



TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

2024.1 EROS OCH TIDIGMODERN LITTERATUR



TFL 2024:1. EROS OCH TIDIGMODERN LITTERATUR

Huvudredaktörer: Ellen Frödin & Frida Beckman
Temaredaktörer: Alexander Lash, Vera Sundin & Sofia Warkander
Essäredaktör: Maria Trejling
Recensionsredaktör: Johan Klingborg & Sara Pärsson
Formgivning: Richard Lindmark

INNEHÅLLSFÖRTECKNING TFL 2024:1

Från redaktionen 4

Alexander Lash, Vera Sundin, Sofia Warkander

Inledning 6

FORSKNINGSARTIKLAR

Anna Blennow

**Schering Rosenhanes kärleksvisa. En herdes väg från Seine till
Sverige 16**

Gwénaëlle Beynet Fröjd

**The figure of Eros in a rare and unpublished French
book hosted by the National Library of Sweden (1785–1814).
*Histoire d'une puce. Between satirical fable
and erotic and libertine tale 48***

ESSÄER

Ingela Nilsson

**Cupid's revenge. Translations of a Greco-Roman Eros
in 17th-century Sweden 80**

Johanna Vernqvist

"Var är det där ljuset, upphöjt och gudomligt"? 100

Anders Cullhed

Tidigmoderna begärsobjekt 108

Sofia Warkander

**Lidelsens litterära sublimering i *Les Lettres
portugaises* 118**

Carin Franzén
Mångskiftande Eros 134

ÄMNET FÖR VÅRT ÄMNE

Knut Ove Eliassen
Hva er skjønnlitteratur?
– i litteraturvitenskapens post-digitale praxeologi 146

RECENSIONER

Jana Rüegg, **Förmedla och förlägga** 169
Johanna Lindbo, **Den sinnliga uppmärksamheten** 174
Emma Kihl, **Äventyrliga utföranden** 178
Frits Andersen, **Underværker** 185
Cecilia Aare, **Den engagerade reporterne** 190

FRÅN REDAKTIONEN

Eros och tidigmodern litteratur är temat för detta nummer som inleder årgång 2024 av TfL. Två forskningsartiklar och fem essäer utforskar eros i sonetter, brevromaner, noveller, erotiska berättelser och kärleksvisor – bland annat genom dess kopplingar till pastoral, fabel och libertinism samt dess mångskiftande figurationer och metamorfoser via loppor, smink, nunnor, herdar och herdinnor, en sorgsen hund och ett kärlekspar bestående av en papegoja och en apa. Först ut i numret finner ni en inledning undertecknad de tre gästredaktörerna Alexander Lash, Vera Sundin och Sofia Warkander där temat presenteras och bidragen beskrivs närmare.

TfL fortsätter även sin essäserie ”Ämnet för vårt ämne” där vi ställer frågan: *Vad är litteratur?* – en fråga som förvisso kan betraktas som omöjlig och kanske inte ens meningsfull att besvara, men som, menar vi, likafullt kräver reflektion för en litteraturvetare. Turen har kommit till Knut Ove Eliassen, professor i litteraturvetenskap vid Norges teknisk-naturvetenskapliga universitet, vars essä inleds med iakttagelsen att litteraturens nya teknologiska förutsättningar radikalt förändrar även villkoren för själva frågan om litteraturens vara. I essän fokuserar han på hur den norska litteraturvetenskapen producerar och upprätthåller ett litteraturbegrepp som därpå sprids till andra delar av det litterära fältet – samtidigt som detta litteraturbegrepp ofta framstår som tillhörande en annan tid än den post-digitala era vi befinner oss i.

Sist i numret väntar som vanligt recensionsavdelningen där fem recensenter ger sitt omdöme om lika många verk: tre avhandlingar varav en om utgivningen av översatt litteratur, en om sinnlighet i antropocen och en om kosmopolitiska läsmetoder. Därtill två monografier om djuphavet i konst och litteratur respektive reportagegenrens berättarstrukturer under 1900-talet.

Slutligen vill vi även passa på att flagga för de traditionsenliga TfL-dagarna som denna gång äger rum i Stockholm 28–29 november på temat *Kanon och nation*. Se hemsidan för mer information!

Ellen Frödin och Frida Beckman, september 2024

ALEXANDER LASH, VERA SUNDIN,
SOFIA WARKANDER

INLEDNING



TFL 2024:1. EROS OCH TIDIGMODERN LITTERATUR

ISSN: 2001-094X

– Inledning –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Hwad för en Eld, hwad farlig snara
Som i en hast all frid förtär! [...]
Skydda mig frihet, at förfara
Hwad det är.

Det som diktjaget vill skyddas från i Hedvig Charlotta Nordenflychts ”Den unga Herdinnan Dorillas Qwäde” (1747) är ämnet för det här numret av TFL: kärlek. I den tidigmoderna litteraturen skildras eros, den erotiska kärleken, återkommande som någonting farligt, förrädiskt och omstörtande. Det märks till exempel i italiensk renessansdiktning, spanskspråkig barocklyrik och 1600-talets franska brevromaner, för att nämna några texttyper som figurerar i numret.

Nordenflychts herdinna, Dorilla, sjunger om herden Tirsis, som älskade och dyrkade henne, men som plötsligt faller för en annan: ”Han, som, af högsta låga tänder, / För mina fötter nylig låg, / Honom jag nu, af andra händer / Fängslad såg.” Motivet – herden som klagar över obesvarad kärlek – är gammalt. Förlagor finns i Theokritos elfte idyll, där cyklopen Polyfem försummar sin hjord eftersom han bara kan tänka på nymfen Galateia, och i Vergilius andra eklog, som skildrar herden Corydons fåfänga längtan efter den vackre Alexis. Men Nordenflycht gör något nytt av det klassiska grundreceptet. I Dorillas kväde är det Tirsis som blir besinningslöst förälskad, medan herdinnan själv står bredvid, frågande. Om hon faktiskt älskar honom tillbaka, men på ett annat, stillsammare sätt, får läsaren aldrig veta. I slutet av dikten lämnar Dorilla herdarnas svekfulla värld och hittar en fristad bland skogens djur. Där spelar hon till fåglars sång, tittar på ”Lammen små” och vallar sin hjord. ”Af sådan kärlek mina tankar / Nöje få”, konstaterar hon – agape, vänskaplig kärlek, i stället för eros.

Nordenflychts omtolkning av antika mönster är typisk för den tidigmoderna litteraturen så som den framstår i detta nummer av TFL. I texterna ser vi genomgående hur äldre stilgrepp och figurer varieras och transformeras. Den erotiska kärleken tog sig olika uttryck och behandlades inom många genrer, inte bara pastoraldiktning, utan också i fabler, maximer, brevromaner, dialoger, komedier, traktat... Att en text både *skriver in sig i* och *skriver om* litterära traditioner är förstås inte något unikt för den tidigmoderna litteraturen, men kanske märktes det särskilt tydligt just då. Med sin början i renässansen var periodens litteratur starkt medveten om avståndet till den antika världens kultur, som beundrades och imiterades. Samtidigt drev viljan att förnya och även uppfinna traditioner fram stora litterära förändringar, inte minst genremässigt.

Medvetenheten om litteraturens deltagande i en tradition öppnar för en mängd litteraturvetenskapliga förhållningssätt, allt ifrån noggranna filologiska undersökningar om hur texten förhåller sig till sin tradition till teoretiska eller personliga analyser av spänningarna som uppstår i läsarens möte med texten. Vi är glada att kunna meddela att detta nummer rymmer just en sådan bredd och innehåller två lärda forskningsartiklar och fem essäer från litteraturvetare i olika generationer och på olika stadier i sin forskarkarriär. De två artiklarna presenterar texter som tidigare har fått begränsad uppmärksamhet, men som nu framstår som viktiga och spännande studieobjekt för vidare forskning. Artiklarna visar också på ett förtjänstfullt sätt att den tidigmoderna svenska litteraturen var en del av ett större europeiskt litterärt samtal. Våra fem essäer leder vidare in i denna rikt flerspråkiga värld och tar upp texter skrivna på franska, italienska, spanska, tyska, grekiska och svenska. Kärlekens omvälvande kraft framstår här inte bara som ett historiskt fenomen, utan också som en utmaning som dessa gamla texter ställer vår egen samtid inför.

Och visst är det ingen slump att litteraturen varit som besatt av att framställa just kärlek och begär? Läsningen själv, som många psykoanalytiskt eller queerteoretiskt inriktade forskare har påpekat, är driven av begäret att närma sig en text. En särskilt utförlig hyllning till läsningens begär står den amerikanske genusforskaren Christine Varnado för i *The Shapes of Fancy: Reading for Queer Desire in Early Modern Literature* (2020), där hon söker ”sambandigheter

mellan läsare och objekten för vår kritiska ansträngning och kärlek” (“affinities between readers and the objects of our critical investment and love”). Varnado upptäcker en ”bottenlös längtan efter läsning” (“a bottomless desire for reading”) i den engelska renässansdramatiken, hos Shakespeare, men också hos yngre dramatiker så som Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher och Richard Brome. Hennes läsningar visar att begäret ofta ger sig ut i nya och oväntade riktningar, även inom nominellt heterosexuella relationer.

Genom att samla artiklar och essäer som utforskar kärlekens uttryck i den tidigmoderna litteraturen utifrån vitt skilda utgångspunkter hoppas även vi kunna peka på de många riktningar som vår egen kärlek till litteraturen kan ta. Ibland visar den sig i vår ivriga, andfådda sidvändning, när vi vill veta vad som ska hända härnäst, ibland genom att inspirera till filosofiska reflektioner och ibland genom den filologiska uppmärksamhet som vi ägnar en text. Vår förhoppning är att det här numret kan leda läsaren till nya upptäckter, nya läsupplevelser, nya kärleksaffärer.

Tidigmoderna diskussioner om kärlek spreds över språk- och genregränser. Att närma sig dessa företeelser från en svensk horisont visar att det fortfarande finns spännande möjligheter för forskningen att sprida helt ny kunskap. Våra bibliotek är fulla av böcker och manuskript som visar hur kosmopolitisk och internationell den svenska tidigmoderna litteraturen kunde vara. Ett viktigt spår i numret är just att upmärksamma sådana texter, som alltså har varit mer eller mindre okända för litteraturforskningen. De två artiklarna, av Anna Blennow och Gwénaëlle Beynet Fröjd, fungerar, tillsammans med en essä av Ingela Nilsson, som presentationer av unika texter som finns på Kungliga biblioteket eller Uppsala universitetsbibliotek. Dessa tre artikel- och essäeförfattare analyserar texterna filologiskt, sätter in dem i en flerspråkig kontext och belyser de många litterära traditioner som kunde forma kärleksframställningen. Här möter vi bland annat herderomaner, allegoriska diktverk, pastorallyrik, fabler och pornografiska noveller.

