adana i Cilicien (nuvarande Turkiet). Tidpunkten är 500-tal, före persernas anfall mot det östromerska riket. Huvudpersonen är en kyrkans tjänare, biskopsvikarien (vicedominus) *Theophilus*. Genom förtal och intriger mister han sitt ämbete. Längtan att återfå det driver honom att uppsöka en jude, som står i förbund med djävulen. Mot Satans löfte om hjälp avsvär sig Theophilus sin kristna tro. Han tillber djävulen, förnekar Jesus Kristus och jungfru Maria samt förskriver sin själ till den Onde genom ett kontrakt, som han undertecknar.

Detta fördrag får avsedd verkan. Redan nästa dag återinsätts Theophilus i ämbetet; han visar nu prov på despotiskt högmod. Mycket snart grips han emellertid av djup ånger. Han fastar, gråter och ber i fyrtio dagar till jungfru Maria. Slutligen lyckas Theophilus beveka den heliga jungfrun att söka utverka Kristi förlåtelse för hans hemska brott. Efter ytterligare ångerfyllda böner får Theophilus av Maria veta att han är förlåten. Han ber henne då att även skaffa tillbaka kontraktet där han förskrivit sin själ till djävulen, och återupptar sin botkamp. Trött av böner somnar han slutligen i kyrkan. När han vaknar finner han förskrivningsbrevet på sitt bröst. Maria har lyckats. Theophilus är räddad. Han biktar sitt brott offentligt, berättar om den nåd han vederfarits och visar det återvunna dokumentet, samt avlider tre dagar senare.

Legenden om Theophilus var en av medeltidens mest omhuldade. Under mer än 700 år spreds den över det kristna Europa i ständigt nya bearbetningar. I flera avseenden kan Theophilus förtjäna epitetet ”medeltidens Faust”; det har inte saknats försök att se honom som en direkt föregångare.¹ När vi intresserar oss för Theo-

philuslegenden idag är det kanske framför allt därför att den är en betydelsefull del av Fausttemats flertusenåriga historia. Detta till trots är den moderna forskningen på området anmärkningsvärt mager. På svensk botten tycks legenden aldrig ha behandlats med någon utförlighet. Här skall den kort presenteras med några kommentarer om det idéhistoriska ursprunget och om den rad av litterära manifestationer där Theophilus-gestalten – liksom hans sentida olycksbroder – visar sig som ett intressant och mångfasetterat barn av sin tid.

Bakgrunden

Mytbildningen kring djävulsförbund kan härledas till idéhistoriens kanske mest spännande mötesplats: brytningen mellan Orientens och Västerlandets tankevärldar. Det kulturella växelspelet var avsevärt på alla områden. Från öster kunde Europa så småningom återerövra den förlorade antika lärdomen. På religionens och mytens områden var det orientaliska inflytandet då sedan länge tydligt. Förkunnelsen av en död och uppstånden gud eller frälsare var t. ex. ingenting unikt för kristendomen under dess första århundraden. Kring Medelhavet florerade myterna om Osiris, Tammuz-Adonis, Attis m.fl. Det är i denna idéhistoriska smältdegel vi har att söka bakgrunden till historien om Theophilus. Närmare bestämt tycks legenden ha sina rötter i två utbredda föreställningar: djävulstro och Mariadyrkan.

Djävulen

Det ondas furste i tillvaron har förstås förelöpare bland andemakterna i varje folkstro. Så snart människan har velat förklara det onda i tillvaron, anmäler sig dualismen som en lösning. Hur kan det faktiskt onda i världen vara förenligt med gudomens/gudomarnas godhet? Om man inte väljer utvägen att betrakta det onda som endast skenbart ont, så är läran om dess ursprung i ett ont väsen den givna förklaringen. I en uttalat dualistisk religion blir djävulens status ansenlig; han blir den högste gudomens negativa motpol. Så skedde först i den fornpersiska religionen, senare i judendomen. I personifieringen av den onda principen ligger förutsättningen för myter av det slag vi studerar här.

Människans förhållande till den onda makten var tidigt föremål för mytbildning. Avesta-böckerna innehåller åtskilliga berättelser om förbund med djävulen: tronpretendenten Azi Dahakas pakt med "fiendeanden" Angra Mainju; folkmördaren Dhobaks förbund med djävulen Iblis, och Rustans med demomen Simurgh.²

Något direkt samband mellan dessa myter och historierna om Theophilus och Faust låter sig inte antas. Men den persiska dualismen har utan tvivel efter Alexander den stores tid påverkat såväl den senare judendomen som kristendomen, liksom även orfiska och gnostiska rörelser, där den i förbindelse med den grekiska ande/materia-dualismen fick långvarigt inflytande.

Theophilus-legenden är bara en av flera berättelser om förbund med djävulen, vilka härrör från länderna vid gränsen mellan öst och väst. Av dessa berättelser tycks Basilius-legenden om Proterius' tjänare vara äldre och ursprungligare än Theophilus-legenden och troligen dess förebild. Även Cyprianus- och Anthemios-legenderna bygger på samma motiv. I alla tre handlar det om djävulsförbund i avsikt att vinna

en åtrådd kvinnas kärlek.³

I legenden om trollkarlen Cyprianus förefaller djävulen vara en rent grekisk värelse. I berättelsen om Theophilus har han däremot tydliga orientaliska drag. Huvudpersonen är kristen, djävulen österlänning – att det sedan är en jude som förmedlar kontakten mellan väst och öst saknar förstås inte symbolisk betydelse.⁴

Vem är djävulen? Ett möjligt svar kunde lyda: han är kroppsligare än Gud. I den folkliga föreställningen är han en påtagligt konkret figur: en lustfylld best med horn och klövar. Härigenom kontrasterar han skarpt mot bilden av Gud som ett tidlöst, oföränderligt andligt väsen. Kyrkans män, medeltidens makthavare, företräder i linje med denna gudsbild en världsuppfattning där anden sätts långt högre än materien. Till denna koppling mellan makten, det andliga och hinsideslivet utgör djävulen en oroande motvikt genom sin inriktning på det kroppsliga och materiella, på detta livets goda, på ”köttet”, ja, i en betydelse av ordet helt enkelt på det mänskliga.

Enligt skolastisk teologi ligger djävulens grundläggande fel i att han vägrar erkänna Guds allmakt; han begår synden att vilja vara fri. Hans övermod binder samman friheten med ondskan. I marknadsplatsernas moraliteter hotar djävulen att få skrattarna på sin sida. I en berättelse av kyrkligt ursprung finns inget som mildrar fördömandet. När Theophilus tillber djävulen och förnekar Gud, den allsmäktige, då kastar han sig med berätt mod i den eviga förtappelsens skoningslösa käftar. Det hade inte funnits någon återvändo – om det inte vore för djävulens motpart i denna kraftmätning: jungfru Maria.

Maria

Även Mariakulten har rötter i äldre gudinnedyrkan. Framför allt kan man peka på den grekiska Cybele-kulten, som är ett av många exempel på den stora importen av orientaliska religioner under antiken. Frygernas Cybele, sedermera romarnas Magna mater, ägnades runt Mindre Asien en vildsint kult.

Gudinnan Cybele skulle ha drivit sin älskade, den unge Attis, till ett sådant vansinne att han kastrerade sig själv. Hennes präster följde detta exempel och gjorde sig själva till eunucker under de uppjagade orgier som firades till Cybeles ära och som förutom de tvära kasten mellan vild glädje och djupaste smärta skall ha kännetecknats av intensivt cymbalskrammel.

Sambandet mellan dessa festligheter och kristendomens madonnadyrkan kan tyckas svår att inse, men det lär finnas där.⁵

Tidigt arbetade de kristna apologeterna med att fastställa och förklara rollförhållandena mellan gestalterna i den nya religionen. Redan på 100-talet utvecklades paralleller med de första människorna: Kristus liknades vid Adam, och Kristi moder, jungfru Maria, vid Eva. Huvudsyftet med den något förvånande sammanställningen var förstås att understryka ursprungligheten hos Jesus och Maria, deras rangplats närmast Gud.

Från placeringen jämte Kristus var steget inte långt till att också betrakta jungfru Maria som medverkande i frälsningsverket. I början fanns kanske en rädsla att koppla samman Maria med jungfruliga gudinnor i de hedniska religionerna. Även en tid efter det att martyrkulten påbörjats, visade bilden av henne därför helt mänskliga drag. På 300-talet växte emellertid dyrkan av den heliga jungfruligheten

fram. Maria hade bara formellt levit i äktenskap med Josef och inte fått några barn efter Jesus. Denna trosartikel om hennes yttre renhet kombinerades med föreställningen att hon också hade varit fri från all synd i begär, tanke, ord och gärning. Vid seklets slut var Mariatillbedjan en allmän företeelse i kristenheten. Det var framför allt i detta skede som det gamla dyrkandet av Cybele och andra gav draghjälp, genom att låta sig överföras på den nya tron. Mariakulten erkändes officiellt vid konciliet i Efesos 431.

Marie himmelfärdsdag och en lång rad andra Mariafester började firas. Kulten blomstrade. Mariareliker, Mariabilder och Mariakyrkor blev tongivande inslag i medeltidens religiositet. Jungfru Maria var "det heliga skrinet", ur vilken Gud hade låtit sin son födas till jorden. Även om läran om den obefläckade avlelsen förblev en katolsk tvistefråga (främst mellan fransiscaner och dominikaner) ända till 1854, gav ändå Marias jungfrulighet rikt stoff till medeltidens fromma konst och poesi. I riddarväsendet fick kulten ett romantiskt och chevalereskt drag ("Notre dame"), medan senmedeltidens syndaångest bidrog till en mer öm, nära och mänskligt tänkt bild av Maria ("mater dolorosa").

I legenden om Theophilus möter vi Maria som medlare mellan Kristus och människorna. Om Sonens gudomliga majestät kunde inge fruktan, så fanns nu den milda Modern, himladrottningen, som en mindre skräckinjagande instans. Denna föreställning fick tydligt uttryck hos cisterciensorden och den helige Bernhard av Clairvaux. Theophilus-legenden är ett exempel ur en lång rad av berättelser om underverk som Maria kom att förknippas med. Den visar tydligt hennes makt över Satan: hon förmår rycka ett offer ur hans klor, trots att djävulen till och med har skriftligt kontrakt på den olyckliges själ. Undrets betydelse stegras ytterligare därigenom att den Ondes snaror här inte läggs ut för en obetydlig tjänare med världsliga intressen (kärlek till hans herres dotter, som i Basilius-legenden). Här är det en kyrklig dignitärs vrede över orättvisa förödmjukelser som väcker den ödesdigra ärelystnaden.

Maria i den kvinnliga huvudrollen i detta frälsningsdrama, som förmedlare av den gudomliga nåden, pekar fram mot Gretchen och *das Ewig-Weibliche*. Eller, för att vända på det: när Goethes drama klingar ut i sin högstämda lovsång till det översinnliga elementet i kvinnans rena kärlek, det som för mot evigheten och världens frälsning, då är det lätt att höra ekot av århundradets Maria-kult genom den mäktiga symfonifinalen.

Motpolerna Maria och djävulen spelar betydande roller i historien om Theophilus. Vi har sett hur föreställningarna om dem också har varit avgörande för berättelsens historiska uppkomst. Det kan nu vara dags att följa legenden på dess långa triumftåg genom medeltidens Europa – en resa i tiden från 800-tal till 1500-tal.

Legendens väg

Den grekiska versionen av Theophilus-legenden finns i två handskrifter, den ena från 900-talet, den andra av obestämt datum. Som författare anges en viss Eutykianos, men hans identitet är omstridd. Tidigt ifrågasattes såväl existensen av denne för övrigt okände skribent (som påstår sig vara Theophilus' följeslagare och alltså åsyna

vittne), som betydelsen av denna grekiska urtext för legendens fortsatta spridning.⁶

Den första latinska översättningen, av en Paulus Diaconus Neapolitanus, stammar från omkring 880 och är tillägnad Karl den tjocke. Denna text blev av central betydelse för legendens spridning.⁷ Berättelsen har i Paulus' version följande form:⁸

I Adana i Cilicien bor den fromme vicedominus Theophilus, ett prästerligt föredöme. Vid biskopens död väljs T till hans efterträdare. T anser sig emellertid inte värdig utan vägrar. Efter tre dagars betänketid står han fast vid sin vägran, och en annan biskop utses. T förtalas av en präst och blir avsatt. Han råkar i nöd, grips så småningom av djävulsk äregrighet och längtan att återfå sin värdighet.

En natt vänder han sig till en jude som står i förbund med djävulen. Denne visar honom till stadens cirkus, där Satan presiderar med sina vitklädda tjänare. Satan vägrar hjälpa en Guds tjänare; men om T avsvär sig sin kristna tro och istället blir djävulens tjänare, skall han hjälpa honom. T går villigt med på detta. Han kysser djävulens fötter, tillber honom, förnekar Jesus och Maria samt ger slutligen djävulen skriffligt bevis på hela överenskommelsen. Redan nästa dag återinsätts T i sitt ämbete och visar sig framledes stolt och högmodig.

Inom kort grips T emellertid av djup ånger, som yttrar sig i fasta, böner och tårar. T håller en omfattande ångermonolog. Under fyrtio dagar och nätter tillber han jungfru Maria. Hon uppenbarar sig slutligen, klandrar honom och vittnar om sin sons vrede, men berövar honom ändå inte allt hopp. T åberopar sig på en rad precedensfall: Rahab, David, Petrus, Sackeus, Paulus, korintierna och Cyprianus. Han ber Maria medla hos Kristus. Maria ber förböner för T och kräver att denne skall bekänna sin kristna tro. T gör så, och Maria försäkrar att hon skall be för honom vid Kristi fötter, tills han blir förlåten.

I gryningen försvinner Maria. T tillbringar tre dagar i botkamp, tills Maria åter visar sig för honom. Hon meddelar att T fått hennes sons förlåtelse. T ber henne dock, för säkerhets skull, att också skaffa honom tillbaka det kontrakt, där han förskrivit sin själ till djävulen. Efter ytterligare tre dagars ångerfyllda böner vaknar T och finner kontraktsbrevet på sitt bröst. Nästa dag är en söndag. Under gudstjänsten kastar sig T för biskopens fötter och bekänner offentligt sin synd. Han berättar om Marias nåd och visar det återvunna dokumentet. Biskopen håller ett långt lovtal till Maria, liknar T:s fyrtio ångerdagar vid Moses fyrtio fastedagar och drar också paralleller till liknelsen om den förlorade sonen. Djävulskontraktet brännes. De rödda folkmassorna ropar *Kyrie eleison!* Då T sedan får nattvarden, lyser hans ansikte som solen. Alla som ser det förenas i lovsång till Gud. T återvänder till Mariatemplet, där han haft sina syner, och dör där efter tre dagar, sedan han först kysst sina bröder och fördelat sina tillgångar bland de fattiga.

Berättelsens tendens är tydlig nog: den har skrivits till Marias ära. Legendan är i denna ursprungliga form inget konstverk. I första hand är den skriven för kyrkligt-dogmatiska syften.

När jungfru Maria uppenbarar sig för Theophilus i berättelsen, anför denne en rad exempel på syndare som fått förlåtelse. Det kan vara av intresse att skärskåda listan litet närmare; den visar oss rätt tydligt vilken position fallet Theophilus intar i samlingen av förlåtna syndare. Vilket stöd kan han egentligen vänta från de upp-

räknade "precedensfallen"? Deras gemensamma nämnare är att de på olika sätt exemplifierar Herrens nåd.

Skökan Rahab och hennes hus skonades då Jeriko gavs "till spillo" åt Herren, eftersom hon hade hjälpt två av Josuas spejare. (Josua kap. 2,6).

David skonades av Herren och slapp dö, trots att han hade skickat Batsabas make Uria till en säker död vid fronten för att sedan ta henne till sig; emellertid lät Herren deras gemensamma barn dö (2 Sam. kap. 11-12).

Petrus fick tre gånger försäkra den uppståndne Jesus sin kärlek, bli den främste av lärjungarna och dö martyrdöden i Kristi efterföljd, trots att han tre gånger förnekat sin mästare (Matt. 26:69-75, Joh. 21:14-19).

Den rike publikanen Sackeus förklarades av Jesus vara frälst, sedan han skänkt halva sin förmögenhet till de fattiga och lovat fyrdubbel återbetalning åt dem han till äventyrs utkrävt för mycket av (Luk. 19:1-10).

Paulus var först en fanatisk förföljare av Jesu lärjungar men fick möta den uppståndne Kristus i en uppenbarelse, förvandlades härefter och blev den främste kristne missionären (Apg. 9:1-20).

Korintiernas församling var svårskött, präglades av partisplittring, nattvardsmissbruk, tvivel och skörlevnad, och den klandrades därför häftigt av Paulus, som dock inte gav upp utan framhårdade i sin mission (1 Kor. kap. 4-6, 2 Kor. 13:1-10).

Cyprianus av Antiochien, den ende icke-bibliske figuren bland "precedensfallen", är känd från den ovan nämnda legenden som bär hans namn.

Inte i något av de sex fallen före Cyprianus handlar det om ett uttalat förbund med djävulen, "endast" om synd i olika former. Någon föregångare som hade signerat ett djävulskontrakt (och fått förlåtelse) kunde Theophilus inte anföra, endast exempel på den gudomliga nåden för botfärdiga syndare "i allmänhet".

Theophilus-legendens uppgift blir därför bl. a. att tillföra den nämnda listan något, att utsträcka den gudomliga nåden till att omfatta även denna oerhörda synd.

De följande århundradenas Theophilus-diktning var fortfarande i huvudsak en kalltrogen kyrkans berättelse, som i nya versioner nedtecknades på latin av kyrkans tjänare. Nunnan Hrotsvith (Roswitha) av Gandersheim skrev sin *Lapsus et conversio Theophili vicedomini* före 959.⁹ Redan med Tysklands första författarinna gjorde således Faust-temat sitt intåg på tysk mark. Till Frankrike nådde det med biskop Marbods av Rennes (c:a 1035-1133) dikt om Theophilus.¹⁰ Ytterligare en version på latin var krönikören Radewins av Freising (död c:a 1170) *Versus de vita Theophili*.¹¹

Efter hand hittar Theophilus-legenden ut ur klostrens skrivstugor. Under århundradena fram till reformationen berättas den på de flesta europeiska språk. Den får nu en delvis förändrad karaktär och är inte längre den renodlade Mariahyllning som de tidiga versionerna utgör. Genom anpassningen till folkets språk blir Theophilus ett kärt och ofta återopat exempel på den nåd som kan komma ånrande syndare till del. Så nämns han hos François Villon.¹²

Riddaren och lekmannen Hartmann der arme från Thüringen följer uppenbarligen inga skrivna förlagor beträffande Theophilus i sin *Rede vom glowen* (1100-t).¹³ Vid denna tid är legenden alltså inte längre bara klosterläsning, utan den måste ha vunnit spridning som muntlig berättelse. I Hartmanns förenklade version har bara några huvudpunkter bibehållits, och temat behandlas fritt. Det är för honom ingen episk berättelse, endast ett exempel: världslig strävan leder till fördärv, Guds godhet till

frälsning.¹⁴

Ein herre hiez Theophilus
 (di rede sagit uns alsus)
 zem tubil er quam
 mit handen wart er sin man,
 daz er ime gebe richtum
 grozen wertlichen rum.

En annan lekman, sachsaren Brun von Schonebeck, bygger ungefär hundra år senare sin Theophilus-berättelse på en mångfald skrivna källor.¹⁵ I hans version skrivs djävulskontraktet för första gången med blod. Mest framträdande är dock den starka makt som tillskrivs Maria:

wie Maria von rechte
 den sundern muz nach genade vechten.¹⁶

Folkspråksversioner av legenden finns bevarade på många håll: holländska, engelska, franska¹⁷ och spanska.¹⁸ En kort svensk version föreligger i det s.k. fornsvenska legendariet, näst landskapslagarna vår äldsta bevarade fornsvenska prosatext. Den härstammar sannolikt från det kvinnliga dominikankonventet i Skänninge och kan dateras till tiden mellan 1276 och 1307. Texten återges här i sin helhet.¹⁹

En provastar var ii Cicilia dxxxvii ar Vars Hærra ok ræp allom biscops æmbitum sua væl (ok vithærlika), at æfte biscopen døþan vildo han alle biscop vælia. Han hætt Æophilus. Han viþar sagþe biscops vald ok sagþe sik lata nøghia at þem syslom ok skip(i)lsom han fœrra hafþe ok læt annan liouare biscop varþa. Þæn biscopar varþ hafþe Æophilum mindre man ok rænte han sins æmbetis ok prouento. Æophilus tok eigh sik bætra ræp ii harme, utan en iuþa diæwls anbuþ tok han þær tel, at han mate sin heþar ok vald atar vinna. Juþen kom þem saman diavulin ok Æophilum oc at Theophilus viþar sagþe Guþ ok Guz moþor ok (cristne) trolouan ok skref þær iuir bref m3 sino bloþe ok satte firi sit insigle ok fik diæflenom insighlat ok varþ hans man, vsal man. Anna dagh þæn næsta þa læt biscopen kalla Æophilum ok varþar hans bæste ven ok giuar hanom atar heþar ok vald, som han før hafþe. Þeop(h)ilus (kænnis) viþ sin vaþa ok ætar sik allan innan viþ angar ok vil eigh slæppa sit hop ok trøst tel *Ihesum Christum* vtan kalla hans mildo moþor af allo (hiærta) sik tel hialp ok tel naþa ok tel raþa. Maria var hanom brat tel bota, teþes hanom værpogh o værpoghom, ræp hanom ok trøste viþar sighia diæwlen ok læna sic atar *Ihesu Christo* undi cristno tro. Han giørþe gerna, som hon hanom ræp ok bøj gøra ok rædes þo æn vm breuet sua darleka scriuat ok vt givi(t), tel var friu teþes hanom annan tîma ok fik honom breuet atar takit af diævelenom tel visso, at hans vaþe ok vande var læstar. Þe(o)philus vacnaþe fæghin (oc þakkape) Guz moþor ok las breuet sialuar firi biscope ok allo folke ok bløte manght hiærta tel Guz lof ok Guz moþor ok do þriþia daghen i Guz friþi.

Vi har sett hur Theophilus-temat varierades i latinsk och folkspråklig epik. Ämnet lånade sig naturligtvis också till dramatisk behandling. Medeltidens drama växte fram ur de kristna festdagarnas latinska liturgiska sånger. Handlingen i dessa dramer kom (till skillnad från det antika dramat) att vända sig mer till ögat än örat, och de

hade ett rikt material i alla episka berättelser. Frågan om ett stoff var "dramatiskt" eller "odramatiskt" hörde inte medeltiden till; med modern måttstock kan vi emellertid se hur Theophilus-legenden i sig rymmer ett dramatiskt tacksamt material.

Det äldsta bevarade Theophilusdramat är franskt, skrivet av Paris-trouvèren Rutebeuf (nämnd 1255-80).²⁰ Dess tillkomst historia är dunkel. Det är osäkert huruvida det uppförts. Man har sökt visa, hur författaren har låtit sin personlighet präglad skildringen av Theophilus. Den judiske trollkarlen, som här bär namnet Salatin (vilket snarare verkar saracenskt än judiskt), framställs inte med det för tiden typiska judehatet. Satan skildras mindre skräckinjagande än tidigare, och Maria återfår kontraktet från den Onde utan svårighet.²¹

Tyska medeltida Theophilusdramer finns bevarade i flera versioner.²² Från 1400-talets Florens härstammar en "Rappresentazione di Teofilo".²³ Dessutom är tre uppföranden av mirakelspel på Theophilustemat kända.²⁴

Med tanke på dåtida spridning och popularitet kan man tycka att Theophilus har blivit oförtjänt bortglömd. Något har väl detta att göra med gestaltens bundenhet till medeltidens kristna världsuppfattning. Framför allt beror det dock säkert på att Faust från 1500-talet och framåt har kommit att stå som arketyper för den mänskliga kontrahenten i djävulsförbund; Theophilus har helt enkelt undanträngts av efterföljaren. En närmare jämförelse på några punkter mellan de båda skall uppta återstoden av utrymmet i denna presentation.

Theophilus och Faust

Olika syften påkallar olika åtgärder. Törsten efter kunskap kan bli omätlig och vilja spränga de gränser som utstakats för människan (en dödssynd på medeltiden, en lovvärd strävan under renässansen). Denna omöjliga önskan är drivfjädern till Fausts pakt med djävulen. I en mening är steget han tar därför fullkomligt logiskt: något "inomvärldligt" sätt att tillfredsställa hans begär finns helt enkelt inte.

Theophilus' bevekelsegrund för djävulspakten är en annan än Fausts: inte kunskapsörst, utan ärelystnad och vrede över att ha blivit kränkt. Enligt medeltidens betraktelsesätt var det en ohygglig synd – men en synd som kunde gottgöras genom uppriktig ånger. En påtaglig skillnad är också att Theophilus inte alls passar på att njuta av frukterna av djävulspakten. Faust njuter i 24 år; Theophilus ångrar sig så gott som omedelbart. Denna olikhet har avgjort att göra med tidsavståndet mellan de båda historiernas tillkomst. Faustsagan speglar det religiösa uppbrottet i övergången till nya tiden. Avfallstemat var centralt för reformationen. Fausts rastlösa nyfikenhet och ambivalenta attityd är prov på en modern mentalitet. Att Theophilus' ånger däremot måste sätta in så snart visar oss hur oerhörd hans förbrytelse var, hur nära gränsen för det fattbara den rörde sig. Att historien måste sluta lyckligt följer också konventionerna (och garanteras ju redan av huvudpersonens namn: Guda-vännen).

En olikhet mellan Theophilus och Faust kunde sägas vara den, att Theophilus mest fungerar som ett *exempel* på den kristna nåden, som förmedlas av Maria – ett *tidstypiskt* stycke uppbyggelse litteratur, således. Fausttemat däremot, kunde man

hävda, har en högre grad av allmängiltighet.

Men är denna skillnad så avgörande? I sina olika varianter har Fausttemat också på liknande sätt använts just för att belysa problemkomplex i skilda tankevärldar genom tidevarven. Några exempel i all korthet kan visa på detta.

Hos Marlowe kan man t. ex. notera en tidstypisk *juridisk människosyn*, där Jesus står för Nåden/advokaten, medan Gud är Lagen/domaren.

En mångfald tolkningar av Goethes *Faust* har förstås anmält sig. Så har Mephistopheles setts som bäraren av den franska upplysningens idé: en kylig, intellektuellt skeptisk och ytlig mentalitet; Faust däremot som en bild av den germanska romantiken: en känslövarm, tankedjup, entusiastisk idealist. Ser man vidare Faust ej som individ utan som den universella människan, och Mephistopheles som (sig själv ovetande) en Guds tjänare, blir stycket ett frälsningsdrama, Goethes allegorisk-symboliska inlägg i teodicé-debatten. Goethes Faust har också kallats en symbolgestalt för den narcissistiska viljan till makt och för den samhällsideologiska utvecklingens tragedi. Existerar människan för utvecklingens skull eller utvecklingen för människan? I fråga om Tysklands modernisering, ekonomiska uppbyggnad och liberala reformer, ställde sig Goethes Faust på samma sida som Gamla Testamentets Gud, den Handlingens Gud som definierade sig i skapandet av världen, till skillnad från Nya Testamentets, Ordets Gud.²⁵ Gestaltens aktualitet avtar inte.

Doktor Faustus är Thomas Manns i dubbel bemärkelse mest djävulska parodi: en bildningsroman som skildrar vägen till helvetet! Hos Mann saknas helt den kvinnliga eller gudomliga frälsningsmöjligheten. Romanen är en smärtsam uppgörelse med det samtida Tyskland, där Fausttemat får belysa tidens demoni. I nazismen såg Mann en fortsättning av den tyska konservativa traditionen men samtidigt förstås ett olidligt hot mot det tyska kulturarvet. Hur kunde detta hot uppstå? Manns svar tycks bli att det är utanförskapet, den isolerade ickedemokratiska hållningen som är grogrunden. Analysen kan förstås ifrågasättas. Visst politiserade nazismen det tyska folket. Men förbindelsen konstnärskap-utanförskap-isolering-kylligt genomskådande-dödsdrift står klar hos Mann.

Huvudtemat i hela Thomas Manns författarskap, nedärvt från Schopenhauer, Wagner och Nietzsche, är motsatsparet *Geist-Leben* (konstnären-borgaren). Adrian Leverkühns *Geist* är antipolitisk; han söker isoleringen och den allt kyligare ensamheten. Manns syn på den moderne konstnärens roll påminner om Adornos. Konsten har förlorat förmågan till naivitet, till oproblematiskt spontanitet. Att vara konstnär är att vara distanserad. Modernismen är ett så radikalt brott med konsten att den innebär dess undergång. Mellan den modernistiska estetiken och den apokalyptiska grymheten finns en valfrändskap som plågar Mann. Hans framställning av detta försoningslösa dilemma föregriper postmodernismen. Kan man samtidigt vara både den utanförstående *konstnären* och *humanisten*, förkämpen för demokratin och andra "banala förträffligheter"?

Exempel på hur Faust kan spegla samtiden finner vi vidare i Bulgakovs *Mästaren och Margarita*, i Klaus Manns *Mephisto* etc.

Men låt oss slutligen återvända till Theophilus. Vi har sett hur han framträder som mest tydligt då han ställs i relation till förhärskande föreställningar i sin tid. Häri skiljer han sig inte från Faust. Samma nära förhållande mellan gestalt och samtid gäller för den senare. Detta framstår desto tydligare vid närstudium av Fausttemats

olika manifestationer, varom raderna ovan bara har velat ge en antydan. Hur universellt allmängiltig Faust än kan te sig, om man väljer att etikettera honom på lämpligt sätt (nyfikenhet, lekfullhet, erövrarlust, missnöje, rastlöshet, nonkonformism, fadersuppror osv) så är det ändå i samklang med en social och intellektuell kontext som vi bäst uppfattar honom; liksom med Theophilus. Och även om Faustgestaltens aktualitet som sagt visar alla tecken på att hålla i sig, så är hans livslängd hittills bara ungefär hälften av föregångarens.

Hur ska man då sammanfattningsvis se på den litterära figur som här har fått heta "medeltidens Faust"; Theophilus? Faust slöt förbund med djävulen för kunskapsörstrens skull, Theophilus för att återfå sitt rättmätiga ämbete. Hur olika dessa syftemål än är, rör de sig båda inom gränsen för det jordiska. Någon strävan hinsides jordelivet har de inte – även om Fausts gränsöverskridande visioner åtminstone inledningsvis lämnar oss i tvivelsmål rörande omfattningen av hans ambitioner. Theophilus' mål ter sig jämförelsevis platt och ynkligt. Han har berövats sin status och vill återfå den med Satans hjälp. Det är världsligt, det är sinnligt, det är syndigt. Hans önskan kommer i skarp kollision med den förhärskande världsåskådningen. För medeltidens kristna låg livets mening inte i jordelivet utan hinsides.

Kristendomen rymmer en dualism, som först verkar få sin lösning vid övergången till varat efter detta: *kampen mellan Gud och världen*. Theophilus tar djävulen till hjälp för att uppnå sina världsliga syften. Den konflikt med Gud som han då hamnar i ställer dualismen på sin spets. Gud kräver av världen, Theophilus kräver av världen... Människans religiösa dilemma kommer härigenom i skarp belysning. Vad jag vill – det är världsligt.

Kristendomen lär vidare att själen kan nå *frälsning från den sinnliga driften* på ett bestämt sätt: genom askes och försoning med Gud. Vägen till nåd går via avståndstagande från världen, genom ånger och underkastelse. Det sinnliga är ett hinder för frälsning och måste kuvas. Viljan likaså. Vad jag vill – det är sinnligt.

Kristendomen presenterar slutligen världsdramat i sammanfattning, i tre akter: *paradis – syndafall – frälsning*. I fallet Theophilus ser vi den parallella utvecklingen: lycka-olycka-djävulsförbund-ånger-nåd. Theophilus lät sin vilja styra mot den värsta hädelsen, som endast med den milda modern Marias yttersta kraftansträngning kunde få förlåtelse. Vad jag vill – det är syndigt.

I de tre orden världsligt-sinnligt-syndigt låter sig nog essensen av Theophiluslegenden uttryckas – pudelns kärna, om man så vill. Med sin enkla personifiering av goda och onda makter talade legenden direkt till medeltidsmänniskan. Den blev folklig och älskad, och utan större förändringar återberättades den under många århundraden. Den var alltså levande då Faustsagan kom till, med renässansens kunskapssträvan som drivkraft bakom djävulspakten.

Noter

- 1 Så t. ex. Johannes Wedde, *Theophilus. Das Faustdrama des deutschen Mittelalters*, Hamburg 1888, och L. Radermacher, *Griechische Quellen zur Faustsage* (Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 206. Band, 4. Abhandlung), Wien/Leipzig 1927.
- 2 Karl Plenzat, *Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters* (Germanische Studien, 43), Berlin 1926, s. 13.
- 3 Om Cyprianus-legenden, se Theodor Zahn, *Cyprian von Antiochien und die deutsche Faustsage*, Erlangen 1882. Om de båda övriga, se Wilhelm Meyer, "Radewins Gedicht über Theophilus", i: *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften zu München* 1873, 3: 49-120. Här efter Plenzat, a.a., s. 14 f.
- 4 Radermacher, a.a., s. 70.
- 5 Se vidare Ernst Lucius, *Die Anfänge des Heiligenkults in der christlichen Kirche*, Tübingen 1904, s. 521-522.
- 6 Se E.F. Sommer, *De Theophili cum diabolo foedere*, Diss., Halle 1844. Krönikören Radewins version av berättelsen (1100-t) torde dock bygga på en grekisk förlaga. Uppgifterna från Plenzat, a.a., s. 17 och 34 f.
- 7 Plenzat, a.a., s. 18. Texten i *Acta Sanctorum*, Febr. I (1863), s. 489-493.
- 8 Plenzat, a.a., s. 19 ff.
- 9 Tysk övers. H. Knawer 1964. Hrotsvith (c:a 935-efter 973) behandlas på svenska av Ellen Fries i *Märkvärdiga kvinnor I*, Stockholm 1890.
- 10 *Acta Sanctorum* 4 Febr.
- 11 Utg. av Wilhelm Meyer, *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften*, München 1873.
- 12 *Grand Testament*, Ballade VI, vers 886 ff.
- 13 Utg. av Friedrich von der Leyen, Breslau 1897.
- 14 Plenzat, a.a., s. 42 f, varifrån även det följande citatet är hämtat.
- 15 Rekonstr. av F. Breucker i *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung*, 1904, s. 81-146.
- 16 Plenzat, a.a., ss. 47 och 52.
- 17 Bl.a benediktinermunken Gautier de Coincy (c:a 1177-1236) *Les miracles de la Sainte Vierge*, utg. P. Lindgren 1963; den mest omfattande av alla berättelser om Theophilus.
- 18 Gonzalo de Berceo (ca 1195-efter 1246) *Milagros de Nuestra Señora*, utg. A.M. Ramoneda 1980.
- 19 Denna text uppmärksammades redan av George Webbe Dasent, *Theophilus in Icelandic. Low German and other tongues from MSS in the Royal Library Stockholm*, London 1845, s. 29. Den utgavs av George Stephens 1847 i *Ett fornsvenskt legendarium, innehållande medeltids kloster-sagor om helgon, påfvar och kejsare ifrån det I:sta till det XIII:de århundradet. I.* (Samlingar utgivna av Svenska Fornskrift-Sällskapet, häft. 8), Stockholm 1847, s. 28 f. Den text som återges här är hämtad från en senare utgåva av Valter Jansson, *Fornsvenska legendariet, I* (Samlingar utgivna av Svenska fornskriftsällskapet, häft. 181), Uppsala 1938, s. 43 ff.
- 20 "Le miracle de Théophile", utg. av Grace Frank i *Classiques français du moyen âge*, 1949. Tysk övers. av M. Gsteiger: *Das Mirakelspiel von Theophilus*, St. Gallen 1955. Vidare Léon Clédat, *Rutebeuf*, Paris 1909, och J. Reed, "Le miracle de Théophile de Rutebeuf", i: *Bulletin des jeunes Romanistes*, 11/12, 1965, s. 34-55.
- 21 Plenzat, a.a., s. 120 ff och s. 131 f.
- 22 Efter manuskript i Helmstedt, Stockholm och Trier utg. av Robert Petsch: *Theophilus. Mittelniederdeutsches Drama in drei Fassungen*, Heidelberg 1908.
- 23 Utg. av Alessandro d'Ancona: *Sacre Rappresentazione*, Firenze 1872, 2: 445-467.
- 24 I Aunai 1384, i Deventer 1436 och i Le Mans 1539. Plenzat, a.a., Beilage a1.
- 25 Marshal Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, övers. G. Sandin, Lund 1987, s. 43.