Blennows artikel kretsar kring en visa i UUB:s samling V6a, ”Dikter af okände författare”. Det rör sig om en tretton strofer lång kärleksklagan med pastorala inslag, som skildrar den olycklige Sylvanders försök att vinna Fillis hjärta. Blennow identifierar upp-

hovspersonen som diplomaten och adelsmannen Schering Rosenhane (1609–1663) och menar att visan riktade sig till Beata Sparre, som sedermera kom att bli Rosenhanes fru. Artikeln sätter in visan i ett europeiskt litterärt sammanhang och drar paralleller bland annat till Martin Opitz pastoraldiktning samt den franska Air de cour-traditionen. I motsats till äldre litteraturforskare argumenterar Blennow för att visan ska betraktas som ett självständigt litterärt verk och menar att mycket talar för ett samband mellan Schering Rosenhane och pseudonymen Skogekär Bergbo, författaren till *Wenerid*.

En lek med gränserna mellan olika språk kan ge litteraturen en injektion av humor och energi. Beynet Fröjds artikel presenterar en hittills okänd text, *Histoire d'une puce (Berättelsen om en loppa)*, som verkar ha tryckts privat vid Löfstad slott i slutet av 1700-talet. Det är en erotisk berättelse om en loppas utforskande av människokroppar, som skrevs på franska, men som innehåller flera svenska ord. Beynet Fröjd identifierar författaren som aristokraten Louis Marie Céleste d'Aumont, hertigen av de Piennes, som flydde Frankrike efter revolutionen och välkomnades vid det svenska hovet. Att berättelsen trycktes privat och kännetecknas av subtil humor tyder på att den skrevs för en lärd, adlig läsekrets, menar Beynet Fröjd. Artikeln ger flera exempel på textens skojfriskhet, där de Piennes läsare inbjuds att avkoda de ofta grova sexuella referenser som ligger bakom loppans naiva beskrivningar av omvärlden. Beynet Fröjd visar hur de Piennes uppenbarligen var väl bevandrad i den europeiska, och särskilt den franska, litteraturen, med tydliga influenser från författare som La Fontaine, Voltaire, och Choderlos de Laclos. Jämte dessa tidigmoderna influenser påpekar Beynet Fröjd att de Piennes verkar ha haft i sin ägo ett medeltida manuskript av Guillaume de Lorris, samt Jean de Meuns mycket inflytelserika *Romanen om rosen*. Koderna och konventionerna för att framställa erotik, förförelse och njutning hade utvecklats under lång tid.

Ingela Nilsson belyser en uråldrig litterär tradition i sin essä, som undersöker hur svenska 1600-talsförfattare använde en hel berättarvärld med ursprung i senantika romaner som Longus *Daphnis och Chloe* och Heliodorus *Aethiopica*. I dessa texter framstår kärlek och begär som något farligt och maktfullkomligt, styrt av Cupido, den bevingade pojke som kallades Eros i det antika Grekland och Amor i Rom. Precis

som i Schering Rosenhanes visa är den erotiska världen här kopplad till herdediktningen. Nilsson fokuserar delvis på en text av Johan Ekeblad, vilken vid första ögonkastet verkar vara en djurfabel i La Fontaines anda, men som visar sig ha mer gemensamt med de pastoraler som spreds brett i det tidigmoderna Europa, delvis via Longus, men även med Honoré d'Urfés *L'Astrée*. Ekeblads diktning står därmed nära Urban Hiärnes *Stratonice*, ofta kallad den första svenska romanen.

Efter dessa tre filologiskt inriktade undersökningar visar numrets återstående essäer på de vitt skilda tillvägagångssätt vi litteraturvetare har för att uttrycka vår passion för litteraturen – såväl teoretiskt vidlyftigt som noggrant textnära. En särskilt personlig diskussion kring det egna förhållandet till den tidigmoderna litteraturen finner vi i Johanna Vernqvists essä. Här framstår begäret efter läsning och kunskap som en drivande kraft i ett slags akademisk självbiografi. Vernqvist skriver inlevelsefullt om hur hon under sin litteraturvetarbana har följt kärleksframställningen hos författare som Margareta av Navarra, Gaspara Stampa och Tullia d'Aragona. Mycket av Vernqvists forskning har kretsat kring hur dessa författare vände sig till kärleken som ett område där de kunde utmana misogynia idéer om kvinnans roll i samhället och litteraturen. Essän innehåller även en koncis och insiktsfull läsning av några av d'Aragonas dikter, där vi kan se hur en omskrivning av petrarkistiska, manliga poetiska modeller tillåter en mångtydighet i kärlekens praktiker.

I essän "Tidigmoderna begärsobjekt" läser Anders Cullhed tre texter ur den spanskspråkiga barocken, närmare bestämt sonetter av Sor Juana Inés de la Cruz och Bartolomé Leonardo de Argensola, samt Francisco Quevedos moralistiska traktat *Providencia de Dios*. I dessa texter ställs begär bredvid idéer om förställning och förgänglighet, som Cullhed sätter i en historisk kontext av en världsbild i kris efter den kopernikanska revolutionen. Misstroendet mot våra sinnen knyts även till falskmynteriet under Spaniens stormaktstid. Det ogripbara och svårfattliga är ett framträdande element hos barocken, som här visas i betraktelser över begär. Objektet hos Quevedo och Argensola är kvinnlig skönhet, vare sig det gäller ett fiktivt objekt som för Quevedo eller en verklig person som i Argensolas dikt. Deras texter visar paralleller mellan sminkad (alltså falsk) skönhet och mänsklig dödlighet. Även när skönhet påstås vara byggd på en falsk grund kan den

förvrída huvudet på dygdiga och lärda. Här är illusionen maktfullkomlig, trots vetskapen om att den är just illusion. Förförelsekonster och konstgjord, sminkad skönhet likställs, ibland på ett misogynt sätt, med naturens egna chimärer och föreställningar om förnuftets svaghet och begränsningar. I Sor Juanas sonett bemäktigar sig diktarjaget slutligen den flyktiga älskaren, vilket knyter an till litteraturvetenskapliga diskussioner om fantasins roll och poetens makt vid denna tid.

Sofia Warkanders essä diskuterar frågor om kvinnligt subjekt-blivande i *De portugisiska breven* (*Les lettres portugaises*), som skapade sensation när verket utkom i Paris 1669. Inget författarnamn stod på försättsbladet och samtidsläsarna uppfattade breven som autentiska meddelanden från en portugisisk nunna till en älskare som hade övergivit henne. Än idag är upphovspersonen okänd, även om många teorier har presenterats genom åren. Warkander intresserar sig dock främst för hur berättaren, nunnan Mariana, skapar sitt eget jag genom kärleksbrevet. Eftersom det nästan uteslutande rör sig om envägskommunikation, kan hon fritt konstruera en litterär värld där det egna heroiska lidandet står i centrum. Mariana skriver in sig i äldre litterära traditioner av självupppoffrande, brinnande trohet och hävdar samtidigt äganderätten till sin egen (kärleks)historia. Warkander lyfter fram uttrycksbehovet, viljan att skapa en egen identitet genom skrivandet, som *De portugisiska brevens* egentliga syfte.

I essän ”Mångskiftande Eros” diskuterar Carin Franzén synen på erotisk kärlek i Margareta av Navarras *Heptameron* (1559). Franzén rör sig mellan olika historiska perioder med en blick på kärlekssynen i antikens Grekland, det tidigmoderna Frankrike och i vår tids kapitalistiska och appbaserade dejtingkultur, där kärlek framför allt ska tjäna individens självförverkligande. Essän framhåller såväl Platons och René Descartes som Sigmund Freuds begrepp om kärlek och dess funktioner, men också hur kärleken i sig är en funktion av ett samhälles materiella förutsättningar. Med avstamp i ett tidigmodernt verk med inspiration från medeltiden, analyserar Franzén vår tids nyliberalt präglade kärleksbegrepp. Genom sin dialogicitet och mångfald av perspektiv kan *Heptameron* läsas som ett motstånd mot vår tids utilitaristiska synsätt.

FORSKNINGS- ARTIKLAR

ANNA
BLENNOW

SCHERING ROSENHANES KÄRLEKSVISA

En herdes väg från Seine till Sverige



TFL 2024:1. EROS OCH TIDIGMODERN LITTERATUR

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.19768>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

I augusti 1635 skriver Schering Rosenhane ett brev till Beata Sparre. Han har precis fyllt 25 år, och i över två år har Beata varit föremål för hans kärlek, utan att hon visat något intresse för honom. I sin självbiografi¹ noterar han att de två nyligen hade träffats på en begravningshögtid, utan att han då fått någon ”resolution utafh hånne, hwarföre iag föll uppå den tankan, ath iag hadhe ärnat slagit mig till en annan Jungfru som thär fans, alldänstund iag förmente finna någon bättre affection hoos hånne.” Sedan han ”qwallt” sig ett par dagar över sin situation, blev han ”stadig uthi mitt först fattade upsåat”. Och därför skrev han i augusti ett brev till Beata Sparre, ”begärandes äntlig få weeta hånnes sinne emoot mig, och sände hånne thärhoos en wijsa åller två som iag gjorde. Hwaruppå hon mig till behag swarade, och sitt godha hiärta emoot mig uptåkte, hwilket skedde dän 5 Septemb. uthi en godh och lycksam stund.”²

Hösten 2022 lyfter jag upp ett pappersark ur en kartong i Specialläsesalen på Uppsala universitetsbibliotek. Det är vikt som brev veks på 1600-talet, och på den del som varit brevets utsida finns spår av ett lacksigill (se fig. 1–2). Överskriften lyder: ”Sylvander upräknar sin stadiga kärleek och beklagar sig öfhwer Fillis hårdheet, lika som han hånne öfhwergifhwa skulle.” Därefter följer tretton rimmade strofer av kärleksklagan, där författarpersonan utgjuter sin sorg över att den älskade inte besvarar hans kärlek (se transkription av texten i avsnittet *Visans text och tematik* nedan). Handstilen är Schering Rosenhanes, och kan med säkerhet dateras till 1630-talet. De bevarade exemplen på hans handstil visar nämligen hur denna förändras under 1640-talets gång till att bli mera strömlinjeformat kursiv, medan den dessförinnan uppvisar mera rundade och ornamenterade bokstäver som anknyter till det tidiga 1600-talets skriftbild.³

Synderen ägnade för följande föreläsning och boken för sig och sin
 Filles förtäring. Lika som sin sinne ägnade sig till
 Rättighet för sin
 Sällskapet med 2. många, etc.