Faust och Mefistofeles. Träsnitt i Christopher Marlowes *Doctor Faustus*, 1631.

ARIS FIORETOS

Obscuritas

iam obscure luce

Dunkelhet "har blivit till en förhärskande estetisk princip", hävdar Hugo Friedrich i sitt försök att teckna ett historiskt porträtt av modern poesi i den akademiska bestsellern *Die Struktur der modernen Lyrik*. Ett par sidor senare erbjuder han "en beteckning på [detta] dunkla diktande": "hermetism".¹ Med förutsättningar i den specifika hermetism vi känner från *Corpus Hermeticum* samt de många hermeticismer som följer i dess spår (vars doktriner inte uteslutande hämtar material från denna samling texter utan bland annat även från Platon, nyplatoniska efterföljare, pytagoreisk numerologi och judisk kabbalistik)² antas den moderna litteraturens särskilt otillgängliga karaktär här inte bara grunda sig på en princip om en viss sorts hemlighållande av mening, utan underförstått även erbjuda gäckande omskrivningar för detta motstånd mot förståelse. Den förra aspekten sägs förena modernismen med en esoterisk tradition, medan den senare antas borge för det nya och specifikt moderna den tillför. Sådan är utgångspunkten för den studie som myntade begreppet "hermetism" som beteckning på modern litteratur – Francesco Floras bok om Ungaretti, *La poesia ermetica*³ – och föga har förändrats sedan dess.

Som ism betecknar hermetismen således den historiska existensen av en särskild doktrin och estetisk praktik, och genom att avleda sitt namn från den figur som också gett tolkningsläran dess namn – gudarnas budbärare, tjuvarnas beskyddare och tricksens mästare, Hermes – pekar den indirekt även på denna historiska existens teckenkaraktär. Mer allmänt kunde man därför säga att modernitetens förmenta hermetism både förutsätts benämna en specifik tradition inom litteraturens historia och tjäna som en teknisk beteckning på ett särskilt teckeninriktat drag i denna litteratur. I den mån dessa båda aspekter kan formuleras som en distinktion kan den uttryckas som en skillnad mellan historiska och lingvistiska meningsstrukturer eller, annorlunda formulerat, mellan *upplevelsen* och *läsningen* av texter.⁴

I det följande skulle jag vilja rikta uppmärksamhet på ett par möjliga implikationer av denna distinktion, i synnerhet i förbindelse med Friedrichs försök att historicera något specifikt "hermetiskt" i modern lyrik. Framför allt intresserar mig hans tolkning av denna poesi i uttalat *negativa* kategorier – desorientering, avhumanisering, förstörd realitet, söndring, deformation – samt den förståelse av den moderna litteraturens "modernitet" som därmed föreslås.⁵ Jag kommer att inrikta mig på en särskild kategori hos Friedrich, dunkelhet, och mot slutet försöka att sammanföra den med en topos med viss betydelse och beständighet inom litteraturen, inte minst

inom den så kallat hermetiska: blomman.

Redan i antik litteratur förekom blomman som skönhetsens privilegierade symbol framför andra, som metafor för livets korta lopp och kärlekens intensiva blomning, men också som tecken på atletisk och poetisk framgång (till exempel hos Pindaros). Denna senare koppling till språk och litteratur är instruktiv med tanke på att blomman är en figur för organisk utveckling och därmed också erbjuder en modell för någon form av historia. Även inom den esoteriska traditionen finner figuren nedslag, till exempel hos en alkemist som Nicholas Flamel som tillskrev blomman en ockult, astrologisk innebörd eller i kabbalistiken, där den andliga verklighetens tio manifesteringar symboliseras av det blomformade *sefirot*. Denna florala tropologi kultiveras senare av bland andra romantikerna, däribland Novalis, som i *Heinrich von Ofterdingen* placerade "den blå blomman" på en avlägsen ort bortom bergen.⁶ Den symboliska konkretion som växten fortfarande ägde i medeltida florilegier förlorar sig här i ett intensivt töcken och tydliggörs bara genom en längtan som likväl endast kan komma till uttryck i den utsträckning som den bekräftar blommans grundläggande otillgänglighet.⁷ Även om den blomman hos Novalis och andra alltså står som symbol för en poetisering av världen, markerar denna *flos rhetoricum* den världsliga poesins grundläggande tillkortakommande.

I efterkrigs poesin finner man få mer ingående och skarpa uppgörelser med förutsättningarna för och konsekvenserna av det Friedrich kallar hermetism än hos Paul Celan. Hans uppgörelse med litteraturen, historien och litteraturhistorien gäller förvisso inte bara den poetiska floran, men just i förbindelse med blomman som topos och figur blir det tydligt på vilket sätt Celans poesi förhåller sig till den *via negativa* som Friedrich menar utgör den moderna lyrikens särskilda färdväg. Den dikt som framför allt intresserar mig heter "Blume", och den fråga jag vill avsluta med att beröra gäller det "Blindenwort" ("blindord") som förekommer i diktens centrala rad samt vad det kan betyda – i synnerhet i förbindelse med den hermetism som Celans diktning i allmänhet och denna dikt i synnerhet har tillskrivits.⁸

i

Döljandet av en betydelse så viktig att dess begriplighet måste förbehållas ett utvalt fåtal följer olika regler och är föremål för skilda ideologiska motiveringar under varierande epoker, beroende på social, kulturell och politisk kontext. Sålunda är till exempel anledningen till att Moses håller sitt ansikte dolt för Israels barn i Paulus andra brev till korintierna uppenbart en annan än orsaken till att den "liknelsebild" som Nietzsche talar om i *Tragedins födelse* ger upphov till en lust att riva sönder den "likt ett förhänge".⁹ Dock är ett gemensamt drag i båda dessa exempel samt mer allmänt i de flesta esoteriska diskurser att en viss mening måste förbli förborgad och oåtkomlig, samtidigt som denna otillgänglighet inte kan tillåtas vara definitiv, eftersom den då också måste utvidgas till att gälla de redan invigda. Av uppenbara skäl får hemligheten inte heller vara så hemlig att den inte längre kan igenkännas såsom hemlighet.

Detta kruz betyder att hemlighållandet inte går att begränsa till en fråga om ett särskilt innehåll och dess förståelse, underkastad historiska bestämningar, utan dessutom måste underförstå och grunda sig på något slags språkteori, där vissa troper eller figurer som bygger på en avgörande skillnad mellan det sagda och sägandet

som de dessutom exploaterar – till exempel allegori, ironi, gåta och parabel – spelar särskilt privilegierade roller. Om ett hemlighållande således förutsätter en begränsning av möjligheten till förståelse, kan det, som Gerald L. Bruns påpekar, tas som ”en allmän term för vilken som helst av de figurer eller formationer som hinder mot upplysning råkar ikläda sig”.¹⁰

Denna bestämning, med dess beprövade parallellställning av två dikotomier – ljus/mörker och insikt/blindhet – visar samtidigt på ett av de mönster enligt vilket en hemlighet vanligen uppfattas och teoretiseras: den döljer sig bakom någon sorts täckelse eller förklädnad. Antingen utgör den en sanningens åtråvärda kärna höljd i ett skal av förställning och oåtkomlighet eller så tänks den som ett avskilt rum bakom lyckta dörrar till vilka det gäller att ha de rätta nycklarna om man skall vinna tillträde och insikt. Det förra fallet är tänkvärt i så mån som vårt språks metaforiska resurser genomgående tycks vilja tala om det väsentliga i termer av en kärna eller innerlighet, medan det senare antyder att de begrepp med vilka vi teoretiserar den tolkande akten gärna hämtas från låsets, regelns eller gränsspärrens vokabulär.

I båda fallen förutsätter dessa paradig dock en rumslik skillnad mellan yttre och inre, där det senare ledet vanligen – för att inte säga alltid – privilegieras. Utan det förra funnes emellertid inte det senare, vilket i sin tur innebär att ett hemlighållande alltid åtminstone uppfyller två funktioner: det skyddar eller slår vakt om något, men det uppenbarar också det som det skyddar såsom något dolt. I parabeln om den ljushöljda manteln i Psaltaren 104:1-2, som Hegel använder som illustration på det sublimes, fungerar till exempel ljuset som den förklädnad som låter oss se – och i förlängningen inse – Guds närvaro: ”min Gud, du är hög och stor; i majestät och härlighet är du klädd. Du höljer dig i ljus såsom i en mantel, du spänner ut himmelen såsom ett tält”.

Om hemlighållandet därmed inte endast kan begränsas till en fråga om mening (och alltså inte uteslutande underförstår en hermeneutik), utan dessutom förutsätter en viss sorts språklighet som vaktar denna mening, måste det även förutskicka vad som kunde kallas en retorik. Detta kan förefalla vara ett något radikalt förslag med tanke på att retoriken – åtminstone i sin klassiska form och kodifiering – alltid talat till klarhetens lov.¹¹ Sålunda fördömer retoriker från den anonyma författaren till *Rhetorica ad herennium* till Julius Victor i sin *Ars rhetorica* vad de betecknar som *obscuritas* med unison kraft, och ingen är mer utförlig och precis i sin kritik än Quintilianus. Dunkelhet förstås här genomgående i sin ursprungliga, etymologiska bemärkelse – *ob-scurus* är något som ”täcks” eller ”höljts” – och för en retorik som syftar till klar framställning och den sortens övertygande argument som grundar sig på en tydlig redovisning av tankens gång utgör detta slags döljande och grumlighet en horror. I den mån som dessa retoriker ändå tolererar existensen av dunkla figurer – till exempel orakelspråket eller gåtan – betecknas deras dunkelhet som temporär och tillfällig. Dunkelheten förblir yttre och i sista hand oväsentlig, definierad som brist, och antas således fordra en tolkningsprocess som är *ändlig*.¹²

Men i den mån slutet på denna brist på tydlighet inte kan fastställas a priori, är det heller inte a priori säkert att hemlighetens hermeneutik och retorik utgör komplementära betingelser som understöder varandra i ett slags ömsesidigt bestyrkande dialektik. Som citatet ur Psaltaren visar är det till exempel inte uppenbart att det som här kallas retorik otvetydigt låter sig reduceras till en av

polerna i en motsatsställning mellan hölje och höljt – eller dess språkliga korrelat: figur och mening. I bibelpassagen är det ju höljet (manteln) som bokstavligt talat kastar ljus över det som det är satt att dölja (Gud). Om retorik förstås som en sådan yttre täckelse med vilken man ikläder en inre mening, måste det innebära att det som vanligen höljer, döljer och fördunklar här inte bara består av sin av traditionen tillskrivna motsats (ljus), utan om man följer denna tradition dessutom måste utgöra möjlighetsbetingelsen för insikt – hur allegorisk den än må vara.

Denna omkastning av attribut saknar inte historia. I den text som kanske tydligast teoretiserar ljusets möjliga relation till övertalning och därmed till retoriken *qua* retorik, Longinos traktat *Om det sublīma*, förekommer en diskussion som direkt kan anslutas till inversionen i Psaltaren. ”Det skickliga utnyttjandet av figurer”, framhåller Longinos i det sjuttonde kapitlet,

får gärna något misstänkt över sig och ger intryck av försåt och anslag och bedrägeri, så till exempel när talet riktas till enväldiga domare och i synnerhet då tyranner, kungar och andra ledarfigurer i suverän ställning. En sådan blir genast vred, om han förs bakom ljuset – ja, som vore han en omogen spoling! – av en skicklig talares figurer. [...] Därför är den idealiska figuren sådan att det inte märks att det är en figur.

I mötet med personer med institutionaliserad auktoritet är det alltså såväl passande som nödvändigt för talaren att använda figurer på ett sådant sätt att de inte ger sig tillkänna som det de är (det vill säga retoriska manövrar med vilka man kan övertala åhörarna och föra dem till det sublīma), utan tvärtom förställer och döljer sig bakom en åtminstone retoriskt betraktat oförarglig uppsyn.

En tyrann eller kung blir enligt Longinos vred ”om han förs bakom ljuset”, men uppenbart kan döljandet av detta faktum inte ske annat än med hjälp av figurativa tekniker. För att illustrera detta krux hänvisar han till Demosthenes, som citeras ur det så kallade *Kranstalet*. ”Jag svär vid dem som vid Marathon trotsade faran!”, slår Demosthenes fast i detta domstal som hade hunnit bli en ofta anförd passus redan på antik tid. Genom att på så sätt upphöja sina landsmäns förfädrar till gudar låter han domarna förstå att man bör svära vid de stupade som vid gudar. Därmed lyckas han samtidigt, som Longinos påpekar, att slå om ”från saklig bevisföring till högstämt patos och lyftning och inge åhörarna orubblig tilltro”. Han har med stor stil fått publiken att glömma eller bortse från att det han säger inte längre har något att göra med argumentet i tekniskt avseende.

”Hur har talaren här gömt figuren?”, frågar sig Longinos, och svarar:

Jo, med det starkare ljus som han omgivit den med. Ty liksom svagare ljussken förbleknar i solstrålarnas sken, så fördunklas det retoriska konstgreppet när det från alla håll omges av det sublīmas glans. En liknande företeelse möter vi i måleriet: när ljus och skugga är målade sida vid sida på samma plan är det ljuset som möter ögat först, och det är inte bara mera framträdande, utan man tycker till och med att det ligger en närmare. Sammalunda i litteraturen med det patetiska och det sublīma! De ligger i våra själar närmare tack vare en själslig affinitet och tack vare sin utstrålning, och de överglänser figurerna och deras konstmässighet och, kan man säga, håller dem dolda.¹³

Det sublima – som endast tillåter framställning *in actu*, i och såsom en utsägelseakt¹⁴ – betraktas här som ett starkare ljus som hindrar talarens publik från att lägga märke till det sätt på vilket hans glänsande vändning lurar bort dem från den sakliga bevisföringen. Endast med hjälp av detta starkare ljus kan de retoriska tricksens glansfullhet överglänsas och den lyssnande tyrannen eller kungen föras bakom ljuset. Det sublima illuminerar bokstavligt talat genom att blända.

ii

Den uppfattning av retorik som blir tydlig här – och som på inget sätt uttömmar vad Longinos har att säga i ämnet – förutsätter att retoriken i grund och botten är *persuasio*, det vill säga ett sätt att övertala, och därmed att den talande har kontroll över det han eller hon ger uttryck för. Med andra ord utgör den dunkelhet som uppstår ur ett starkare ljus med den motsägelsefulla förmågan att föra bakom ljuset en strategisk och planerad effekt, vars avsikt består i att dölja en hemlighet som inte bör göras tillgänglig eller uppenbar. Dunkelhet förblir definierat som ett bristens attribut eller taktiska instrument – ett tecken på eller sätt att använda sig av oklarhet, vaghet och otydlighet.

En liknande uppfattning av den språkliga utsagan beledsagar Friedrichs försök att bestämma den moderna diktens specifika dunkelhet. ”Diderot, Novalis och Baudelaire gav uttryck för ett krav på dunkelt diktande”, framhåller han. ”I jämförelse med den radikalitet som numera uppnåtts ter sig dessa krav harmlösa, även om de banade väg för en utveckling som inleddes av Rimbaud och i och med Mallarmé resulterade i en sådan grad av genomtänkt dunkelhet att ingen poet under 1900-talet mera velat eller kunnat eftersträva den”. Också Mallarmés väljudande väv av sonora glidningar och syntaktiska förgreningar hänför, men till skillnad från de av Longinos påtalade sublimes vändningarna tjänar den inte längre någon klarhet. Den antika retorikens *perspicuitas* – den språkliga och innehållsmässiga ”tydlighet” som utgjorde ett av de fyra stilidealerna (*virtutes dicendi*) – har här fått lämna plats för en sentida dunkelhet, som visserligen inte är resultatet av någon retorisk oskicklighet eller oförmåga att tänka klart, men inte desto mindre avsiktligt bryter mot kravet på klar text och klartext.

Friedrich spetsar till och med till denna omständighet och hänvisar till Mallarmés ”genomtänkta dunkelhet”, förment planlagd som en nödvändig del av en särskild sorts *écriture d'ombres* med föga relation till någon yttre, referentiell verklighet: ”han talar för att inte längre bli förstådd”. För att trots allt kunna förklara denna obskyra poesis existens – som, om den inte vill bli förstådd, gjorde bäst i att fullkomligt tiga – måste Friedrich därför föreslå ett annat *raison d'être* som inte längre gör gemensam sak med en princip om poetisk kommunikation grundad på begriplighet. ”I dess [begriplighetens] ställe”, slår han sålunda fast, ”måste ett begrepp om oändlig suggererbarhet träda”. Även om den avsiktligt gör avkall på innehållsmässig tillgänglighet vidmakthåller Mallarmés dunkelhet därmed en språklig tydlighet, som visserligen inte längre tjänar meddelelsen, men som just därigenom mera framgångsrikt kan lägga sig vinn om språkets egen magi.

Avståndet till ett begrepp om *poésie pure* blir således inte långt, och det förvånar inte när Friedrich hävdar att den rena poesin ”[p]å 1900-talet betecknar en poetik som grundar sig på Mallarmé”. Visserligen handlar det inte bara om en ren och

sonort välljudande diktning för det yttre örat, utan lika mycket om den svängning som diktens intellektuella innehåll och dess abstrakta spänningar låter det inre örat uppfatta, men ”i sin privativa betydelse är den [rena poesin] den diktningsteoretiska motsvarigheten till det Intet kring vilket [Mallarmés poesi] kretsar”.¹⁵

Blommans symboliska funktion för denna förment rena diktning är särskilt talande, eftersom den antas markera den rena skönhet för vilken varken Hur eller Varför är passande, utan endast den oblandade bekräftelsens Att. Detta *langage des fleurs* når sin kulmen med symbolisterna, bland annat i Baudelaires *Les fleurs du mal* med dess negation av snart sagt alla den traditionella litterära estetikens privilegierade topoi, samt i den läpparnas ”nakna blomma” som förekommer i Mallarmés ”Hérodiade”, vars oroväckande bekräftelse snarast består i en negation av negationen.¹⁶ Gertrude Steins famöst tautologiska ”A rose is a rose is a rose” kunde läsas som den yttersta retoriska formen av denna bejakelse. Inget kan här längre sägas om denna ros såvida det inte uttrycks i den cykliska struktur som antyder denna språkliga ros mimetiska beroende av den organiska blommans naturliga pånyttfödelse. Hennes tautologi omskriver med paranomastisk skärpa den mystiska satsen att ”en ros saknar varför”. Steins ros kan endast hävda sin existens om och omigen i homofoniska kadenser vars förförande upprepningar underförstått visar att språket självt är lika åtråvärt och laddat som någonsin ”the real thing”: eros is eros is eros...

Denna historisering av den moderna lyrikens specifika dunkelhet, där välljudande suggestion ersätter meningsfull förmedling, delar Friedrich med många kolleger, och det råder ingen tvivel om att den kan underbyggas med hjälp av en rad poetologiska uttalanden av litterära modernister. Dess uppenbara förmåga att övertyga genom sin vädjan till vår känsla för litteraturhistorisk ordning är avsevärd och det vore naivt att tro att den kunde undvikas, än mindre överges. Tvärtom tillhör det denna historiografis imponerande styrka att den alltid tycks istånd att införliva nya, okända eller åtminstone ännu oteoretiserade litterära former och yttringar i sin förklaringsmodell. Genom att hänföra den moderna diktens obegriplighet till omständigheter såsom till exempel dess avskaffande av asyndetiska ord, dess privatisering av referenser och dess långsökta intertextualisering – aspekter som emellertid på intet sätt är påfunna av moderna kritiker, utan redan förekom hos Quintilianus – kan denna poesins dunkelhet fortfarande bemästras och förklaras historiskt, om än bara med hjälp av ”negativa” kategorier.

Men denna historiografis styrka är också dess svaghet. Oundvikligen tycks den förutsätta ett begrepp om historia som är genetiskt grundat, det vill säga tänker sig litteraturens historia som en utveckling i vilken ett stadium efterträder ett annat, en epok följer på en annan, ungefär som dag läggs till vecka, vecka till månad och månad till år. Således betraktas ”moderniteten” som den obskyra fas som litteraturen träder in i då den överger den optimistiska tron på språket som en återgivning av verklighet och istället tar fasta på sin egen gåtfulla, allegoriska karaktär – vilket är ett annat sätt att säga det som litteraturhistoriker av Friedrichs kaliber aldrig glömmer att påtala: i den moderna litteraturen försvinner tinget och i dess ställe träder ordet.

I detta sammanhang kan man anföra Jean Pauls berömda diktum i *Vorschule der Ästhetik* om poetens ”intellektuella frihet” som vänder uppmärksamheten från tingen till deras tecken som en antydning om ett medvetande om detta förhållande som på

intet sätt uppstår i och med modernismen.¹⁷ Flauberts famösa ”bok om ingenting, en bok utan yttre stöd, som håller ihop sig själv genom sin stils inre kraft” brukar citeras som uttryck för prosakonstens insikt om detta förhållande,¹⁸ och inom diktningen anförs inte sällan någon passage ur Mallarmés traktat om ”versens kris” – till exempel denna:

Till vad tjänar undret att omvandla något naturgivet till dess vibrerande nästan-försvinnande enligt språkets eget spel, om det inte är för att den rena idéen skall träda fram därur, utan obehaget av en närliggande eller konkret påminnelse.¹⁹

Det uttalade syftet med att omvandla tinget till dess ”presque disparition vibratoire” i denna passage är att uppnå den rena idé som denna transformering kan ge upphov till ”enligt språkets eget spel” och därmed låta poeten slippa obehaget av att påminnas om en ”närliggande eller konkret” värld. Således hävdar en av Friedrichs sentida kolleger att ”[f]ördunklandet av meningssammanhanget hos Mallarmé [...] leder till en radikal frigörelse av ordet. Denna nya form av lyriskt tal, som inte längre rör ting utan ord, vinner framsteg i 1900-talspoesi”.²⁰ Den moderna lyrikens yttersta stadium motsvaras i denna historiografi av en ”ren poesi” – bokstavligt talat intetsägande som en blomma – som befriats från alla krav på utomspråklig referens och vars ”diktningsteoretiska motsvarighet” bara kan bli det Ingenting som också utgör centrum för dess tematiska intresse.

I dessa och liknande emancipatoriska tolkningar är det med andra ord just 1900-talspoesins självreflexivitet med dess inriktning på ord och inte ting som skiljer den från föregående poesi. Beroende på ens kritiska läggning har det poetiska språket till ens förtjusning eller förskräckelse frigjort sig från referensernas fjättrar och ger sig nu hän åt sitt eget magiska ljudande. Denna den moderna diktens ”syftning på språket”, för att använda den formel av Benjamin som Peter Szondi sedemera institutionaliserade,²¹ antas således göra den till en autonom verbal konstruktion som värjer sig mot all slags representativ förståelse som inte i första hand uppfattar dess gåtfullt språkliga karaktär. Genom att grunda sig själv såsom en självtillräcklig poetisk entitet vinner den moderna dikten därmed en ontologisk status som alster ur tidigare epoker saknar.

Ett annat sätt att formulera denna omständighet på är att säga att litteraturen i och med uppkomsten av en masskultur och följetongsromanen mot mitten av artonhundratalet börjar röra sig från det orala berättandets intimitet till ett ökat poetiskt förfrämmande.²² I förlängningen av denna övergång från en oalinerad textuell produktion (som prioriterar det betecknade framför det betecknande – och därmed vidmakthåller en direkt förbindelse mellan språkets mimetiska förmåga och en känsla av jag) till en alltmer osammanhängande världsbild som endast är allegoriskt fattbar (och där poesins sanna omsorg kommit att gälla det betecknande) vill Friedrich bland annat se ”disorientering, upplösning av det vanliga, förlust av ordning, inkoherens, fragmentarism, omkastning, uppradande stil, avpoetiserad poesi, förstörelseblixtar, skärande bilder, brutal plötslighet, förskjutning, astigmatiskt synsätt [och] förfrämmande”.²³ Trots dessa negativa bestämningar skapas därmed en ny poetisk – och uttalat modern – verklighet.

I detta hyperboliska schema av additiv negativitet – som förutsätter ett slags stamträd där de närande rötterna utgörs av Baudelairens poesi – häftar emellertid diskursiva formler såsom ”föregripande... genombrottet av... kulminerande i...” fortfarande i skuld till en antropomorfisering av genrer och epoker på ett sätt som antar att de är varelser med barndom, mandom och gyllene ålderdom. Även om en förståelse av det som gör den moderna diktningen ”modern” endast sägs vara tillgänglig i den mån som diktens karaktär av språklig konstruktion respekteras, skrivs denna förståelse alltså in i en struktur som i allt väsentligt grundar sig på en organisk modell.

Naturligtvis behöver en sådan modell inte vara dogmatiskt okänslig för skillnader. I det begrepp om litteraturhistoria som till exempel återfinns hos Hans Robert Jauss ersätts positivistisk grovkornighet med en uppmärksam känsla för textuella nyanser och komplikationer. Likväl bevaras en viss organisk linjaritet genom att texters historia byts ut mot deras successiva mottagandens historia. På så vis kan den moderna diktens brist på allmängiltighet och referentiell soliditet ändå hanteras med hjälp av negativa kategorier som tillåter bestämning där bestämningar annars inte låter sig etableras. Och man kan fråga sig om historisk förståelse egentligen är eller kan vara något radikalt annat. Problemet är bara att dessa kategorier tenderar att reducera allt det som gör motstånd mot inlemmande ”i syfte att bereda väg för [en] estetisk återhämtning” som i sista hand inte kan tolerera det negativa såsom negativt.²⁴

Ett talande exempel på denna sorts ”återhämtning” och dess mildrande av det negativas verkningar är Bernd Wittes försök att lansera en teori om hermetisk lyrik apropå Celan. I likhet med Jauss kan han knappast lastas för en naiv tro på positivistiska begrepp om historia, men likväl ger hans utkast till en teori om modern hermetism uttryck för nödvändigheten av att etablera en historisk följdriktighet som tilltalar litteraturhistorikerns behov av klassificering. Enligt Witte är det egentligen inte främst dess autonoma karaktär som kännetecknar den moderna dikten, utan snarare ”dess förstörelse av form, dess allegoriska gåtfullhet”.²⁵ Den moderna poesins hermetism (som Friedrich menar alltid kan igenkännas i dess struktur)²⁶ tillskrivs här denna diktningens förstörande av traderade litterära normer och former – vilket betyder att även om vi inte förstår dess mening, säkras diktens negativa karaktär en fortsättning av ett genetiskt mönster som grundas på igenkännbarhet och i förlängningen därmed tillåter kunskap.

Det som Friedrich ännu behandlade i någorlunda litteraturhistoriska termer behandlas nu med hjälp av en mera teknisk terminologi som inte är rädd för att låna ur sociologiska eller filosofiska vokabulär, men som inte desto mindre vill förstå kontinuiteten mellan Baudelaire och Mallarmé som ”en genetisk rörelse av gradvis allegorisering och depersonalisering.”²⁷ Litteraturens historia betraktas med andra ord som en kronologisk process av progressivt allt dunklare poesi, som till slut endast kan lita till den princip som fortfarande är istånd att bekräfta dess suveränitet, om än *ex negativo*: förstörelse.

Wittes inställning är talande: om Mallarmé som satte förstörelsen på det poetiska programmet hävdar han att ”hans revolt går djupare” än den sortens allegori som utnyttjas i politiska syften (vilket fortfarande sägs ha varit fallet med föregångaren Baudelaire); ”den förstör inte bara naturens och mytens kontinuerliga medium för

återgivning" – det vill säga historien – "utan påverkar språket självt".²⁸ Även om denna förstörelse är så kraftfull att den inte bara omintetgör historien, utan även börjar angripa språket för denna omintetgöring, förblir förståelsen av poesins fortlöpande distansering från återgivning här densamma.²⁹

I likhet med Friedrichs "diktningsteoretiska" parallellisering mellan den moderna poesins inriktning på Intet och dess egen forms intetsägande språklighet kan denna förståelse emellertid endast bekräftas till priset av en essentialisering av just det som sägs vara förutsättningen för poesins motstånd mot begriplighet och förgörande av sina historiska försänkningar: dess negativa karaktär. Denna negativitet antar således det metodologiska värdet av sin motsats, det vill säga en positiv funktion, och man kan undra om det inte är just det som skulle slå fast den moderna poesins egenart som här visar sig vara det som pekar på dess likhet med – eller översättbarhet till – tidigare poetiska former. I denna historiografi blir den moderna poesin således paradoxalt nog endast modern i den mån som dess modernitet överensstämmer med det som gör äldre epoker omoderna.

iii

I en uppsats med titeln "Lyric and Modernity" ställer Paul de Man frågan om man verkligen kan röra sig från mimesis till allegori "som man rör sig från det gamla till det nya, från far till son, från historia till modernitet" – "för om man tar poesins allegorisering på allvar och utnämner den till den poetiska modernitetens utmärkande kännetecken måste alla kvarlevor av en genetisk historicism överges".

De Mans essä erbjuder inget klart svar på huruvida det går att medla mellan moderniteten tagen som en pragmatisk historiebeteckning och moderniteten förstådd teoretiskt, i relation till formella kategorier och textuella dimensioner som existerar oberoende av historiska förändringar. Men denna oklarhet utgör något av ett svar i sig. All förment återgivande poesi, grundad på mimetiska antaganden, måste innehålla allegoriska element, framhåller de Man, på samma sätt som all allegorisk poesi, grundad på dissocieringen av erfarenhet från dess återgivning, måste innehålla någon form av återgivning som möjliggör hermeneutisk tillgång – även om allt den uppenbarar är att "den uppnådda förståelsen med nödvändighet är felaktig".³⁰ Med andra ord betraktar han inte längre förhållandet mellan mimesis och allegori som en övergång, men inte heller uppfattar han den som en i sista hand dialektiserbar relation, där poesins mimetiska och allegoriska funktion ömsesidigt skulle belysa varandra. Dessa båda funktioner är alltid närvarande och verksamma i poesin, men deras förhållande till varandra tycks utgöra en struktur som förblir omöjlig att lösa upp och som de Man på mer än ett ställe kallar en "gåta".³¹

"När en av de viktigaste moderna lyrikerna, den tyske poeten Paul Celan, skriver en dikt om sin främste föregångare, Hölderlin", fortsätter han, "skriver han inte en dikt om ljus utan om blindhet".³² De Man hänför här till Celans centrala dikt "Tübingen, Jänner", publicerad i samlingen *Die Niemandsrose* 1963, som börjar med de oroväckande raderna

Zur Blindheit über-
redete Augen.
Ihre – "ein

Rätsel ist Rein-
entsprungenes" –, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möwen-
umschwirrt.

(Till blindhet över-
talade ögon.
Deras – "det
gåtfulla är ren-
utsprunget" –, deras
minnen av
simmade hölderlintorn, mås-
omsvärmade.)³³

Denna första strof inleds bokstavligt talat med en överföring: till ögon som sägs ha 'över-talats' till blindhet. Satsen är inte bara ofullbordad, utan dess subjekt förefaller dessutom märkvärdigt passivt. Det är som om dikten antydde avslutningen på en syntaktisk konstruktion vars början tar sin början före textens början (och dikten därmed börjar med att sluta). Ögonens passivitet understryker dessutom att det som här äger rum sker med kraften hos det *persuasio* som denna 'över-talning' låter underförstå. Dikten allegoriserar med andra ord den överföring som den också talar om, vilket innebär att det inte längre går att betrakta texten som en gestaltning av ett historiskt förhållande: dikten omskriver inte bara en överföring, utan är i sig en sådan. Dess bokstavligt talat över-talande karaktär tillåter oss således inte att se den blindhet som lägrar sig som någon naturlig följd av en historisk utveckling, utan tvingar oss istället att inse att den redan är där, som resultatet av en språklig operation, hur klarsynta vi än tror oss vara beträffande detta faktums litterära eller historiska omständigheter.

"Blindheten är här inte förorsakad av en frånvaro av naturligt ljus", framhåller de Man, "utan av språkets absoluta ambivalens. Det är snarare en självpåkallad än en naturlig blindhet, inte profetens blindhet utan snarare Oidipus blindhet vid Kolonos, den Oidipus som lärt sig att det inte står i hans makt att lösa språkets gåta". Visserligen bidrar denna kommentar inte till någon närmare läsning av Celans dikt, men de Mans iakttagelse att den blindhet om vilken texten talar måste vara språklig är värd att tas på allvar. "Ett av de sätt på vilket poesin konfronterar denna [språkets] gåta", hävdar han, "är i ambivalensen hos ett språk som på en gång är återgivande och icke-återgivande".