1.
 Du mig en till och samma
 I kärlek, i kärlek
 Du mig den kärlek
 Och min kärlekens kärlek?
 Klag, till minne min till kärlek
 För mig som kärlek
 Och jag som kärlek
 Du mig för kärlek din

2.
 Tillit den kärlek min kärlek
 Lördag kärlek kärlek
 För jag som kärlek kärlek
 Den kärlek kärlek kärlek
 Och som kärlek kärlek
 Mitt kärlek, kärlek kärlek
 Den kärlek kärlek kärlek
 Klag kärlek kärlek kärlek

3.
 Du mig jag mig kärlek
 I kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Och kärlek kärlek kärlek
 Den kärlek kärlek kärlek
 Och kärlek kärlek kärlek
 Den kärlek kärlek kärlek

4.
 Tillit mig kärlek kärlek
 Klag kärlek kärlek kärlek
 Den kärlek kärlek kärlek
 Den kärlek kärlek kärlek
 Den kärlek kärlek kärlek
 Den kärlek kärlek kärlek
 Den kärlek kärlek kärlek

5.
 Lång kärlek kärlek kärlek
 Du mig kärlek kärlek kärlek
 Och kärlek kärlek kärlek
 Du mig kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek

6.
 Du mig kärlek kärlek kärlek
 Den kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek

7.
 Du mig kärlek kärlek kärlek
 Den kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek

8.
 Du mig kärlek kärlek kärlek
 Den kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek

9.
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek

10.
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek
 Du kärlek kärlek kärlek

Rosenhanne Samt

Schering Rosenhanes kärleksvisa, på löst blad i volym V6a i Uppsala universitetsbiblioteks handskriftsavdelning. Framsida med stroforna 1-10. Foto: Anna Blennow.

11. Det var en gång

11.
Det var en gång en flicka
Som var så söt och mild
Högst som alla flickor
Som varit på den jord
Högst som alla flickor
Som varit på den jord
Högst som alla flickor
Som varit på den jord

12.
Flickan som var så söt
Högst som alla flickor
Som varit på den jord
Högst som alla flickor
Som varit på den jord
Högst som alla flickor
Som varit på den jord
Högst som alla flickor
Som varit på den jord

13.
Högst som alla flickor
Som varit på den jord
Högst som alla flickor
Som varit på den jord
Högst som alla flickor
Som varit på den jord
Högst som alla flickor
Som varit på den jord

Schering Rosenhanes kärleksvisa, på löst blad i volym Vaa i Uppsala universitetsbiblioteks handskriftsavdelning. Baksida med stroferna 11-13. Foto: Anna Blennow.

Papperet med visan kom till UUB under första hälften av 1800-talet med samlingen av släkten Rosenhanes efterlämnade arkivalier.⁴ Den har sedermera hamnat i volym V6a, "Dikter af okände författare". En sentida blyertsnotis i nedre vänstra hörnet anger "Rosenhanes samling". Att visan paleografiskt mycket väl skulle kunna dateras till 1635, och att den har vikts som ett brev, gör det troligt att detta är den visa som Schering Rosenhane sände till Beata Sparre. Särskilt väl stämmer också den kronologiska hänvisningen i visans strof 2, rad 3 om att det "fast åhr / Trij åhr som iag medh rätha / Har hullith henne kär", det vill säga "nästan tre år" – självbiografin berättar att Schering förälskade sig i Beata 1633.⁵

När Beata Sparre vecklade upp papperet med kärleksvisan kunde hon inte bara läsa den – utan också sjunga den. I ett tillägg till överskriften står nämligen en melodianvisning, enligt 1600- och 1700-talens praktik för såväl visböcker som skillingtryck: "Siunges såsom Quinfålk medh l. många etc." I Margareta Jersilds studie över skillingtryck före 1800 finns denna visa med under rubriken "Kvinnfolk med loppor många", och Jersild sätter tillkomstår för den till 1630;⁶ även detta passar väl med dateringen av Rosenhanes visa. Ovanligt nog för 1600-talets visor är melodin till "Loppvisan" känd: den tyska jaktvisan "Mit Lust vor wenig Tagen", som i sin tur fått melodin från 1500-talsången "Wilhelmus van Nassouwen" (Hollands nuvarande nationalsång). Vi kan alltså än idag sjunga Rosenhanes visa exakt så som han tänkt sig.

Schering Rosenhane och poesin

Schering Rosenhanes poetiska verksamhet har hittills varit känd enbart utifrån ett fåtal notiser i hans självbiografi. Utöver citatet ovan om "en wijsa aller två", berättar han också att han till nyåret 1636 skickar sin fästmö "mitt conterfey, samt ett demantehallsband och en liten ring medh några wijsor och Rim".⁷ Men redan under sin studieresa till England, Frankrike och Holland 1629–1631 hade han fått "lust til Poesin". På resans första anhalt, i London 1629, började han "allraförst skrifhwa någre carmina [...] amor war och thär till en godh mästare hwilken causerade en ädel dame som twärt öffwer gatan hade sitt fönster emot vårt, och låt sig thär stundom see."⁸

Dessa uppgifter har tidigare anförts som indikationer på Schering Rosenhane som möjlig upphovsperson till pseudonymen Skogekär Bergbos tre diktsamlingar, långdikten *Thet swenska språketz klagemål* (1658) sonettsamligen *Wenerid* (1680) samt *Fyratijo små wijsor* (1682) (vilka båda enligt uppgift på respektive titelblad publicerats ett trettio-tal år efter sin tillkomst).⁹ Sedan slutet av 1600-talet har främst Scherings yngre bror Gustaf (1619–1684) pekats ut som personen bakom pseudonymen, trots avsaknad av mera påtagliga indicier: bevisföringen stödjer sig i huvudsak på en handskreven anteckning av bibliotekarien Johan Heysig.¹⁰ I början av 1900-talet ifrågasattes denna attribuering, och litteraturhistorikern Johan Nordström, följd av sin adept Eskil Källquist, lanserade istället teorin om Schering Rosenhane som Skogekär Bergbo.¹¹ Ingen av dem kände dock till Rosenhanes visa – troligen eftersom den på deras tid hamnat i volymen med anonyma dikter – vilken kunnat stärka deras argumentation betydligt. Här finns ett bevis inte bara för att Schering Rosenhane diktade och skrev visor, utan också för att han, som vi ska se, med just denna visa uppvisar en färdighet och stil som förråder honom som en diktare förfaren i samtidens poetiska praktiker.¹²

Efter långvariga källsökningar fann jag att visan vid ett tidigare tillfälle hade identifierats som ett verk av Schering Rosenhane. I en kort artikel i *Dagens Nyheter* 1953 presenterade Bertil Sundborg (utgivare av *Wenerid* och *Fyratijo små wijsor*¹³) sitt fynd av denna text ”i en bunt med dikter av okända författare”. Dock publicerade han bara de tre första stroforna.¹⁴ Innehållet liksom formuleringen ”trij åhr” fick även Sundborg att misstänka att det var fråga om Rosenhanes friarvisa till Beata Sparre. Men visan var, menade han, ”en för sin tid typisk produkt utan egenart”, och tydde snarast på att dess författare inte kunde vara den ”komplicerad[e] och utsökt[a] artist” som författat Wenerids sonetter. Sundborg förmodade också att visan var en bearbetning av någon befintlig dikt. ”Man tycker sig med denna dikt ha fått tämligen gott besked om Schering Rosenhanes poetiska övningar”, avslutade han syrligt.¹⁵

Hade Sundborg rätt i sitt omdöme? Och är visan en självständig produkt, eller går det att hitta stilmässiga och innehållsliga förebilder? I föreliggande artikel kommer jag att fokusera specifikt på Rosenhanes visa och dess litterära kontext, liksom på visans traderings-

historia under svenskt 1600-tal. Det blir en resa i tid och rum över större delen av 1600-talet, från Frankrike via Nederländerna och Tyskland till Sverige. I kommande studier ämnar jag sedan i närmare detalj visa hur visan i stil, form och metrik kan kopplas till Skogekär Bergbos verk, och således ökar sannolikheten för att Schering Rosenhane är den som döljer sig bakom pseudonymen.

Visans text och tematik

Nedan följer en transkription och analys av visans text.¹⁶

Sylvander upräknar sin stadiga kärleek och beklagar sig öfhwet Fillis hårdheet, lika som han hånne öfhwergifhwa skulle. Siunges såsom Quinfålk medh l. många etc.

1. Ähr någon till ath finna
I kärleekz stadigheeth
Som mig kan öfhwervinna
Och min hiärtans trooheeth?
Näy, hän måste wäll wijka
För mig, ehwem thet ähr,
Ty iag har ingen lijka
Som tig så håller kär.

2. Fillis kan siällfh wäll weeta
Huru thet nu fast ähr
Trij ähr som iag medh rätha
Har hullith hånne kär
Och som hon har betagith
Mith hiärta, modh och sinn
Har iag all'andra slagith
Släth uthur hågen min.

3. Och när iag nu war kommen
I sådan kärligheeth
Och artigt gripin fången
Afh hånnes däijeligheeth

Har iag allena trachtath
Äfther hannes kärleek
Och thässföruthan achtath
Hwarken lust aller leek.

4. Min röst aller min tunga
Kunde allrig som hon weet
Om annadt taala och siunga
Än om hannes skönheeth
Ja hanne till ath prijsa
Har iag min luta ställt
Och thärpå mången wijsa
Om hannes dygder speellt.

5. Bärg, daalar, skog och änger
Jag än till withne taar
The weeta huru länge
Jag mig beklagath haar
Och eenslig mina brister
Förebracht så ynkeligh
Ath foglarna uppå quister
Har åftha ynkath migh.

6. Däch för så långlig trooheeth
Har Fillis än allrigh
Till någon gunst och fromheeth
Låtith beweecka sigh
Uthan har alltidh warith
Mooth mig så ond och wrång
Som iag hafhwer förfarith
Mädh sårg så mången gång.

7. Ty will iag allrig meera
Medh mitt kärilige moodh
Och trogne tjänster fleera
Göra Fillis emooth

Uthan h anne till willies
Will iag nu w anda ig an
Och mig fr  h anne skillia
Och s kia en annan w n.

8. Jag h appas till ath finna
 n flere jungfrur till
Hwars k rleek till ath winna
Jag mig beflita will
Och fast k rleek och fromheet
Hoos Fillis d dath  hr,
S  blifhwer likw  ll trooheet
Hoos androm h llin k r.

9. See Ariana och Flavia
The sk neste i w r tidh
Samt Asteris och Sylvia
 hre s  fromme och blidh
Ath the fast h ller achta
K rleek f r en stor dygd
Och tw rt emoot f rachta
Sp tzkheeth som last och blygd.

10. Om th m will iag nu siunga
Och theres edle nampn
Skall alltidh hoos mig klinga
I k rligheett f rsan
M n Fillis nampn thet blifhwer
Afh mig f rteget sl tt
Ty hoon mig  fhwergifhwer
Och g r mig stor or tt.

11. D ch pl gar thet mig sw ra
Och om iag s ija m  
S  bl ta mina t rar
N r iag t nker th r p 
Ath iag skall nu f rl ta

Thän iag har hafht så kär
Till thän iag uthan måtta
Så trogen kärleek bär.

12. Jungfrur och Cavalierer
Till eer iag wänder mig
Hwadh synes härom edher
Säger man redelig
Kunna i medh skääll fördömma
Min troo och stadigheet
Äller will' i berömma
Fillis för sin hårdheet?

13. Näy näy, Fillis tu finner
Ingen som roosar tig
Ty hwar och en befinner
Att tu äst obillig
Och som tu för din skönheet
Ähr låfh och ähra wärd
Så blir tu för tin hårdheet
Afh ingom meer begärd.

Var befinner vi oss litterärt och tematiskt i visan? Anslaget blir tydligt redan i första strofen: den som talar (eller sjunger) ansluter sig till den höviska petrarkism som anbefaller varaktig kärlek till den enda utvalda.¹⁷ Nyckelordet ”stadigheet” återfinns i *Thet swenska språketz klagemål* (v. 1165) med referens just till Petrarca: ”Om Laura förtiente / beröm för deyeligheet / och at Petrarcha wänte / medh sådan stadigheet”. Den älskande som i ensamhet strövar genom lunder och skogar och anförtror sig till dem, är även det en litterär topos knuten till petrarkismen, och visans femte strof, ”Bärg, daalar, skog och änger [...]” anknyter till vändningar såväl hos Petrarca som Torquato Tasso, exempelvis Petrarcas *Canzoniere* nr. 35: ”Och därför tror jag nu att floder, berg / och branter, skogar känner varje färg / och skiftning i mitt liv, fördolt för andra”.¹⁸ Den älskade Fillis älskar dock inte tillbaka, helt enligt tematiken.

Men i visans senare del frångår Sylvander sina ideal om evig trohet.

Istället föreställer han sig ”flere jungfrur”, vars kärlek han tänker ta sin tillflykt till, om Fillis inte veknar. Ariana, Flavia, Asteris och Sylvia räknas upp som exempel på ”the sköneste i vår tidh”, vilka till skillnad från Fillis håller kärlek för en stor dygd. Sylvander motsäger på så sätt utsagan om sig själv som oöverträffad i ”kärleekz stadigheeth”, och bestämmer sig för att om än motvilligt lämna den hårdhjärtade Fillis. Varför sker detta synbara brott mot genrens ramar?

Den litterära konflikten mellan evig trohet och fri kärlek var i själva verket högst aktuell vid tiden för visans tillkomst. I Honoré d’Urfés (1568–1625) stilbildande och mycket omfångsrika herderoman *L’Astrée*, som gavs ut i fyra band mellan 1607 och 1624 samt ett femte postumt band 1628, utnyttjades just detta spänningsfält då den höviska petrarkismen mötte den pastoraliska dikttraditionen med sitt ombytliga kärleksideal. Herdarna i ”le Forez”, ”Skogen”, där handlingen utspelar sig, lever efter ”kärlekens tolv lagar”, där den som älskar förbinder sig att älska för alltid, och bara en enda.¹⁹ Bertil Sundborg har tidigare noterat att *L’Astrée* bör ses som en av influenserna för Skogekär Bergbos *Wenerid*. Han menade att en av huvudpersonerna, herden Celadon, är en tänkbar förebild för Skogekärs diktarpersona. Det finns dock en annan herde i verket som ligger betydligt närmare till hands: Sylvandre, som för de andra herdarna läser upp de höviska kärlekslagarna som placerats i *Temple de l’Amitié*, ”vänskapens tempel”.²⁰ *L’Astrée* är också, mig veterligen, det första verk där Sylvandre introduceras som pastoralt namn, och detta endast få år före det tänkta tillkomståret för Schering Rosenhanes visa. Att Rosenhane valt detta namn för den trogne älskaren bör således visa på en direkt påverkan från *L’Astrée* (i vilket verk dessutom en herdinna med namnet Phillis förekommer). Angående gåtan kring Skogekär Bergbos identitet passar detta namn också ytterst väl. I sin studie *Det liderliga språket* från 2004 föreslog Mats Malm att just herdenamnet Sylvander skulle kunna tänkas vara en förlaga till det försvenskade ”Skogekär”.²¹ I svensk dikt förekommer inte Sylvander på nytt förrän under senare delen av 1600-talet i Israel Holmströms (1661–1708) dikt ”Den olyckelige Sylvanders yncefulla och önskelige död”.²²

Men en annan herde i *L’Astrée*, Hylas, uppträder som Sylvandres motsats. Han förespråkar den fria kärleken, gör narr av kärleks-

lagarna, och skriver till och med om dem i en ny version.²³ Bertil Sundborg noterade att Skogekär Bergbo använder sig av balansen mellan det höviska trohetsidealet och den fria kärleken i *Fyratijo små wijsor* 19, där det han kallar ”Hylasmoralen” framskymtar: ”Om iagh inthet kan beweka / Fillis at hon älskar migh, / när hon seer the kinder bleka / och min hy förändra sigh, / Cloris må då wara wärd / hwad Fillis äj war beskärd.”²⁴ Skärningspunkten mellan pastoral och petrarkism som den framstår i *L’Astrée* är alltså även en möjlig, och tidstypisk, förebild för diktarpersonan i Schering Rosenhanes visa: den trofaste Sylvander som i sin kärleksbesvikelse transformeras till Hylas. Här kan också noteras att namnet Hylas även förekommer i Skogekär Bergbos *Fyratijo små wijsor* 18 – och som namn på den lilla hund som figurerar i porträttet av Scherings hustru Beata, bevarat i Nationalmuseums samlingar.²⁵

Hur anknyter då visan till den pastorala traditionen? Att Fillis och Sylvander ska läsas som herdinna och herde är det egentligen bara deras namn som skvallrar om. Fillis är en försvenskad form av namnet Phyllis/Phillis som uppträtt i dikt ända sedan antiken, dels i mytologisk skepnad, exempelvis i Ovidius *Heroides* (Ov. *Ep.* 2) – en thrakisk kungadotter som blir sviken i kärlek av Theseus’ son Demophoon – och dels som stundtals frånvarande kärleksobjekt i den pastorala miljön. *Phyllida amo ante alias; nam me discedere fleuit*, ”Jag älskar Phyllis framför alla andra; ty hon grät, när jag gav mig av”, sjunger herden i Vergilius tredje eklog (Verg. *Ecl.* 3,78). I den sjunde eklogen ligger hela naturen förtorkad och döende i väntan på Phyllis återkomst, då allt växande åter ska grönska (Verg. *Ecl.* 7, 57–60).²⁶

I Paul Alpers studie *What is Pastoral?* (1996) definieras pastoral litteratur som texter vilka specifikt behandlar herdars tillvaro. Som Bengt Lewan påpekat sker en utveckling under tidigmodern tid där kärlek alltmer blir det centrala temat för den pastorala litteraturen – ibland saknas helt referenser till övriga herdetypiska sysslor och miljöer. Med hänvisning till Alpers menade Lewan därför att dikter där enbart namnen refererar till herdarnas värld strängt taget inte borde räknas som pastorala. Han exemplifierade med Skogekär Bergbos *Fyratijo små wijsor*, där de agerande karaktärerna bär herdenamn som Fillis, Amarillis och Sylvia, men i övrigt utspelar sig på synbart neutral mark.²⁷

Men Alpers understryker också det faktum att herdarna i förlängningen inte bara ska uppfattas som herdar, utan som representanter för den mänskliga tillvaron i stort, där de ofta intar positionen av de svagas utsatthet inför överheten.²⁸ Just herdefigurernas elasticitet har också, alltsedan antiken, möjliggjort pastoralen som en litterär ”performance” vilken såväl författare som åhörare och läsare kan träda in i och agera inom. Vergilius lät i sin tionde eklog den högst verkliga romaren Gaius Cornelius Gallus ströva runt i ett mytologiskt Arkadien för att lindra sin kärlekssorg (Verg. *Ecl.* 10). Likaså har man velat se såväl Vergilius som hans grekiske föregångare Theokritos uppträda i sina egna dikter under herdepseudonym – renässansförfattare som Dante, Petrarca och Boccaccio var i vilket fall övertygade om detta, och skrev alla egna ekloger där de och deras krets figurerade under herdenamn.²⁹ Genom pastoralens historia finns alltså en ständigt närvarande lek med verklighet och fiktion.

Pastoralen är också en starkt formbunden genre, som förfogar över en viss repertoar (för att begagna det begrepp vilket Horace Engdahl och senare även Stina Hansson använt för att beskriva litteraturen före romantiken), som repeteras och imiteras med större eller mindre självständighet och variation. Repertoardiktning saknar, menar man, den uppfattning om litteratur som ett individanknutet verk som gör sig gällande från romantiken och framåt.³⁰ Denna praktik är också central för tillfällesdiktningens storhetstid under det svenska 1600-talet, då poesi och visa fortfarande fungerade som ett socialt redskap färdigt att brukas vid tillvarons högtider, bröllop såväl som begravningar.³¹ Repertoaren blir då inte ett mål, utan ett medel för att anknyta till den ”retoriska situation” (med Carolyn R. Millers term³²) som frammanar själva dikten. Inte minst blir denna praktik tydlig vid en jämförelse med tidigmodern svensk bröllopsdiktning: om än brudparet framställs och benämns som mytologiska gestalter eller herdar och herdinnor, bildar de och deras situation i egenskap av verkliga personer den levande kärnan i dikten. Herdarnas faktiska sysslor och det landskap de rör sig i blir således av mindre vikt. Den pastoralafunktionen gör det möjligt att, enbart genom att anta ett herdenamn, hantera såväl sorg och död som glädje och kärlek.

Den litterära traditionen tillät alltså Schering Rosenhane att använda sig av herdefiktionen för att genom sin friarvisa gripa in i ett

verkligt skeende. Inom ramen för den samtida pastorala litteraturen kunde han också i en och samma visa låta sitt kärleksideal pendla från hövisk petrarkism till lättsinnig pastoral.

Visans texttradition

Beata Sparre var inte den enda som fick tillfälle att sjunga Schering Rosenhanes visa. När Bertil Sundborg publicerade sin notis om visan 1953 anmärkte han – utan vidare fördjupning – att den också finns nedtecknad i ”Samuel Älfs visbok”, en anonym samling visor, som senare tillhört litteratursamlaren Älf (1727–1799).³³ Den står först i samlingen med överskriften ”Een Ny Wijsa”. Den hand som nedtecknat denna och de följande 40 sidorna har genom datumreferenser daterats till sommaren 1651.³⁴ Visversionen är dock inte helt identisk med Rosenhanes: stroferna 8–10 saknas, och den uppvisar också smärre varianter i ordval och ortografi.