Istället för att förlägga gåtan på ena sidan av en motsatsställning vars andra sida skulle utgöras av klarhet, och betrakta denna distinktion som översättbar till skillnaden mellan mimetisk och allegorisk poesi, vill de Man hänföra gåtan till den motsägelsefulla relationen mellan dessa båda poetiska former. Denna förskjutning bygger på en distinktion som de Man apropå Hölderlin gör mellan det han kallar "enigma" och det han betecknar som "riddle". Den senare sortens gåta är "i sig själv [inte] utom räckhåll för kunskap", skriver han, "utan bara temporärt undandragen kunskap genom ett språkligt medel" – nämligen en "enigma" – "som i sin tur bara kan dechiffreras genom en annan språklig operation".³⁴ En "riddle" utgör en figur

vars mening förr eller senare låter sig avslöjas eller uppenbaras; den innebär bara ett temporärt fördunklande av innebörd och inbjuder således till ett hermeneutiskt arbete som antas vara istånd att lösa den. En "enigma" utgör däremot en språklig komplikation som inte längre är reducerbar till en bestämd mening, utan tvärtom markerar den sorts "knut som hejdar förståelsens process" som de Man talar om på annat ställe.³⁵ Med denna distinktion – som på en metodologisk nivå svarar mot någon sorts skillnad mellan hermeneutik och retorik – kan han i "Lyric and Modernity" också hävda att moderniteten uppenbarar "den paradoxala naturen hos en struktur som gör poesin till en enigma som aldrig upphör att fråga efter det uppnåbara svaret till sin egen gåta".

Att som Friedrich hävda att moderniteten är en form av dunkelhet är att kalla det äldsta, mest inrotade kännetecknet på poesi modernt. Att påstå att förlusten av återgivning är något modernt är detsamma som att återigen göra oss medvetna om ett allegoriskt element i poesin som aldrig upphört att vara närvarande, men som av nödvändighet självt är beroende av förekomsten av en tidigare allegori och därmed utgör negationen av modernitet.

I likhet med förhållandet mellan Baudelaires och Mallarmés poesi, vars relation inte går att dialektisera genom att hänvisa till ett begrepp om fortlöpande allegorisering, illustrerar förhållandet mellan Hölderlin och Celan därför "omöjligheten för en återgivande och en allegorisk poetik att ta del i en ömsesidigt klagörande dialektik. Båda är av nödvändighet otillgängliga för varandra, blinda för varandras visdom". "Allegorin kan endast upprepa sin tidigare modell i blindo utan slutgiltig förståelse, på det sätt som Celan upprepar citat från Hölderlin som bekräftar deras egen obegriplighet".³⁶

w

I syfte att avsluta skulle jag vilja undersöka den enigmatiska, aporetiska struktur som de Man här påtalar, framför allt i relation till ett par rader ur en dikt av Celan som ofta tolkats i ljuset av så kallad hermetisk poesi. Dikten heter "Blume" och saknar inte relevans för teorier om denna lyrik.³⁷ I den essä av Witte som jag tidigare hänvisade till fungerar texten som ett av tre huvudexempel och i en nyutkommen studie av Thomas Sparr, ägnad åt Celans så kallade *Poetik des hermetischen Gedichts*, utgör den rentav stötstenen för ett försök att bestämma den moderna diktens specifika dunkelhet i Friedrichs efterföljd.³⁸

Dikten lyder:

Der Stein.
Der Stein in der Luft, dem ich folgte.
Dein Aug, so blind wie der Stein.

Wir waren
Hände,
wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden
das Wort, das den Sommer heraufkam:
Blume.

Blume – ein Blindenwort.
Dein Aug und mein Aug:
sie sorgen
für Wasser.

Wachstum.
Herzwand um Herzwand
blättert hinzu.

Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer
schwingen im Freien.

(Stenen.
Stenen i luften som jag följde.
Ditt öga, så blint som stenen.

Vi var
händer,
vi öste mörkret tomt, vi fann
ordet som kom upp ur sommaren:
blomma.

Blomma – ett blindord.
Ditt öga och mitt:
de sörjer
för vatten.

Tillväxt.
Hjärtvägg efter hjärtvägg
bläddrar fram.

Ännu ett ord, som detta, och hamrarna
svänger i det fria.)³⁹

Blomman spelar en viktig roll i Celans poesi och för den "toposforskning" som han föreslår i sitt pristal inför den tyska akademien 1960.⁴⁰ Redan i *Mohn und Gedächtnis* från 1952 förekommer den som ett annat namn på glömska (titeln "vallmo") – vilket innebär att blomman också utgör en symbol för ett visst förhållande till tid och erfarenhet (på ett ställe talas det till exempel om "tidens blommor")⁴¹ – medan den på andra håll snarare tjänar som tecken för kärlek, smärta och kval. Liknande botaniska metaforer och symboliskt laddade namn återfinns i hela Celans verk, men det är svårt att inte tillerkänna rosen en särskild status i detta avseende. Naturligtvis har denna ros – framför allt den som Celan kallar "Niemandrose" – gett upphov till en mängd olika tolkningar, som spänner från Kristi lidandehistoria och kabbalistikens lära om rosen som symbol för Israel och bild för Schechinah till Rilkes "ros, o rena motsägelse" med dess uttalade appell till Ingen.⁴²

Som en kritiker påpekat har rosen emellertid så gott som alltid "direkt att göra med språk, ord och dikt".⁴³ Men om rosen är blommornas blomma (*flos florum*) – och därmed sitt artspecifika namn till trots intar en sorts 'transflorisk' ställning – kan

man fråga sig vilken status samlingsbeteckningen "blomma" har. Här rör det sig varken om ett namn eller ett slag, utan om ett uttalat generiskt begrepp som täcker det rosen, liljan, hyacinten och vallmon har gemensamt. Den blomma som kallas ros, lilja, hyacint eller vallmo existerar bevisligen, men någon blomma med beteckningen "blomma" har aldrig funnits och kommer heller aldrig att existera. I detta avseende är Celans "Blume" särskilt instruktiv, eftersom den ofta sägs innehålla en omskrivning av den övergång från natur till språk som betraktas som paradigmatisks för den moderna poesins hermetiska karaktär, och gör så genom den form av "denaturalisering" som Friedrich med flera vill betrakta som en naturlig följd av litteraturens historiska utveckling.

Vanligen brukar uttolkare framhålla att genom denna diktens "denaturalisering" tillåts dess språk att ersätta den naturliga verkligheten som ämne och utgångspunkt för reflexion.⁴⁴ I den modifierade ursprungsberättelse som texten därmed erbjuder är det således inte en blomma som uppstår, utan ordet "blomma". Denna förskjutning från ting till tecken saknar inte implikationer, framför allt inte om man drar sig till minnes vad Rolf Bücher, en av utgivarna av den textkritiska utgåvan av Celans verk, berättat apropå textens bakgrund. Enligt dennes redogörelse för textens ursprung skall dikten gripa tillbaka på en händelse i Celans privatliv: hur hans lille son Eric en dag börjar tala. Celan bodde i Paris under senare delen av sitt liv – från 1948 fram till sin död 1970 – och hans sons första ord skall ha varit det franska "fleur".⁴⁵ Diktens första version talar till exempel uttryckligen om hur "ein Kindmund lallt / Blume" ("en barnmun lallar / blomma"), och första gången den får en titel – i den andra versionen – hette texten rentav "Fleur".⁴⁶

På så vis skulle man mycket väl kunna tolka "Blume" som ett slags privat skapelseberättelse som återger hur ett ord uppstår och hur ett barn lär sig se genom att tala. Att texten nämner hur "vi öste mörkret tomt" låter sig inordnas i en sådan tolkning och den understryks ytterligare genom diktens tematiska uppbyggnad. Från att ha omskrivit den mineraliska världen i den första strofen ("stenen" och "stenen i luften", det vill säga en stjärna), rör sig texten över den organiska världen (blomman) i den andra till en organisk värld som dessutom är besjälad i den tredje och fjärde (ögon vattnar blomman och tillväxten består av frambläddrade hjärtväggar). Det är i detta senare sammanhang – där gränsen mellan det organiska och det oorganiska, växternas värld och människornas språk, tycks suddas ut – som ordet "blomma" vinner sin dunkla betydelse.

Detta ords centrala ställning i dikten understryks av att det förekommer i textens mittersta rad (den nionde), som således utgör inte bara dess strukturella utan också tematiska mittpunkt: "Blume – ein Blindenwort". Den gåtfullhet som denna ensamma rad uppenbarar beror enligt Witte på dess "konsekventa negering av ordens relation till världen".⁴⁷ För Sparr, som mera metodologiskt vill redogöra för förhållandet mellan genesis och struktur, utgör raden snarast en kontaminering av två poetiska principer: återgivning och språkreflexion. Och för Szondi, som ägnat ett par fragmentariska sidor åt dikten, markeras dess centrala karaktär av det faktum att raden för samman två fonetiska mönster som organiserar diktens sonora uppbyggnad i stort: å ena sidan *bl* i bland annat "bånd", "Blume" och "blättert"; å den andra *wo/wa* i bland annat "Wort", "Wasser", "Wachstum" och Herzwand".⁴⁸ Radens centrala karaktär markeras därmed såväl strukturellt, principiellt som

fonetiskt.

Det är svårt att inte instämma i dessa tolkningar, särskilt om man betänker möjligheten av en anspelning på ett par rader i Hölderlins elegi "Brot und Wein", som kanske mer än några andra tagits som intäkt på diktarens anspråk på att skapa i egen rätt:

So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es sorget mit Gaaben
Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht.
Tragen muß er, zuvor; nun aber nennt er sein Liebstes,
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.

(Sådan är människan; när godset är här och en gud själv
sörjer för gåvor åt henne, ser och märker hon det inte.
Först måste hon bära det; nu nämner hon dock sitt käraste,
Nu, nu måste ord, likt blommor, för det uppstå.)⁴⁹

Här etableras en skillnad mellan naturligt objekt och språk som inte låter sig förbises hur övertygande Hölderlins dikt än tycks tala för det poetiska ordets skapande kraft. En blomma är ett naturligt objekt i den meningen att dess ursprung bestäms av dess existens; det sätt på vilket den uppstår sammanfaller på alla punkter med dess vara. Som de Man visat i en uppsats där han bland annat diskuterar denna passage gäller emellertid inte samma sak för ordet: "Det tillhör språkets väsen att vara istånd att uppstå", skriver han, "men det kan aldrig uppnå den absoluta identitet med sig självt som existerar i det naturliga objektet". Visserligen kan ord ha den poetiska ambitionen att uppstå "likt blommor", men de är varken identiska eller för den delen analoga med blommor. "Det är möjligt för blommor att 'vara' och för poetiska ord att 'uppstå', men inga poetiska ord kan 'uppstå' som om de 'var'",⁵⁰ vilket innebär att det enda som överhuvudtaget kan etablera en likhet mellan ord och blomma är det *sätt* på vilket båda uppstår.⁵¹

Man kunde säga att det är detta sätt som Celan tar fasta på i sin dikt. Det enda som uppstår i hans dikt – och kanske uppstår likt en blomma – är ett ord. Detta ord är emellertid ingen blomma, utan ordet "blomma", vilket antyder att det inte längre behöver vara en fråga om en skapelseprocess som använder sig av växters organiska sätt att uppstå som modell. Att dikten kallar detta ord för ett "blindord" är fullt i överensstämmelse med den sortens skapande vars möjlighet texten tvärtom tycks förutsätta när den säger: "Wir waren / Hände, / wir schöpfen die Finsternis leer". Den svenska översättningen tolkar dessa rader som "Vi var / händer, / vi öste mörkret tomt", men stryker samtidigt ut det tyska syntagmet "leerschöpfen" med dess bokstavliga betydelse av 'att skapa tomt'. Emellertid rör det sig här inte om någon 'tom skapelse' i stil med ett objekt utan verklig konkretion, inte heller rör det sig om något 'tomt skapande' i bemärkelsen av en till intet förpliktande poesi som visserligen skapar ord, men inte det eller de objekt som dessa står för. Celans skapelse utgör inte en inversion av litteraturens traditionella skapande, utan den skapelse det är tal om i "Blume" är tvärtom en skapelse som aktivt 'skapar' något 'tomt'.

Denna skapelse är i högsta grad paradoxal, eftersom den åstadkommer och skapar genom att tömma, och det den därigenom gör tomt är "mörket" (*Finsternis*). Det enda den tycks låta uppstå är alltså frånvaro. Men denna frånvaro utgör inte någon

negation av den närvaro av ett objekt som traditionellt skapande förutsätter. Det är inte så att ord här ersätter objekt; i en sådan uppfattning av negativ skapelse åstadkoms visserligen inte är ett ting utan snarare dess beteckning, men modellen för denna tillblivelse begreppsliggörs fortfarande i enlighet med en organisk modell. I Celans dikt kompliceras denna struktur, för om man betänker att det mörker som dikten talar om redan i sig måste vara en frånvaro av ljus, är det hans konstruktion ger upphov till snarast en frånvaro av frånvaro. Den tömmer det som redan i sig är en tomhet och brist.

Ändå rör det sig här inte om den sortens frånvaro som förespeglas av Mallarmés berömda blomma i "Versens kris", vars intertextuella närvaro i Celans dikt inte bör förbises:

Jag säger: en blomma! och, bortom den glömska dit min röst förvisar varje kontur, som något annat än de kända blomkalkarna, reser sig musikaliskt den ljuva idén själv, den som är frånvarande i alla buketter.⁵²

I denna utsaga är det poetiska ordet en *flos rhetoricus negativum*. I utsägandet av ordet "blomma" kvarstår endast det betecknades "nästan-försvinnande" i den vibrerande akustik som utgör diktens sista rest av sinnlighet. I frånvaron av blomkalkar och buketter framträder istället ordet "blomma" i en hänförande musikalisk darning på gränsen till ren idé. Här rör det sig inte längre om en återgivande poetisering av världen, utan om en allegorisk poetisering av bristen på konkret verklighet. Det som aldrig kan existera i organisk bemärkelse – ett ord – omvandlas till musikaliskt förnimbar materia genom den enda instans som ännu kan försäkra det poetiska ordet om varaktig existens: den utsägandets rena akt som låter ord uppstå istället för blommor.

De tidigare versionerna av "Blume" tycks fortfarande ta detta negativa scenario som sin utgångspunkt och modell. I det första utkastet talas det till exempel inte bara om att "en barnmun lallar / blomma", utan också om att "våra ögons barn / lär sig / att se" ("Das Kind unsrer Augen / es lernt / sehen"). Med den gryende förmågan att tala följer här förmågan att se; inte ens ljuset kan göra språket rangen stridig som den instans som möjliggör vision. För att ytterligare understryka denna omständighet anspelar texten dessutom på ett idiomatiskt uttryck i denna första strof: först talar den om att "Jag är blind som min stjärna" ("Ich bin blind wie mein Stern") och sedan fortsätter den med att slå fast att "våra ögons barn / lär sig / att se" ("Das Kind unsrer Augen / es lernt / sehen").⁵³ Denna koppling mellan ögon och stjärna ("Augen" och "Stern") utgör en omskrivning för det som på tyska kallas "Augenstern", det vill säga det vi på svenska kallar "ögonsten". Diktens lilla skatt eller ögonsten lär sig i denna diktens första version att se tack vare sin spirande talförmåga.

I den tryckta versionen av "Blume" har denna tilltro till språkets förmåga att uppenbara och synliggöra försvunnit. Men inte heller erbjuder dikten någon negation av denna egenskap. Visserligen kvarstår en indirekt anspelning på en ögonsten, men den sten i luften – det vill säga en stjärna – som dikten nu talar om är uttryckligen blind. Till skillnad från Mallarmés blomma – som inte förstår det poetiska ordets uppgift som ett försök att frammana tingen, utan tvärtom att tydliggöra tingens idé i deras försvinnande – erbjuder Celans blomma inte ens denna

sorts negativa övertygelse med vilken en frånvaro kan vändas till något förnimbart och således anta en positiv karaktär. Hans blomma är ett "Blindenwort" som förblir blint för det som det till äventyrs betecknar. Det uppstår varken som eller "likt" ord gör hos Mallarmé eller Hölderlin, utan kommer endast upp ur den sommar som här lieras med ett tömt mörker.

Dikten tillåter därmed inte någon dialektisk omkastning genom vilken negationen av en negation skulle bibringa något positivt. I likhet med det mörker som här öses tomt förefaller textens frånvaro av frånvaro omöjlig att omvandla till en närvaro. Att tömma mörkret leder här lika lite till ljus som utsuddandet av ögats vision medför ett ordets eget seende. Allt som sker i Celans besynnerliga skapelse är att det blir möjligt för "händer" att finna ett "blindord" – det vill säga ett taktilt ord som inte tillhör den sortens ord som vår blick vänder mot när den enligt Jean Pauls diktum vänder sig från tinget till dess tecken, utan ett ord som i sig är blint. Celans förmenta vändning från objekt till ord medför inte någon ny om än negativ vision, utan tycks negera också denna möjlighet.

Det mörker som hans dikt 'skapar tomt' blir särskilt viktigt då det förknippas med den obskyra plats där dess "vi" sägs finna "ordet som kom upp ur sommaren". Det ord som uppkom ur denna sommar, "blomma", är ett uttalat "blindord", vilket förbinder diktens mörker med den blindhet som omtalas redan i den första strofen: "Stenen. / Stenen i luften som jag följde. / Ditt öga, så blint som stenen". I textens tre föregående versioner hette det genomgående "Dunkelheit" istället för "Finsternis"; i såväl den femte, sjätte som sjunde versionen av dikten skriver Celan:

Blind.
Wir waren
Hände,
wir schöpften die Dunkelheit leer,
wir fanden einander.

(Blinda.
Vi var
händer,
vi öste dunkelheten tom,
vi fann varandra.)⁵⁴

Här finner diktens "vi" inte något ord, utan "varandra". Visserligen vänds blicken så att säga från tinget, men istället för att träffa dess tecken faller den på dess teckens användare. Varför ändrade Celan på detta förhållande i den sista versionen? Och vad sker när denna slutgiltiga version av "Blume" låter det funna bli ett ord istället för "varandra" och dunkelheten mörker?

För Sparr kan "Finsternis" inte entydigt förklaras. Det kan röra sig om ett vintermörker i motsats till den av dikten omtalade sommaren; det kan handla om det mörker i Första Moseboken i vilket ordet blir till ljus; och det kan gälla det historiska mörker som Celan med flera tvingades uppleva – "Wir leben unter finstern Himmeln", skrev han till exempel till vännen Hans Bender ett par år efter "Blume".⁵⁵ Likväl vill Sparr helst läsa "Finsternis" i relation till det "wir fanden" som följer strax därpå. I de tidigare utkasterna förekom detta "vi fann" på följande rad,

men i den slutgiltiga versionen har det lyfts upp på samma rad som "Finsternis". Infinitivformen av "fanden" är "finden", framhåller Sparr, och i denna assonantiska närhet ("Finsternis", "finden"), klingar det som nästa strof skall tematisera: den blindhet som diktens "Blindenwort" "blomma" tycks innebära. Därmed upphävs enligt Sparr mörket genom det funna ordet, och dikten blir ett exempel på den negativa poetik som han vill tillskriva Celan.⁵⁶

Man kan tycka att denna tolkning är något vag, allrahelst som den bygger på den assonantiska närheten till ett ord som inte förekommer i Celans dikt ("finden"). Dock är kopplingen mellan diktens mörker och finnande inte godtycklig, men för att kunna etablera den räcker det inte med att som Sparr vända blicken från ting till ord, utan man måste betrakta ordet som ett ting som likväl saknar objektets sedvanliga fenomenella egenskaper. Om man följer diktens angivelse och bokstavligt talat tömmer ordet "Finsternis" på det sätt som texten själv säger att "vi öste mörkret tomt" (eller om man för den delen "bläddrar" in i det på det sätt som den senare talar om "hjärtvägg efter hjärtvägg" som bläddras fram) finner man segmentet *-stern-* vilket på tyska naturligtvis betyder "stjärna".⁵⁷ Detta morfem skrivs in i mitten av "Finsternis" och omsluts av de två segmenten *Fin-* och *-is*, som sammantagna bildar det "slut" (*fnis*) som diktens "leerschöpfen" också antyder.

Denna stjärna tycks emellertid inte erbjuda något ljus vars fenomenalitet vi kan uppleva, utan markerar bara en skriftens materialitet som måste läsas – eller rentav läsas *in* i texten. Det *-in-* i "Finsternis" som Sparr fäster sig vid, och som dessutom inverteras direkt efter den inskrivna stjärnan ("Finsternis"), pekar på denna stjärnas placering inuti tyskans ord för mörker, men signalerar också att den endast är insatt, invecklad och inskriven – det vill säga *implicerad* som en förutsättning utan det traditionella objektets fenomenella aktualitet. Att försöka tillskriva denna stjärna en negativ innebörd, genom vilken den fortfarande skulle gå att åskådliggöras i det mörker som omger den, är lika omöjligt som att föreställa sig att Celans "blindord" skulle dofta.

Den dunkelhet som här antyds kan inte längre historiseras i enlighet med den utveckling som Friedrich med flera menar sig notera i den moderna poesin. Den är varken resultatet av en poesi som med genuint allvar försöker återge upplevelsen av historisk förmörkelse, eller produkten av en alltmer verklighetsfrånvärd poesi som endast är intresserad av sin egen språkliga alstring och blind för allt annat. I de ännu opublicerade arbetsanteckningarna till "Meridianen" – där en mapp bär titeln "Von der Dunkelheit des Dichterischen" – talar Celan tvärtom om "involution" (eller "inveckling") istället för evolution (eller utveckling). Denna involution utgör diktningens försök att fjärma sig det konstnärliga och vackert poetiska: "Motsatsen till 'skenbar' är inte, som man i förstone vill tro, 'verklig' eller 'meningsfull'", skriver Celan, "utan står att finna i det 'oskenbara', i det som inte uppenbaras eller uppdragas; det är det förborgade som först vaknar när det vet med sig att vårt öga är öppet och på väg och därigenom också nära". Och på annat ställe skriver han att "den medfödda, grundläggande dunkelhet som dikten idag har" är "språk såsom involution, som en utveckling av mening inuti den ena, ordfrämmande stavelsen".⁵⁸ Tar man denna involution bokstavligt är det just denna sorts inveckling som äger rum i det mörker som Celans "händer" "skapar tomt". Denna skapelse erbjuder ingen utveckling, utan framställer snarare en invecklad stjärna vars karaktär av ensam stavelse tycks

främmande för det mörker som omger den. Denna oskenbara eller osynliga stjärna är endast implicerad, på samma sätt som ljus (*lumen*) bara tycks inskrivet som en ofullbordad möjlighet i "Blume".

I Celans "Blomma – ett blindord" saknas för övrigt den predikativa konstruktion som skulle göra det möjligt för en tolkning att etablera grammatisk visshet om ordet "blomma". "Blomma" skils här från beteckningen "blindord" av ett tankestreck, som på en gång ifrågasätter och implicit möjliggör en predikativ konstruktion. I detta strikt grafiska uppehåll gör sig inte bara frånvaron av en bekräftande kopula ("är") gällande, utan också ett avbrott som inte tillåter oss att tillskriva blomman status som blindord, utan att samtidigt grunda denna tillskrivning på en *tolkning* av tankestrecket. Men detta tankestreck är något vi varken ser eller upplever, utan bara kan läsa. Det utgör markeringen av en frånvaros plats, en frånvaro som likväl inte låter sig omvandlas till den särskilda frånvaro som utgörs av språkets närvaro i frånvaron av objekt.⁵⁹ Det kan inte tolkas eller förstås i vare sig positiva eller negativa kategorier, utan utgör snarare dessa kategoriers förutsättning, för alltid främmande och fjärran för varje form av hermeneutiskt tillägnande.

v

I "Meridianen" talar Celan om en dunkelhet som tycks förutsätta ett liknande förhållande. "Mina damer och herrar", heter det först, "det är idag brukligt att förebrå dikten dess 'dunkelhet'". Han ironiserar här de förebråelser om obegriplighet som ofta riktades mot hans diktning kring denna tid, och fortsätter: "tillåt mig att här citera ett uttryck hos Pascal, ett uttryck som jag för en tid sedan läste hos Leo Sjestov: 'Ne nous reprochez pas la manque de clarté car nous en faisons profession!'"

Denna Pascals dunkelhet ("Förebrå oss inte bristen på klarhet, ty vi tjänar vårt levebröd därpå!") kan och bör tolkas som en kontrollerad dunkelhet som utövas för vissa institutionella bevekelsegrunders skull – till exempel finansiell eller kulturpolitisk överlevnad – eller för poesins egen skull. Men i "Meridianen" frågar sig Celan också om det för dikten idag egentligen gäller att "tänka Mallarmé konsekvent till slut". Den absoluta dikten finns inte, hävdar han, "den kan inte finnas". I motsats till den sorts dunkelhet som förutsätts här tänker han sig istället en annan sorts dunkelhet:

Det är, tror jag, om inte den medfödda, så i alla fall den dunkelhet som tillordnats dikten för ett mötes skull utifrån något fjärran eller främmande, något som dikten kanske själv skapat.⁶⁰

Detta "fjärran" och "främmande" tillordnar dikten en dunkelhet som inte längre kan förstås som medfödd, och således inte är genetisk, men som likväl inte saknar historia: den är "något som dikten kanske själv skapat".

Men hur kan dikten skapa det som den själv är främmande för? Bara i blindo, kunde man säga, men i den särskilda sorts blindhet som dikten "Die Silbe Schmerz" antyder när den talar om:

ein blindes

E s s e i

(ett blint

Det varde)⁶¹

Detta "varde" skapar i blindo, och i likhet med det grafiska, inskrivna tankestrecket i "Blume" kan detta blinda skapelseord som skrivs i spärrad stil inte deporteras från den text i vilket det skrivs in. Samtidigt är det ljus som det spärrar i texten endast implicerat: i Celans "E s s e i" nämns aldrig objektet för denna konjunktiva predikation, utan precis som i fallet med stjärnan i "Finsternis" förutskickas ljuset bara.

Det tankestreck som Adorno i sin uppsats om satstecken utpekade som den ort där "sorgfull tystnad" råder – ett interpunktionstecken vars livselement han menade bestod i osynlighet – pekar i "Blume" på en dunkelhet som är så mycket mera dunkel som den varken döljer eller uppenbarar något, minst av allt sig själv.⁶² Celans poesi låter sig således endast tolkas i ljuset av en hermetisk tradition i den mån som dess text undergräver denna. Som "Blume" visar rör den vid förhållanden som varken döljer någon mening eller fördunklar förhållanden som vi vill finna klarhet i. Tvärtom förhåller den sig till en dunkelhet som tillordnas dikten utifrån något radikalt främmande, men som dikten själv bokstavligt talat ändå skapat; en dunkelhet som inte tillåter historisering, men som ändå är historisk, som inte låter sig upplevas, men som ändå kan läsas – men bara kan läsas i sin oläsbarhet.

Noter

Denna essä presenterades ursprungligen som föreläsning vid en av Fakultetets Forsknings Fredage vid Köpenhamns universitet den 13 november 1992. Med undantag för ett par ändringar av ordval är texten densamma.

1 "Dunkelheit ist zum vorherrschenden ästhetischen Prinzip geworden"; "eine Bezeichnung für dunkles Dichten"; "Hermetismus". Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts* (Hamburg: Rowohlt, 1985 [1956]), 178, 180 och 180.

2 För distinktionen mellan hermetism och hermeticism, se Wayne Shumaker, "Literary Hermeticism: Some Test Cases", *Hermeticism and the Renaissance: Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, utg Ingrid Merkel och Allen G. Debus (Cranbury, London, Mississauga: Associated University Presses, 1988), 293-94.

3 (Bari: Laterza, 1936).

4 Jag parafraiserar här en snarlik tanke i ett annat, men inte orelaterat sammanhang. Jfr Kevin Newmark, "Toward the Question That Can Still Be Called Historical", *Beyond Symbolism: Textual History and the Future of Reading* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), 1.

5 "Negative Kategorien" är titeln på ett avsnitt i hans bok. Se *Die Struktur der modernen Lyrik*, 19-23.

6 "die blaue Blume". *Schriften*, utg Paul Kluckhorn och Richard Samuel (Stuttgart: Kolhammer, 1960), del 1, 195.

7 För en något schematisk redogörelse för blomman som topos, se Philip Knight, *Flower Poetics in Nineteenth-Century France* (Oxford: Clarendon Press, 1986), särsk 1-25. Min tidigare hänvisning till Flamel och Kabbalan återfinns på sidan 19 hos Knight.

8 *Gesammelte Werke*, utg Beda Allemann et al. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), del 1, 164. "Blomma", Paul Celan, *Dikter*, sv övers Lars-Inge Nilsson (Lund: Ellerströms, 1985), 57. På annat ställe har jag diskuterat Celans förmenta hermetism. Se "Ingenting", *Det kritiska ögonblicket. Hölderlin, Benjamin, Celan* (Stockholm: Norstedts, 1991), 134-85. Här kan det räcka att citera Erhart Kästners omdöme: "Det finns bland Paul Celans dikter några som vad beträffar avståndet av förståelse, av sedvanlig logik går längre än allt som man hittills har vågat sig på i Tyskland". "Es gibt unter den Gedichten Paul Celans einige, die im Verzicht auf Verständlichkeit, auf gewohnte Logik weitergehen als alles, was bisher in Deutschland gewagt worden ist". "Rede für Paul Celan bei Verleihung des Bremer Literaturpreises", *Über Paul Celan*, utg Dietlind Meinecke, andra utv uppl (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), 38. Utsagan kunde stå som ett typexempel på det sätt på vilket Celans poesi mycket ofta beskrivs: som ett frivilligt avstående av begriplighet.

9 "Gleichnisbild"; "wie einen Vorhang". *Werke*, utg Karl Schlechta (Frankfurt am Main: Ullstein, 1980), del 1, 129. För bibelpassagen, se 2 Kor. 3:13: "Moses [...] hängde ett täckelse för sitt ansikte, så att Israels barn icke kunde se, huru det som var försvinnande tog en ände". På annat håll, i ett ännu opublicerat föredrag med titeln "'Reading an Impossible Book': *The Birth of Tragedy*", har jag försökt läsa denna skillnad i ljuset av Nietzsches texts motsägelsefulla underminerande av traditionella hermeneutiska förståelsemodeller.

10 "a general-term for any of the figures or formations that obstacles to enlightenment happen to take". Gerald L. Bruns, "Secrecy and Understanding", *Inventions: Writing, Textuality, and Understanding in Literary History* (New Haven: Yale University Press, 1982), 18.

11 Jfr Bruns som hävdar att hemlighållande "är väsentligen filosofiskt till sin natur, eller främmande för retorik eller någon retorisk uppfattning om skrivande och textualitet". "is essentially philosophical in nature, or alien to rhetoric or any rhetorical conception of writing and textuality". "Secrecy and Understanding", 40.

12 Jfr Manfred Fuhrmann, "Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike", *Poetik und Hermeneutik*, utg Wolfgang Iser (München: Fink, 1966), del 2, 50.

13 *Om den stora stilen*, sv övers Jan Stolpe (Stockholm: Natur och Kultur, 1961), 119, 118 och 119-20 (rev övers).

14 Jag lånar denna iakttagelse från Suzanne Guerlac. Se "Longinus and the Subject of the Sublime", *New Literary History*, 1985, årg 16, nr 2, 279. Guerlacs uppsats innehåller en ansats till en bestämning av förhållandet mellan det döljande som Longinos tematiserar och det döljande hans egen text kan tänkas iscensätta. Hennes diskussion kan emellertid föras längre.

15 "Diderot, Novalis, Baudelaire hatten die Forderung nach dunklem Dichten ausgesprochen. Im Vergleich zu der nun erreichten Radikalität nehmen sich jene Forderungen harmlos aus, obwohl sie die Entwicklung angebahnt hatten, die mit Rimbaud eintrat und mit Mallarmé zu einem Grad an durchdachter Dunkelheit führte, den selbst im 20. Jahrhundert kein Lyriker mehr anstreben wollte oder konnte"; "er spricht, um nicht mehr verstanden zu werden"; "An seine Stelle muß der Begriff der unendlichen Suggestierbarkeit treten"; "Im 20. Jahrhundert bezeichnet er eine Dichtungslehre, die auf Mallarmé [...] beruht"; "Er ist, in seiner privativen Bedeutung, das dichtungstheoretische Äquivalent für das Nichts, um das sie kreist". *Die Struktur der modernen Lyrik*, 120, 120, 121, 135 och 136.

16 "fleur nue". *Oeuvres complètes*, utg Henri Mondor och G. Jean-Aubry (Paris: Gallimard, 1945), 48.

17 "Geistes-Freiheit"; "den Blick von der Sache wenden gegen ihr Zeichen hin". *Werke*, utg Norbert Miller (München: Hanser, 1971), del 5, 194. Adelheid Rexheuser var först med att slå fast denna sats relevans för Celans poesi. Se "'Den Blick von der Sache wenden gegen ihr Zeichen hin'. Jean Pauls *Streckweise* und *Träume* und die Lyrik Paul Celans", *Über Paul Celan*, utg Dietlind Meinecke, andra rev uppl (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), 174-93.

18 "un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style". Gustave Flaubert, *Oeuvres complètes*, Correspondence 1850-1859 (Paris: Club de l'Honnête Homme, 1974), del 13, 158. Brevet är ställt till Louise Colet och daterat den 16 januari 1852.

19 "A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure". "Crise de vers", *Oeuvres complètes*, 368. Stéphane Mallarmé, "Versens kris", sv övers Johan Dahlbäck och Per Erik Ljung, *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*, utg Per Erik Ljung och Anders Mortensen (Lund: Studentlitteratur, 1988), 254 (rev övers).

20 "Der Verdunklung des Sinnzusammenhangs bewirkt bei Mallarmé [...] eine radikale Freisetzung des Worts. Diese neue Art lyrischer Rede, der es nicht um Gegenstände, sondern um Worte geht, wurde folgenreich für die Dichtung des 20. Jahrhunderts". Klaus Voswinkel, "Die Schreibweise der Dunkelheit", *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt* (Heidelberg: Stiehm, 1974), 117.

21 "Intention auf die Sprache". "Die Aufgabe des Übersetzers", *Gesammelte Schriften*, utg Rolf Tiedemann et al. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974-89), del 4:1, 16. Jfr Walter Benjamin, "Översättarens uppgift", sv övers Lars Bjurman, *Res Publica*, 1989, nr 12-13, 45. För Szondi, se "Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105", *Schriften*, utg Wolfgang Iser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), del II, 325.

22 Exempler är Bernd Wittes i en essä om Celans förhållande till en hermetisk tradition. Se "Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik. Am Beispiel Paul Celans", *Poetica*, 1981, årg 13, 143.

23 "Desorientierung, Auflösung des Geläufigen, eingebüßte Ordnung, Inkohärenz, Fragmentarismus, Umkehrbarkeit, Reihungsstil, enpoetisierte Poesie, Zerstörungsblitze, schneidende Bilder, brutale Plötzlichkeit, dislozieren, astigmatische Schweise, Verfremdung". *Die Struktur der modernen Lyrik*, 22.

24 "to prepare for aesthetic recuperation". Jonathan Culler, "On the Negativity of Modern Poetry: Friedrich, Baudelaire, and the Critical Tradition", *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, utg Sanford Budick och Wolfgang Iser (New York: Columbia University Press, 1989), 205. Jonathan Culler, "Om den moderna poesins negativitet. Friedrich, Baudelaire och den litteraturkritiska traditionen", sv övers Lars Nylander, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1988, årg 17, nr 2-3, 15.