Men visan finns belagd i ytterligare handskriftsförekomster från 1600-talet. Bernt Olsson noterade den under titeln ”Är någon till att finna i kärleks stadighet” i fyra exemplar:³⁵ UUB V6a (vars proveniens från Schering Rosenhane han inte uppmärksammade); Älfs visbok; ytterligare en anonym visbok i Linköpings stiftsbibliotek, daterad till omkring 1697,³⁶ samt en handskrift i Kungliga biblioteket.³⁷ Handskriften i KB har en känd proveniens: hovmannen och brevskrivaren Johan Ekeblad (1629–1697). Den har tidigare tilldragit sig intresse eftersom den innehåller en avskrift av Georg Stiernhielms ”Hercules” som föregår dess tryckår 1658. Johan Nordström daterade handskriften i sin helhet till 1640–1660, och Hercules-avskriften till 1649–1654.³⁸ Bernt Olsson ville på paleografiska grunder snäva in dateringen av Hercules-avskriften till år 1649.³⁹

I Ekeblads handskrift finns intressant nog ytterligare en version av visan, men på tyska, ”Ist jemand der im Lieben” (”Finns någon som i kärlek”), avskriven precis före den svenska visan.⁴⁰ Den svenska varianten har sedan överskriften ”La mesme en Suedois” (”densamma på svenska”). Detta fick Bernt Olsson att anta att den svenska visan var en översättning av en tysk förebild, dock utan att ange något ursprung.⁴¹ Professor Dessislava Stoeva-Holm vid Uppsala universitet hjälpte mig med en sökning på denna titel bland

tyska visor från tiden, men utan någon träff. Hon gjorde mig också uppmärksam på den praktik att översätta svenska visor till tyska som ibland förekom på 1600-talet.⁴² Visan kan alltså först ha skrivits på svenska, och Rosenhane eller någon annan kan senare ha översatt den till tyska; Ekeblad hade uppenbarligen vid nedtecknandet tillgång till både den tyska och den svenska texten.

Ekeblads avskrift är en viktig punkt i visans förmedling. Före den finns endast Rosenhanes version bevarad, och att Ekeblads avskrift mycket troget följer den tyder på att texten kan ha förmedlats till Ekeblad av Rosenhane själv. Vid tiden för Ekeblads visavskrift befann sig dessutom Ekeblad och Rosenhane båda i Paris: Rosenhane som ambassadör, och Ekeblad som ung bildningsresenär. I ett brev till Axel Oxenstierna den 22 december 1648 redogör Rosenhane för sitt bistånd till de unga svenska adelsmän som då vistades i Paris, bland annat Ekeblad.⁴³ På en sida i Ekeblads handskriftsvolym står dessutom en adress till Rosenhane.⁴⁴ Avskriften av visan, liksom de många franska dikter som Ekeblad antecknat, kan mycket väl ha ingått i ett litterärt pensum som Rosenhane skapat för Ekeblad. Via såväl Ekeblad som Rosenhane, vilka båda kom hem från Paris 1649, kan visan sedan ha fått den vidare spridning i Sverige som först noteras i Älfs visbok, och senare i de varianter som beskrivs i det följande.

Visan utkom också som odaterat skillingtryck under 1600-talet.⁴⁵ Jag har lyckats lokalisera tre varianter: ett tryck i UUB med titeln ”Twenne sköna kärlekz wijsor [...] Tryckt i dhetta år”, som även omfattar visan ”Ett ädelt blodh aff Franckerijk”;⁴⁶ samma par visor i UUB med annan layout och ortografi, och titelvarianten ”Tryckt i Åhr”,⁴⁷ samt ett tredje, ofullständigt tryck i UUB med stroferna 1–9 och halva strof 10.⁴⁸ Eftersom alla saknar datering, är det vanskligt att spekulera i tillkomstår, men Jersild nämner att ”Ett ädelt blodh” varit melodianvisning för flera andra visor, tryckta respektive 1677, 1681, ca 1690 samt 1715,⁴⁹ vilket kan motivera gissningen att trycken härrör från de sista decennierna av 1600-talet.

Vid en jämförelse mellan de olika versionerna av visan framkommer en del intressanta resultat. Endast Rosenhanes version har tidsangivelsen ”trij år”, överskriften med ”Sylvander” samt melodianvisningen. I övriga versioner är ”trij år” ändrat till det mera vaga ”lång tid” (utom Älfs visbok som har ”för longt till ath utletha”). Stroferna

8–10 i Rosenhanes visa finns inte heller i någon annan version. Den variant som utöver detta är mest lik Rosenhanes är den som Johan Ekeblad nedtecknat. Utöver ortografi och ett och annat utbytt ord är dessa två texter i princip identiska. Därnäst kommer Älfs visbok, vars variant också är lik Rosenhanes, men med fler avvikelser. Även här rör vi oss runt år 1650.

De tre skillingtrycken uppvisar bara marginella skillnader sinsemellan rörande stavning och ordval, men avlägsnar sig i gengäld mycket från Rosenhanes version. Skillingtryckens strofer 1–8 och 16–18 finns hos Rosenhane, och håller sig ganska nära den varianten, utom strof 7: ”Effter iagh nu förnimmer / Fortuna är mig moot / Venus sitt Hierta och Sinne / Aldeles wänder bort”. Skillingtryckens strof 9 har ingen förebild i Rosenhanes visa: ”Thet kan tigh lijtet båta / Fillis Kiäreste min / Om iagh tigh skal förlåta / Aff mitt Hierta och Sinn / Thet kan en annan komma / Then tigh ey har så kiär / See till min Rosenblomma / Om iagh ey går så när?” De lägger också till sju ytterligare strofer (10–15) där en parallell tematik introduceras i form av kärlekshistorierna mellan Paris och Helena samt Habor och Signhild.

Den återstående handskriften, visboken från Linköping från omkring 1697, ligger nära skillingtryckens version, men saknar dessas strofer 17–18 (stroferna 12–13 i Rosenhane). Om vi antar en datering till de sista decennierna av 1600-talet för skillingtrycken, är det alltså möjligt att dessa föregår Linköpingsvisboken, som i så fall skulle vara det sista kända belägget för visan, vars svenska traderingshistoria då sträcker sig över drygt sextio år. Det kan också tilläggas att visan, som Bernt Olsson noterat, förekommer som melodianvisning till ett sångparti i *Rebecka, en ny och andeligh comoedia* (1674).⁵⁰

En herdes väg genom Europa: Tyskland, Nederländerna och Frankrike

Låt oss återvända till Sundborgs antagande om att Rosenhanes visa troligen borde vara en bearbetning av någon existerande förebild. Med tanke på samtidens poetiska praktiker av *imitatio* och *aemulatio* vore det förstås inte helt oväntat. Den tyska versionen i Ekeblads avskrift skulle kunna peka i den riktningen, men som nämnts ovan fanns den inte i något register över tyska visor, och sökningar på

enstaka fraser gav inte heller något resultat. Jag gick tillbaka till den svenska vistexten för att se om den kunde ge mig några nycklar, och fastnade på frasen ”Och som hon har betagith / Mitt hiärta, modh och sinn”. Klingade det inte lite tyskt? Jag gjorde en sökning på ”Muth und Sinn”. Och där dök den upp, förlagan till Schering Rosenhanes visa: den tyske diktaren Martin Opitz (1597–1639) ”Hirten-Lied” (”Herdevisa”) ur *Teutsche Poëmata*, den banbrytande samling tyskspråkiga dikter som utkom första gången 1624.⁵¹ De två första stroforna lyder:

Ist jergendt zu erfragen
Ein Schäffer an dem Rhein/
Der sehnlich sich beklagen
Muß uber Liebes pein/
Der wird mir müssen weichen/
Ich weiß ich brenne mehr/
Niemandt ist mir zu gleichen/
Und liebt ernoeh so sehr.

Es sein vorbey gegangen/
Jetzund zwey volle Jahr/
Daß Phyllis mich gefangen
Mit Liebe gantz vnd gar/
Daß Sie mir hat genommen
Gedancken/ Muth/ vnd Sinn/
Zwey Jahr ists/ daß ich kommen
In ihre Liebe bin.⁵²

Här hade vi honom – en tysk, dock namnlös, herde vid floden Rhen, som beklagar sig över den hjärtlösa Phyllis i vändningar som uppenbart varit förlagan till inledningen av Rosenhanes visa. Men just bara till inledningen. Delar av stroforna 3 och 4 har också influerat visan, men hos Opitz är herdetemat betydligt mer uttalat: ”Seither bin ich verwirret / Gewesen für vnd für/ Es haben auch geirret / Die Schaaffe neben mir/ Das Feld hab ich verlassen/ Gelebt in Einsamkeit / Hab alles müssen hassen / Was sonst der Hirten Frewde.” Även lutan uppträder där: ”Nichts hab ich können singen / Als von dem klaren

Licht / Von ihr hab ich zu klingen / Die Lauten abgericht".⁵³

Där slutar dock parallellerna. Opitz strofer 5–7 har ingen motsvarighet i Rosenhanes visa, och Rosenhanes strofer 5–13 återfinns inte hos Opitz (inte heller i någon annan av dennes visor och dikter). Resterande del av "Hirten-Lied" fortsätter att anknyta till herdetematiken, dessutom med flera ytterligare platsanvisningar: herdens sång ekar "im Britten Land" ("i Britannien"), och hans stämma ljuder genom "den Bömer Waldt" ("Böhmerskogen"), medan han är glömsk av sina djur som strövar i gräset "an deß Neckers rande" ("vid floden Neckars strand").

Här blev det också tydligt att den tyska visvarianten i Ekeblads handskrift, "Ist iemand der im Lieben", verkligen översatts utifrån den svenska vistexten, vilken den följer relativt textnära i samma antal strofer och med samma textinnehåll.⁵⁴

Kopplingen till Opitz är intressant ur flera aspekter. Att Rosenhane varit inläst på Opitz blir en nyckel till valet av namn för inte bara Fillis, utan också Flavia, Asteris och Sylvia i visans strof 9. Alla dessa namn dyker nämligen upp i Opitz poetiska corpus.⁵⁵ De utgör alltså inte bara kopplingar till den pastorala sfären, utan också litterära referenser. Opitz har vidare nämnts som en möjlig förlaga för flera av sonetterna i Skogekär Bergbos *Wenerid*.⁵⁶

Opitz "Hirtenlied" återfinns i *Teutsche Poëmata* under rubriken "Oden oder Gesänge" ("oden eller sånger"). Dessa visor utgörs ofta av översättningar eller omtolkningar från såväl nederländska som franska förebilder.⁵⁷ För "Hirtenlied" har Opitz gått till väga på precis samma sätt som Rosenhane: han har inspirerats till de första stroferna av sin visa från en tidigare förlaga, men därtill fogat en självständig fortsättning. Opitz förebild var Daniel Heinsius (1580–1655), den nylatinske poet från Ghent som liksom Opitz var en föregångsgestalet när det gällde diktning på folkspråk. Dikten som Opitz efterbildat, "Pastorael", återfinns i *Nederduytsche Poëmata* från 1618 och består av hela 30 strofer.⁵⁸ Opitz har kalkerat främst de fyra första stroferna i dikten. De två första lyder:

Corydon die weyde schaepen
Vast aen't water van den Rijn
Daer de beste weyden sijn,

Als het vee denckt om te slaepen,
Als de duyster nacht komt aen,
En de droeve silvre maen.

Daer sat hy med lief'd ontsteken
Van zijn Phyllis gans de nacht,
Phyllis die hem niet en acht,
Phyllis die hem 't hert doet breken.
Daar sat hy en sanck dit liedt
Op een nieu gesneden riedt.⁵⁹

Här är herden, till skillnad från hos Opitz, namngiven: han heter Corydon, ett traditionellt herdenamn. Också han vallar sin hjord vid Rhens stränder, förtvivlad över att Phyllis är ”veranderlick van sin” (”föränderlig till sinnet”) och ”vol van kromme sprongen / Als de lammers in de Mey” (”full av krumsprång som lammerna i maj”). Opitz har också följt Heinsius praktik att placera sin herde i specifika lokaliteter: också hos Heinsius skallar sången hela vägen till ”Brittenland”, där herden sjunger vid det sandiga ”Noordewijk”. Det sistnämnda syftar på en viktig plats i Heinsius egen tillvaro, nämligen den nylatinske ämbetsmannen och poeten Janus Dousas (1545–1604) hemort, knutpunkt för umgänget i den litterära krets dit även den lärde Joseph Justus Scaliger (1540–1609) hörde.⁶⁰

I såväl Opitz som Heinsius dikt – och i Rosenhanes visa – är sången central. Sången, ackompanjerad av herdepipan eller lutan, är både det medium som brukas i diktens narrativ, och det medium som är själva dikten. Pipan är det genretypiska instrument som Vergilius och Theokritos herdar spelade på; lutan ett lån från den höviska miljö där herdedikten hörde hemma från renässansen och framåt. Opitz ”Oden und Gesänge” antas vara just visor, som sjungits snarare än lästs, även om det i de flesta fall inte finns melodianvisningar till dem. När sådana förekommer, refererar de ofta till visor på framför allt franska, italienska och nederländska.⁶¹ Så är fallet också för ”Hirtenlied”: i utgåvan från 1624 har den överskriften ”uff die Melodey / Aupres du bord de Seine”.

Vi fortsätter alltså vår resa genom Europa i spåren av Schering Rosenhanes visa, och nu till Frankrike. ”Aupres du bord de Seine”

(”Vid Seines strand”) tillhör genren som kallas ”Air de cour”, en typ av sång till ett eller flera instrument – vanligen luta – som spelades vid det franska hovet under slutet av 1500-talet och första hälften av 1600-talet.⁶² Styckena består av enkla melodier och ackord, men kan göras mer komplexa genom olika typer av ornamenteringar. Syftet var att sångerna skulle kunna spelas även av den som inte var så förfaren i lutspelet. Texterna hämtades ofta från existerande dikter, till exempel av Pierre de Ronsard och Philippe Desportes, och temat var oftast kärlek, men även dryckesvisor förekommer. Den franska poesin vid den här tiden influerades i stor utsträckning av italienska förebilder som Petrarcas sonetter, vilket kom att prägla Air de cour-diktningen, liksom pastoralens genretypiska lek med kontrasterna mellan hovlivet och det fria herd livet.⁶³ I Air de cour-sånger från 1600-talets första decennier är Phillis är ett frekvent förekommande namn, där det kan låta så här: ”Philis, c’est trop souffrir / Je ne sçaurois pas / Adorer vos appas / Plus long-temps sans mourir [...] Malgré vostre beauté, / C’est à cette fois / Que je quitte vos loix / Pour vivre en liberté.”⁶⁴ Här ser vi också bruket av samma tematiska vändning som i Rosenhanes visa, där diktarijaget plågas av den älskades hårdhet och till slut istället söker sig till friheten.

”Aupres du bord de Seine” utkom 1613 i en samling sånger arrangerade av Gabriel Bataille.⁶⁵ Vi befinner oss åter i den pastorala världen, men här är det inte en herde som talar, utan en namnlös herdinna, som blivit sviken av herden Philon: ”Aupres du bord de Seine / Une bergere estoit, / Qui d’une triste haleine / Ses douleurs lamentoit, / Pour la trop longue absence / De Philon son amant, Dont la seule presence / Est son contentement.”⁶⁶

Floden är inte Rhen, utan den parisiska Seine – de topografiska indikationerna är även här lokalt förankrade. Utöver det inledande anslaget finns dock inga innehållsliga eller språkliga likheter med Opitz ”Hirtenlied”. Genre, versmått och melodi har Opitz hämtat från den franska sången; textimitationen från Heinsius ”Pastorael”.

Schering Rosenhane som poet

Schering Rosenhanes visa har alltså en traditionshistoria som sträcker sig från Frankrike i början av 1600-talet till Sverige nästan hundra år senare. Såväl de europeiska förebilderna som den svenska varianten

av visan var till största delen allmångods som spreds i vistryck, diktsamlingar och svenska visböcker. Samtidigt var Schering Rosenhanes visa av allt att döma även djupt personlig, i enlighet med den pastorala traditionens och repertoardiktningens möjligheter. I visan tydliggörs också hur dikten kan omformas efter aktuella behov: Heinsius och Opitz ”två år” har i Rosenhanes visa blivit ”nästan tre år”, medan det senare har generaliserats till ”lång tid”.⁶⁷ Stroferna 8–10 om att överge Fillis för att söka andra jungfrurs kärlek finns inte med i någon annan version än Rosenhanes egen; kanske tjänade dessa verser endast det personliga syftet att beveka Beata Sparre/”Fillis”, och redigerades senare bort av Rosenhane själv.

Som Bernt Olsson och Stina Hansson visat har man generellt ansett att herdetematiken på allvar gör sitt intåg i svensk dikt först kring 1650.⁶⁸ Men Schering Rosenhanes visa, som dessutom hämtat inspiration från Martin Opitz bara ett fåtal år tidigare utkomna ”Hirtenlied”, skrevs så tidigt som i mitten av 1630-talet. Hur kom det sig att just han hade färdighet att åstadkomma detta?

Schering Rosenhanes faiblesse för att skriva poesi väcktes, som vi sett, på resan till England 1629. Men det var bara början. Efter att delegationen som Rosenhane och hans reskamrat Johan Drake var del av reste tillbaka till Sverige, fortsatte Rosenhane och Drake på egen hand till Frankrike. Där vistades de i knappt två år, först i Angers och sedan i Paris.⁶⁹ I sin självbiografi vittnar Rosenhane om att de inte bara lärde sig franska utan också italienska och spanska, liksom fäktning, dans och lutspele.⁷⁰ De bör alltså ha kommit i direktkontakt med de *Air de cour*-musiktryck som producerades under 1600-talets första decennier just för nybörjare på luta. Självbiografin meddelar också att reskamraterna i Paris bodde på samma härbärke som ”en fransos Baro benämnd, en lärd man”. Detta är troligen ingen mindre än Balthazar Baro (1596–1650), Honoré d’Urfés sekreterare som lät publicera den sista delen av *L’Astrée* 1628, och författare till en rad egna verk.⁷¹ Det var bara de själva och Baro som ”låg till månads kost” i härbärgets; Rosenhane berättar också att han för studierna ofta lånade böcker såväl av värden som av gästerna.⁷² Här framträder alltså en nyckelsituation för hur samtidens litterära strömningar kan ha öppnats för den unge Rosenhane.⁷³

Inriktningen på studierna i Paris skymtar fram i det tröstebrev på

latin som Rosenhane skrev till Drake 1632, en tid efter hemkomsten till Sverige, då dennes far gått bort.⁷⁴ Bland en mängd citat dyker en rad ur Petrarcas *Canzoniere* upp, ”augello in ramo ove men teme, ivi piu tosto è colto”, i översättning ungefär: ”en fågel på en kvist fångas lättast när den fruktar som minst”,⁷⁵ liksom en dikt av den franske poeten Théophile de Viau (1590–1626). De Viaus dikt saknar överskrift, men det rör sig om ”Consolation à Mademoiselle de L.”, med just sorg efter en förlorad far som tema.⁷⁶ Varken Petrarca eller de Viau nämns uttryckligen vid namn i brevet – ett tecken på att vännerna tillsammans i Paris skaffat sig en så nära förtrogenhet med dessa verk att de kunde referera till dem anonymt. Flera av de Viaus och Balthazar Baros dikter cirkulerade även som *Air de cour*-sånger kring år 1630, vilket visar hur nära sammanflätade praktikerna för poesi och musik var vid den här tiden. Det gör det dessutom möjligt att Rosenhane och Drake inte bara läst, utan också spelat och sjungit poeternas alster.⁷⁷

Även för Martin Opitz finns det en koppling till Paris vid just den här tiden: han besökte Paris i maj–september 1630.⁷⁸ Kanske Rosenhane och Drake fått möjlighet att träffa Opitz i något sammanhang; kanske hörde de talas om honom och hans nyligen publicerade dikter. En utgåva från 1629 av *Teutsche poëmata* är noterad i den auktionskatalog från 1768 som upprättades av boksamlaren Carl Fredrik Eckleff, vilken köpt stora delar av det Rosenhaneska biblioteket några år tidigare men av ekonomiska skäl tvingades sälja det igen.⁷⁹ Rosenhane kan ha köpt in boken under sin resa; i vilket fall hade han troligen tillgång till den då han komponerade sin visa år 1635.⁸⁰

Det finns ytterligare indikationer på att Rosenhane och Drake tog aktiv del av det litterära livet i Paris. När Schering Rosenhane och Beata Sparre gifte sig i juli 1636 skrevs en rad hyllningsverser, i enlighet med tidens praktik. Men de här dikterna var något utöver det vanliga. Jonas Hambraeus, professor i orientaliska språk vid universitetet i Paris, hade samordnat en samling dikter på franska och latin, tryckta i Paris, med avsändare ”*Sympatriotae & Amici longe disuncti*” (”landsmän och vänner som befinner sig långt borta”).⁸¹ Rosenhanes självbiografi bekräftar att han och Drake hade umgåtts med Hambraeus; en tid hade de också bott på samma härbärke, där även ”någre frantzoser” bodde.⁸² Hambraeus inledde diktsamlingen med ett flertal bidrag, och därpå följde dikter av åtskilliga franska poeter. Flera av dem återstår

att identifiera, men två kända namn är Euverte Jollivet (1601–1662),⁸³ liksom Louis Godet, sieur de Thilloz (f. 1588).⁸⁴ Bröllopsdikterna avrundas med ett distikon signerat ”Marinius” om att den store Gustav Adolf skänkts dikter av siaren Jollivet, men för ”Scherringus” passar dikter i den lättsamme Ovidius stil bättre.⁸⁵

Svenske Daniel Figrelus hade också diktat till bröllopet i form av en latinsk dikt på elegiskt distikon.⁸⁶ Temat var pastoralt: herden Coridon blir vittne till kärleken mellan ”Hippolitus” och ”Phyllis”, vilka motsvarar brudparet.⁸⁷ Tore Wretö beskrev Figrelus som en av ”introduktörerna av den eleganta pastoralen i den alltjämt på 1630-talet kärva herrskapsmiljön i Sverige”, och antydde, med en hänvisning till debatten om Skogekär Bergbo, att det inte är oväsentligt att diktens adressat var den ”vittert intresserade Schering Rosenhane”: ”Denne synes ha delat med poeten känslan för finstämd pastoral”.⁸⁸

Slutord

Den litterära kontext som omger Schering Rosenhanes kärleksvisa sträcker sig från italiensk sonett till franska hovsånger, från hövisk dikt till herdevisa, och tecknar en förmedlingsbana genom tid och rum som inte bara formar visan i sig, utan också följer Rosenhanes egen faktiska bildningsresa tätt i spåren. Från biografiskt baserad personvers har visan vandrat vidare via visböcker och skillingtryck, och funnits med som litterär och musikalisk referens genom större delen av det svenska 1600-talet.