25 "das Zerschneiden ihrer Form, ihre allegorische Verrätselung". "Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik", 144.

26 "till och med där den talar som mest gåtfullt" låter sig den moderna poesin "igenkännas i sin struktur". "selbst dort, wo sie am rätselhaftesten spricht [...], [läßt sich die moderne Lyrik] in ihrer Struktur erkennen". *Die Struktur der modernen Lyrik*, 212.

27 Jag lånar denna anmärkning från Paul de Man. "a genetic movement of gradual allegorization and depersonalization". "Lyric and Modernity", *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, andra rev uppl (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 176.

28 "Seine Revolte geht tiefer, zerstört nicht nur das kontinuierliche Darstellungsmedium von Natur und Mythos, sondern greift die Sprache selber an". "Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik", 135. Mallarmé kallar förstörelsen sin Beatrice i ett berömt brev till Eugène Lefebvre den 17 maj 1867. Se *Correspondence*, utg Henri Mondor och Jean-Pierre Richard (Paris: Gallimard, 1959), del 1, 246.

29 Dock med skillnaden att den genom att nu ta denna poesis immanenta negativitet i betraktande är verksam på dess egen nivå (språket) och därmed kan göra anspråk på det

metodologiskt goda samvete som ett tillbakavisande av en alltför positivistisk historiografi underförstår.

30 "as one moves from the old to the new, from father to son, from history to modernity"; "for if one takes the allegorization of poetry seriously and calls it the distinctive characteristic of modernity in the lyric, then all remnants of a genetic historicism have to be abandoned"; "the understanding it reaches is necessarily in error". "Lyric and Modernity", 186, 185 och 185.

31 För hänvisningar till ett par av dessa ställen, se min "Ingenting", 278, not 60.

32 "When one of the most significant modern lyricists, the German poet Paul Celan, writes a poem about his main predecessor Hölderlin, he does not write a poem about light but about blindness". "Lyric and Modernity", 185.

33 *Gesammelte Werke*, del 1, 226. På annat ställe har jag ägnat utförlig uppmärksamhet åt denna dikt. Se "Ingenting", fr a 148-67.

34 "in itself, [not] out of reach of knowledge, but is temporarily hidden from knowledge by a device of language that can, in turn, be deciphered only by another operation of language". "The Riddle of Hölderlin", *Critical Writings 1953-1978*, utg och inl Lindsay Waters (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 206.

35 "knot which arrests the process of understanding". "Shelley Disfigured", *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), 98. Jfr Paul de Man, "Shelley disfigureret", norsk övers Erik Bjerck Hagen, *Skriftserie for litteraturvitenskap ved universitetet i Oslo*, 1990, nr 4, 32. I en publicerad uppsats med titeln "De Man's Enigma of Riddle" försöker jag närmare utreda gåtans status och funktion för de Mans begrepp om läsning.

36 "The blindness here is not caused by an absence of natural light but rather by the absolute ambivalence of a language. It is a self-willed rather than a natural blindness, not the blindness of the soothsayer but rather that of Oedipus at Colonus, who has learned that it is not in his power to solve the enigma of language"; "One of the ways in which lyric poetry encounters this enigma is in the ambivalence of a language that is representational and nonrepresentational at the same time"; "the paradoxical nature of a structure that makes lyric poetry into an enigma which never stops asking for the unreachable answer to its own riddle. To claim, with Friedrich, that modernity is a form of obscurity is to call the oldest, most ingrained characteristics of poetry modern. To claim that the loss of representation is modern is to make us again aware of an allegorical element in the lyric that had never ceased to be present, but that is itself necessarily dependent on the existence of an earlier allegory and so is the negation of modernity"; "the impossibility for a representational and an allegorical poetics to engage in a mutually clarifying dialectic. Both are necessarily closed to each other, blind to each other's wisdom"; "Allegory can only blindly repeat its earlier model, without final understanding, the way Celan repeats quotations from Hölderlin that assert their own incomprehensibility". "Lyric and Modernity", 185, 185, 186, 185 och 186.

37 Jean Bollack utnämner dikten till en av "grundreferenserna" för "kontextens betydelse i Celans verk". "Grundreferenzen"; "Bedeutung des Kontexts im Werk Celans". "Voraussetzungen zum Verständnis der Sprache Paul Celans", ty övers Christiane Bohrer och förf, *Paul Celan, "Atemwende". Materialien*, utg Gerhard Buhr och Roland Reuß (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991), 324.

38 Se Witte, "Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik, 138-41; samt Sparr, "Genese des hermetischen Gedichts", *Celans Poetik des hermetischen Gedichts* (Heidelberg: Winter, 1989), 120-30. Se även t ex Hans-Georg Gadamer, "Nachwort", *Wer bin ich und wer bist du?* (Frankfurt am Main: Insel, 1973), 116-22; Winfried Menninghaus, "Botanik des Namens (Blume, Rose)", *Paul Celan. Magie der Form* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), 122-25; Peter-Horst Neumann, "Wortnacht und Augennacht. Zu einem Gedicht Paul Celans", *Neue Rundschau*, 1968, årg 79, 88-99; Georg-Michael Schulz, "'Blume' – sinnliche Erfahrbarkeit von Sprache",

Negativität in der Dichtung Paul Celans (Tübingen: Niemeyer, 1977), 69-84; samt Peter Szondi, "Zu 'Blume'", *Schriften*, del II, 438-42.

39 *Gesammelte Werke*, del 1, 164 / 57 (rev övers).

40 "Toposforschung". "Der Meridian", *Gesammelte Werke*, del 3, 199. "Meridianen", sv övers Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein, *Kris*, 1987, nr 34-35, 159.

41 "die Blumen der Zeit". "Umsonst malst du Herzen", *Gesammelte Werke*, del 1, 13.

42 "Rose, oh reiner Widerspruch". *Sämtliche Werke*, utg Rilke-Archiv (Frankfurt am Main: Insel, 1955-66), del 3, 185. "Ros, o rena motsägelse, lust", sv övers Carl-Henning Wittrock (Stockholm: FiB:s Lyrikklubb, 1978), 151. Jfr Menninghaus, "Botanik des Namens", 126.

43 "direkter mit Sprache, Wort und Gedicht zu tun". Alfred Kellert, "Hermeneutica zu Celan, anlässlich seines 'Psalms'", *Abhandlungen aus der Pädagogischen Hochschule Berlin*, utg Walter Heistermann (Berlin, 1974), del 1, 299. Citerat efter Menninghaus, "Botanik des Namens", 126.

44 "Denaturalisierung". Witte, "Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik", 138. Witte talar även om diktens "paradigmatiska" övergång från natur till språk.

45 Se "Textgenese und Interpretation. Zu Paul Celans 'Blume'-Entwürfen", *Vorträge des Celans-Colloquiums des Pariser Goethe-Instituts* (Paris, 1972), hektograferat manuskript. Jfr Witte, "Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik", 138, not 15. Jfr också Gadamer, "Nachwort", 115-17. Bücher redovisar diktens samtliga variationer. Jag följer här Sparr, som reproducerar dessa. Se "Apparat: Texte der sieben Handschriften Celans zu 'Blume'", *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, 130-36.

46 Se Sparr, "Apparat", 130-31.

47 "die konsequente Negierung des Weltbezugs der Worte". "Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik", 140.

48 Se "Zu 'Blume'", 440.

49 *Sämtliche Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, utg Friedrich Beißner *et al.* (Stuttgart: Kolhammer, 1946-85), del 2:1, 92-93.

50 "it is in the essence of language to be capable of origination, but of never achieving the absolute identity with itself that exists in the natural object"; "There can be flowers that 'are' and poetic words that 'originate', but no poetic words 'originate' as if they 'were'". "Intentional Structure of the Romantic Image", *The Rhetoric of Romanticism*, 6 och 7.

51 Likhstens första led ("ord"), framhåller de Man, "har poetiskt talat ingen oberoende existens före det metaforiska påståendet. Det uppstår med påståendet, på det sätt som antyds av blombilden, och dess sätt att vara bestäms av det sätt på vilket det uppstår. [...] Metaforen är inte en kombination av två företeelser eller erfarenheter som mer eller mindre godtyckligt sammanförts, utan en enda och särskild erfarenhet: uppståendets". "has no independent existence, poetically speaking, prior to the metaphorical statement. It originates with the statement, in the manner suggested by the flower image, and its way of being is determined by the manner in which it originates. [...] The metaphor is not a combination of two entities or experiences more or less deliberately linked together, but one single and particular experience: that of origination". "Intentional Structure of the Romantic Image", 3-4.

52 "Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calcies sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets". "Crise de vers", 368/254 (rev övers).

53 Sparr, "Apparat", 130.

54 Sparr, "Apparat", 134-35. Min översättning är tendentiös. Det inledande "Blind" kan t ex lika väl stå i singular, vilket skulle svara mot den första strofens "Wie er / ließ ich auch dich sein: blind", men då vore upprepningen av ordet omöjlig att hänföra till det påföljande "Wir". Tyskan kräver här ingen pluraländelse, vilket tillåter ordet att förbli dubbeltydigt. Man kan dessutom lägga märke till att syntagmet "ösa tomt" fungerar sämre när objektet är

"dunkelheten" och inte "mörkret", eftersom det förra på inget sätt svarar mot det senares absoluta grad av frånvaro av ljus – vilket bör antyda att konstruktionen "leerschöpfen" inte uttöms av svenskans "ösa tomt".

55 Se "Genese des hermetischen Gedichts", 129. För Celans påstående att "vi lever under mörka himlar", se brevet till Hans Bender den 18 maj 1960: "Brief an Hans Bender", *Gesammelte Werke*, del 3, 178. Denna hänvisning är inte ointressant, eftersom samma brev även talar om diktingen som ett hantverk, som "händernas sak". "Sache der Hände". "Brief an Hans Bender", 177. Paul Celan, "Brev till Hans Bender", sv övers Lars-Inge Nilsson, *Lyriskvänner*, 1984, nr 2, 163. Sparr hade för övrigt också kunnat citera det så kallade Brementalet, där Celan hänvisar till "det dödsbringande talets tusen mörker". "die tausend Finsternisse todbringender Rede". "Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen", *Gesammelte Werke*, del 3, 186. Paul Celan, "Ur ett tal vid mottagandet av staden Bremens litteraturpris, 1958", sv övers Lars-Inge Nilsson, *Lyriskvänner*, 1984, nr 2, 164.

56 "Genese des hermetischen Gedichts", 127.

57 Ordet tillhör ett av de viktigaste i Celans vokabulär. Men också i andra former hävdar det sin betydelse – till exempel i form av ett medvetet bruk av asterisker. För en kommentar till Celans inskrift av ordet med hjälp av metateser, anagram och andra retoriska medel, se Christoph Perels, "Erhellende Metathesen. Zu einer poetischen Verfahrensweise Paul Celans", *Paul Celan. Materialien*, utg Werner Hamacher och Winfried Menninghaus (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), 127-38.

58 "Das Gegenwort zu 'scheinbar' ist nicht, wie man zunächst denken möchte, 'real' oder 'sinnfällig'; es ist im 'Unscheinbaren', nicht Erscheinenden, nicht zu Tage Tretenden zu suchen; es ist das Verborgene, das erst erwacht, wenn es unser Auge offen und unterwegs und dadurch auch nahe weiß"; "kongenitale, konstitutive Dunkelheit also, die das Gedicht heute hat"; "Sprache als Involution, Sinnentfaltung in der einen, wortfremden Silbe". Citerat i Bernhard Böschstein, "Celans Poetik aus der Perspektive der 'Meridian'-Notizen", föredrag vid Modern Language Association Convention i Chicago i december 1990.

59 Jag parafraserar här Werner Hamachers iakttagelse i ett annat, men relaterat sammanhang. Se "Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte", *Paul Celan. Materialien*, utg Werner Hamacher och Winfried Menninghaus (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), 90-91. Werner Hamacher, "Inversionens sekund. En figurs rörelse genom Celans diktning", sv övers Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein, *Kris*, 1987, nr 34-35, 117.

60 "Meine Damen und Herren, es ist heute gang und gäbe, der Dichtung ihre 'Dunkelheit' vorzuwerfen. – Erlauben Sie mir, an dieser Stelle unvermittelt – aber hat sich nicht jäh etwas aufgetan? –, erlauben Sie mir, hier ein Wort von Pascal zu zitieren, ein Wort, das ich vor einiger Zeit bei Leo Schestow gelesen habe: 'Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!'; "Mallarmé konsekvent zu Ende denken"; "das kann es nicht geben"; "Das ist, glaube ich, wenn nicht die kongenitale, so doch wohl die der Dichtung um einer Begegnung willen aus einer – vielleicht selbstentworfenen – Ferne oder Fremde zugeordnete Dunkelheit". "Der Meridian", 195, 193, 199 och 195 / 156, 155, 159 och 156 (rev övers).

61 *Gesammelte Werke*, del 1, 281. Paul Celan, "Stavelsesmärtan", *Lila luft*, sv övers Anders Olsson och Håkan Rehnberg (Stockholm: Norstedts, 1989), 55.

62 "sorgenvolles Schweigen". "Satzzeichen", *Noten zur Literatur*, III (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981), 109. Jfr "Unscheinbarkeit ist das Lebenselement der Interpunktion" (112).

RECENSIONER

LARS ELLESTRÖM:
Vårt hjärtas vilt lysande skrift
Om Karl Vennbergs lyrik
(Lund: Lund U. P. 1992)

I en läsvärd avhandling belyser Lars Elleström den märkligt konsistenta karaktären i Karl Vennbergs diktning på ett övertygande sätt. Han behandlar relationen till andra konstarter som musiken, teatern och den avbildande konsten, vilket visar sig vara en ytterst fruktbar infallsvinkel. Han tar upp Vennbergs berömda ironi till ny granskning i ett kapitel kallat "Det dubbla budskapet" och kommer relativt helskinnad från detta veritabla forskningsäventyr, där det är så lätt att trampa fel i ironiernas/icke-ironiernas moras. Slutligen fokuserar han två centrala tematiska kretsar i det lyriska författarskapet: "Övergivandet", dvs. begrundandet av "Guds landsflykt", för att anspela på en dikt i *Från ö till ö* från 1979, samt "Spåret", dvs. de märken av Guds steg som trots allt finns kvar i exilens landskap. Allt som allt en utmärkt studie, välstrukturerad, välformulerad, präglad av intelligens och sensibilitet. Kort sagt ett vackert och välbehövligt tillskott till litteraturen om Vennberg, värdefull inte minst för att den så fylldt behandlar Vennbergs överdådigt rika senare diktning från 1970- och 1980-talen, hittills obehandlad i forskningssammanhang, och ser den starka kontinuiteten fram till *I väntan på pendeltåget* (1990).

Allt skulle vara frid och fröjd, om inte Elleström, trogen avhandlingskonventionens terror, skrivit några inledande avsnitt om undersökningens teoretiska utgångspunkter, som i blixtbelysning kastar ljus över

litteraturläsningens "posthermeneutiska" dilemma. Vilken validitet har egentligen våra tolkningsmödor i intersubjektivitetens konturlösa vakuum och meningsproduktionens till synes oändliga räckta av tids-, rums- och personbetingade läsningar? Vilka krav måste ställas på detta "läsande" och detta "tolkande" för att det skall få vetenskaplig status? Är det vetenskap att "ge mening" åt litterära verk, som i diktarens kreativa intention måste ha haft något slags syfte att vara meningsbärande i en relativt precis mening? Har den moderna litteraturteorin gjort det lättare för litteraturforskare att arbeta, eller har den förpassat dem till en skepsis och relativism, där vetenskapen som idé slutligen utmynnats i en subjektiv handling som monumentalt tornar upp sig i en filosofisk stratosfär av fritt svävande läsningar och tolkningar.

Om den "posthermeneutiska" klämman verkar Elleström vara mycket medveten. I ett inledande "Några ord om seminariets dammstrimmor" uttrycker han en förbluffande skepsis inför sin egen akademiska verksamhet. Hans avhandling är "ett av nödvändighet misslyckat attentat mot skriftens otydbarhet" (s. 5), något som gör hans position ohållbar genom att all betydelse han lockar fram ur texterna blir motsägelsefull. Det verkar som om avhandlingsförfattaren här blivit offer för sitt avhandlingsobjekts egen skepsis och förförts av Vennbergs tal om den "lysande fast otydda" skriften. De Vennbergska stämningarna är omisskännliga när Elleström i detta inledningsackords förtoning talar om "tydningens självklara misslyckande" och förklarar att det är "själva misslyckandets process som håller oss levande" (s. 6).

Varför denna hermeneutiska pessimism? Kan egentligen dikttolkning misslyckas, om nu meningsproduktion är dess avsikt? Om uttydningen av en "sann", "riktig", "avsiktlig" mening med en dikttext är omöjlig, eftersom, som det heter längre fram i avhandlingen, varken Vennberg själv eller någon forskare som tidigare sysslat med Vennbergs lyrik är "att lita på" (s. 39), hur kan man annat än lyckas? Och varför bekymra sig om en levandgörande misslyckandeprocess i det vetenskapliga rummets dammoln, när diktandet självt ger så mycket mera liv, kanske också litteraturkritiken? Möjligen avslöjar Elleström här litteraturforskarens dubbla och lite oförenliga lojaliteter, dels mot diktens konstnärliga "liv", dels mot vetenskapens stränga anspråk och krav? Väl medveten om bägge sätter han sig mellan två stolar och förvandlar fermt "misslyckandet" till "liv".

Men inte är väl orden i en dikt så uttydbara som Elleström hävdar i sina absoluta krav? Mot ett specifikt referenssystem kan de avge en ganska bestämd innebörd, i synnerhet om detta referenssystem länkas till ett "författarmedvetande". Men Elleström vägrar att gå in i någon sådan ryslig fälla. I de "teoretiska förutsättningar" han redogör för, efter en utmärkt, kronologiskt upplagd exposé över Vennbergreceptionen, tar han bestämt avstånd från vetenskapliga textmodeller, eftersom han "vill starkt ifrågasätta litteraturforskningens möjlighet att nå fram till verifierbara eller falsifierbara resultat som äger något egentligt intresse" (s. 31; min kurs.). Vad är han då ute efter själv? Vad tänker han syssla med?

I fortsättningen söker han precisera sina syften, men gör det på ett sätt som röjer en betydande diskrepans mellan teori och praktik. Han tar avstånd från intention och författarmedvetande men ämnar läsa dikterna "som texter vilka i mötet med läsaren genererar sin egen fiktiva verklighet." (s. 32; min kurs.) Detta textbegrepp är övermåttan huddigt, liksom talet om intersubjektiva egenskaper och någon sorts symbios mellan text och läsare, och förblir också helt odefinierat och följaktligen vetenskapligt obrukbart.

Trots sin uttalade metodfientlighet säger sig dock Elleström ha tagit intryck av ett flertal moderna metodinriktningar: rysk formalism, Prag-strukturalism, anglosachsisk nykritik och dekonstruktivism, samt Richards tematiska kritik. Det är ganska mycket det, men i praktiken finner man dock få tydliga spår av incitament från dessa håll. Det rigida avståndstagandet från allt vad författarintention och bakgrundsfraktorer heter är naturligtvis förankrat i strukturalistiska betraktelsesätt. Men man kan lätt uppfatta strategin som irrelevant när Elleström sedan pläderar för vad han kallar "författarskapsstudium", en helt adekvat term för vad han bedriver, som ju noga måste skiljas från författarbiografien. Men varför studera författarskap, om man inte tar hänsyn till författaren själv som ett kreativt centrum av liv, ståndpunkter, intentioner och medvetande? Elleström avgränsar ändå sin undersökning till diktsamlingar som bär Vennbergs namn. Men till skillnad från Richard ställer han sig i sitt författarskapsstudium "främmande" till såväl "kopplingar mellan liv och dikt" som "ett kronologiskt perspektiv" (s. 33). Han gör så, trots att hans uttalade målsättning är "pragmatisk" (s. 34), och följden av detta blir i huvudsak att han försummar en rad goda tillfällen att i pragmatiska anda närmare belysa dikter genom biografiska och historiska kontexter.

Samtidigt poppar diktaren Vennberg friskt upp i hans framställning ändå, den rigorösa anti-intentionalistiska målsättningen till trots! Man kan fråga sig vad "Vennberg" i texten står för i olika sammanhang, när författarmedvetandet som fenomenologisk entitet så uttryckligt hålls utanför det metodiska perspektivet, men Elleström ger svaret i sin metodinledning: "Lite speciellt är det att tala om 'Vennberg' och 'diktaren', vilket jag ofta gör för att undvika ett alltför tekniskt språkbruk. Sammanhanget avgör om jag avser summan av diktjag i samlingen, jaget i en speciell dikt eller den bakomliggande värderingen, det vill säga den implicite författaren." (s. 37) Det är nog inte alltid så lätt att avgöra det. Men här dyker alltså ändå författaren upp, och frågan är om det faktiskt

sett inte är den livslevande personen Vennberg Elleström tänker sig bakom "den retoriska kraft" som den implicite författaren utgör. Trots allt är det väl en levande människa som i konstnärlig medvetenhet skrivit ned dikten. Det förefaller mig som om "posthermeneutisk" forskning med ord som meningsproduktion och intersubjektivitet försöker förtränga författaren som person, ungefär som om man försöker pressa ned en hårt uppblåst badboll i vattnet. Trots alla ansträngningar tränger bollen upp till ytan i alla fall, väl synlig i sina klatschiga färger. Det går inte att förkväva den sammanhållande kraft som är diktaren själv, inte att radera ut honom från texterna.

Detsamma gäller kronologin. Elleström erkänner inte Richards verkbegrepp, det som ser det totala författarskapet som en helhet, men han räknar med den enskilda samlingen om en operativ enhet. Han hoppar följligen fram och tillbaka från samling till samling i Vennbergs produktion, i förakt för kronologi och utveckling, men utan att egentligen ange skälen till varför han hoppar på ett visst sätt. Avhandlingsdiskursens arabeskslingor är eleganta, men knappast välmotiverade. Och faktum är att han redan genom att använda diktsamlingen som enhet i grund och botten erkänner såväl författarintention som kronologi som styrande faktorer.

Även den intertextuella metodiken drabbas av metodisk oklarhet, även om det är här Elleströms mest fruktbara resultat står att finna i fråga om anknytningar till den antika och den mystiska traditionen, till Kierkegaard, Nietzsche, Eliot och många andra moderna diktare. Men han blandar ogenerat sådana intertexter som det finns en klar indikation på (t.ex. kabbalisten Isaac Luria; s. 241ff), dvs. där författarintentionen är manifest, och sådana där all tydlig indikation saknas (t.ex. anknytningen till Octavio Paz, där det endast är en allmän släktskap som åberopas; s. 230f). Den första kopplingen kan förankras i en författarkontext, den andra endast i en vag intersubjektivitet, om ens det.

Kan det vara så att denna "postherme-

neutiska" abstrusitet bottnar i ett fundamentalt tankefel, som inte gör boskillnad mellan en analys med vetenskapliga anspråk å ena sidan och å den andra en mer generell läsarfokuserad tolkning av de resultat analysen gett vid handen, där de vetenskapliga kraven av naturliga skäl måste bli mer tentativa och oprecisa? Analysen utgår från det faktum att ett litterärt verk skrivits i en konkret situation av en konstnärligt medveten författare med inre och yttre liv, inbegripen i enskilda och historiskt-sociala sammanhang, fylld av sinnesförnimmelser, åsikter och avsikter. Den kan utgå från biografiskt-historiskt-genetiskt material eller hålla sig till en fenomenologisk synvinkel, men den sätter upp så precisa direktiv för analysen som möjligt vad beträffar material, förutsättningar och tillvägagångssätt. Att tolka däremot kan aldrig vara en vetenskaplig handling i sig, endast en aspektgivande följd av en föregående vetenskaplig analys, förutsatt att man inte börjar analysera de intersubjektiva faktorerna i sig själva, meningsproduktionens personliga och historiska förutsättningar, om detta nu över huvud är möjligt. Under alla omständigheter förefaller det vara den enda väg, på vilken dikttolkning i strikt hermeneutisk bemärkelse kan bli vetenskapligt övertygande.

Som jag ser det, har Lars Elleström faktiskt skrivit en utmärkt, om än lite metodiskt löslig avhandling om *författaren Vennbergs* hela lyrikproduktion. Den skulle ha vunnit på att han släppt författaren loss i ännu högre grad än han faktiskt gör och tydligare erkänt författarens roll. De tematiska komplex han följer har visat sig vara mycket fruktbara, men han har inte redovisat de föranalytiska överväganden som lett till att han valt just dessa linjer, utan istället, snärjd av "posthermeneutiska" fördomar, invecklat sig i diffusa, lätt motsägelsefulla metodprinciper. Ett sätt att undvika dessa förvirrande *exit author*-tendenser, som nu hotar att göra så mycken diktanalys konturlös och grumlig i vår läsarcentrerade epok, vore säkert att på nytt följa appellen: *Enter Author Again!*

Ingemar Algulin

ULLA EVERS:

Hettan av en gud – En studie i skapandetemat hos Edith Södergran (Göteborg: Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet. Nr 24. 1992)

I september 1918 går Edith Södergran igenom "en våldsamt eruption av inre krafter" (Tideström) som både frigör hennes produktivitet och helt förändrar karaktären hos författarskapet. Inom loppet av ett år skriver hon bortåt 125 dikter, uppfylld av ett triumferande nietscheanskt skaparrus. Hon uppnår en enastående poetisk suveränitet, som gör det möjligt för henne att med "vårdslösa handteckningar" bejaka eller sätta sig över den plåga som omger henne. Med vilken frihet kan hon inte bejaka motsatserna: "Det skall vara tungt och underbart och hårt och oskäljaktligt". Hur enkelt talar inte kraften i hennes bilder: "Man får mig att tro på vämjeliga flugor/hämnd och små begär./ Jag tror på starka hyacinter som droppa urtidssaft". Från och med *Septemberbyran* är hon en soldyrkare, som i en dikt till och med kan krossa solens disk!

Vad innebär denna förvandling, som Södergran själv i ett brev till Hagar Olsson beskrivit så här: "Jag har blivit omfödd i september, därav *Septemberbyran*". Jag kände plötsligt med osviktig säkerhet att en starkare hand hade fattat min pensel"? Och hur ska man tolka den extatiska dikt som följer ur den?

Det är de frågor som ställs i Ulla Evers avhandling och som besvaras längs två linjer, en psykologisk och en idéhistorisk. Södergran går helt enkelt igenom ett skapar-rus, en inspirationsväg i romantikens mening, som färgar in dikternas tematik och gör att de kommer att handla om sin egen tillblivelse. Dikterna bör alltså, enligt Evers, läsas metapoetiskt, som psykologiska vittnesbörd.

Evers tycks – med många – mena att denna andra fas är konstnärligt problematisk och kräver en annan förklaring än den gängse. Hon vill inte som Tideström eller Olof Enckell se septembererfarenheten som

uttrycket för en kris, där yttre faktorer är viktiga, som den tilltagande svälten på Karelska näset, den försämrade lungsjukdomen eller den intensiva läsningen av Nietzsche. För henne gestaltar Södergran här ett "starkt, autentiskt diktande jag, som vittnar om upplevelsen av en eruptiv skapande process". I detta perspektiv tar hon hjälp av den tematiska kritiken, Jungs arketyp- och individuationslära och diverse "humanistisk" psykologi, men vill också – utan alla strängare, komparativa ambitioner – placera in Södergrans inspirationsdikt i ett historiskt sammanhang, alltifrån Plotinos över romantiken till Nietzsche och Kandinsky.

Personligen tycker jag inte att Södergrans extaser behöver den här typen av "förklaringar". Men det är en kritisk bedömning.

Undersökningen är klart uppbyggd, men den är metodiskt alltför vag och slätar över viktiga skillnader. Här samsas dubiösa tänkare som Rollo May, Jung och Ernest Becker med Bachelard och Nietzsche. Starobinski, som är en ledstjärna i avhandlingen, beskrivs som "antifreudian", vilket är felaktigt.

Egendomligt är att Evers – när hon nu återoppar Starobinski – inte ser hur nästan hela dennes författarskap handlar om melankolin och dess skapande potential. Detta hade varit en utomordentligt intressant infallsvinkel just till metamorfosens innebörd hos Södergran.

Nu lämnas melankolikern Södergran i debutsamlingen från 1916 därhän. Visserligen kan Evers lyfta fram intressanta förändringar i Södergrans poesi, från den "lilla" till den "stora" drömmen, från den svaga till den starka ensamheten, från upplevelsen av döden som hot till en genomlyst verklighet, men den tidiga, låga positionen ges inte den dynamiska innebörd som en Starobinski säkerligen hade gett den.

Jag är också frågande inför tesen att skapandet är det dominerande temat i Södergrans poetiska värld. Den tesen skulle kräva en långt bredare analys genom hela författarskapet än vad denna relativt tunna studie bidrar med.

Anders Olsson

EVA LILJA:

Den dubbla tungan

En studie i Sonja Åkessons poesi

(Göteborg: Daidalos, 1991)

Eva Lilja får oss att se Sonja Åkesson med nya ögon, och hon bidrar också verksamt till att den sedan femton år döda författarinnan lever upp igen. Det är en viktig insats, och i stora stycken skriver denna göteborgska litteraturforskare dessutom så pass mänskligt att hon bör kunna nå förhållandevis många av Sonjas läsare. Dessa erkännanden hindrar naturligtvis inte att man kan komma med invändningar. En diskussion i den gemensamma beundrans tecken måste ytterst tjäna till att att slutligt etablera Sonja Åkesson som en central diktare, viktig i sin egen rätt men också i absolut mening.

För att placera denna märkliga skaldinna har Eva Lilja sett sig föranlåten att bidra till modernismens historia i dess sena fas. Hon har vidare lagt avgörande vikt vid att försöka ge en nyanserad bild av 1960-talets kulturklimat. Metodiskt anknyter hon också till feministisk teori, till psykoanalys och språksociologi. Men hon har också tagit fram en del ytterligare besked från personer som stod Sonja Åkesson nära. Här kompletterar hon den bild som Bengt Martin och Jarl Hammarberg tidigare gett. Och naturligtvis tar hon itu med texterna.

"Jag försökte alltså förstå Sonja Åkessons dikt utifrån dess plats i poesiens historia." I själva sättet att formulera rönen finns en jagiskhet med pretentioner som möjligen är förklarad av en ny kvinnlig självmedvetenhet. I mycket är den klagande, men ibland är det onokliga så att det verkar som om forskningen i väl hög grad kunde ge besked om det som diktningen inte hade besked om. Denna tvärsäkerhet skär sig lite mot den personliga osäkerhet som utmärker Sonja Åkesson själv – och som jag för egen del finner så välgörande och mänsklig i de ganska uppblåsta sällskap där hon ofta rör sig. Problemet är knappast Eva Liljas eget utan allas vårt i en situation, där diktens diskurs fjärrar sig från den vetenskaps i vilken den ska tolkas.

Eva Lilja tar några viktiga steg när det gäller att gå från det allomtalade till det klarerade. Det som Sonja Åkesson vid sin debut 1957 går in i framställs här som en eftermodernism i ett skede där det expresiva jaget håller på att vika och där de kommunikativa formerna är på väg att vinna terräng i nyenkelheten. De två första diktsamlingarna företer, observerar Lilja, en blandning av fyrtiotalensämnen och femtiotalsdiktning. Det ligger väl åtskilligt i detta, även om man ibland värjer sig mot att så restlöst låta ekvationen gå jämnt ut. Också här förmimmer man ibland en strävan att vara den förste som uttalar en sanning eller en nyansering: "Femtitalets poesi rymmer mycket mer än den gyllen-romantik som kommit att häfta vid dess image."

Lilja gör flera välkomna preciseringar som i sin tur kan ge en säkrare utgångspunkt för bestämningen av Sonja Åkessons position. Det gäller "Självbiografi", den centrala dikten i *Husfrid*, där dialogen här klarläggs med en annan utförlighet än tidigare, låt sedan vara att det förknippas med en del slängar som verkar överflödiga: den manlige föregångaren sägs vara "hej och buss med hela kulturarvet". Det gäller om det märkliga manifestet "Front mot formens tyranni" från 1960, där de fyra undertecknarna möjligen var oense från början och inte inledde sextioalet trots att de kom så lägligt i tid och också tycks företräda det som decenniet skulle bli känt för. Jag sätter frågetecken för det entydiga konstaterandet att Sonja Åkesson på detta stadium bara skulle ha förordat ett engagemang i språket och inte i samhället.

Eva Lilja nedlägger över huvud taget en betydande möda på att klara ut nyenkelheten, och det är minsann inte så enkelt. Hon gör en viktig distinktion, men går möjligen lite för långt i sin strävan att bestämma proportionerna. "Här ska jag räkna med två slags realism, dels en realism som utmärker sig för ett sammanhängande perspektiv på världen (koherens), dels en grotesk realism där världsbilden faller sönder, saknar mening. Sonja Åkesson använder sig av båda sorterna i ungefär samma omfattning." Fun-

deringar om realism blir ofta så snäva. Eva Lilja kan för ett ögonblick få det att framstå som om den svenska lyriska realismen bara bestod av Gunnar Mascoll Silfverstolpe och Erik Lindorm, av Birger Norman och Stig Sjödin, men via Göran Palm påminns hon ju om att detta stråk i lika hög grad tar arv efter Eliot och Ekelöf, efter Brecht och Ferlin. I sin talspråkighet och realism är Sonja Åkesson nyskapande, menar Lilja med rätta. Det ligger, som jag ser det, nära till hands att se detta som som en mognadsprocess. Efter att sent och hastigt ha lärt sig den modernistiska koden tar en kvinna med ovanliga erfarenheter vara på dessa och vågar göra dikt av dem. Det passar till en tid in i den litterära situationen och kan i åtskilliga stycken ses som ett led i den långsamma försvenskningen av modernismen i form av en lokalisering och privatisering av ett internationellt formspråk. Problemet för Eva Lilja syns mig vara att hon i alltför hög grad känner sig tvingad att bestämma Åkessons olika stämmor.

Eva Lilja kunde gjort mer av åtskilligt, inte minst av Sonja Åkessons insats som tidsdiktare. Hon kunde varit lite uthålligare i sin hantering av somliga texter. Hon kunde ha trängt djupare vad det gäller behovet av att klara ut de mänskliga dimensionerna av denna poesi. Men något ska finnas kvar att göra också för andra.

Per Rydén

MARIA SCHOTTENIUS:

**Den kvinnliga hemligheten
En studie i Kerstin Ekmans
berättarkonst**

(Stockholm: Bonniers, 1992)

Maria Schottenius avhandling *Den kvinnliga hemligheten. En studie i Kerstin Ekmans berättarkonst* är huvudsakligen ägnad *En stad av ljus*, den avslutande delen i Kerstin Ekmans svit av Katrineholmsromaner. Avhandlingens undertitel bör inte uppfattas så, att Maria Schottenius skulle lägga tonvikten vid hur romanen i mer teknisk bemärkelse är berättad och komponerad, i centrum för hennes uppmärksamhet står istället de "tankemönster, myter och symboler" hon återfinner i romanen.