Omdömet vi såg inledningsvis där visan framställdes som en ”osjälvständig produkt” och inte värd att närmare beakta hoppas jag i det föregående ha kunnat vederlägga med all önskvärd tydlighet. Den ”programmatiska diktning inom det klassisk-humanistiska *imitatio*-konceptet i den europeiska traditionen” som Martin Opitz verkade i, där poesin ansluter sig till en tidlös repertoar samtidigt som den självständigt hämtar in element från sin omedelbara omgivning och samtid,⁸⁹ präglade även Schering Rosenhanes praktik som författare till visan om Sylvander och Fillis. I skärningspunkten mellan Petrarca och pastoral, mellan Air de cour och folkspråksdikter kan vi alltså placera in Schering Rosenhane som diktare. Och vad mera

är: det är precis där, vill jag argumentera, som vi också hittar poeten Skogekär Bergbo. Kopplingar mellan de båda återvänder jag till i närmare detalj i kommande studier.

Noter

- 1 Schering Rosenhanes självbiografi finns i Uppsala universitetsbiblioteks handskriftssamling UUB X287, skriven av hans egen hand; den finns också i en tryckt version från 1763, "Riks-Rådet och Öfver-Ståthållaren Friherre Schering Rosenhanes Lefverne, af honom sielf beskrifvit", i *Nya svenska biblioteket*, utgfvit av Carl Christof. Gjörwell, andra bandet (Stockholm, 1763), 515–621.
- 2 Rosenhane, *Självbiografi*, 41–42.
- 3 För exempel på Rosenhanes svenska handstil, se exempelvis ett brev på omväxlande latin och svenska till Peter Smalze från år 1634 (Riksarkivet, Ericssbergsarkivet, Svenska autografer, alfabetiskt A–Ö, SE/RA/720266/01/Vol. 1-245/176).
- 4 Samlingen kom till Uppsala universitetsbibliotek som en donation år 1837 av Carl Gustaf D'Albedyhill, vilken fått densamma i gåva av Sophia Jennings (1757–1837), född Rosenhane, syster till släktens siste huvudman, Schering Rosenhane d. y. (1754–1812). Eugène Lewenhaupt, "Rosenhaneska handskriftssamlingen i Uppsala universitetsbibliotek", i *Uppsala Universitetsbiblioteks Minnesskrift 1621–1921* (Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri A.-B., 1921), 292–316.
- 5 Ordet "fast" ska här förstås i betydelsen "nästan", *Ordbok öfver svenska språket H. 75–78 Famma-Flugnät*. Svenska Akademien red. (Lund: Lindstedts univ.-bokh., 1924), s. v. "fast", adv². Rosenhane, *Självbiografi*, 33: "Widh thet samma föll thet mig i sinnet uthi en lyckosam stund ath iag fattade behag och kärleek till Beata Sparre som nu ähr min käre hustru, hwilken kärleek iag ifrå thän tiden in till thänna stundena stadig och oförändrat burit hafhwer, och in till min dödsstund draga skall."
- 6 Margareta Jersild, *Skillingtryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800* (Stockholm: Svenskt Visarkiv, 1975), 175.
- 7 Rosenhane, *Självbiografi*, 44.
- 8 Rosenhane, *Självbiografi*, 15.
- 9 Skogekär Bergbo, *Thet Svenska Språketz Klagemål At thet som sigh borde icke äbrat blifuer*. Tryckt i Stockholm hoos Henrich Keyser Åhr 1658; *Wenerid*, För mehr än trettio åhr sedan skrifwin. Nu mehra tryckt i Stockholm Anno 1680; *Fyratijo små wijsor Til Swänksa Språketz öfningh för 30. Åhr sådan skrifwin Aff Skogekiär Bärbo*.
- 10 För en översiktlig genomgång av resonemangen kring författarattribueringen, se Lars Burmans genomgång i *Skogekär Bergbo, Wenerid. Utgiven med inledning och kommentarer* (Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1993), 13–24, samt Eskil Källquists översikt i *Thet svenska språketz klagemål. Litteraturhistorisk undersökning jämte text och tolkning* (Uppsala: Wretmans boktryckeri, 1934), 11–28. Gustaf och Schering Rosenhane är inte heller de enda kandidater som förekommit i diskussionen, men de som ägnats mest tilltro i senare tid.
- 11 Johan Nordström, "Till frågan om Skogekär Bergbo", *Samlaren* vol. 38 (1917), 165–192; Källquist, *Thet svenska språketz Klagemål*.

- 12 Källquist hade dock med hjälp av bibliotekarien vid UUB Harald Heyman lyckats identifiera en annan dikt av Scherings hand, något han endast nämnde i en not i sin avhandling, utan att återge diktens text (Källquist, *The Swedish Language in Klagemål*, 81–82). Han angav att dikten fanns i UUB V5:1, där jag förgäves sökte den; till sist lyckades jag istället hitta den i UUB V6, ”Diverse af okände författare”, där den förvaras i en mapp med påskrift ”Ur Schering Rosenhane d.ä:s papper”. Jag upptäckte också att dikten ursprungligen förvarats i Schering Rosenhanes resedagbok från studieresan 1629–1631 (UUB X351) på grund av en identisk fuktfläck i bägge dokumenten, och vidare att dikten var en fri översättning av kören ur första akten i Torquato Tassos herdedrama *Aminta* (1573), något som knyter Rosenhanes poetiska verksamhet än tätare till samtidens europeiska praktik – såväl *Aminta* i sin helhet som själva körpartiet översattes till såväl franska som engelska runt sekelskiftet 1600 (se exempelvis Concetta Cavallini, ”’Estrange amour, qui n’as point ta pareille!’ Pierre de Brach et la traduction de l’*Aminte* du Tasse”, *Italique* XIII [2010], 105–124; Jason Lawrence, ”The whole complexion of Arcadia chang’d: Samuel Daniel and Italian Lyrical Drama”, *Medieval & Renaissance Drama in England*, Vol. 11 [1999], 143–171.) Till detta ämnar jag återvända i en kommande studie.
- 13 Skogekär Bergbo, *Venerid*, med inledning och kommentarer av Bertil Sundborg (Stockholm: Sällskapet Bokvännerna, 1951); Skogekär Bergbo, *Fyratijo små Wijisor*, med inledning och kommentarer av Bertil Sundborg, (Stockholm: Sällskapet Bokvännerna, 1955).
- 14 Bertil Sundborg, ”Schering Rosenhane och Skogekär Bergbo”, *Dagens Nyheter* 1953-08-11.
- 15 Vad jag kan se har denna tidningsnotis sedan inte uppmärksammats i Skogekär Bergbo-forskningen förutom av Magnus von Platen, som kort repeterar att det som bevarats av Scherings ”versövningar” är av ”ett osjälvtändigt slag”, *Twiste-frågor i svensk litteraturforskning* (Stockholm: Aldus/Bonnier, 1966), 55.
- 16 Några ordförklaringar: strof 1 *ehwem* = vem än; strof 2 *fast* = nästan; strof 3 *ärtigt* = grundligt; strof 4 *ställt* = stämt; strof 7 *wända igän* = upphöra; strof 9 *fast håller* = mycket hellre / fastmera; 10 *försan* = sannerligen; strof 13 *tu äst obilligh* = du är alltför hård / oersonlig.
- 17 För petrarkismen och Skogekär Bergbos anknypning till densamma, se exempelvis Lars Burmans genomgång i *Skogekär Bergbo, Wenerid*, 36–55.
- 18 Även i *Canzoniere* nr. 259: ”För ensamhet var alltid jag benägen / (skogar och fält och flodens stränder vet)”; och Torquato Tassos *Aminta*: ”Gärna, Tirsi / skall jag då säga dig vad berg och skogar / och floder redan vet, / men inga mänskor”. Francesco Petrarca, *Kärleksdikter*, i tolkning och urval av Ingvar Björkeson (Stockholm: Natur och Kultur, 1989); Torquato Tasso, *Aminta. Ett herdedrama*, i tolkning av Ingvar Björkeson (Stockholm: Natur och Kultur, 2011), 50–51.
- 19 Se till exempel Twyla Meding, ”Pastoral Palimpsest: Writing the Laws of Love in L’Astrée”, *Renaissance Quarterly*, Vol. 52 (1999:4), 1087–1117. Om höviska inslag i pastoral, se Bengt Lewan, *Arkadien. Om herdar och herdinnor i svensk dikt* (Nora: Nya Doxa, 2001), 117; 122–123, och en kortfattad översikt av *L’Astrée* i samma verk 33–37.
- 20 Meding, ”Pastoral Palimpsest”, 1090–1092.
- 21 Mats Malm, *Det liderliga språket. Poetisk ambivalens i svensk ’barock’* (Stockholm/Stehag: Symposion, 2004), 150.