Avhandlingens inledning är brokig och varierad. Den förefaller skriven helt oberoende av all akademisk förväntan och eftersom den endast i begränsad utsträckning berör avhandlingen, erbjuder strängt taget den utförliga innehållsförteckningen en bättre presentation av den uppläggnings Maria Schottenius givit sin studie. Efter ett kortare första kapitel som presenterar Kerstin Ekmans romansvit och därigenom ger en nödvändig bakgrund till analysen av *En stad av ljus*, följer ett kapitel betitlat "Ett medvetande föds" som syftar till att frilägga "jungianska mönster" eller om vi så vill jungianska begrepp, som givits gestalt i romanen. Det tredje kapitlet bär titeln "Modergudinnan" och uppehåller sig vid romanens förhållande till myterna om Ishtar och om Demeter för att även dryfta Mariagestaltens närvaro i Kerstin Ekmans berättelse. Det näst sista kapitlet aktualiserar olika inslag av gnostisk mystik som Maria Schottenius återfunnit i *En stad av ljus* och anknyter även Swedenborg till romanen för att sedan framhålla att den även, till delar, präglas av kvantfysikens rön. Det avslutande kapitlet gör bruk av det jungianska begreppssystemet och framhåller att romanens huvudperson passerar kulmen i en individuationsprocess, et med "självet". Här når Maria Schottenius också den slutliga bestämningen av texten som en mandala, "den moderna kvinnans mandala".

Min anmälan av Maria Schottenius avhandling kommer främst att dröja vid hennes bedömning av de jungianska begreppens betydelse för Kerstin Ekmans roman.

Avhandlingens inledning avstår helt och hållet från att dryfta de kritiska problem som ofrånkomligen måste häfta vid bruket av ett jungianskt begreppssystem inom romanstudiet. Inget utrymme har heller givits en diskussion av litteraturvetenskapliga undersökningar inom områden som gränsar till Schottenius', kartläggningen av den moderna roman som har anknytning till myten, från Joyce till Johnson, från Mann till Gyllensten förbigås med tystnad. Beskrivningen av avhandlingens syfte och metod sker inte helt sammanhängande utan är uppstyckad och införd på olika ställen i inledningen, jag uppfattar emellertid de två inledande sidorna som högst väsentliga i sammanhanget. Den presentation av sitt arbete som Maria Schottenius ger indikerar inte minst ett par av avhandlingens principiella brister: "Min ambition har varit att läsa Kerstin Ekmans romanserie så förbehållslöst som jag förmått och i största möjliga utsträckning lyda de impulser till vidare studium av kontexter som jag uppfattar att texten ger upphov till.

Det som kan formuleras som en utgångspunkt inför denna fördjupade läsning är att världen uppenbarar sig *mångdimensionellt* för människor och att Kerstin Ekman i sina romaner återskapar denna känsla av *många dimensioner*. Min avsikt är att peka på några av dem som har karaktären av tankesystem eller livsbeskrivningar, och visa att dessa *dimensioner* som författaren litterärt frammanar existerar i och vid sidan av varandra. De används i hennes romankonst just som 'modell' vars användbarhet och värde prövas."

Frågan hur dessa "kontexter" som inledningsvis nämns annat än rent impressionistiskt skall anknytas till romanen råkar aldrig på tapeten. Genom att inte söka etablera några kriterier för sitt resonemang försätter sig Maria Schottenius i den situation att uppslag som tänkbart kunde övertyga inom en kritisk framställning nu ter sig högst lättviktiga och

virvlar förbi som löv i vinden.

Ett vidare problem visar sig genom att avhandlingen ingenstans kan belägga att den prövning av skilda tankesystems "användbarhet och värde" som Maria Schottenius nämner faktiskt skulle framträda i romanen. Den experimenterande författarhållning som beskrivs måste ju, om det inte rör sig om ett försök att beskriva blott författarens intention, bli tydlig i verket. När orden experiment och modell senare förekommer i avhandlingen används de regelmässigt i en synnerligen svag bemärkelse och allt tal om att pröva tankesystems värde har försvunnit. Vad Maria Schottenius däremot genomför är en inventering av gestaltade jungianska begrepp kompletterad med beskrivningar av "kontexter" som i en del fall säkert vore intressanta om avhandlingen bjudit på stabila resonemang. Jag tänker inte minst på Swedenborg som troligen om Maria Schottenius gått utöver Lamms biografi och tagit fasta på Inge Jonssons undersökningar, hade kunnat dryftas som inspiratör, inte minst med en blick på Gyllensten och Gyllenstenforskningen.

När avhandlingen söker belägga närvaron av jungianska begrepp, av arketyper "som fått eget självständigt liv" (s. 77) i romanen, sker det med hjälp av "jungianska förståelseformer". Det märkliga inträffar alltså, att avhandlingen, på en och samma gång, söker belägga jungianska begrepp i romanen och analysera texten med bruk av just dessa jungianska begrepp. Ett sådant tillvägagångssätt har goda utsikter att bli närmast skrämmande framgångsrikt. Dock är det behäftat med risken att konstverket reduceras till begrepp och att tolkningen av konstverket blir till en utläggning av begreppen. Romanen riskerar alltså att renodlas till en process som beskrivs inom den jungianska teorin. Ett citat ur avhandlingen skall visa Maria Schottenius svårigheter att mobilisera goda belägg och fruktbart differentiera element i den text hon har för ögonen. Avhandlingen kommenterar ett stycke i romanen som inleds på följande vis: "Ann-Sofie är en sugga. Det är inte roligt att hon liknar mig". Maria Schottenius kommentar lyder: "I en

viktig period, den första delen av individuationsprocessen, fick Ann-Marie [romanens centrala gestalt och fiktiva berättare] en upplevelse av denna dubbelgångare som här kan tolkas som en skugga, den psykologiska projiceringen av de lägre och sämre egenkaperna. Det står nästan utsagt i roman-texten. Med undantag av ett utelämnat "k" är fenomenet nämnt vid namn." (s. 95) Istället för att gyckla med det något rudbeckianska grepp som tillåter sugga att bli skugga vill jag fästa uppmärksamheten på den oklara bedömning av romanens jag och fiktiva författare som blir tydlig i citatet ur avhandlingen. Maria Schottenius särskiljer, som vi ser, inte bokens huvudperson från den instans som med full insikt förmodas ha placerat ett krypterat jungianskt begrepp i texten. Ingenstans i avhandlingen dryftas samlat hur romanen är berättad.

När Ann-Marie, romanens centralgestalt, berättar i jagform gör hon det med anspråk på en författares rätt att forma en fiktiv gestalt. Det upplevande jag som framställs blir på så vis det berättande jagets verk. När den fiktive författaren understryker detta förhållande inträffar en märklig vändning i romanen. Saken kunde formuleras så att den fiktive författaren begåvas med ett liv utanför romanen, med erfarenheter som omskapats till berättelse. På samma gång som fiktionen markeras tillskrivs berättaren en starkare realitet. Romanens förlopp ter sig därigenom för läsaren som ett fiktivt korrelat till en alldeles okänd verklighet utanför romanen.

Varför faller då detta spel mellan olika skikt i romanen bort när Maria Schottenius genomför sin analys? Förklaringen förefaller vara att hon arbetar med "jungianska förståelseformer" som fordrar ett lämpligt föremål för att träda i funktion. Låt oss se hur hon i inledningen till det andra kapitlet beskriver sitt tillvägagångssätt och bestäm-

mer själva föremålet för sin undersökning.

"Min tolkning av Kerstin Ekmans roman liknar i vissa stycken analytikerns arbete i det som går ut på att uppfatta 'den andra rösten' genom att avläsa berättelsen under berättelserna. Men man kan också se på arbetet från det andra hållet. Det är läsaren som nedsjunken på divanen förr eller senare överrumplad [sic], avslöjad och drabbad måste ställa sig frågan: vad är det nu jag har läst? [...] En djupanalys försiggår mellan två levande människor, analytikern och analysanden. I det här fallet finns det ett flertal röster inblandade. En författare, författarens text med en jagperson, en tolkare och en tolkares text. Dessutom finns det läsaren av denna text. Frågan är hur man skall bestämma vem som analyserar och vad som analyseras?" (s. 71f)

Svårigheterna att utan en klar uppfattning om hur romanen är berättad, förklara det upplevande jagets förändring leder så Maria Schottenius till att anta en rent psykologisk tolkning: "Möjligen och troligen bör man uppfatta det så att Ann-Marie i det kritiska skedet av individuationsprocessen, i hennes 'initiation i den inre verkligheten' projicerar sina inre gestalter på verkliga individer." (s. 72) Genom detta radikala grepp hyfsar Maria Schottenius föremålet för sin undersökning och behöver fortsättningsvis inte befatta sig med frågan vilken betydelse som, vid tolkningen av romanen, skall tillmätas dess skiktning i skilda berättarnivåer.

Individuation visar sig sedan vara ett högst produktivt och innehållsrikt begrepp som kan bringas att täcka romanens hela förlopp, ett förhållande som leder Maria Schottenius att i avhandlingen gärna utlägga just det begreppet snarare än att tolka texten. I Maria Schottenius avhandling tenderar därför Kerstin Ekmans roman att reduceras till en serie illustrationer av den jungianska teorin.

Bengt Larsson

PER WALLROTH:

Eländets triumfator

Studier i Hjalmar Bergmans roman *Knutmässo marknad*

(Stockholm: Skrifter utgivna av Hjalmar Bergman samfundet, nr.6, 1992)

Den rådande meningen gällande Hjalmar Bergmans politiska åskådning – i den mån man alls tillskriver honom en sådan – är att den inskränkte sig till ett kritiskt förhållande till en del av det moderna kapitalistiska samhällssystemets effekter, hur systemet påverkade individens själsliv och människors förhållande till varandra, och att Bergman aldrig formulerade ett positivt alternativ till den rådande ordningen. I sin avhandling, *Eländets triumfator – Studier i Hjalmar Bergmans roman *Knutmässo marknad**, driver Per Wallroth däremot tesen att det är möjligt att finna ett utopiskt färgat politiskt alternativ hos Bergman. Wallroth läser *Knutmässo marknad* (1916) som en romantisk berättelse där marknaden – läs karnevalen – på en gång konstituerar och iscensätter ett utopiskt rum i vilket en annorlunda social ordning temporärt upprättas. Wallroths läsning kan, som han själv anmärker, synas paradoxal eftersom den gäller en berättelse som slutar med att den svärmiske Anders Ekmarck brutalt misshandlas och att Jörgen Siedel blir bragt om livet. Men den utopi Wallroth utläser ur romanen är inte förlagd till efter historiens slut eller en avlägsen plats, den är förlagd istället till det begränsade temporal rum där den rådande ordningen för ett ögonblick upphävs.

Wallroths avhandling omfattar fyra delar: en inledning, två längre kapitel och en kort sammanfattning. I inledningen, där Wallroth presenterar sin tes i relation till tidigare forskning om Bergmans författarskap och politiska åskådning, skisserar han avhandlingens dubbla metodologiska angreppssätt. Detta består å ena sidan av en läsning som hämtar sin inspiration och stöd i Mikhail Bakhtins studie av karnevalessken och å andra sidan av en tillämpning av Gérard Genettes narratologi.

I det första av de två längre kapitlen söker

Wallroth visa hur *Knutmässo marknad* kan läsas som en karnevalessk som beskriver ett utopiskt rum vid sidan av den rådande samhällsordningen. Den utopi som Wallroth finner i romanen är förlagd till det itererbara historiska ögonblick där den sociala ordningen – och därmed kanske också historien – tillfälligt upphävs. Denna utopi är en egalitär ordning där de stånd- och klassgränser som härskar i en deterministisk verklighet för ett ögonblick upphävs. Det är med andra ord vad man skulle kalla en negativ utopi, en utopi som karakteriseras av att negra utmärkande drag i samhället. Den historiska, negativa utopin, till skillnad från den eskatologiska, mer konkret politiska och positiva utopi vi finner hos More och Marx, utmärks av en strävan att förena det begränsade med det oändliga, det partikulära med det universella, en strävan som starkt påminner om det svävande romantiska topos där alla motsatser för ett ögonblick fås att harmonisera. Även om det inte finns någon omedelbar anledning varför den negativa utopin inte också skulle vara politisk, så har den utopi som Wallroth finner i *Knutmässo marknad* inte funktionen av en politisk utopi: upphävandet av den rådande ordningen i den Bergmanska utopin äger ingen permanens och utgör inte heller ett löfte om ett framtida förverkligande. Av detta följer att det positiva politiska alternativ som Wallroth menar sig finna hos Bergman kan komma att få behålla sitt omvända förtecken.

I linje med beskrivningen av denna utopiska möjlighet inom ramen för den folkliga karneval och litterära karnevalessk som Wallroth menar sig finna i *Knutmässo marknad*, söker han också visa hur Jörgen Siedel och Anders Ekmarck genom att komma till insikt om sitt tragiska öde – med andra ord det Aristoteles kallar *anagnorisis* – lyckas besinna sig och därmed försonas med detta öde. Enligt Wallroth tar besinningen formen av en vilja att bejaka eller omfatta det tragiska ödet, ett bejakande som är starkt nog att överkomma den defaitism som skulle vara det normala resultatet av den sociala determinism som annars råder i Bergmans

imaginära universum. Tvärtemot Wallroths mening att det skulle ligga något paradoxalt i denna försoning, tycks det mig att den är nära besläktad med Kants tes att den fria viljan möjliggörs av att individen interioriserar lagen, att hon blir sin egen lagstiftare.

Det andra av avhandlingens två kapitel innehåller en narratologisk studie av *Knutmässo marknads*, en studie som samtidigt syftar till att utförligt presentera den narratologiska modell den använder sig av. Det är ett kapitel som i det förra avseendet måste sägas äga den inverterade formen av vad som i den klassiska retoriken kallas ett *hysteron proteron* eftersom mycket i den narratologiska studien av Bergmans roman utgör grunden för den läsning som Wallroth presenterar i det första kapitlet. I jämförelse med det föregående kapitlet äger det andra kapitlet en större metodologisk tyngd och stringens. Samtidigt utgör det en ganska torftig läsning och ger förvånansvärt få insikter om hur Bergmans berättarkonst förhåller sig till tidigare och samtida skönlitteratur, detta både vad gäller Bergmans författarskap i stort och vad gäller *Knutmässo marknads*. Detta beror till en inte liten del på att Wallroth, i sin uttryckliga ambition att uttömmande presentera Gérard Genettes narratologi, har följt sin förlaga mycket nära. Men då det som utgör objektet för Genettes studie, nämligen en läsning av Prousts roman, av naturliga skäl inte ingår i Wallroths exposition, har det resulterat i att framställningen har karaktär mer av en resonerande katalog och exemplifikation än av en narratologisk läsning av Bergmans roman. En jämförelse med Genettes *Discours du récit* (i *Figures III*, 1972) och Wallroths studie visar tydligt att medan den förra söker finna en narratologisk modell som kan beskriva Prousts bångstyriga roman, söker den senare finna exempel i *Knutmässo marknads* som illustrerar Genettes narratologi. Det hade därför kanske varit lyckligare om Wallroth hade följt Ulf Olssons exempel i dennes avhandling, *I det lysande mörkret – En läsning av Birgitta Trotzigs De utsatta* (1988), och nöjt sig med en kritisk tillämpning av Genettes narratologi.

Som en utförlig presentation av Genettes

narratologi uppfyller avhandlingens andra kapitel i stort de krav man bör ställa på en sådan vad gäller korrekthet och utförlighet. Möjligen har Wallroth inte beaktat implikationerna av det begrepp vars definition Genette har relegerat till en fotnot: "Ayant baptisé *analepses* et *prolepses* les anachronies par rétrospection ou anticipation, on pourrait nommer *syllapses* (fait de prendre ensemble) *temporelles* ces groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre." (*Figures III*, s.121n) Syllapsen utgör inte ett enkelt tillägg till analeps och proleps, utan utgör en term för det som bestämmer funktionen för berättelsens anakronier. Syllapsen betecknar därför det som ytterst gör anakronierna meningsfulla och läsbara, och den konstituerar därigenom ett supplement utan vilket ingen narratologisk undersökning av berättelsens temporala uppbyggnad vore möjlig.

Det bör dock framhållas att Wallroth överlag har varit mycket okritisk i sin presentation av Genettes modell. Detta manifesterar sig dels i en avsaknad av en diskussion av den idéhistoriska kontext, den intellektuella miljö, i vilken Genette utarbetade sin modell, och dels i avsaknaden av en diskussion av den tradition av retoriska studier som Genette mycket tydligt använder sig av och söker vidareutveckla. Det enda läsaren erbjuds i denna genre är en nothänvisning till några arbeten av Jonathan Culler och Terry Eagleton.

Det övergripande syftet med Genettes narratologi – att erbjuda en uttömmande förklaringsmodell för den litteraturform som i Frankrike kallas *récit* inom ramen för det strukturalistiska forskningsparadigm som förknippas med Roman Jakobson och Claude Lévi-Strauss, och som vidareutvecklats av bland andra Genettes mentor Roland Barthes – kommenteras alltså på inget sätt i Wallroths framställning. Därigenom fräntas den oinitierade läsaren varje möjlighet att ställa sig kritisk till dess värde. Genom den manifesta frånvaron av en epistemologisk referensram för Genettes narratologi presenteras denna i ett idéhistoriskt vakuum där en kritisk utvärdering både av det övergri-

pande syftet med den strukturalistiska kunskapsteorin och av i vilken utsträckning Genettes narratologi svarar mot detsamma placeras utanför ramarna för avhandlingen. Detta är olyckligt inte bara vad gäller en presentation av Genettes narratologi, men också därför att det blir svårt att se vilket värde Wallroth tillmäter sin egen tillämpning.

Vad gäller den i det närmaste fullständiga avsaknaden av en kritisk diskussion av den långa tradition av studier av retorik som Genette bygger på och söker vidareutveckla, uppstår återigen ett vakuum kring Wallroths presentation av Genettes narratologi. (Till de få undantagen hör ett referat av Genettes diskussion av 'berättandets gränser' ('Frontières du récit', i hans *Figures II* (1969)) från Platon till Percy Lubbock; ett referat av Genettes kritik av Bertil Rombergs definition av *point of view*; samt några kritiska kommentarer av Staffan Björcks essä "Komedier i Bergslagen" (1949) och hans studie *Romanens formvärld* (1953). Den av sina samtida som Genette kanske hyser störst respekt för, Wayne C. Booth, nämns av Wallroth bara i samband med den inledande presentationen av Bakhtin.) Genette refererar i sina arbeten ständigt till sina föregångare, kanske mer än något annat till den klassiska retoriken, men också till den moderna tidens försök att återuppliva och systematisera retoriken och till försöken alltsedan romantiken att utveckla en retorik för varje litterär och icke-litterär genre. Det är betecknande att med undantag för de nyss nämnda namnen, lyser

hela denna tradition med sin frånvaro i personregistret till Wallroths avhandling. Förgäves letar man efter Aristoteles, Longinus eller Pseudo-Longinus, Cicero, Quintilianus, Castelvetro, Scaliger, Boileau, Edmund Burke, Fontanier, Kenneth Burke, Perelman, Lausberg – de skriftställare som har myntat, definierat, kommenterat och försökt systematisera de termer och begrepp som Genette använder sig av i sitt narratologiska bygge.

Den manifesta frånvaron både av dessa namn och av en diskussion – kritisk eller okritisk – av den tradition dessa namn representerar i vad som utger sig vara en uttömmande presentation av Genettes narratologi, skapar en illusion av att Genettes modell är en skapelse *ex nihilo*, medan det tvärtom är fallet att den endast kan förstås och bedömas i relation till den strukturalistiska vetenskapsteorin och mot bakgrund av en lång tradition av retoriska studier. Det kan tilläggas att Wallroth också har underlåtit att presentera den omfattande diskussion som har följt både på *Discours du récit* och på *Nouveau discours du récit* (1983), såsom till exempel Dorrit Cohns *Transparent Minds* (1978), Seymour Chatmans *Story and Discourse* (1978) och *Coming to Terms* (1990) samt de temanummer som tidskriften *Poetics Today* nyligen har ägnat ämnet. Istället för att erbjuda en presentation av Genettes narratologi som kan stimulera till vidare forskning, har Wallroth producerat en anakronistisk och okritisk katalog av narratologiska termer och exempel hämtade från Genettes fatatur.

Leif Dahlberg

CHRISTOFFER TIGERSTEDT, J.P. ROOS OCH ANNI VILKKO (red.):

Självbiografi, kultur, liv

(Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1992)

EVA HÆTTNER, LISBETH LARSSON, CHRISTINA SJÖBLAD:

Kvinnors självbiografier och dagböcker i Sverige 1650-1989 – En bibliografi

(Lund: Lund U.P. 1991)

GEORGES GUSDORF:

Les écritures du moi – Lignes de vie 1

(Paris: Ed. Odile Jacob, 1991)

Auto-bio-graphie – Lignes de vie 2

(Paris: Ed. Odile Jacob, 1991)

FELICITY A. NUSSBAUM:

The Autobiographical Subject: Gender and Ideology in Eighteenth-Century England

(Baltimore: Johns Hopkins U.P. 1989)

Den alltsedan det andra världskriget tilltagande forskningen kring självbiografier i västvärlden, en forskning som under de senaste decennierna antagit lavinartade dimensioner i USA, har under senare tid även gjort inbrott i den nordiska forskarmiljön. I det som följer diskuteras först ett nordiskt och ett svenskt arbete som båda introducerar den internationella forskningen om självbiografier och studerar nordiska självbiografiska texter. Därefter diskuteras två aktuella utländska arbeten – ett franskt och ett nordamerikanskt – som på olika sätt kritiserar tidigare forskning och söker utarbeta såväl nya bestämningar av forskningsområdet som nya frågeställningar inom det.

I antologin *Självbiografi, kultur, liv*, redigerad av Christoffer Tigerstedt, J.P. Roos och Anni Vilkkö, presenteras ett brett spektrum av angreppssätt. Kvaliteten hos de olika bidragen varierar i hög grad, men de flesta är läsvärda. Antologin, som är uppdelad i fyra delar, inleds med en serie uppsatser om självbiografien som litterär genre. Dessa uppsatser refererar nogsnamt de viktigare resulta-

ten i den internationella forskningen – arbeten av Georges Gusdorf, Philippe Lejeune, James Olney och Paul de Man – och tar var för sig ställning bland dessa. Men då ingen av författarna ställer – eller söker besvara – den grundläggande frågan vad en litterär genre är, framstår de olika försöken att definiera självbiografien som både förvirrade och förfelade.

Om Lejeunes definition av självbiografien – "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (*Le pacte autobiographique* (1975), s.14) – bestämmer både en text (en retrospektiv autodiegetisk prosaberättelse), ett tema (en utvecklings- eller bildningsberättelse) och en kontext (en verklig persons berättelse om sitt eget liv), så synes de Man (i "Autobiography as De-Facement" (*MLN* vol.94, nr.5 (1979))) mena att kontexten utgör "a figure of reading and understanding" och att det är omöjligt att entydigt skilja på fiktiva och faktiska självbiografier. Men när de Man sedan hävdar att självbiografien därför inte är en genre, utan en läs- och förståelsefigur som i någon utsträckning äger rum i alla texter, så har han inte bara gjort ett problem till ett oöverstigligt hinder, de Man har också indirekt slagit fast att den historiska kontexten saknar betydelse för litterära genrer (vilket direkt motsäger vad han sagt tre sidor tidigare i samma uppsats) och han intar därmed en formalistisk position.

Men om en dylik läsning av de Man kanske delvis missar poängen i hans diskussion av självbiografien (vilket i hög grad orsakas av hans förkärlek för såväl kategoriska som konditionella generaliseringar), så visar den ändå tydligt att en definition av självbiografins genericitet är beroende av hur man förstår och värderar den historiska kontextens betydelse för litterära genrer generellt sett. (Att frågan om vad som konstituerar en litterär genre är beroende av både textuella och kontextuella faktorer även för texter som inte befinner sig i skönlitteraturens gränsland, framgår med all önskvärd tydlighet av Jean-Marie Schaeffers

viktiga arbete *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (1989).)

För många av de övriga bidragen i *Självbiografi, kultur, liv* utgör just förhållandet mellan text och kontext, mellan individ och samhälle, liksom mellan tematik och retorik, centrala frågeställningar. I antologins andra del, som innehåller uppsatser om kvinnor och självbiografi, söker Margaretha Fahlgren beskriva hur jaget konstrueras i texten samtidigt som hon ser jaget i en historisk och samhällslig kontext. I en läsning av två mycket olika självbiografier – av Lydia Wahlström och Marie Hamsun – visar Fahlgren hur man genom att tolka det spänningsförållande som skapas mellan sättet att beskriva dåtiden och de händelser som skildras kan lyfta fram det kvinnliga jag som sätts på undantag både i det patriarkala samhället och i kvinnors egna självbiografier. Andra uppsatser i denna avdelning behandlar läsarens position i relation till kvinnliga självbiografier, isländska kvinnors självbiografier och kvinnors självbiografiska sånger i Kalevala-lyrik.

Frågan om förhållandet mellan att framställa sitt liv, sitt jag, och att rekonstruera ett liv, ett jag, tas även upp i antologins tredje del, 'Livet, berättelsen, kulturen'. I uppsatsen "Biografi och kulturanalys" behandlar etnologen Jonas Frykman de besläktade frågorna hur livshistorien förhåller sig till den levda kulturen och hur den självbiografiska processen selekterar bort det vardagliga, det alltför självklara, och istället fokuserar de händelser som på en gång står utanför det vardagliga och som inordnas i den narrativa, fenomenologiska livsvärld som utgör grunden för den personliga identiteten. I en etnologisk läsning av självbiografier, vilken vill lyfta fram de mönster och mallar som skapas av vardagslivet, måste man ta hänsyn till att den tolkning en människa gör av sitt eget liv utgår från kulturen ifråga och att det därför är nödvändigt att ha kunskap om den kultur hon ingår i innan man kan använda hennes berättelse som källmaterial. I samma avdelning finns en uppsats som diskuterar narrativitet (den 'biografiska illusionen'), och två som undersöker användan-

det av muntliga och skriftliga livshistorier i sociologisk forskning.

Av de bidrag som ingår i antologins fjärde och sista del, 'Tematiska perspektiv', är kanske Lisbeth Mikaelsons korta uppsats om norska missionärers livskildringar det mest intressanta. Mikaelson har samlat ett 30-tal reseskildringar, brevsamlingar, dagböcker, memoarer och självbiografier från tiden 1914-1986. Med utgångspunkt från Olneys romantiskt färgade förståelse av självbiografien som uttryck för en unik, meningskapande impuls hos den enskilda individen, en utgångspunkt som hos Mikaelson kompletteras av en medvetenhet om att det primärt är kulturen som förser den enskilde med en prefabricerad verklighetstolkning och självförståelse, söker hon beskriva hur det kristna symbolsystemet fungerar som tolkningsram och motivationsfaktor i framställningen av självet och verkligheten. Mikaelson menar sig här finna en dialektisk rörelse där konstruktionen av självet och av verkligheten ömsesidigt stöttar varandra. Den fundamentala betydelse som den gudomliga interpellationen har för missionärens personliga identitet – i upplevelsen av att vara kallad – syftar samtidigt till att bekräfta existensen hos den instans som upprätthåller den kristna föreställningsvärlden. Om kallelsen således är en skärningspunkt för självförståelse och kollektivt symbolsystem, illustrerar missionärernas livskildringar att en personlig identitet hänger oupplösligt samman med en mer omfattande upplevelseverklighet och att dessa ömsesidigt besannar varandra.

Sammanfattningsvis utgör *Självbiografi, kultur, liv* en utmärkt introduktion till studiet av självbiografien. Förutom att den presenterar de viktigare teoribildningarna och forskningsområdena, visar antologin att studiet av den självbiografiska texten och det subjekt den framställer är lika gränsöverskridande som genren själv. Förhoppningsvis kommer volymen att stimulera intresset för självbiografien och uppmuntra våra forskare att våga exkursioner in på ett i vårt land nästan jungfruligt område.

Ett annat nyttillkommet incitament till utforskningen av svenska självbiografier är

bibliografin *Kvinnors självbiografier och dagböcker i Sverige 1650-1989*, redigerad av Eva Hættner, Lisbeth Larsson och Christina Sjöblad. Bibliografin är uppdelad i två delar; en avdelning för otryckt och en för tryckt material. Förutom att förteckna verk av över 700 författare innehåller boken kortare uppsatser där redaktörerna diskuterar materialet.

Inledningen till förteckningen över otryckt material diskuterar Christina Sjöblad vad som räknas som en dagbok. Den definition som har tillämpats vid redigeringen – under en tid förda, daterade och kronologiska anteckningar, där det skrivande jagets upplevelser, iakttagelser och tankar ägnas huvudintresset – är generös nog för att rymma de skiftande former som dagboken tagit under den givna perioden. Det ökade intresset under romantiken för själslivets individualitet avspeglar sig både i en större benägenhet att föra dagbok och i att där utforska känslolivet och utforma en personlighet. En betydande del av de förtecknade dagböckerna utgörs av resedagböcker, något som inte bara hänger samman med att "resa ut i världen ofta också är en upptäcksresa i det inre", utan också att det under 1700- och 1800-talet var ett litterärt mode att föra resedagbok.

Vad gäller handskrivna självbiografiska texter, för Eva Hættner fram viktiga skillnader mellan de texter som skrevs före romantiken och dem som tillkommit därefter och under dess inflytande. Den äldre självbiografiska texten (med undantag för den religiösa beaktelsen) är sällan en enhetlig, sammanhängande berättelse, den uppvisar ofta luckor, är fragmentarisk och oavslutad, stilen är konstlös och introspektion och tolkning av det egna livsödet saknas för det mesta – vilket gäller för såväl kvinnors som mäns självbiografiska texter. Detta indikerar att det före romantiken inte har funnits ett genremedvetande för självbiografin; själva termen 'självbiografi' är belagd för första gången 1812 i romantikernas tidskrift *Phosphoros* och det är först någon gång mot mitten av 1800-talet som självbiografin inordnas i det litterära genresystemet. Det kan därför vara befogat att fråga sig med vilken rätt texter

före romantiken betecknas som självbiografier. Att det inte är en rent terminologisk fråga framgår av att den principiellt är av samma art som frågan om det är korrekt att överflytta det moderna, västerländska romanbegreppet på verk som Murasaki Shikibus *Sagan om Genji* eller Cao Xueqins *Berättelsen om stenen*.

Medan Lejeune i *L'Autobiographie en France* (1971) och i andra arbeten har velat reservera beteckningen för verk efter 1770, har Georg Misch i sin *Geschichte der Autobiographie* (1907-69) låtit den täcka allt från antika egyptiska gravskriftor till den moderna, postromantiska självbiografin. Om frågan huruvida självbiografin utgör en transhistorisk genre eller en historisk och relativt modern företeelse således är en fråga om vilken det inte råder någon enighet bland forskarna, så hindrar det inte att om självbiografin ska beteckna något mer än en läs- och förståelsefigur som i någon utsträckning äger rum i alla texter, så bör det till en definition som är mer rigorös än den Hættner formulerar: "självbiografi är en berättande text som handlar om den person som har skrivit texten och som utger sig för att tala sanning, att vara icke-fiktiv." Det är en definition som genom att den inte skiljer mellan den religiösa beaktelsen, försvarsskriften (*apologia*), vittnesmålet, levnadsbeskrivningen (*curriculum vitae*), memoaren, krönikan eller den moderna självbiografin, utgör ett något trubbigt forskningsinstrument. Även om det av flera skäl kan vara motiverat att inkludera verk som dessa i en förteckning över kvinnors självbiografier, är det något förbryllande att en bibliografi som vill rikta sig till seriösa forskare definierar genren utan att ta hänsyn till dess historiska kontext och utan att skilja mellan olika sorter av självbiografiska texter.

Bibliografins andra del, som förtecknar tryckt material, inleds av en uppsats där Lisbeth Larsson dels diskuterar den gränsoverskridande och svårdefinierade självbiografin och dels skisserar en historik över kvinnors självbiografier i Sverige. Larsson utgår från Lejeunes ovan anförda definition av genren samt hans idé om förekomsten av ett självbiografiskt kontrakt i vilket det upp-

rättas en trefaldig identitet mellan författare, berättare och protagonist. Hon utvidgar emellertid Lejeunes definition genom att inkludera versberättelser och genom att inte kräva att självbiografen betonar det privata livet och beskriver personlighetens utveckling. Även om den resulterande definitionen är skarpare än Hætters, så tillåter den Larsson att inkludera verk som annars skulle betecknas som memoarer, krönikor, livsfilosofiska betraktelser med mera. Larsson motiverar sin utvidgade definition genom att hävda att den kvinnliga självbiografen skiljer sig från den manliga genom att den "handlar mer om andra och annat än om författaren själv" och att "den gängse kvinnliga självbiografen snarare har karaktären av det som brukar kallas memoar."

Om man mot detta ville invända att kvinnor av olika skäl (personliga såväl som sociokulturella) har kommit att skriva memoarer istället för självbiografier och frågar sig vad det är för mening att kalla kvinnors memoarer för självbiografier, så kan man tänka sig att Larsson skulle replikera att det kvinnliga självbiografiska subjektet under den tidsperiod det är fråga om konstrueras på ett annat sätt än det manliga subjektet. Det är mycket troligt att så är fallet. Men denna möjliga historiska omständighet kan tolkas på åtminstone två sätt. Det är å ena sidan möjligt att flertalet kvinnor (av olika skäl) hittills inte har skrivit in sig i en självbiografisk diskurs – vilket inte hindrar att de har privatliv och utvecklar personligheter – men att de i framtiden kanske i högre grad tillägnar sig den diskursiva (och egoistiska) figur som definierar genren. Det är å andra sidan möjligt att föreställa sig att formen hos kvinnors självbiografiska texter uttrycker kvinnors erfarenheter och deras identitet, och att den kvinnliga självbiografen därför rent formmässigt skiljer sig från den manliga. Problemet med den senare ståndpunkten, vilken synes mig vara Larssons, är framförallt av två slag. För det första bortser den från de många självbiografiska texter av män som "handlar mer om andra och annat än om författaren själv" – texter som knappast kan sägas framställa kvinnliga subjekt –

liksom från de självbiografier av kvinnor som berättar mer om sig själva än om andra och annat. För det andra sätter den likhetstecken mellan liv och text: att det kvinnliga subjektet är sådant som det framställer sig i sin text. Men var och en som har forskat litet i ämnet vet att liv och dikt aldrig sammanfaller, inte ens (eller allra minst) i en självbiografi. Om man med hjälp av andra källor söker komplettera bilden av den försagda och underordnade kvinna som framställs i kvinnors självbiografiska texter, som i Margaretha Fahlgrens ovan anförda uppsats, så framstår det som om valet av genre kan hänföras till personliga och samhällliga snarare än köns-specifika omständigheter.

Det vore därmed inte sagt att de kulturellt konstruerade kvinnliga och manliga subjekten är identiska, och inte heller att valet av genre inte kan påverkas av kvinnans position i den samhällliga offentligheten, men väl att om man sätter likhetstecken mellan liv och text och om det kvinnliga subjektet essentialiseras till en figur som saknar privatliv och utvecklad personlighet, då torde det följa att om William Shakespeare i sina memoarer utslutande hade beskrivit arbetet vid teatern och de människor han umgicks med där, då hade han framställt ett kvinnligt subjekt, och att om hans syster i sin självbiografi främst hade uppehållit sig vid sitt privatliv och berättat om utvecklingen av sin intressanta personlighet, men endast i förbigående nämnt de pjäser hon aldrig skrev, då hade hon framställt ett manligt subjekt, och, slutligen, att ingen av dessa verk hade uppfyllt det självbiografiska kontraktet eftersom den kvinnliga identiteten inte är identisk med den manliga. Istället för att beskriva hur kvinnors självbiografiska texter både reproducerar och gör motstånd mot den dominerande ideologiska konstruktionen av det kvinnliga och manliga subjektet, så bekräftar denna motsägelsefulla position förhärskande könsidentiteter i vårt patriarkala samhälle.

Det faktum att redaktörerna har utvidgat den traditionella definitionen av självbiografi har inte hindrat att de funnit många gränsfall i arbetet med att sammanställa bibliografen. Det händer till exempel inte

sällan att en och samma text bär motstridiga genremarkörer. Författaren kan genom att förändra titeln eller göra någon form av självbiografisk deklaration i ett för- eller efterord förvandla en text med förment fiktiv status till en självbiografi. Författaren (eller kanske förlagsredaktören) kan ge genrebeteckningen 'roman' till en text som annars uppfyller de grundläggande kriterierna för en självbiografi. Att Larsson i fall som dessa har valt att betrakta det självbiografiska kontraktet som överordnat synes befogat, men det faktum att många självbiografier av kvinnor kategoriseras som skönlitteratur behöver inte, som hon antyder, bero på att de är författade av kvinnor – det är ett öde som lika ofta drabbar manliga författare – utan beror nog snarare på att beteckningen 'skönlitteratur' inte främst avser en texts fiktitivitet utan snarare dess stil och konstfullhet.

Med dessa anmärkningar vill jag på inget sätt förringa värdet av redaktörernas arbete och den stora betydelse som denna bibliografi kommer att ha för framtida forskning. Man skulle dock önska att den utökade bibliografi som fortsatt forskning kommer att göra möjlig och nödvändig kommer att äga en mer diskriminerande taxonomi – liksom att den kompletteras med en lika ambitiös bibliografi över svenska mäns självbiografiska texter.

Medan den svenska forskningen om självbiografier och andra skrifter om det egna jaget ännu är i sin begynnelse har det på kontinenten vuxit fram en hel litteratur i ämnet. Bland de tidigaste är Georges Gusdorfs *La découverte de soi* (1948) en av de mer intressanta. Även om denna studie snarare handlar om en idéhistorisk upptäckt (eller uppfinning) än om självbiografien som genre, har den haft stor – om än indirekt – betydelse för senare forskning. De tankar Gusdorf för fram om självet – att ett samtal med sig själv, med sitt själv, inte är möjligt; att tilltalet ändå ger perspektiv på självet som visserligen är ofullständiga och otillräckliga, men inte negligerbara – har hos James Olney blivit till idén att vi kommer i kontakt med självet genom dess metaforer: självet uttrycker sig genom de metaforer det skapar

och att vi känner det genom dessa metaforer. Av mer direkt betydelse är kanske Gusdorfs välkända uppsats "Conditions et limites de l'autobiographie" (1956). Gusdorf återkommer nu efter snart fyra decennier med en omfattande studie av självet i texten, *Lignes de vie*. Studien är uppdelat i två volymer, *Les écritures du moi* och *Auto-bio-graphie*.

I den första volymen gör Gusdorf en bred rundmålning av olika sorters 'jagskrifter' – skrifter om jaget och av jaget – och liksom Misch menar han att i dessas oändliga mångfald av uttrycksformer finns en kontinuitet som definieras av en utforskning av självet. För Gusdorf betecknar således jagskriften mer en attityd än vissa formella och tematiska egenskaper hos en text. Och även om jagskriften skiftar utseende under historiens lopp och från författare till författare, anser han att detta snarare reflekterar olika förhållningssätt till projektet än en grund för att tillordna dem olika genrer. Men om Gusdorfs således inte vill definiera jagskriften utifrån formella, tematiska eller historiska kriterier, utan istället utgår från ett psykologiskt tillstånd eller en intention hos författaren – mycket likt romantikens definition av lyrik som 'uttryckande poetens känslor' – så förefaller han ändå anse att formella, tematiska och kontextuella indikationer är fullt tillräckliga för att kunna bestämma den utomtextliga intentionen.

Gusdorf är vidare mycket kritisk mot hur jagskriften har behandlats av litteraturvetenskapliga forskare. Det är främst två saker han vänder sig mot. För det första angriper han upprepade gånger Lejeunes påståenden att det inte skrevs några självbiografier förrän mot slutet av 1700-talet och att genrens uppkomst är ett uttryck för bourgeoisins tilltagande makt och självmedvetande vid denna tid. För det andra anser han att det är felaktigt att betrakta självbiografien – eller någon annan av jagskriftens uppenbarelseformer – som en skönlitterär genre med enbart ett estetiskt tilltal. Enligt Gusdorf bestäms den enskilde individens försök att i skrift utforska sitt eget jag av varken genre eller social, nationell, historisk eller könsmissig hemorts rätt – något som

dock inte hindrar att merparten av de dagböcker, memoarer och självbiografier han behandlar är av europeiska män som tillhör samhällets övre skikt och är skrivna mellan 1770 och 1990. Liksom Olney förstår således Gusdorf jagskriften som en romantisk berättelse där den (föregivet) självskapade 'individ' framställer sin unika identitet.

I den andra delen av sitt arbete, *Auto-biographie*, behandlar Gusdorf de tre axlar omkring vilka jagskriften kretsar: självet, livet och skriften. Gusdorf börjar med den sistnämnda eftersom han menar att det är genom skriften som livet konverteras till text, och det är genom det i texten återupptäckta livet som jaget söker sitt själv. Medan det talade ordets värld är flytande, flyktig och utsatt för glömskans korrosion, fixerar skriften orden och bevarar tankens gång. Om skriften därmed bekräftar människans identitet, så skapar den berättande texten en illusion av sammanhang och enhet åt livet, en illusion som därefter överförs till självets konto. För Gusdorf utgör detta utforskande av självet ett fenomenologiskt snarare än ett ontologiskt projekt: jagskriften söker inte efter eviga sanningar om det mänskliga varat utan utforskar de dimensioner av den personliga existensen som uppenbarar sig i det enskilda jagets egen upplevda erfarenhet.

En dylik beskrivning av jagskriftens mål är vid nog att rymma såväl texter som oreserverat hyllar existensen av en personlig identitet som texter – som till exempel Paul Valéry's *Cahiers* – som lika ihärdigt förnekar förekomsten av ett kontinuerligt och enhetligt jag. Men oavsett den ontologiska statusen hos skriftens jag visar dessa texter på den egna existensens privilegierade och centrala position: "l'individu qui tente l'aventure des écritures du Moi, d'Augustin à Michel Leiris, refuse le sacrifice de sa vie; sa vie l'intéresse, elle est pour lui un bien capital, un enjeu décisif, une fin en soi; il concentre sur elle une attention privilégiée, et même il sollicite l'attention d'autrui sur les menus faits et les œuvres petites ou grandes de sa vie." (s.239) De som skriver om sig själva vill vara exemplariska, på en gång vittnen och kritiker av sina öden och sin epok; ihågkommandet

hör ihop med en latent vilja att förklara och rättfärdiga de minsta detaljerna i ett liv som förutsätts vara av så stort intresse för dem själva och för de eventuella läsarna av deras skrifter.

Om det första postulatet för själv-biografin således är det egna jagets centralitet, så utvecklas bio-grafin från föreställningen att en individuell existens, från dess begynnelse till dess slut, tillhör sig själv och utgör oberoende av sin omgivning en meningsfull enhet. Det är, menar Gusdorf, en tanke som har varit förhärskande i Europa alltsedan renässansen. Fortfarande under 16- och 1700-talen är dock den enskilde inte herre över sina handlingar; han kan inte sköta sin autonomi; han är inte inuti sig själv, utan lika mycket utanför. Men när självet under Hegels livstid till sist finner sig själv, så är det endast som en dröm om – eller en metafor för – ett möte med ett själv som alltid finns någon annanstans. Gusdorf har således tagit fasta på Olneys idé att jaget inte kan lära känna sig själv annat än genom metaforer, och liknar skrivandet om jaget vid en vandring i en spegelsal där jaget inte finner sig själv i speglarnas reflektioner; men i berättelsen om sin vandring så finner det egna livet en mening: "L'autobiographie n'est pas la vérité de l'homme, mais son utopie, souvenir prophétique d'une identité qui s'invente dans la mesure même où elle se remémore." (s.480)

Enligt Gusdorf utgör jagskriften därför i slutänden en mytisk berättelse – *mythistoire* – där jaget uppfinner en identitet åt sig själv. Liksom de folkliga och religiösa myter som uttrycker en kollektiv självförståelse är dessa individuella myter – eller myter om individen – en blandning av fakta och fiktion; de hör hemma någonstans mellan biografien och romanen. Gusdorfs slutsats om jagskriften kommer därmed mycket nära Eyvind Johnsons klassiska uttalande att "författaren till romanen om Olof inte upplevt denna roman i verkligheten. Vilket är ungefär femtio procent sanning, alltså mycket sanning." För Gusdorf liksom för Johnson är den självbiografiska berättelsen ett amalgam av sanning och fiktion, men medan jagskriften för den

förra är en romantisk och profetisk berättelse om individens triumf är den för den senare en romantisk berättelse söndersprängd av antifoni och ironi. GUSDORF'S encyklopediskt upplagda undersökning av jagskriften utgör med andra ord en hagiografi över den europeiska individualismen snarare än en kritisk studie av föreställningen om att människan kan skriva sitt eget liv.

I kontrast till den öppna och oreserverade hyllning av individen som GUSDORF framför, intar den amerikanska forskaren FELICITY A. NUSSBAUM i *The Autobiographical Subject* en mer försiktig och kritisk inställning till de ideologier som opererar inom subjektet. Nussbaums studie, som huvudsakligen behandlar självbiografiska texter i 1700-talets England, är utan tvekan en av de viktigare i den flod av monografier och uppsatser om självbiografiska texter som under de två senaste decennierna publicerats i USA. Det är en studie som kommer att tvinga var och en som intresserar sig för 'självbiografier' från alla perioder att ompröva inte bara genrens historia utan också de termer och begrepp som har skapat och upprätthållit konventionella föreställningar om dessa texter. De självbiografiska texter omkring vilka Nussbaum bygger upp sin framställning är JOHN BUNYAN'S *Grace Abounding* (1666), metodisten JOHN WESLEY'S dagböcker, JAMES BOSWELL'S dagböcker och hans *Life of Johnson* (1791), frireligiösa kvinnors bekännelser, försvarskrifter (eller 'skandalösa memoarer') av kvinnor som söker återupprätta sin offentliga 'karaktär', samt HESTER THRALES "Family Book" och *Thraliana*.

Den period som Nussbaum behandlar, från den engelska restaurationen fram till romantikens introduktion i England, betraktas traditionellt som den tid under vilken både romanen och självbiografien befinner sig i vardande. En dylik historieskrivning, som har sin historiska grund i att romanen och självbiografien under det följande seklet etablerar sig som accepterade, institutionaliserade litterära genrer på bokmarknaden och i det allmänna medvetandet, söker demonstrera hur händelser och idéer i det förlutna oundvikligen leder fram till vår

moderna förståelse av dessa genrer. I ett sådant teleologiskt retrospektiv utgör den religiösa bekännelsen, försvarskriften, familjekrönikan och levnadbeskrivningen ofullgångna eller 'tidiga' exempel på självbiografier. Om vi accepterar de termer och generiska begränsningar som denna traditionella beskrivning av självbiografins födelse förser oss med, utgör de självbiografiska texterna under 1700-talet bara försök som strävar mot 1800-talets modeller av och begrepp om självet. Men samtidigt som våra försök att läsa dessa texter kommer att hämmas av detta begränsade betraktelsesätt, vore det naivt att tro att dessa texter exklusivt får sin betydelse i relation till sin 'ursprungliga' kontext, liksom att tro att denna kontext är något annat än en konstruktion av forskaren och att dess relation till de enskilda verken är entydig eller enkel.

Enligt Nussbaum är det primära syftet med en dylik historieskrivning att söka naturalisera vår moderna förståelse av självbiografien som en enhetlig och evalverande utvecklingsberättelse. Det är en naturalisering som i sin tur hindrar oss från att se i vilken utsträckning våra begrepp om självet och berättelser om identitet är historiskt bestämda; i vilken utsträckning vi, som 1900-talsläsare, förväntar oss att texten ska imitera den förståelse av självet vi finner naturlig. I ett försök att denaturalisera den moderna förståelsen av det självbiografiska subjektet vill Nussbaum definiera om självbiografien som en kodifierad förståelse som skiftar form i de enskilda historiska produktionsögonblicken:

These generic conventions hold identity and experience to certain recognizable categories as they construct the subjectivity they reflect. In other words, especially in autobiographical texts, identities interact with generic conventions; identities are produced through genres, and autobiographical genres, through conceptions of identity. (s.65)

Om självbiografien som genre är ett resultat av den konception av personlig identitet som den framställer, är det naturligtvis

meningslöst att definiera den annat än i relation till de föreställningar om självet som var förhärskande vid dess tillkomst. Och det är först genom att läsa enskilda texter inom ramen för den ideologiska och materiella kultur de deltar i som vi kan börja urskilja de sätt på vilka dessa följer och bryter mot kodifierade föreställningar om självet och dess textuella representation.

Nussbaum beskriver hur den filosofiska och religiösa diskussionen av identitetsbegreppet från Locke till Hume ofta undantar frågor om klass och kön och hur den tyst antar att konceptualiseringen av identitet inte är relaterat till politiska och ekonomiska frågor. När Bunyan redogör för hur han genom omvändelsen funnit sig själv i Gud, underlåter han sålunda att nämna den politiska förföljelse han utsatts för på grund av sin tro, liksom de ekonomiska umbäranden hans familj fått utstå under hans fängelsevistelser. Men enligt Nussbaum skiljer sig samtidigt *Grace Abounding* från den tradition av religiösa bekännelser som stammar från Augustinus' *Confessiones* genom att omvändelsen, som en figur för den funna identiteten, inte erövrar en gång för alla. Hos Bunyan utgör det omvända jaget inte en stabil eller enhetlig identitet, utan en bräcklig konstruktion som ständigt måste återbekräftas.

Den konflikt, som uppstår i motsättningen mellan den fasta identitet som omvändelsen betecknar alltsedan Saulus såg ljuset på vägen till Damaskus och det bräckliga jag som oupphörligt måste försäkra sig om att det är på den rätta vägen till Guds nåd, finner aldrig någon förlösning hos Bunyan. Denna konflikt är enligt Nussbaum ett exempel på hur det självbiografiska subjektet utgör ett fält där inneboende motsägelser i en dominerande ideologi (eller mellan konkurrerande ideologier) skrivs in. På samma sätt finner Nussbaum i de dagböcker och bekännelser – av honom själv och av hans proselyter – som metodisten John Wesley lät publicera en serie motsägelser som är förmedlade genom insisterandet på ett kristet mönster uttryckt inom och i opposition till oregelbundenheten i den dagliga livser-

faresheten:

Such a practice allows for the writing of multiple versions of the self – in diaries, journals, lives and letters – under the guise of a self that is always the same. It affects to be written only to the self, often in secret, yet it is widely published. It pretends to have no reader, yet the other later "self" reads and revises the text. It seems natural and spontaneous, in insisting that the individual is the source and center of his own meaning, when it gives evidence instead of being highly programmatic. It adopts the language of self-mastery, of being able to know the self and to tell its truths. And it insists that lives – published private lives – follow a common pattern without regard to class or economic status when the accumulation of capital and the possession of land is especially important. (s.101)

Wesley utformar en fast offentlig karaktär för dem som tidigare varit marginaliserade och politisk orepresenterade, en karaktär som konstituerar en borgerlig identitet, och bemyndigar därmed ett social rörligt själv. Genom att försäkra att hans föreskrivna metod för att leva, uppteckna och reglera identitet är ärlig, lyckas Wesley få sin metod att framstå som 'naturlig' för en stor grupp av läsare; han sprider ett vulgariserat sunt förnuft som genom att synas självklart döljer de verkliga ideologier som opererar inom det.

Vad gäller Boswells dagböcker visar Nussbaum hur han framställer sin identitet dels genom att imitera eller likna sig vid klassiska heroiska litterära gestalter och dels genom en uppdelning i ett privat och ett offentligt själv. Förhållandet mellan det privata och det offentliga självet är antagonistiskt: medan det privata självet saknar både fast form och kärna – dess identitet kan bara uttryckas negativt eller som en 'förvissning' – har den offentliga karaktären en fast och väl definierad identitet. Men samtidigt som det privata självet hotar att undergräva det offentliga självets identitet, utgör det privata självet den offentliga karaktärens yttersta

referens. Och på samma sätt som det offentliga självet avgränsas mot det privata, definieras den manliga identiteten mot den karaktärlösa 'kvinnan'. (Den 'manliga' identitet som konstrueras i Boswells dagböcker är en identitet som i en annan tid och på annan plats har kallats det 'bepansrade, fascistiska subjektet'.)

I sin diskussion av de 'skandalösa memoarerna' och av Hester Thrales familjekrönikor, menar Nussbaum att dessa självbiografiska texter av kvinnor skiljer sig från mäns, men de gör det inte genom ett språk som stammar från en essentialiserad kvinnlig identitet. De kvinnor som skriver självbiografiska texter under 1700-talet använder de former och språk som är tillgängliga för dem i de texter som imiterar och reflekterar de självbiografiska subjekten i den manliga dominerande socialgruppen. Kvinnors självreflekterande texter, privata eller publicerade, omformulerar förståelsen av 'kvinnan' som någon som saknar en offentlig textuell identitet och uppenbarar därmed motsägelser i deras positionalisering. Kvinnors självbiografier visar även de sätt på vilka ideologiska kon-

struktioner av kön, genre och klass möjliggör utsägandet av vissa sorters identiteter, men också i vissa ögonblick gör vissa andra identiteter otänkbara eller osägbara.

I kontrast till den traditionella bilden av 1700-talet som en rörelse mot forrådet av det moderna subjekt som skapar sin egen identitet, är denna period för Nussbaum en viktig och avgörande tid för att framställa och revidera erfarenheten av forrådet av mänskliga subjekt, subjekt konstruerade i på flera sätt motsatta områden, genom vilka ideologierna om 'självet' kommer fram och blir påtagliga. I hennes studie tas således sidor av identitetskonstruktioner upp som i regel negligeras i de filosofiska och politiska diskurserna under denna period. Sammanfattningsvis är Nussbaums bok inte bara en mycket väldokumenterad och penetrerande studie av ett antal självbiografiska texter i 1700-talets England. Genom att förena en avancerad teoretisk analys med en lyhördhet för de enskilda texternas historiska egenart har den på ett övertygande sätt utarbetat nya bestämmningar av forskningsområdet och nya frågeställningar inom det.

Leif Dahlberg

JAN ROSIEK:

Figures of Failure

Paul de Man's Criticism 1953-1970

(Aarhus: Aarhus U. P. 1992)

Paul de Man (1919-83) intar en särställning bland 1970- och 1980-talens tongivande litteraturforskare. Född i Belgien med flamländska som modersmål och verksam i fransk vetenskaplig debatt med i huvudsak tysk filosofisk bakgrund (Hegel, Husserl, Heidegger), undervisade han under sin mest produktiva tid vid Yale i U.S.A. Han emigrerade redan 1948. Hans essäer publicerades länge i relativt okända mindre tidskrifter. Först efter 1970 möttes han inom amerikansk litteraturvetenskap av den uppmärksamhet han var värd. Vid flera europeiska universitet var Paul de Man en återkommande uppskattad gästföreläsare – bland annat kom han att starkt prägla den tyska forskningen i allmän och jämförande litteraturvetenskap efter Peter Szondis död. Under sin livstid gav Paul de Man endast ut tre böcker: *Blindness and Insight* (1971, 1983), *Allegories of Reading* (1979) samt *The Rhetoric of Romanticism* (1984). Böckerna är samlingar av de djuplodande text- och filosoficentrerade uppsatser som utgjorde de Mans speciella genre. Det slående hos Paul de Man var enkelt uttryckt att han sökte läsa litterära texter filosofiskt, och filosofiska texter litterärt.

Litteraturforskning om litteraturforskning har ofta svårt att engagera. Forskaren i andra led ägnar sig gärna åt uttömmande empirisk redovisning och återhållsamhet i teoretiska resonemang, för att nu inte tala om existentiella och etiska frågor. Orsaken torde vara att hans egen bok är den enda som inom överskådlig tid kommer att skrivas om forskningsobjektet. Med Paul de Man förhåller det sig annorlunda. Först ägnade kollegerna sig åt de efterlämnade föredragen och uppsatserna. Tre volymer med de Mans uppsatser har utgivits posthumt. Flera av de Mans essäer finns i olika versioner, vilket får en att ställa frågan om man inte i framtiden

borde utge hans böcker textkritiskt med markerade inskott och strykningar, ungefär som utgåvan av t.ex. Kants *Kritik der reinen Vernunft*. Sekundärlitteraturen är redan anmärkningsvärd med författare som Rodolphe Gasché, Jonathan Culler och Christopher Norris. Mest imponerande är givetvis minneskriften *The Lesson of Paul de Man* (Yale French Studies 69). Dansken Jan Rosiek kan därför i sin nyutgivna monografi *Figures of Failure*, den första sammanfattande diskussionen av Paul de Mans produktion från 1953 till 1970, inträda i en redan påbörjad forskningsdebatt.

Paul de Mans verk kan indelas i två huvudfaser, åtskilda av den så kallade "deconstructive turn" vid 60-talets slut. Paul de Man bildade tillsammans med Harold Bloom, Geoffrey Hartman och J. Hillis Miller den s.k. Yaleskolan, vars främsta manifest blev antologin *Deconstruction and Criticism* 1979, där inflytandet från Jacques Derrida var påfallande.

Jan Rosiek koncentrerar sig inte på de kunskapsteoretiska, allmänfilosofiska och retoriska frågeställningar som blev allt viktigare för Paul de Man, utan på de poetologiska och litteraturhistoriska spörsmål, som i de flesta fall följer denne under hela hans karriär. Rosieks framställning är narrativ och totaliserande och som han själv framhåller utgår den delvis från en metod som den sene de Man själv skulle förkasta, (jfr. de Mans polemik mot Hugo Friedrichs försök att narrativt beskriva modernismens utveckling).

Ehuru några kärnfrågor återkommer under de Mans tre forskardecennier, delar Rosiek in hans forskning efter tre huvudsakliga referenspunkter: den franska hegelrenässansen under 1930- och 1940-talen, Heideggers poetik samt den nya amerikanska romantikforskningen under 1960-talet. De Mans polemik mot rivaliserande skolor och betraktelser över relevansen av hans argument faller dessvärre utanför Rosieks framställning. Inte heller får vi en kritisk diskussion av Paul de Mans litteraturvetenskapliga effekt;

Gasché har t.ex. framkastat det diskutabla påståendet att Paul de Mans skrifter har ganska liten betydelse för konventionell litteraturtolkning. De Mans tendens att inleda essäerna med polemik mot en konkurrerande uppfattning av den analyserade texten är så stark att Rosiek nog borde ha reflekterat över den och inte stannat vid att antyda att de Man kanske inte alltid gör motståndarens ståndpunkt rättvisa.

Den första perioden i Paul de Mans karriär kallar Rosiek för "The Poetics of Becoming". Central är här Hegels tanke om det olyckliga medvetandet som strävar efter syntes. Den franska av Kojève och Sartre präglade hegelrenässansens Hegel var en tänkare som enligt Vincent Descombes uttrycker: "The positivity of being, the humanity of nothingness, and the negative essence of freedom". Syntesen i Hegels system är alltså "tom" eller "negativ" på ett sätt som mera påminner om Theodor W. Adorno än om Hegel själv. En jämförande studie mellan Paul de Man och Adorno vore säkerligen av intresse.

Den tankefigur den tidige de Man utgår ifrån är inspirerad av Sartre och har paralleller även hos den av de Man högt uppskattade Maurice Blanchot: poeten strävar efter att vinna absolut kunskap, men misslyckas med projektet, eftersom det i sig är omöjligt. Det mänskliga medvetandet är en negation av Varat, Varat som utgör "absolut identitet". Den poetiska konsten får därmed ett mål bortom sig själv, men poesien blir definitoriskt oförmögen att avslöja eviga sanningar.

Paul de Man hamnar därför på konfrontationskurs med dels den tematiska kritiken, som tenderar att se en transcendens i verket så till vida som detta uttrycker och gestaltar medvetandets djup och komplikation, dels den Eliotska på formen inriktade kritiken för vilken vi tycks övervinna tiden genom själva formuleringarna, i det poetiska språket. Speciellt attackerar han mera konventionella typer av harmonierande och idéinriktade analyser. Mallarmés projekt ser de Man t.ex.

som "det nostalgiska men kategoriska avvísandet av det ockultas frestelser", inte som vissa äldre symbolismforskare såsom ett mystiskt eller idealistiskt projekt. I Mallarmés poesi gestaltas den opersonliga andens allt mer omfattande självreflexion över sitt eget radikala ifrågasättande av världen. Den poetiska akten blir ett slags annihilationsakt, där en faustisk bildningsprocess strävande mot överpersonlig kreativitet besegras av negation, offer och till och med död. Upplevelsen av det egna poetiska projektets omöjlighet tycks närmast analog med existentialisternas olyckliga medvetande.

Tanken på "Vardandet" och dess betydelse genomsyrar de Mans skrifter från denna period. Genom Vardandet sammanjämkas element i en kaotisk och meningslös existens. De Man talar fortfarande i termer av enhets- och totalitetsbegrepp, även om dessa är ifrågasatta eller modifierade. I essän "Keats and Hölderlin" 1956 skildras till exempel enheten i författarskapen som en dialektisk rörelse mellan två antitetiska poler.

Det främsta verket från Paul de Mans första period är dissertationen från 1960, *Mallarmé, Yeats and the Post-Romantic Predicament*. (Ett avsnitt om Stefan George publicerades aldrig.) De Man följer i avhandlingen, generöst refererad av Rosiek, de olika faserna i Mallarmés utveckling med utgångspunkt i "Les fenêtres", "L'Azur" "Las de l'amèr" (parnassfasen), "Hérodiade", "Igitur", "Le Minuit" och "Un Coup de Dés". Redan här konfronteras vi med aporier i konsten, i språket, i medvetandet. Medvetandet är aldrig primärt för Mallarmé. Språket blir en balansakt, inte ett sanningsuttryck. Dödsinsikten är kunskapen om medvetandets rörelse från nuet mot en okänd framtid. Enhet kan bara bildas genom att man ger efter för Kaos: det tydligaste exempel är den "Maître" som uppträder i "Un coup de dés", vars uppgift är att göra det Okända känt och förvandla avgrunden till en "conscious and mediate entity".

Om Mallarmés väg är faustisk, beskriver

Yeats' poesi en Don Quijotevandring. Yeats avvisar dialektiken och söker en direkt väg till varandets enhet genom strategier som ter sig allt mer absurda.

Medan Heidegger och Gadamer hävdar att förståelse möjliggöres genom att man går in i den hermeneutiska cirkeln på ett korrekt sätt, kännetecknas tankeprocessens begynnelse och slut för de Man av "the complete indetermination of thought" och "arbitrary knowledge". Vad är då totalitet, när den inte finns i verket? De Man finner under sin andra period faktiskt ett svar: en ouppfylld intention i uttolkarens medvetande att fullborda den förståelseprocess som utspelas i hans eget inre.

Paul de Mans förhållande till Heidegger är ambivalent. De Man stiftade bekantskap med Heidegger genom en framställning av Alphonse de Waelhens redan 1942. Å ena sidan har de Man hävdat att det Freud betydde för Lacan och Derrida betydde Heidegger för honom själv: en läsmetod, ett sätt att relatera filosofiska texter till poetologiska och litterära. De heideggertexter som blev mest aktuella var *Holzwege* (1950), *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1951) och *Vorträge und Aufsätze* (1954). Å andra sidan präglas förhållandet av ett visst avståndstagande. För Heidegger är språket ett Varats hus där poeten dväljes, för de Man är människan/poeten frustrerad i sina upprepade omöjliga försök att nå Varat. Men båda ger poetens allvarliga existentiella sökande en fundamental plats i poetiken. För Heidegger behövs poeten för att en människoälskande Gud skall uppenbaras i världen (*deus in nobis*), för de Man är gudsbegreppet bortom poetiken. Det medvetande som formulerar sig är ständigt utsatt för fördolda sammanträffanden och språkets tvång. Rosiek benar upp den komplicerade heideggerrelationen i olika faser: 1. det hegeliantskt inspirerade avvisandet av en Varats poetik på 50-talet. 2. avvisandet av Heideggers syn på Varats historicitet på 60-talet och 3. försöket att poetologiskt göra bruk av existentialanalysen i *Sein und Zeit* på 60-talet (ett försök som inte

överlever "the deconstructive turn").

En tid löper Heideggerinflansen parallellt med ett Blanchotberoende. (En lång uppsats om Blanchot finns i *Blindness and Insight*). Maurice Blanchot har omsatt många heideggerska föreställningar till poetologin, reflekterat vidare över litteraturens möjlighet, sett hur poeter försöker och om och om igen misslyckas med att i poesi definiera mänsklig existens. Kontrasten mellan Litteraturen och Det Heliga (blott såsom frånvarande kan den mirakulösa närvaron förnimmas av samtidsmänniskan) får poeten att föredra Tystnaden framför inautentisk dikt. Språket är för Blanchot en ideal negation eller ett uppskjutet mord (un assassinat différé).

Skillnaden mellan Blanchot och de Man är att medan den förre gärna stannar vid en pregnant aforistisk paradox, formulerar sig de Man hellre i filosofiskt grundade aporier. För båda är litteraturens förhållande till Intet centralt. Negativiteten framträder allt mer som en beteckning för tidens hot mot det dödliga subjektet. De Mans intresse förskjutes, framför allt i uppsatserna i *Blindness and Insight*, från litteraturhistoriska till tolkningsteoretiska problem. Fiktionen försöker undkomma tankens obestämda och kanske obestämbara rörelse genom att precisera namnet tidens destruktivitet. Litteraturen kan inte handla, den kan blott förstå. "The Figure of Becoming" börjar ersättas av "the Figure of Forgetting".

För de Man är Hölderlin inte en "Varats poet" utan skalden betonar snarast det transcendentals icke-existens och blir en radikal ontologiskt inriktad kritiker. Genom att visa omöjligheten i att återuppliva såväl den paradisiska grekiska Antiken som den inre föreningen med Diotima utgör Hölderlins poesi en konfrontation med Varat. Rousseau, som för mången framstått som en regressiv naturdyrkare, är för Paul de Man en avancerad filosof, som står vid en vändpunkt i västerlandets medvetandehistoria, därigenom att han *interioriserar* Varat (som tidigare definierats såsom befintliga utanför

människan), tar detta gestalten av självmedvetande. Hos Heidegger intar f.ö. Descartes en liknande central position i den västerländska idéutvecklingen. Proust, Rousseau och Constant användes för att visa hur tomhet, absurditet och dödens negativitet är den enda betydelse livet kan skänka oss.

Under 1960-talet kom romantiken att radikalt nytolkas. Medan nykritikerna förhållit sig tämligen njugga, började man nu rehabilitera epokens rykte. Rosiek ger i sin danska utgåva av avhandlingen en fyllig översikt, som sammanfattas i den engelska upplagan. Medan Wellek koncentrerade sig på romantikens monistiska världsbild och M.H. Abrams på dess humanistiska ideal och poetens moraliska uppgift, såg Geoffrey Hartman romantikens litteratur som uttryck för en kris djupast förorsakad av Upplysningen. Världen framträder för första gången som sekulariserad; ett självmedvetande formuleras utan stöd av en mytologi och en gudsbild. Fenomenologisk och tematisk kritik fann "an acute consciousness of the precarious interrelations between self-conscious subjectivity, nature, and the divine" hos romantikerna.

De Man betonar med många de nihilistiska och ironiska dragen i romantiken, ehuru han framhåller att romantikerna söker komma över nihilismen genom att acceptera negationens nödvändighet. Han beskriver även tendensen att erkänna tillfälligheten i de mänskliga villkoren och tematiseringen av förändring, tid och död. För romantikerna är varje sätt att förstå religionen i rumsanalogier illusoriskt. Ett exempel är Hölderlins ord "Nun, müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn." Det poetiska språket strävar inte efter att vara som blommor, utan att födas som blommor. Blomman är det perfekta exemplet på motsägelsefrihet och direkt kontakt med ett ursprung. Emellertid blir den som betraktar blomman såsom en platonisk inkarnation av Varat strax indragen i motsägelser. Hur kan Varat spira upp eller födas om det ständigt är närvarande etc. Analysens slutpunkt bildas av insikten att

raden om blommor uttrycker lusten att i språket födas såsom naturlig substans, och att den därmed blir nostalgisk. I själva verket pekar metaforen således på språkets brist. Språket söker definiera sig i analogi med något annat, nämligen Naturen, men misslyckas.

För den sene de Man blir Yeats viktig i detta avseende. Yeats ser Guds omedelbara logos i emblemen, de andliga (formulerade) tecknen. Språket blir modell för naturen, i stället för tvärtom. Differensen betonas i stället för försoningen.

Redan 1960-talets de Man avvisar den konventionella symbolen och börjar kritisera denna. Den enda "frälsning" som går att finna från den paralytiska hotar ett om tiden och tidens flykt alltför medvetet subjekt är faktiskt död i eller genom språket. Inte ens denna bräckliga tro på en autentisk poesi trots allt överlever mötet med Derridas filosofi 1967, vilken innebär att Paul de Man allt mer koncentrerar sig på språkets filosofi i stället för på subjektets. Allegorin som metod präglar detta sista försök. "The Rhetoric of Temporality" anses av många som hans bästa essä.

De Mans relation till Derrida har mycket diskuterats. Själv uttrycker han sin uppskattning: "Derrida's text is so brilliant, so incisive, so strong that whatever happens in Derrida, it happens between him and his own text. He doesn't need Rousseau, he doesn't need anybody else; I do need them very badly because I never had an idea of my own". Kort sagt Derridas text är filosofisk, de Mans litteraturvetenskaplig eller poetologisk.

Walter Benjamin och dennes bok om det barocka sorgespelet blir nu en utgångspunkt för en allegoriteoretisk attack mot Goethes och symbolisternas symbolteorier. Medan de senare reflekterar över hur symbolen utgår från den sensoriska upplevelsen av ett (beskrivet) föremål, i vilket *mening* inkarneras, och hur denna mening öppnar sig mot oändligheten, utgår allegoriteoretikerna bl. a. från Hamann och visar hur språket alltid

är allegoriskt. De betonar skillnaden mellan erfarenhet och representationen av erfarenhet, och symbolteorierna framstår som en inautentisk försvarsreaktion.

För Benjamins melankoliske allegoriker är världen tom på mening. Meningen har imploderat och blivit tillfällig eller subjektiv, synlig i den jordiska existensens tröstlöshet, där melankolikern fixeras vid tankar på skuld och bot. Huvudsalleplatsen blir emblem för allt jordiskt. På ett högre himmelskt plan förintar dock ondska och smärta, varigenom den upplevda världen blir en värld betraktad av melankolikerns blick. Denna typ av allegoriinriktad forskning stannar alltså inte vid medeltida eller renässansallegores, utan den söker definiera litteraturen på ett nytt sätt. Litteraturen ses som ett försök att komma över frånvaron, känslornas frånvaro, fiktionens frånvaro. *Litteraturen dubblar därmed intigheten*. Det poetiska språket namnger tomheten, men betonar att det självt är tomt.

Paul de Man tycks överföra den gammaldags romantikforskningens sökande efter primitivistisk naturalism eller radikal idealism hos romantikerna och deras formulering om symbolens "translucence" till spänning efter allegorin. Det som intresserar de Man är naturligtvis inte den språkliga figuren i sig utan vad bildspråket eller metaforerna riktas emot, och hur de riktas. Genom close reading hittar de Man allegoriska strategier hos Wordsworth, Coleridge, Rousseau etc.

Konflikten mellan symbol och allegori blir inte tydlig i äldre forskning. Då medeltida allegorier har stöd i dogmhistorien i sina paralleller mellan natur och himmel kan de som hos Dante obesvärat vidareföras i analogier och anagogiska förhållanden. Symbolen ter sig blott som en subtilare variant av allegorien. Den moderna allegorin kännetecknas däremot av "loss of referent", förlust av referenten. Allegorikern erkänner naturen som något annat, tiden som destruktiv kraft och omöjligheten att infria hoppet om frälsning. Romantikernas storhet ligger i det heroiska uppgivandet av tanken på en posi-

tiv apokalyps. Det allegoriska subjektet fruktar inte ens döden eftersom det redan i viss mening (d.v.s. betraktat av det Absolutas blick) är dött.

Den springande punkten vid förkastandet av symbolen är att symbolisternas och symbolteoretikernas kult av ögonblicket måste övervinnas. Allegorin blir det språkliga svaret på "the necessarily dissonant structure of the moment" (s. 227).

Litterariteten underminerar även litteraturens modernitetsanspråk. De Mans analyser utmynnar ofta i skoningslös reflexion över språkets aporier. Det är omöjligt att komma ut ur språket. Under de Mans sista period accepteras faktiskt även symbol och mimesis som företeelser och läsprocessen träder i fokus. Läsprocessen utvecklas genom spänningar mellan mimetisk och allegorisk läsning. Den diakroniska berättelsen om representationens osäkerhet blir en allegori över oläsbarhet.

Jan Rosieks bok fungerar utmärkt som introduktion till Paul de Mans verk. Man kan invända mot Rosiek att han avgränsat sig för snävt, men han lyckas väl med att sätta ramarna för framtida forskning. I synnerhet behövs en bok om förhållandet mellan symbol och allegori hos Paul de Man. De Mans uppsatser i frågan kännetecknas av ett säregt samspel mellan nya textläsningar, andra teorier än de symbolcenterade och – faktiskt – en med åren allt tydligare rigiditet och moralism.

Inte bara i Sverige beskrivs dekonstruktionsteoretikerna som ett slags intighetsapostlar. Till och med Harold Bloom har anklagat dekonstruktionen för att förvrida litteraturens sanna väsen, nämligen att uttrycka viljan och begäret. Rosieks bok falsifierar grundligen varje bild, åtminstone av Paul de Man, som löper i denna riktning. Paul de Mans forskning präglas av en djupt förnummen medvetenhet om Guds frånvaro i de naturliga tingens värld, ehuru han som litteraturforskare naturligtvis sätter den religiösa frågan inom parentes.

Att förverkliga den franska revolutionens

ideal med dess delvis övermänskliga utopiska inslag ter sig därför som blasfemi. Konsten äger för de Man ingen förmåga alls när det gäller att åstadkomma förändring i verkligheten. Den kan inte ens som hos Binswanger, med vars skrifter de Man diskuterat i en uppsats om Ibsens *Byggmester Solness*, ge poeten insikt i dennes egen "Verstiegenheit" (= överdrivna tendens att stiga uppåt). Inte ens det ontologiska subjektet eller ironin kan inta en absolut position,

annat än ironisk. Att låta ironin få sista ordet vore nämligen att ersätta galenskap med död.

Man kan dela de Mans livs- och litteratursyn, eller vara kritisk mot den, men uppenbart är att Paul de Man som ytterst få litteraturforskare avvisat varje möjlig flykt in i det insmickrande, lättköpta och modebetonade. Hans verk genomsyras av djupt och allvarligt förnummen etisk och existentiell problematik.

Roland Lysell

Vad vill litteraturvetenskapen? – en intervju med Ebba Witt-Brattström

Ebba Witt-Brattström är forskarassistent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet. Hon doktorerade 1988 på en avhandling om Moa Martinson. I samarbete med Ingrid Holmquist har hon redigerat Kvinnornas litteraturhistoria (1983) och tillsammans med Kerstin Engman har hon givit ut texter av Moa Martinson, I egen sak (1990). Ebba Witt-Brattström har också redigerat en volym med texter av Julia Kristeva, Stabat mater och andra texter (1990). Hon intervjuas här av Leif Dahlberg om undervisnings- och forskningssituationen inom ämnet Litteraturvetenskap.

Leif Dahlberg : Hur skulle du beskriva undervisnings- och forskningssituationen i litteraturvetenskap vid svenska universitet idag? Skiljer den sig på något märkbart sätt från då du först började studera litteraturhistoria eller då du började med ditt avhandlingsarbete?

Ebba Witt-Brattström : Jag började läsa litteraturvetenskap på den här institutionen när jag var arton år, det var 1971, och när jag tittar på litteraturlistor och handböcker och hör mina studenter beklaga sig över undervisningens uppläggning så måste jag tyvärr konstatera att situationen i stort är densamma. Det nya är att vi sedan drygt fyra år har ett feministiskt seminarium, lett av Synnöve Clason, men det är inte så att det har integrerats i forskarutbildningen. Jag skulle kunna ge exempel på doktorander som trott på vad som stod i kallelsen till seminariet, nämligen att det feministiska

seminariet var ett kombinerat C-, D- och doktorandseminarium. Glada i hågen la de fram sina avhandlingskapitel där innan de informerades om att deras doktorandaktiviteter på detta seminarium inte räknades om de ville komma ifråga för utbildningsbidrag. Nu disputerar två av dem i höst, utan att ha uppburit ordinarie bidrag. Tydligare kan institutionen inte markera att det anses demeriterande att delta i feministseminariet, vilket förmodligen är anledningen till att få män vågar visa sig där. Vad jag förstår av rapporter från feministiska kolleger på andra svenska universitet så är situationen i stort densamma där.

L D : När det gäller forskningen, hur ser situationen ut?

E W-B : Innan jag under åren 1982-88 höll på med mitt avhandlingsarbete, hade jag varit borta många år från universitetet och bedrivit barfotaforskning. Det gav mig mod och erfarenhet och riktning. Jag visste precis vad jag ville göra. Det gick jättebra, kanske beroende på att jag i stort sett var den enda feministen – det var ungefär som att släppa in en gulrandig zebra bland de grårandiga. Nu har vi kommit in i en annan fas då det börjar bli en grupp av feminister. Men det är klart att jag led av det dubbelarbete som feministiska litteraturvetare alltid har; att parallellt med inläsning av den kvinnovetenskapligt inriktade forskningen plugga in den ofta föräldrade och för ens eget syfte ovid-

kommande kurslitteratur som man måste tentera på. På teori- och metodkursen lyser än idag det feministiska perspektivet med sin frånvaro. Fråga mig inte hur det är möjligt!

L D : Medan den litterära kanon som förmedlas till studenter på de olika grundkurserna har varit i det närmaste oförändrad de senaste trettio åren, har det på forskningsfronten skett en hel del under samma tid. Hur skulle du säga att litteraturvetenskap som forskningsämne har förändrats under de senaste decennierna? Och när tror du att dessa förändringar kommer att slå igenom även i undervisningen?

E W-B : Enligt mitt sätt att se så är den renodlat institutionella litteraturforskningen en död anka. Den intressanta forskning som förändrar ämnet genom att tolka om perioder och som kastar in nya teoretiska modeller bedrivs till största delen utanför universitetet, eller med sikte på en större forskningsgemenskap än enbart den egna institutionens lilla frustrerade grupp av stressade timlärare, utslitna lektorer, melankoliska professorer och deras alltför högaktningfulla doktorander. Detta fenomen kan iaktas över hela Norden. Litteraturvetenskapen skakar i sina grundvalar och dess grundläggande ambivalens inför vad som är själva basen i ämnet, nämligen att läsa och tolka texter, kommer alltmer i dagen. Vi står inför uppgiften att avskaffa pretentionerna på att vara 'vetenskapligt objektiva' i vår läsning och värdering av olika slags texter. För oss feminister är detta inget problem eftersom vi ständigt arbetar med kvinnliga och manliga perspektiv i tolkning och litteraturhistoriska värderingsmönster. Men för många, i synnerhet manliga forskare, är detta traumatiskt eftersom det innebär att se med bäge ögonen där man vant sig vid att bara använda ett.

L D : Ser du några tecken på att dessa förändringar i ämnet, vad gäller både dess kanon och metodologi, kommer att få genomslag i undervisningen inom en överskådlig framtid?

E W-B : Jag är övertygad om att det kommer att hända en hel del ganska snabbt just när det gäller kanonbildningen. Min optimism baserar sig på det faktum att fembandsverket *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* kommer ut under de närmaste två åren. Jag är en av redaktörerna för detta verk och kan därför säga att det kommer att skapa ett helt annat underlag för uppfattningar om vad kvinnligt skrivande är. Även om det inte är en i första hand teoretiskt inriktad litteraturhistoria, så finns feministiska teorier och sätt att läsa inbyggda i hela framställningen. Denna litteraturhistoria kommer att spridas också utanför universiteten. Den trycks i en första upplaga på 9 000 och distribueras av Bra Böcker, vilket innebär att den kommer att stå i bokhyllan i våra studenters föräldrahem. Studenterna kommer inte att acceptera att de som undervisar här inte känner till den kvinnliga litterära tradition som *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* med ett visst eftertryck tecknar. En annan viktig effekt av denna litteraturhistoria är det nätverk på 100 skribenter från universitetsmiljöer i Norden som byggts upp under drygt tio år. Där finns nu en kompetent samling forskare som oförtröttligt kommer att undervisa på materialet. Men det som på sikt verkligen kommer att förändra ämnet tror jag är de oundvikliga diskussionerna om kanonbildningens förutsättningar och funktion genom tiderna och idag som denna litteraturhistoria sätter igång.

L D : Jag har fått intryck av att det finns tendenser till en uppsplittring här på institutionen, en uppsplittring som består i att det feministiska seminariet så att säga samlar upp kvinnor och på det sättet neutraliserar just dessa krav på att inordna ett feministiskt perspektiv i den ordinarie undervisningen. Uppfattar du det så också?

E W-B : Javisst, det är precis där vi är nu, och jag tror inte att det kommer att fungera särskilt länge. Men jag hoppas också på att studenterna får bättre studievillkor – och lärarna en bättre undervisningssituation! – när vi får en längre utbildning med möjlighet

till fil mag examen som är ett år längre. Jag tror att det i vårt ämne är absolut nödvändigt att läsa mycket. Nu tycker jag att grundkurserna vimlar av unga människor med depressivt utseende. De kommer till vårt ämne rosiga och glada och läs- och debattsugna. Men efter ett tag hör man inget spontant "gud vilken bra roman" utan istället mumlas det i de allt gråare leden "hur många sidor har du hunnit läsa till idag"? Studiepessan och den ringa beläsenhet man får av ett års grundstudier är inga bra förutsättningar för exempelvis kvinnliga studenter som upplever att undervisningen de får är enkönat vinklad. De spar sin kritik tills de vet mer, på C- och D-nivå. Ibland spar de den ännu längre i strategiskt syfte att komma in på forskarutbildningen. Och väl där exploderar de av retroaktiv olust och förtvivlan och kan bli svåra att hantera för sina stackars, intet ont anande manliga handledare. Kort sagt, jag tror institutionen förlorar på att försöka sopa problematiken under mattan. Den kommer ifatt oss förr eller senare, och då vill i alla fall inte jag vara i deras kläder som aldrig öppnat en feministisk avhandling. Det blir mycket att ta igen. Vi ska inte glömma att majoriteten av de litteraturstudierande är av kvinnligt kön!

L D : Som redan delvis har framgått av det du har sagt, så har du i din forskning och undervisning – både på och utanför universitetet – profilerat dig både som feminist och genom ditt intresse för psykoanalytisk litteraturforskning. På vilket sätt skulle du vilja säga att dessa två inriktningar löper samman i ditt arbete?

E W-B : Att just psykoanalysen har blivit min följeslagare i de feministiska tolkningsäventyren beror på dess allt annat än problemfria allians med 'kvinnan'. Det är genom att lyssna till de kvinnliga hysteripatienterna som Freud förstår kopplingen mellan kropp, psyke och språk. För mig är den litterära texten lika intrikat uppbyggd som det mänskliga psyket, och man kan med fördel använda sig av psykoanalysen som undersökningsmetod, om man med det menar en

lyhördhet och misstänksamhet inför de medvetna och omedvetna textuella strategier som opererar i det stycke litteratur man har framför sig. Sen har litteraturen alltid mer att säga än teorin; det är spännande och jag har aldrig tråkigt när jag analyserar. Det feministiska i mitt sätt att använda psykoanalysen ligger i min mycket bestämda läsarpåtagelse. Även om jag inledningsvis alltid går in i vad psykoanalysen skulle kalla en överföring, alltså en situation där texten påverkar mig väldigt starkt, vilket syns på att jag ofta ligger nära den med ymniga citat, så tycker jag nog att jag för det mesta kommer ur överföringen, berikad som läsare och, som det då alltid tycks mig, oändligt klokare som människa.

L D : Bland de litteraturteoretiker som har varit viktiga för den feministiska litteraturforskningen har Julia Kristeva kommit att inta något av en särställning. I dina egna arbeten utgör hennes texter en given referensram – och du har också medverkat till att introducera henne för en svensk publik. Men fastän Kristeva härigenom har kommit att framstå som en av de ledande feministiska teoretikerna efter Simone de Beauvoir, har hon själv upprepade gånger tagit avstånd från att betecknas som feminist. Och till skillnad från de Beauvoir, som mot slutet av sin karriär närmade sig och till sist gjorde gemensam sak med den feministiska rörelsen, tycks Kristeva under senare år snarast ha ökat avståndet. Hur skulle du, mot bakgrund av hennes dubbla position – på en gång tillhörande och utanför feminismen – vilja sammanfatta hennes betydelse för den feministiska litteraturforskningen i allmänhet och för dig personligen?

E W-B : För det första skulle jag vilja säga att Kristevas stora betydelse för den feministiska litteraturforskningen inte är märkvärdigare än den betydelse som Simone de Beauvoirs *Det andra könet* hade för den nya kvinnorörelsen i Europa och i USA. Beauvoir deklarerade visserligen vid utgivningen 1949 att hon inte var feminist, men att hennes verk var avsett att beskriva en mänsklig erfarenhet som varit

non-existent framför allt i filosofin, nämligen den kvinnliga. Julia Kristeva gör samma sak, fast med hjälp av psykoanalysen, vilken ger henne möjlighet att gå mycket djupare. Hon visar hur den mest grundläggande mänskliga erfarenheten, separationen från moderskroppen, det traumatiska i att bli en talande varelse, vibrerar i den litterära texten, hos manliga såväl som kvinnliga författare. För mig och många andra feministiska forskare är det sekundärt om hon anser sig vara feminist eller ej, det som räknas är om vi kan använda oss av hennes teorier. Och det går, det kan jag försäkra. Hennes finurliga sätt att kombinera en dekonstruktivistisk kritik av vårt polära och essentialistiska sätt att tänka manligt och kvinnligt med en stabil uppfattning om att den enda säkert definierade kvinnligheten kan sökas i moderskapet, har tänt feminister över hela västvärlden, däribland mig. Att män blir fäder och kvinnor mödrar är ju den enda skillnad som inte går operera eller skola bort. Som jag ser det så har hela hennes forskning styrts av denna insikt genom att hon som forskare alltmer har sökt sig till den preoidipala fasen. Det handlar om moderskroppen som för det mycket lilla barnet är både 'kvinnlig' och 'manlig' – eller snarare ingetdera, det är vad psykoanalysen kallar den falliska modern. Och det är i det viktiga snittet mellan moderskropp och barn som Julia Kristeva har förlagt sin forskning från och med *La révolution du langage poétique* (1974) och fram till och med de tre böcker som jag brukar kalla en trilogi över det mänskliga subjektet och dess avtryck – eller för att använda hennes terminologi, dess "vittnesmål" – i litteraturen. Det vill säga *Pouvoirs de l'horreur* (1980), *Histoires d'amour* (1984) och därefter *Soleil noir* (1989).

L D : Hur skulle du vilja sammanfatta hennes betydelse för den feministiska litteraturforskningen, på vilket sätt har hon bidragit till att förändra den?

E W-B : Jag tycker att hon har öppnat den för psykoanalysen. De flesta av oss tyckte nog att den verkade väldigt patriarkal och

dammig i sin människosyn innan vi läste henne och blev medvetna om vad man kan få ut av Freud, Lacan, Klein, Winnicott med flera, också med vår feministiskt litterära inriktning. På det sättet har hon visat vad som egentligen är uppenbart för många kvinnliga läsare: att de gängse litteraturvetenskapliga tolkningsmetoderna inte täcker ett kvinnligt erfarenhetsområde eller ett djupare psykologiskt erfarenhetsmaterial.

L D : I din nya bok *Ur könets mörker*, där du framförallt analyserar ett antal kvinnliga författarskap, återkommer du ofta till frågan om konstruktionen av kvinnliga identiteter, identiteter som ofta konstrueras i opposition till eller revolt mot en manlig identitet och mannens definition av kvinnan. I dina analyser av texter av Mare Kandre, Ann Jäderlund och Katarina Frostenson beskriver du till exempel hur de avvisar den "manliga, kontrollerande blicken, den ögats historia de inte vill spela med i." Men strax därefter skriver du att Kandre och Jäderlund "slungar den penetrerande blicken tillbaka mot betraktaren." Den möjliga motsägelse som finns mellan att å ena sidan avvisa den 'manliga, kontrollerande blicken' och å den andra att i 'tillbakaslungandet av den penetrerande blicken' tillägna sig densamma, berör den snarlika motsägelse som varje exegetisk text med nödvändighet deltar i. Det tycks mig dock något reduktivt att i den 'kontrollerande och penetrerande' blicken se ett uttryck för något inneboende 'manligt', eller att i den anemiska och kroppslösa voyeurism som du tillskriver Roquentin (i Sartres roman *Acklet*) se en 'manlig' diktarhållning, och jag får intrycket att denna klichémässiga demonisering av 'mannen' snarare syftar till att antagonisera än till att skapa förutsättningar för en rekonstruktion av könsidentiteter.

E W-B : Ja, jag kan bara säga att du har läst den som Fan läser Bibeln, för som jag påpekar – med hjälp av Katarina Frostensons Eurydikediket – så är innebörden i att slunga tillbaka den penetrerande blicken att *avvisa* blicken, inte att tillägna sig den. Det håller

jag styvt på. När det gäller den 'manligt' kontrollerande blicken, så vill jag säga att det inte är min tolkning att den är manlig. Jag följer åttioalisternas texter och ser att de gör en sådan renodling. Hela deras generation uppfattar sig – i sin litteratur – som definierade och kontrollerade av något slags manligt penetrerande blick. Det är inte min upplevelse, och det är inte något som jag skriver under på. Ofta är det så att det är mycket man som feminist skulle vilja slippa se i vissa kvinnliga texter – om man trodde på framsteg eller så – men man måste ju se det som finns där, det är det som är forskarens uppgift. Om vi går vidare till Sartre och min diskussion av den 'manliga' diktarhållningen, så har jag satt citationstecken kring 'manlig' – som du har behållit – och jag tillskriver också Frostenson denna 'manliga' diktarhållning. Den är alltså inte per definition mannens allena. Däremot tycks den mindre problematisk hos den manlige författaren och det är det jag försöker visa i den här analysen av Frostenson. Det Sartre gör i *Äcklet* är att hålla ifrån sig det olustladdade abjektet genom att projicera det på kvinnan, medan en kvinnlig diktare, som Frostenson, löper risken att plötsligt översvämmas av abjektupplevelsen som då på ett mycket intressant sätt förorenar hennes 'manligt rena' diktarhållning. Det är ett återkommande drag i hennes diktning, och blir speciellt tydligt i den praktfulla programdikten "Negativ, tindra" i *Joner*. Jag tycker faktiskt att du har missuppfattat det rejält. Men samtidigt kan jag förstå din läsning på det sättet att det är ett problem när vi använder oss av de utslitna kategorierna manligt och kvinnligt. Jag skulle gärna säga blå och gul för att göra det tydligare för dig, men det går ju inte, ingen människa skulle ju förstå. Mitt syfte är inte att antagonisera, det måste jag verkligen få framhålla. Däremot måste jag vara oerhört uppmärksam i förhållande till den text jag arbetar med, och den tar sig egna friheter, också med mig!

LD : Nästa fråga har en del med det här att göra. Det har under senare år blivit populärt att särskilja biologiskt och socialt kön. Det är

en distinktion som trots sitt heuristiska värde synes mig problematisk. För det första är det biologiska könet inte någon absolut motpol till det kulturellt bestämda sociala könet; den biologiska diskursen är på inget sätt utesluten från den kultur som definierar de sociala könsidentiteterna. För det andra tycks det råda en viss osäkerhet om vad det sociala könet inbegriper; medan det sociala könet i en psykoanalytisk tradition är kopplat till det biologiska könet och har en grundläggande – för att inte säga avgörande – betydelse för den personliga identiteten, så finns det de som vill hävda, som till exempel Gilles Deleuze i sin studie av Proust, att det sociala könet är frikopplat från det biologiska och att dess betydelse är jämförbar med sådant som sexuell läggning, klasstillhörighet, nationalitet och etnicitet. Vilken är din uppfattning i denna fråga?

E W-B : Jag kan förstå att Gilles Deleuze hävdar det, men jag har nog inte samma behov som han. Jag vet inte vad jag ska säga utan att bli personlig. Frågan intresserar mig inte särskilt, det har aldrig varit någon stridsfråga för mig att särskilja socialt och biologiskt kön. Det har alltid varit självklart för mig att vi har både-och. Men jag måste då och då ta denna diskussion på allvar när jag märker – och det är kanske intressant i det här sammanhanget – att den är viktig och problematisk för en del litteraturstudenter. Det tycks vara som svårast för mycket unga kvinnor, och för unga män också, när de är i tjugoårsåldern. Det har att göra med bestraffandet av det förföriska, lustfyllda och passionerade i läsandet – och det som utmärker vårt ämne är just att allting som har med läsande att göra är lustfyllt och förföriskt och att man kan ha ett passionerat förhållande till det, och alla dessa aspekter söker undervisningen i ämnet för närvarande att mota i grind. Det är särskilt de kvinnliga studenterna som kommer med den här entusiasmen, och så blir de helt nedtryckta. Och i det läget är det många som akut börjar uppleva sitt kön som ett problem. Det är när de är mellan 20 och 25 som de känner störst behov av att diskutera

det här med essentialism, könsidentiteter och kulturellt givna könsroller. De hoppas verkligen innerligen att det ska gå att göra sig av med det här kvinnokönet som bara känns pest och inte beaktas i kurslitteraturen. De stöds också ofta av de manliga studenterna som är glada som laxar över att få fortsätta att nedvärdera kvinnan, men nu under progressivitetens täckmantel.

L D : Om jag förstår dig rätt, så uppfattar du att distinktionen mellan socialt och biologiskt kön på något sätt fungerar som ett sätt att nedvärdera och förneka det kvinnliga könet.

E W-B : Hos vissa företrädare för den distinktionen är det definitivt så. För mig är min kvinnliga identitet hårt knuten till min upplevelse av sexualiteten, till mitt kroppsliga minne. Det är kanske lättare att förneka detta när man är yngre eftersom kroppen inte har samma minne. Jag har absolut inget problem med att vara kvinna. Jag skulle inte vilja vara någonting annat därför att jag har upplevt det mesta av det man kan uppleva som kvinna och det är för mig oerhört viktigt och grundläggande för min identitet. I övrigt tycker jag att jag är väldigt lik de män som jag känner och det finns inte några större skillnader på andra sätt. Skillnaden finns i starka upplevelser av lust och olust och i stora händelser som att föda barn. Men det är klart att de här unga kvinnorna vi talade om inte har det så roligt, det ser jag i 1980- och 90-tals litteraturen. De mår ganska dåligt, och det bekymrar mig förstås. Det är viktigt att se denna diskussion i det perspektivet – den är ett uttryck för drömmen att det skulle gå att upplösa skillnaden mellan män och kvinnor: här var det inte jude och här var det inte grek, här var det inte kvinna och här var det inte man, utan bara en änglaskara som marscherar sjungande in i himlen. Nu är jag litet ironisk, men för mig är den här frågan inte angelägen. Jag tror att det har att göra med att jag har gått i flickskola, jag har tre systrar, min mamma var yrkesarbetande och stortrivdes med det, och min pappa är feminist. Jag har aldrig någonsin

velat vara man. Men jag anser heller inte att kvinnor är bättre än män, eller att kvinnor är svagare än män. Vi är annorlunda men också lika. Jag tycker att det här sättet att ställa frågan på är helknäppt, det intresserar mig inte.

L D : Jag vill dröja något vid frågan därför att många av de kurser som i USA under de senaste decennierna har gått under beteckningen "Women's Studies", har nu börjat ersättas med vad man kallar "Gender Studies". Idén med de senare är både att man inte vill utesluta män och att man inte utgår från ett exklusivt feministiskt perspektiv; istället är man mer intresserad av att studera hur könsidentiteter konstrueras i vår kultur. Och för att kunna studera detta har man gjort den här distinktionen mellan biologiskt och kulturellt kön.

E W-B : Låt mig säga så här: om jag vore statsvetare skulle jag gå ut ganska hårt med en så kallad likartsuppfattning, att män och kvinnor är lika och att jag inte diskuterar någonting annat. Alltså ska vi ha absolut samma villkor och ingen lönemässig diskriminering. Men eftersom jag är litteraturvetare så måste jag i första hand förhålla mig till de litterära texter som är skrivna av kvinnor och män i vår litterära tradition. Och när jag tittar på dessa texter, så skriker de ut sitt kön. Slår jag upp Strindbergs *En dâres försvarstal* så skriker den: "Jag är man, se mig!" Och slår jag upp den heliga Birgitta så skriker texten: "Jag är kvinna och Gud ser mig". Man skulle kunna säga att det är texterna som har kön, att de är könstexter, och att jag måste ställa mig på texternas sida. Det går inte att se bort ifrån det. Jag förstår inte vitsen med att koppla bort det biologiska könet. Ska jag rensa ut alla metaforer hos Birgitta som har med förlossning och samlag och njutning att göra, och säga att här har vi det biologiska könet, och sedan samla ihop alla metaforer som gissningsvis är mer kulturella? Men vad får jag ut av det som litteraturforskare? Lär vi oss något om hur texten fungerar av det?

LD : Jag får intrycket att du uppfattar den här distinktionen som att den direkt syftar till att förneka skillnader mellan könen, att göra kvinnor till könlösa män, att den bygger på antagandet att det bara finns ett kön. Men jag tror snarare att Gender Studies utgår från att det socialt och kulturellt sett finns mer än de två kön som den biologiska diskursen beskriver. Syftet är alltså inte att förneka den kvinnliga identiteten – och inte heller den kvinnliga kroppen – utan att beskriva de könsidentiteter varje given kultur rymmer, och i dessa identiteter ingår naturligtvis också en förståelse av den egna liksom av andras kroppar. Det innebär att man studerar hur kulturen definierar manliga och kvinnliga könsidentiteter, och inte som i Women's Studies bara undersöker hur kulturen definierar 'kvinnan'.

E W-B : Jag är inte motståndare till Gender Studies, jag tycker att all forskning som utgår ifrån att det finns två kön är bra. Men sedan måste man kontrollera vad som händer politiskt – om det ena trängs bort till förmån för det andra, om Gender Studies bara kommer att handla om konstruktionen av manlighet, eller att den inte sätts i relation till samma periods konstruktion av kvinnlighet. Man måste bevaka dem, för det som verkligen säger något är kombinationen, dialogen. Men, som sagt, jag är inte motståndare till Gender Studies.

LD : I din nya bok angriper du inte bara den enkönat manliga litteraturhistorien utan också tanken på att ersätta den med en lika enkönat kvinnlig litteraturhistoria. Om litteraturhistorieskrivningen hittills har stympats av uppfattningen att det bara finns ett stort kön i litteraturen, så vore lika ofruktbart att inskränka sig till att enbart dokumentera författarskap av det andra könet. Sålunda skriver du att "feminist inte bör låta nöja sig 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." Skulle du vilja utveckla vad du menar med ett 'dialog-

perspektiv'?

E W-B : På en nivå handlar det om integrering; vi måste integrera vår kunskap om den kvinnliga litterära traditionen med vår kunskap om den manliga litterära traditionen. Man ska inte syssla med en kanon bestående av 90% män och sedan pillra in några kvinnor som dekoration. När den här integreringen sker så kommer vi att kunna anlägga dialogperspektivet. Det kommer exempelvis att bryta upp perioder – när man för in både kvinnor och män så är det väldigt mycket som händer och då kan man inte längre beskriva litterära perioder på det sätt som hela vår undervisning förutsätter, till exempel att romantiken är en viss period som ser ut på ett visst sätt eller att den romantiska texten skulle se ut på ett visst sätt. Den manliga romantiska texten gör det, absolut, men den kvinnliga ser helt annorlunda ut. Samma sak gäller vår bild av det moderna genombrottet, som är helt falsk eftersom den bara bygger på de stora männen och tycks kalkerad på Georg Brandes' strategi i hans berömda *Det moderna genombrottets män*, medan de samtida författarinnornas sammanbrotsromaner dokumenterades först hundra år senare, av Pil Dahlerup. Läser du om det nordiska 1880-talet som det är beskrivet nu, så tror du att det handlar om Ibsen, Bjørnson och Strindberg. Och det är helt fel. Går man ner och tittar i perioden så sjuder det av liv och där kan man tydligt se hur kvinnliga texter går i dialog med manliga texter. Man har till exempel sagt om Alfhild Agrell att hon är en Ibsen-epigon därför att man inte sett att hon går in i en diskussion med Ibsen och att hon i den dialogen faktiskt förändrar hans kvinnogestalter, och, som Ingeborg Nordin Hennel påpekat, ifrågasätter hans enklare emancipationsbudskap, och därigenom skapar en hårt anspänd, närmast existentiell dramatik, som för övrigt spelades ivrigt under 1880-talet. Från ett manligt perspektiv ser man inte heller att Ibsen låtit sig inspireras av Laura Kieler, eller av Victoria Benedictsson, och vad det innebär för kvinnobildens utformning. Om man studerar texterna utifrån det

här dialogperspektivet får man ingen ordentligt avgränsad period, utan man får ett otroligt levande sammanhang – som också är könspolitiskt intressant – och som gör den här litteraturen aktuell på nytt och på nytt. Det är det som tändar de massor som vi möter när vi feministiska forskare går ut och föreläser utanför universitetet. Jag tror faktiskt att det är räddningen för litteraturvetenskapen, därför att där får den en så kallad samhällsrelevans utan att man plattar till texterna, istället visar man vad som sker i mötet mellan könen, och hur detta möte ger upphov till god litteratur. Inte hade Strindberg blivit så intressant om han inte skrivit i opposition och inbillad rivalitet mot samtida skrivande emancipationsdamer!

L D : Vilka teoretiska frågor anser du vara viktigast idag och vilka nya frågor tror du kommer att vara de viktigaste under det kommande decenniet?

E W-B : Förutom det som jag redan varit inne på, tror jag att vi kommer att skriva mer essäistiskt. Det måste ske en förändring stilistiskt också: man kan inte skriva på ett sätt som gör att det inte kan läsas utanför institutionernas väggar och tro att man gör vetenskapen en tjänst. Det kommer helt enkelt inte att hålla. Det kommer inte längre att vara demeriterande att ha en publik utanför universitetet.

L D : Tror du att det är möjligt att vi också kommer att bli av med beteckningen 'vetenskap' i namnet på vår institution under det närmaste decenniet?

E W-B : Nej, det tror jag inte. Den kommer nog att fortsätta att heta som den gör idag, men jag hoppas på en större medvetenhet om hur fiktiv beteckningen är. Det är just insikten om dess fiktitivitet som oupphörligen måste styra oss. Jag tror att det blir väldigt spännande och jag tror att vi kommer att mer och mer arbeta med vad det betyder att läsa och med vårt förhållande till texten – begreppet uppmärksamhet i förhållande till texter – och att överhuvud taget knyta tätare

band mellan läsning och det som är fascinationen i texterna. Det där lustfyllda momentet kommer att ställas i centrum inte bara i den feministiska litteraturforskningen utan också över lag. Det betyder i princip att man solidariserar sig med läsarna utanför universitetet, att man överger den stelbenta bodelningen mellan vetenskap och läsande. Jag tror att man måste göra det för att över huvud överleva som ämne och för att rekrytera studenter och doktorander. Man kan inte bedriva bra forskning i för små miljöer. Redan idag befinner vi oss på gränsen. Vi är maktlösa där vi borde gå i täten och slåss för att den svenska litteraturen ska överleva! Idag skjutsas litteraturvetenskapens företrädare ut i marginalen där de maktlösa iakttar den accelererande brutaliseringen och trivialiseringen av litteraturkritiken.

L D : Hur skulle du beskriva skillnaderna i det sätt som teoretiska frågor diskuteras – i den mån de alls diskuteras – och debatteras på och utanför universitetet idag jämfört med på 70- och 80-talen?

E W-B : Klyftan mellan den institutionaliserade forskningen och den debatt som förs på kultursidorna har vidgats, på grund av att den förra grovt misskött sitt åtagande i dagskritiken under de sista trettio åren. Men sedan finns det ytterligare en klyfta – det finns flera led här – mellan det som försiggår på kultursidorna och det som verkligen sker i den läsande allmänhetens uppfattningar om litteratur, om kvinnligt-manligt och så vidare. Den publiken möter jag på mina biblioteksprogram – jag turnerar hela tiden över landet och jag talar med folk, så jag vet verkligen vad de tycker. Och enligt undersökningar så är den genomsnittliga kultursidesläsaren egentligen en fyrtioårig kvinnlig bibliotekarie, vilket ingalunda framgår av kultursidornas utseende. Väldigt litet av materialet där riktar sig till den personen. Det är verkligen olika världar och ändå håller vi på med samma sak, nämligen litteratur. Jag tycker att det är skrämmande att mer teoretiska diskussioner inte längre har något forum utanför universitetet, de

sker avskilt, i slutna kretsar, och sedan är det sådana som satsar på de spridda resterna av en bildad allmänhet – det vill säga några mer idealistiskt lagda litteraturforskarens sak att försöka förmedla nya litteraturteorier till en bredare allmänhet. Lyckligtvis kan många av oss som är feminister göra det genom den speciella samhörighet som råder mellan kvinnliga läsare och genom att könsfrågan är lika aktuell vare sig det gäller texter från

1600-talet eller från idag. Det är en förmedlingslänk som känns livsviktig, men hur ni män klarar saken, det anar jag inte – eller rättare sagt, det ser jag att ni inte gör.

Intervjun ägde rum i Stockholm, 3 mars 1993. Ebba Witt-Brattström har därefter gått igenom och delvis skrivit om den redigerade utskriften av intervjun.

Retorik och imperialism i litteraturvetenskapen – en intervju med Arne Melberg

Arne Melberg är sedan 1987 professor i allmän litteraturvetenskap i Oslo. Han var tidigare verksam som svensk lektor vid samma universitet i fem år. 1973 disputerade han på en avhandling om Lars Ahlin (På väg från realismen), och har sedan bl.a. ägnat sig åt romanhistoria. Senast publicerade han en studie av mimesisbegreppet (Mimesis – en repetition, 1992). Peter Hansen träffade honom i Göteborg den 8 mars 1993 och hörde sig för om hans syn på litteraturvetenskapens teori och praktik idag och igår; inledningsvis diskuteras Melbergs egen forskning, därefter litteraturvetenskapen i allmänhet.

Peter Hansen : Ett på ett allmänt plan genomgående intresse i din forskning tycks ha varit den typ av frågor som aktualiseras med uttryck som "representation" och "realism", kort sagt frågor som rör relationen mellan text och värld, dels i en sociologisk mening, dels i en mera klassisk mimetisk betydelse. I din doktorsavhandling om Lars Ahlin kan man i det sammanhanget finna nyckelord som "dialektisk materialism" och "relativ autonomi", medan i din senast utkomna bok om mimesisbegreppet den centrala termen istället är "repetition" och dess variationer hos t.ex. Kierkegaard, Heidegger, Derrida eller de Man. Håller du med om att det finns ett sådant återkommande intresse i din forskning, och i sådana fall, hur tycker du att din syn på dessa problem har förändrats genom åren?

Arne Melberg : Frågan om det finns någon kontinuitet i det jag tänkt och skrivit har jag flera gånger ställt mig själv. Jag har inte särskilt ofta gett mig själv anledning att slå upp mina gamla böcker, och i den mån jag har funderat på det så är det t.ex. ironiskt att de som jag håller som husgudar idag är motståndare till begreppen du nämner från den första avhandlingen, både till dialektiken och materialismen.

Jag är i första hand benägen att svara att det som har varit tyngdpunkten för mig i förhållandet text-värld, det har faktiskt varit *texten* – försök att komma åt fenomenet text och dess skillnad från världen. Det som har varit tyngdpunkten i mimesisboken är också skillnaden, inte likheten. Eller blir åtminstone det under bokens gång. Det som fascinerade mig mest för tjugo år sedan var det du kallade den relativa autonomin, som jag så gott jag kunde försökte föra in i det dialektiska perspektivet: tanken om att det är någon form av spricka, diskrepans, avvikelser, annorlundahet, som bestämmer den litterära texten i förhållande till världen eller fenomenen.

P H : Det verkar ändå som att det finns en återkommande polemisk hållning i dina texter gentemot varje problematisk förställning om en relation mellan text och värld, från Ahlins antirealism till de Mans dekonstruktion?

A M : Det är klart. Men den polemiken är ju litteraturens egen, och även litteraturteorins egen polemik mot ett föregivet okomplicerat förhållande text-värld – var det nu finns någonstans. Vart man än vänder sig så komplicerar man ju förhållandet mellan text och värld.

Jag tror annars att det konstanta ligger i intresset för en typ av estetisk teori. De första böcker som jag läste och som verkligen betydde något för mig inom mitt fält, det var sådana som Adornos *Estetik* som jag läste omedelbart när den kom ut 1969 och som gjorde ett ganska bestämmande intryck. Den "relativa autonomi" kommer t.ex. från Adorno. Även Benjamin, som jag först läste när han aktualiserades på sextioalet.

Men sedan har jag försökt transponera eller dimensionera in detta intresse i olika miljöer. Under sjuttioalets första hälft var det en sociologisk och historisk orientering, under den andra i stort sett en hermeneutisk. För mig var hermeneutiken såsom den formulerades av Gadamer och Heidegger ett okänt fenomen fram till 1975, någonting som jag tyckte jag var tvungen att arbeta mig igenom och begripa någonting utav. Den sista bok jag skrev i den sociologiska genren, *Realitet och utopi* [1978], präglas av försöket att kompromissa ihop en sociologisk attack med en hermeneutisk. Efter det jobbade jag under många år med litteraturhistoria och sökte finna ett moraliskt och vetenskapligt acceptabelt sätt att skriva en litteraturhistorisk framställning. Det är en kolossalt vansklighetsgenre att arbeta inom, både principiellt och praktiskt sett.

När jag arbetade seriöst med litteraturhistoria – det som avsatte sig i den världslitteraturhistoria där jag skrev om 1800-talet och romanhistorien [*Litteraturens historia 5 1830-1914*, 1989] – hade försöket att tänka det litterära uttryckssättet i en retorisk dimension tillkommit. Då hade ju dekonstruktörerna och många andra lanserat eller snarare relanserat retoriken. Resultatet i det fallet blev väl återigen en kompromiss, nämligen ett försök att tänka en historisk epok i en retorisk dimension, att försöka hitta dess så att säga retoriska fysionomi.

P H : Ett slags konventionssystem?

A M : Ja, som ett konventionssystem, och som uttrycksmedel. Det som jag tycker kom ut av det vad det gäller min egen utveckling var ett tilltagande intresse för de retoriska och stilistiska aspekterna på det estetiska uttrycket, samt en tilltagande svårighet att kompromissa ihop detta med en historisk attack. Det ser jag som ett problem. Det är i högsta grad legitimt och önskvärt att läsa litteratur i en historisk eller etisk kontext, i en kontext överhuvudtaget som går utöver den retoriska, men samtidigt tycker jag att retoriken har inneburit vissa blockeringar på det planet. Jag är idag inte kapabel att säga hur man skall komma ur dem. Det finns i slutet på Paul de Mans utveckling, så långt jag förstått den, tydliga försök att hitta tillbaka till historien. Hans sena läsningar av Hegel och Kant tyder på detta. Och hans efterföljare i USA har fortsatt på de försöken, men jag måste erkänna att det jag läst i den vägen har inte varit speciellt övertygande. Jag är övertygad om allvaret i intentionerna och att de gör seriösa försök att så att säga kombinera den retoriska attacken med en historisk, men resultaten hittills är som jag ser det alltför komplicerade för att vara användbara som litteraturvetenskaplig metodologi. Men det är ändå försök som görs runtom, att konstruera det litterära tecknets materialitet i en historisk dimension.

P H : Tänker du på några särskilda forskare eller tänkare?

A M : Nja, det jag tänkte på just nu var dekonstruktörerna i andra generationen i USA, namn som t.ex. Newmark, Chase, Warminski. De Mans elever, kan man säga.

P H : Hör inte detta problem också till en rad tidstypiska motsättningar, motsättningar som t.ex. fenomenologi kontra retorik, som idag hela tiden dyker upp i våra sammanhang?

A M : Jag ser inte någon speciellt intressant motsättning mellan fenomenologi och retorik, däremot mellan fenomenologi och reto-

rik å ena sidan och kontextualisering i olika former å andra, alltså historia, moralfilosofi, och annat som man vill använda litteraturen till. Men så kommer man till det ögonblick då man undrar "vad är då litteraturen?". Och då sitter man där, i det fenomenologiska och retoriska, i försöken att beskriva den som den är.

P H : Det finns också samtida forskning som så att säga tar ett språng in i "verkligheten", till synes obesvärad av den här problematiken. Jag tänker på en del feministisk forskning, på en del etnisk kritik som t.ex. "black criticism", på sådan forskning som ofta utgår från så kallade marginaliserade grupper och som drivs av ett moraliskt patos.

A M : När det gäller feminismen så blir det ju lite kuriöst att tala om marginaliserade grupper, det rör trots allt hälften av jordens befolkning. Så långt jag känner den så är det inte längre det moraliska patoset som utmärker den utan snarare försöken att hitta nya beskrivningssätt. Den moraliserande feminismen är inte ointressant, men den hade väl sin storhetstid på sjuttioalet.

Det vore väldigt synd om frågan om historien skulle hänvisas till de marginaliserade grupperna och patenteras av dem. Det finns ju också friska attacker i riktning mot historien från det man kallar "new historicism". Där har man, för att uttrycka det enkelt, satt parentes om Paul de Man och den typ av insikter som han förmedlade för att kunna inkorporera det som man uppfattar som historia. Men här dyker det upp andra problem. Jag kan inte förstå annat än att nyhistorismen gör historien till en stor text. Så textproblemet återstår att lösa. I deras framställningspraxis blir allting text, som det heter i parodiska framställningar av dekonstruktionen. Allting duger för att belysa ett historiskt stoff: anekdoter, personalia, självbiografiska glimtar, vad som helst. Det kan man ju säga är ett sätt att lösa problemet text-värld – allt blir text.

P H : En annan som jag föreställer mig konstant i din forskning är att du främst har

sysslat med romanen och den berättande prosan. Är det en intresseinriktning som håller i sig?

A M : Att jag under flera år på 80-talet ägnade mig åt att skriva romanens historia var en hästkur som gjorde slut på många gamla intressen i den riktningen. Efter att ha avslutat den har mitt intresse primärt varit lyriken. Jag tror att jag efter att ha varit igenom alltför många 1800-talsromaner är botad för ganska lång tid från romanintresset. Men för att uttrycka det mindre personligt och kanske lite mera intressant, så tycker jag mig ha upptäckt att min insats i den litteraturhistorien betydde att det blev för mycket roman i den och att lyrikens plats i litteraturhistorien blev underskattad. Som jag ser det är det egentligen lyriken som ställer det mest intressanta historiska problemet, alltså det som gäller historiciteten i förhållande till det litterära uttrycket. Det är där problemen tornar upp sig. När det gäller romanen så kan man slippa undan problemen eftersom det finns så mycket man kan koppla direkt mellan historien och romanen. I lyriken går det inte särskilt ofta, samtidigt som det specifikt poetiska, det som undandragit sig de flesta teoretiska försök till historisering, här visar sig som tydligast.

Det här tycker jag även har sin motsvarighet i att utbildningarna och studierna i litteraturvetenskap, som jag känner dem från mitt eget arbete och från Norden överhuvudtaget, är alltför inriktade på den berättande prosan. På fiktion, kort sagt. Lyriken är sällan en fiktionsgenre, och vi har traditionellt sett dåliga redskap för att hantera den. I lyriken kan man inte heller slippa undan ontologin genom att säga "ja, ja, men det är ju fiktion". Det är så vi klarar oss med romanerna. I lyriken måste man säga något mera kvalificerat, vilket i och för sig många har försökt, Jakobson, och andra. Men undervisningsmässigt, litteraturhistoriskt och framställningsmässigt är lyriken och andra icke-fiktiva litterära uttryck undervärderade i litteraturvetenskapen.

P H : Det är kanske på sitt vis ett naturligt

uttryck för romanens position i dagens samhälle?

A M : Ja, kan vara, i varje fall för den den har haft. Samtidigt tycker jag att vi här har en väsentlig uppgift. Romanen behöver inte försvaras, den är så talför ändå. Lyriken däremot, och kanske ännu mera essän, fragmentet, aforismen, alltså den typ av icke-fiktiva litterära uttryck som inte kan placeras i våra gängse gener, behöver en kraftig revaluering i litteraturvetenskapen.

P H : Rör det sig ändå inte om en gradskillnad, finns inte samma ontologiska problem också i den berättande prosan, även om det lätt skyls av en rad andra egenskaper hos prosan?

A M : Det är det jag menar. När det gäller romanen så kan man rädda sig med nyckelordet fiktion, då har man trott sig lösa den ontologiska frågan, nämligen vad som är specifikt litterärt med en roman. Men det håller inte för lyriken, såvida det inte är berättande lyrik vilket inte är särskilt vanligt. Men i sak har du rätt. Det ontologiska problemet, alltså vad som är litteratur, är lika kroniskt för romanen, och att svara att den är fiktion är otillfredställande. Det är inte ointressant, men det är inte en tillräcklig beskrivning på litteratur.

Man kan i och för sig se det lyriska och prosaiska, eller det romantiska och det prosaiska som t.ex. Hegel sa, som två olika funktioner eller möjligheter i språket; att å ena sidan ha detta intresse för att placera sig i världen, å den andra sidan negera världen. Men i slutändan så uppstår överhuvudtaget inte litteratur om man inte installerar en sorts distanseringseffekt i förhållande till en referentiell mening i språket. Och den distansen är ofta, i varje fall i modern tid, mer påtaglig i lyriken än i prosan. Och i den meningen ställer lyriken bättre de frågor som är mest avgörande för vad som är litteratur eller inte.

P H : Hör det inte ofta till romanens ideologi och ideal att dölja just den distanserings-

effekten?

A M : Jo. Jag har åtminstone haft den kontinuiteten i mitt intresse att jag alltid har ägnat mig särskilt åt de romanförfattare som själva har intresserat sig för distanseringseffekter, från Ahlin och framåt. I den mån jag gjorde någon insats med litteraturhistorien så var det att lyfta fram en del romaner från 1800-talet som tidigare har varit väldigt lite uppmärksammade och som jag tycker är bra just på distanseringseffekter, som t.ex. Melvilles *The Confidence Man* eller Flauberts *Bouvard et Pécuchet*.

Men för att återvända till de icke-fiktiva genrer. Ta en sådan sak som självbiografien. Tillhör den litteraturvetenskapen? Den tycker jag ständigt är intressant och aktualiserar på ett fascinerande sätt också textvärld-problemet som du började med. Den är intressant som jag ser det därför att det inte går att komma runt de ontologiska frågorna. Man kan inte börja skriva om självbiografien utan det obligatoriska kapitlet som diskuterar vad det är för någonting. Det aktualiserar de ontologiska frågorna, alltså vad som är objektet för vår verksamhet.

P H : Det är också ett oerhört tydligt exempel på hur olika skrivsätt så lätt kan bli uppenbart retoriska.

A M : Där menar jag att det finns mycket att göra inom självbiografien. Den forskning jag känner till tycker jag har fastnat i de epistemologiska frågorna, ofta på ett ganska ofruktbart sätt. Se på t.ex. Philippe Lejeune, som bestämmer självbiografien på ett nästan juridiskt sätt, det ser jag som en återvändsgränd. Det vore mera intressant att så att säga transportera hela frågan till retoriken: vilka uttrycksmedel är det man kan använda i självbiografien som man inte kan använda i romanen, och vice versa? Då har man utan diskussion placerat självbiografien inom litteraturvetenskapen och kan hantera den som ett litteraturvetenskapligt fält direkt istället för att ödsla bort en massa tid på att diskutera om den hör till oss eller inte, om den är fiktion eller inte, osv. Det är ett

exempel på hur fiktionsproblematiken bli ointressant, eller där det i alla fall är mer fruktbart att gå in i retoriken.

Det tycker jag stort sett nästan alltid är den mest användbara litteraturvetenskapliga mekanismen, att ställa sig frågan "hur är det gjort?" Det är så litteraturvetenskapen har uppstått. Man börjar fråga inte bara efter vad texterna handlar om utan också hur de är gjorda.

PH: Om vi skulle gå över till ett mer konkret ämne och tillämpa samma historiska perspektiv, säg de tjugo åren du har varit verksam som lärare och forskare. Tycker du att situationen har förändrats på något väsentligt sätt vad det gäller litteraturvetenskapens status och arbetsmiljöer?

AM: När jag började med högre studier i litteraturvetenskap i slutet på sextioalet så befanns sig ämnet i en påfallande expansionsfas som påminner om dagens situation. Det vällde in studenter, plötsligt var seminarierummen överfulla. Litteraturvetenskapen expanderade också i den meningen att det faktiskt kom nya jobb som ett resultat av tillströmningen. Inte så mycket i Sverige, men i t.ex. Danmark och Norge. I Norge och Oslo tillkom en institution med en eller två tjänster i mitten av sextioalet, och har sedan dess bara expanderat. Det är mitt intryck att den idag, kanske efter några svackor, kraftigt expanderar igen. Det är i Norge också påfallande att litteraturvetenskapen expanderar på bekostnad av de traditionella "språkfagen", tyska, franska, engelska, osv., där man också läser litteratur. Man inrättar också litteraturvetenskap på fler och fler ställen. Tidigare fanns det bara i Oslo och Bergen. Idag finns det vid alla fyra universiteten, också i Trondheim och Tromsø. Det börjar dyka upp röster i Norge för att ämnet skall etableras också vid "distriktshögskolorna", alltså motsvarande de utlokaliserade universiteten i Sverige, och även drivas som distansundervisning. Jag börja se framför mig en situation där vi utbildar hela nationen till litteraturvetare. Vilket ju är ett säreget perspektiv på många sätt, ett per-

spektiv som jag också är kliven till. Det är ju flott ur vår professions synvinkel om allting som man kan studera blir en text som är intressant för litteraturvetenskapen. Och att litteraturvetenskapen betraktas som en textvetenskap och som en sorts basdisciplin för förståelsen av världen och samhället, av vad som sägs och görs överhuvudtaget. Jag tycker faktiskt att det finns en sådan tendens, och den känner jag mig som sagt kliven till. På ett plan skulle jag hellre vilja behålla litteraturvetenskapen som en mera intim klubb för litteraturläskare, för sådana som är intresserade av litteraturens särart och sär egenheter. Men jag kan ändå konstatera att litteraturvetenskapen sedan sextioalet har haft ett imperialistiskt drag. Den lägger under sig syskonvetenskaper, den expanderar på alla plan.

PH: Du talade tidigare om självbiografins flytande status och gränserna för vad som räknas som litteratur. Hur tycker du ämnet har förändrats ifråga om vilken litteratur som läses?

AM: Jag tycker inte att fiktionsbegreppet har ifrågasatts på något speciellt systematiskt sätt. Men det finns i varje fall ett begrepp som är självklart inom litteraturvetenskapen och som är på kollisionskurs med fiktionsbegreppet, och det är textbegreppet, det "écriture"-begrepp som dök upp på sextioalet och som är större än fiktionsbegreppet. Det är just textbegreppet som är imperialistiskt och som har en tendens att sätta fiktionen inom parentes och leda till att "allt blir text". Det finns ju stort sett ingen semiotisk yttring som inte kan uppfattas som text och i den meningen vara intressant för en textvetenskap. Men då har man i alla fall inte löst frågan om den litterära texten, den kvarstår. Det som är fiktionsbegreppets för och nackdelar är att det är ett bud om vad som är litterärt. Textvetenskapen har tillfört vår disciplin en massa underbara saker men den har inte löst frågan om vad som är den litterära textens särart.

PH: Men du uppmuntrar också till ett

retoriskt studium?

A M : Ja, det är den väg vi måste gå.

P H : Är det inte en metod som också inbjuder till studier av andra texter än de litterära?

A M : Naturligtvis. Retoriken kan också utvecklas till en moderdisciplin med övergripande verksamheter, men jag menar att det är först på det retoriska planet – på det fenomenologiska som jag ser det, på beskrivningsnivån – som man kan distingera mellan olika typer av text. Där kan man lära sig hitta skillnader. Har man en gång installerat textbegreppet så blir den stora ontologiska frågan om vad som är text till skillnad från värld genast mindre intressant medan frågan om vad som skiljer en texttyp från en annan kvarstår. Och det löser man inte epistemologiskt, men det låter sig mest fruktbart studeras retoriskt. Jag säger egentligen inte mer än vad alla säger. Alla yngre litteraturvetare är ju också retoriskt orienterade.

Vad som däremot är väldigt omdiskuterat och som skiljer sig mycket från olika länder, det är *kanon*, i synnerhet vad det gäller grundutbildningen. Vad är det man läser, vad är det som är litteratur? Och det är då framför allt i USA som kanonbildningen har mött motstånd, särskilt från olika etniska grupper. Jag kan bara rätt och slätt konstatera att i Oslo däremot – och jag tror det är detsamma i Stockholm, som jag minns det – har vi en ytterst stabil kanon för vad som är litteratur. Man börjar med Homeros och går framåt med de givna namnen. Jag är benägen att säga att de försök som har gjorts för att luckra upp kanon har slagit fel. Tendensen hos oss idag är att stabilisera kanon. Trots den kritik kanon har mött, eller kanske tack vare den kritik den har mött, har man fått upp ögonen för betydelsen av en gemensam kanon. Utan den får vi inga gemensamma referensramar kvar, och då kan man ju lägga ned verksamheten. Om inte alla har läst Homeros så har vi liksom ingenting att snacka om. Jag tror att för att få ordning på

litteraturvetenskapen när det gäller grundutbildningen så är det viktigt att stabilisera kanon. Vad det gäller högre studier så kan man ju diskutera kanon, t.ex. när det gäller metodologi och teoribildning. Här återkommer den imperialistiska tendensen och dess politiska och vetenskapliga frågeställningar. Vi kommer nämligen på de högre nivåerna snabbt i konflikt med de traditionella språkvetenskaperna, i konflikt med den traditionella filologin. De känner sig överkörda av litteraturvetenskapen som de menar står för teori och som därför är fientlig. Det speglar en typ av olycklig underlägsenhet som t.ex. en del studenter från språkännena känner när de kommer till forskarutbildningen i litteraturvetenskap – som hos oss alltså inte ligger ämnesvis utan efter fakultet. De upptäcker att kurserna domineras kraftigt av litteraturvetare som har en helt annan teoretisk bakgrund än de själva.

Det aktualiserar i sin tur en fråga som jag tycker är olöst i vår disciplin, nämligen förhållandet mellan textbeskrivning och texttolkning. Teorin har ju främst utvecklat tolkningsredskap men har dåligt hanterat den traditionella typen av textbeskrivning som man hittar i filologin. Jag har ingen lösning på detta men jag tycker att det är en uppgift som vi snarast måste tänka aktivt på. Vi måste göra avkall på våra mest imperialistiska tendenser i litteraturvetenskapen och försöka uppvärdera de filologiska traditionerna, lika mycket som de måste försöka lära sig något av den aktuella teorin i litteraturvetenskapen.

Men det handlar i sin tur om hur man skall undervisa i litteratur. Och där tycker jag mig se en tendens, åtminstone hos mig själv, en nominalistisk tendens i den meningen att vi till skillnad ifrån historiker och andra till den grad utgår ifrån enskilda texter att det kan få destruktiva konsekvenser för historiska constellationer, för generaliseringar och till sist för begreppsbildning överhuvudtaget.

P H : Den nominalismen kan väl också fungera "imperialistiskt" i förhållande till kanonbildningen, textintresset tenderar bli

helt och hållet ahistoriskt?

A M : Det ahistoriska återfinns på många sätt i vår verksamhet. Ett påfallande är ju att de flesta som skriver idag intresserar sig för modern litteratur. Men ännu värre är att de som sysslar med äldre litteratur tenderar att läsa den som om det vore modern litteratur. Samtidigt som det är en poäng i detta, det gäller ju att plocka fram det litterära i alla tiders texter. Det är åter den stora olösta frågan, att kombinera en nominalistisk metodologi med en sorts föreställning om historien.

P H : Ser du något i litteraturvetenskapen utanför Skandinavien som vi inte har och som vore önskvärt även för oss, idémässigt t.ex.?

A M : När det gäller idéplanet så vill jag påstå att litteraturvetenskapen är nästan skrämmande internationell. Man läser ju samma böcker i Oslo som i vilken annan universitetsstad som helt i världen. Intresseområdena är nästan löjligt likartade på olika ställen. Det ger också intrycket att det är en väldigt modebunden och konjunkturbestämd verksamhet; det som lanseras som något nytt i en centralort skall plötsligt läsas överallt. Det finns inte några särskilt intressanta regionala sätt att ta sig an litteraturvetenskapen. Det är också positivt: man kan faktiskt snacka utan preliminaries med vilken kollega som helst från var som helst i världen som sysslar med litteraturvetenskap. Det finns ett gemensamt språk i vår disciplin som är på gränsen till universellt, och det är en säregenhet som jag inte tror att vi alltid uppskattar tillräckligt mycket. Det är inte svårt att åka på kongresser i litteraturvetenskap, vi vet alltid vad vi pratar om.

P H : Organisatoriskt då, vad saknar vi här hemma som man har utanför Skandinavien? Förutom resurser då.

A M : Ja, det är inte förutom det, det är viktigt det. Det är det allt står och faller på. Annars vad det gäller det svenska som du

naturligtvis är mest intresserad av, så vill jag säga att det som jag uppfattar som ett strukturellt problem i Sverige och som jag ser som den stora svagheten är att man i det svenska systemet på ett tidigt stadium opererade bort den nivå som man upprätthåller i resten av Norden. För att komma in på doktorandutbildningen i Norge eller Danmark så krävs det man må utfört studier för ett s.k. "hovedfag". Det är minst två års studier efter grundutbildningen, varav det under ett år skrivs avhandling. Det betyder att man går in i doktorandverksamheten med en mindre avhandling på kanske 120 sidor bakom sig, inklusive professionell bedömning, handledning, osv. Man kan väl säga att den svenska doktorsavhandlingen ligger mitt emellan den danska eller norska hovedfagsavhandlingen och den traditionella, stora avhandlingen i samma länder.

P H : Det antas färre forskarstudenter också?

A M : Ja, ja. Det är ett nålsöga att komma in på forskarutbildningen i Norge liksom i Danmark. I Oslo är det för närvarande på mitt institut sju doktorander, medan vi säkert har hundra hovedfagsstudenter. För att bli doktorand måste man för det första ha gjort en väldigt bra hovedfagsexamen, för det andra måste man ha ett forskningsprojekt och en handledare. Antas projektet får man lön i tre eller fyra år och därmed är man inne i systemet. Det är också en skillnad mot Sverige. Lyckas man med att skriva en acceptabel avhandling, då vill jag nog påstå att man blir kvar i systemet också. Man har åtminstone goda möjligheter att bli anställd i fortsättningen också.

Alla stipendiater har även pliktundervisning, inte mycket men tillräckligt för att komma in i verksamheten. Det är egentligen väldigt vanskligt att jämföra de svenska doktoranderna med de norska eller de danska. De skiljer sig nivåmässigt i den mening att de norska och danska har en bredare bakgrund, har större erfarenheter och oftast är äldre. De betraktar sig redan som anställda på universitetet och inte som några som skriver avhandling för skojs skull och sedan

inte vet vad de skall göra. Det är inte min sak att sätta betyg på de olika systemen, men när man t.ex. skall hitta former för nordiskt utbyte på doktorandnivå så skapas det genast en del problem eftersom doktoranderna inte är nivåmässigt ekvivalenta.

P H : Då kommer vi naturligt över till frågan om det nya nordiska kontaktnätet som är på uppseglung.

A M : Vi får väl se om det blir något, det skall i alla fall hållas ett möte i början av april som ett initiativ för att sätta igång en sådan nordisk förening. Tanken bakom är ganska enkelt den att det finns mycket att vinna på ett nordiskt samarbete, egentligen på alla nivåer inom litteraturvetenskapen. På studentnivån tänker jag mig att de möjligheter som finns redan nu för utväxling av studenter kan utnyttjas bättre. Likaså utväxling av doktorander förekommer inte särskilt mycket. Gemensamma nordiska kurser och liknande gemensam verksamhet görs också förhållandevis lite. För att inte tala om hur lite den gemensamma akademiska arbetsmarknaden i Norden utnyttjas. Det har kanske ett symboliskt värde att jag har tagit initiativ eftersom jag tydligen hör till de relativt få som flyttat i Norden. Jag kan fortfarande förvåna mig över att folk är så fasta på sina ställen. Det är ju det som är privilegiet med Norden, att det t.ex. går att använda tre olika språk i arbetet, även officiellt.

P H : Har du fått någon respons?

A M : Inte annat än att folk har hört av sig till mig och tyckt att det är ett bra initiativ. Vad som blir resultatet är för tidigt att säga. Jag skulle gissa att det blir något slags sällskap. Det som jag ser som möjligt är för det första utvecklandet av nätverkstanken på ett rent praktiskt plan. Alltså ett informationsutbyte som annars sker väldigt slumpmässigt. Med moderna datoriserade nätverk skulle det vara lätt att ordna kontinuerligt informationsutbyte om seminarier, forskningsprojekt, vad som helst, mellan de nordiska lärosätena.

Man kan även tänka sig att skapa en nordisk publiceringsverksamhet, men där är jag osäker på behovet. Man kan tänka sig gemensamma initiativ för utbildning på doktorandnivå. Min tanke här är att vi skall få igång en nordisk sommarskola reserverad för nordiska doktorander som bedriver litteraturvetenskaplig teori och metodik en månad varje sommar. Det tror jag vore ett värdefullt komplement till den lokala verksamheten, dels för att man tvingas till en högaktiv period bredvid den reguljära, dels för att man tvingas konfronteras med lite andra traditioner än de egna. Det är ungefär vad jag tänker mig att det kan bli utav det. Det är ju resurskrävande grejor. Men herregud, alla politiker säger ju att de skall satsa på Norden...

P H : Blir mötet också konstituerande?

A M : Det är en sondering som förhoppningsvis blir ett konstituerande möte, om intresset finns.

P H : Jag tänkte som avslutning ställa ytterligare en mycket allmän fråga. Och då tänker jag på litteraturvetarens funktion i största allmänhet, jag vill inte säga "nytta", men - litteraturvetarens roll i samhället i stort. Har han eller hon några förpliktelser mot sin omvärld? Eller enbart mot litteraturen och vetenskapen?

A M : Förpliktelserna måste grunda sig på det förhållande litteraturvetaren har till det litterära. Att svara på den frågan blir att svara på frågan vad litteraturen tjänar till.

P H : En åsikt som är vanlig är att litteraturvetenskapen är parasitär på litteraturen.

A M : Min hållning där är att man inte kan lösgöra litteraturvetenskapen från litteraturen, och i den mån det ena har ett värde så har det andra det också. Det är naturligtvis olika verksamheter men de är samtidigt analoga på ett intressant sätt. De förhåller sig båda två till samma kardinalfråga, vad som är ett litterärt uttryck. Också litteraturen

försöker ju svara på den frågan. Och vad det gäller parasit så skulle jag föreslå de som säger så att kasta en blick i Walter Benjamins tidiga skrift om tysk konstkritik. Där hävdar han att det är först med litteraturkritiken, alltså med reflektionen över litteraturen, som litteraturen fullbordas och blir reell. Ur det perspektivet är litteraturen utan kritiken ingenting. Det är också en möjlig uppfattning.

Jag skulle vilja se den här frågan i relation till det vi sa tidigare om att litteraturvetenskapen idag har en imperialistisk tendens som ett slags allmän textvetenskap. Det finns röster i min omgivning som har höjts för att litteraturvetenskapen skall bli en propedeutisk vetenskap. Att man borde läsa ett halvårs eller ett års litteraturvetenskap innan man börjar med andra studier på universitetet, för att lära sig ett reflekterat förhållande till text. För egen del hoppas jag att man kan behålla den typ av estetiskt nöje i litteraturvetenskapen som gör den till en kärleksakt (när mina studenter frågar mig "vilken är då den bästa metoden?" brukar jag hänvisa till ett Augustinus-citat: "Dilige, et quod vis fac", dvs. älska och gör vad du vill). Jag har från sextio- och sjuttitalen kvar den inställ-

ningen att litteraturvetenskapen måste vara en kritisk reflektion – egentligen är ju all reflektion kritisk. Det skulle betyda att varken litteraturen eller litteraturvetenskapen kan bli helt konforma verksamheter. Men blir det en propedeutisk vetenskap, en hjälpvetenskap, så blir det en serviceverksamhet som ger folk lämpliga citat och anvisningar om hur man skall hantera fenomenet text överhuvudtaget. Det skulle jag se som trist, bortsett ifrån att det skulle ge många av våra doktorander jobb. Trist i förhållande till det som jag ser som det centrala, nämligen att reflektera över fenomenet litteratur. Och i det ögonblick som man reflekterar över fenomenet litteratur, så installerar man distans och därmed också kritisk distans. Det momentet är oundvikligt och det gör oss aldrig, hoppas jag, helt lättanpassade. Det finns alltid en motrörelse mot det imperialistiska som går mot det esoteriska i litteraturvetenskapen – vilket många av våra fiender är väldigt uppmärksamma på. Jag tycker att man dagligen läser utskällningar av litteraturvetenskapen för att den är oförståelig eller moraliskt anstötlig, vilket bara betyder att litteraturvetenskapen tar del i litteraturens egen negativa rörelse.



Medverkande i detta nummer:

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

Sven Bjerstedt är doktorand i Idé- och lärdomshistoria vid Lunds universitet.

Synnöve Clason är docent i tyska och är knuten till Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Leif Dahlberg är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Aris Fioretos är Assistant Professor vid Department of German, Johns Hopkins University, USA.

Peter Hansen är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Bengt Larsson är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Roland Lysell är fil dr på en avhandling om Erik Lindegren och är forskarassisten vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Anders Olsson är fil dr på en avhandling om Gunnar Ekelöf. Bland hans övriga akademiska arbeten kan nämnas *Den okända texten* och *Den andra födan* (den senare tillsammans med Daniel Birnbaum).

Per Rydén är docent i litteraturvetenskap och är verksam vid Lunds universitet.

SYNNÖVE CLASON:

Trobadora Beatriz – en kvinnlig Faustroman?

SVEN BJERSTEDT:

Theophilus – medeltidens Faust

ARIS FIORETOS:

Obscuritas

Vad vill litteraturvetenskapen?

– en intervju med EBBA WITT-BRATTSTRÖM

Retorik och imperialism i litteraturvetenskapen

– en intervju med ARNE MELBERG

RECENSIONER