- 22 Holmström, Israel, *Samlade dikter I*, Bernt Olsson, Barbro Nilsson & Paula Henrikson red. (Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 1999).
- 23 Meding, "Pastoral Palimpsest", 1102–1107. Gestalten Hylas tycks snabbt ha blivit populär: han förekommer också i dramat *L'Inconstance d'Hylas. Tragedie comédie pastorale* par le Sieur Mareschal, a Paris, che Francois Targa, 1635.
- 24 Sundborg i Skogekär Bergbo, *Venerid*, 99–100.
- 25 Porträttet av Beata Sparre har inventarienummer NMNn 27 och är sökbart i den digitala katalogen på <https://collection.nationalmuseum.se>.
- 26 Se till exempel Jacqueline Fabre-Serris, "Onomastics, Intertextuality and Gender; 'Phyllis' in Roman Poetry (Gallus, Vergil, Horace, Propertius and Ovid)", i *Roman Literature, Gender and Reception, Domina Illustris*, Donald Lateiner, Barbara K. Gold & Judith Perkins red. (New York and London: Routledge, 2013), 119–135.
- 27 För Alpers definition av pastoral, se Paul Alpers, *What is Pastoral?* (Chicago: University of Chicago Press 1996), 26–27; Lewan, *Arkadien*, 51.
- 28 Alpers, *What is pastoral?*, 26–28; 50.
- 29 Ian Fielding, "Naples and the Landscape of Virgilian otium in the Carmina Bucolica of Petrarch and Boccaccio", *Illinois Classical Studies*, Volume 40 (2015:1), 185–205, <https://doi.org/10.5406/illiclasstud.40.1.0185>
- 30 Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, (Stockholm: Bonnier, 1986), 37; Stina Hansson, *Svensk bröllopsdiktning under 1600- och 1700-talen. Renässansrepertoarernas framväxt, blomstring och tillbakagång* (Göteborg, 2011), 15–18, <https://doi.org/10.54797/tfl.v42i2-3.11677>
- 31 Hansson, *Svensk bröllopsdiktning*; "'Astrilds wäsedn / Fröije slögder'. Om svensk bröllopsdiktning under 1600- och 1700-talen", *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 42 (2012:2–3), 77–85, <https://doi.org/10.54797/tfl.v42i2-3.11677>
- 32 Carolyn R. Miller, "Genre as social action", *Quarterly Journal of Speech*, vol. 70 (1984), 151–167, <https://doi.org/10.1080/00335638409383686>
- 33 Linköpings stiftsbibliotek W42. Älfs visbok utgavs i 1500- och 1600-talens visböcker, utgifna af Adolf Noreen och Anders Grape, X, *Samuel Älfs visbok* (Uppsala: Edv. Berlings nya boktryckeri A.-B., 1919–1927); visboken finns även digitaliserad i databasen Alvin, <https://www.alvin-portal.org>.
- 34 *1500- och 1600-talens visböcker*, 1–2.
- 35 Bernt Olsson, *Svensk världslig visa 1600–1730. Ett register över visor i visböcker och avskriftsvolymer* (Stockholm: Svenskt Visarkiv, 1978).
- 36 W44, 6–9. Dateringen har gjorts efter en bröllopsdikt med detta årtal, Magnus von Platen, "Två landsmålsdikter 1697 och 1744", *Svenska landsmål och svenskt folkliiv* 75 (1952), 34–44. Bibliotekarie Urban Jarvid på Linköpings stiftsbibliotek hjälpte mig med spörsmål kring handskriften.
- 37 Engeströmska samlingen C.VI.1.19, 157–162.
- 38 Johan Nordström, "De olika Hercules-versionerna. Några textkritiska anteckningar med anledning av ett handskriftsfynd", *Samlaren* vol. 37 (1916), 162–203.
- 39 Bernt Olsson, *Den svenska skaldekunstens fader och andra Stiernhielmsstudier*, Skrifter utgivna av Vetenskaps-societeten i Lund 69 (1974), 30–65.
- 40 KB, Engestr. C.VI.1.19, 153–156.
- 41 Bernt Olsson, *Svensk världslig visa*, 133.
- 42 Exempelvis utkom Samuel Columbus' "Lustwin Danssar en Gavott mäd de 5. Sinnerne", först på svenska (i diktsamlingen *Rådriik oder Anweiser zur Tugend*, Leipzig 1676), och publicerades sedan av Columbus i tysk översättning,

- ”Lustwins Tantz mit den fünff Sinnen” (i bröllopskriften *Pfeil-Verwechslung desz Todes und der Liebe*, Leipzig 1676).
- 43 Arthur Stille, *Schering Rosenhane som diplomat och ämbetsman* (Lund: Berlingska boktryckeri- och stiltgjuteri-aktiebolaget, 1892), 51, not 1: ”Lejonhufvud, Horn, Duvall, Ekeblad lära sina exercitier, lefva modest och gifva god hoppning om sig”.
 - 44 KB, Engestr. C.VI.1.19, 89. ”A Son Excellence Monsieur Schering Rosenhane sieur de Torp et Engelholm Goeverneure d’Ostrogothie, et Ambassadeur de la Reyne de Suede.”
 - 45 Margareta Jersild, *Skillingtryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800* (Stockholm: Svenskt visarkiv 1975), 442. Parentetiskt kan också nämnas att Jersild listar ”Är någon till att finna i kärleks stadighet” som ett verk av Lars Wivallius (Jersild, *Skillingtryck*, 63), något som sannolikt går tillbaka till den attribuering som gjordes av Per Hanselli i *Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare* 9, Upsala: Hanselli, 1869. Där tillskrevs i stort sett samtliga visor i Samuel Älfs visbok Wivallius, men som Adolf Noreen och Anders Grape visat är det i själva verket bara är ett par dikter i visboken som författats av denne, och dit hör inte Rosenhanes visa (1500- och 1600-talens visböcker, 127).
 - 46 UUB, Zetterströms samling, T.I.V6. Det exemplaret finns också som fotokopia i KB, Skillingtryckssamlingen, signum F 1700 2007 c:31. Ett inbundet exemplar av vad som troligen är samma tryck har enligt Libris funnits i UUB, men anges som förkommet.
 - 47 UUB, Zetterströms samling, Poetiska samlingar vol. 6.
 - 48 UUB, Zetterströms samling, Poetiska samlingar vol. 24. Trycket omfattar även strof 6–12 av ”Ett ädelt blodh”, samt visan ”Kärleken som sigh een lång tijdh har dolt” i sin helhet (6 strofer).
 - 49 Jersild, *Skillingtryck*, 289.
 - 50 Olsson, *Svensk världsvis visa*, 13; Per Hanselli, *Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare* 21, (Upsala: Hanselli, 1876), 321–370; sången i tre strofer med melodianvisningen ”Sjunges som: Är någon til att finna” heter ”Grates Angelicae” och finns på sidorna 369–370 i Hanselli. Komedin författades av Johannes Beronius (1638–1681), conrector i Söderköpings skola, där den enligt uppgift på titelbladet uppfördes den 25 september år 1674.
 - 51 *Martini Opicii Teutsche Poëmata und: Aristarchus Wieder die verachtung Teutscher Sprach*, Straßburg 1624, 89–90. Verket finns också digitaliserat via Deutsches Textarchiv: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/opitz_poemata_1624. Samma år utgav Opitz ett annat mycket viktigt verk i sammanhanget, *Buch von der Deutschen Poeterey*, en handbok i tyskspråkig poetik, som så småningom kom att utöva ett starkt inflytande på danska och svenska poetiker som Hans Mikkelson Ravns *Ex rhythmologia Danica* (1649) och Andreas Arvidis *Manuductio ad Poësin Suecanam* (1651), som Mats Malm visat i sin utgåva av Arvidis verk (Andreas Arvidi, *Manuductio ad poesin suecanam, thet är en kort handledning til thet svenske poeterij verß- eller rjym-konsten* [1651], Mats Malm red. [Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 1996], X). Opitz tar upp just ”Eclogen oder Hirtenlieder” (”ekloger eller herdevisor”), och definierar deras tematiska innehåll som såväl kärlek och bröllop som död och begravning, men allt framfört på herdars enkla språk (Martin Opitz, *Martini Opitii Buch von der Deutschen Poeterey*, Breslau: In Verlegung David Müllers Buchhändlers, 1624, sidorna onummerade i denna utgåva), något som Andreas Arvidi upprepar i sin

- poetik: ”Ecloga kallas Heerdewijsor/ hwilka förmälas at wara the älste Dickter/ effter såsom Heerdarna hoos theras Fää- Fåår- och Geetehiordar/ meer obehindrade än andre/ städz om theras Buskehandel/ Fääbeet/ Sädes och Skiördetijdh. Nätierij/ Fiskeredskap och annat slijkt sungit/ och på theras Lurar samt Wallehorn spelat oc blåsit hafwa. Och är til märkiandes at alle the saker som vthi sådana Heerdewijsor författas skole/ ware sigh antingen Elskogh/ Lönskelägo/ Gifftermåål/ dödeligh affgång ifrån thenna Werlden/ eller annat slijkt/ måste städze på Heerdars eenfaldige Bondewijs vthfördt warda.” (Arvidi, *Manuductio*, 23)
- 52 Ungefärlig översättning: ”Finns någon att fråga en herde vid Rhen, som innerligt måste beklaga sig över kärleksplåga? Han måste vika för mig; jag vet att jag brinner mera. Ingen kan jämföras med mig, som älskar än så mycket. Nu har två fulla år passerat sedan Phyllis fångade mig med kärlek helt och hållet, så att hon har tagit från mig tanke, mod och sinne; två år är det, sedan jag har kommit i hennes kärlek.”
- 53 Ungefärlig översättning: ”Sedan dess har jag ständigt varit förvirrad; fåren omkring mig har också irrat bort. Jag har lämnat fälten, och levt i ensamhet; jag har måst hata allt, som ger herdar glädje.” ”Ingenting har jag kunnat sjunga utom om det klara ljuset; om henne måste jag spela, och lärt min luta [att göra detsamma]”.
- 54 Första strofen lyder: ”Ist iemand der im lieben / mit wahrheit sagen kan / daß er getrau werblieben / so habe ich es gethan. / Mir müßen alle weichen / nie mandt die wage halt / an trau sag meines gleichen / habet keiner in der welt.” Ungefärlig översättning: ”Finns någon som i kärlek med sanning kan säga att han förblir trogen, så har jag gjort det. Alla måste ge vika för mig, ingen vågar sätta sig emot; min like är ingen i världen.”
- 55 ”Asteris” dock i formen ”Asterie”. Se till exempel Gellinek, Janis L., ”Liebesgedichte und Lebensgeschichte bei Martin Opitz”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* vol. 42 (1968), 161–181, <https://doi.org/10.1007/bf03376410>. ”Ariana” i Rosenhanes visa bör syfta på någon italienskspråkig version av Ariadne-narrativet.
- 56 Se Burman i *Skogekär Bergbo, Wenerid*, 38–39 samt sonetterna 17, 18 och 85.
- 57 Achim Aurnhammer & Dieter Martin, ”B. Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock”, i *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Siegfried Mauser red. (Laaber: Laaber-Verlag, 2004), Band 8, 1. 334–348.
- 58 Heinsius, Daniel, *Nederduytsche Poemata. Faksimiledruck nach der Erstausgabe von 161. Herausgegeben und eingeleitet von Barbara Becker-Cantarino* (Bern und Frankfurt am Main: Peter Lang, 1983).
- 59 Ungefärlig översättning: ”Corydon vallade får vid floden Rhen, där de bästa betesmarkerna finns, då boskapen ska sova, då den dystra natten kommer, och den sorgsna silvermånen. Där satt han upptänd av kärlek till sin Phyllis hela natten, Phyllis som inte aktade honom, Phyllis som krossade hans hjärta. Där satt han och sjöng denna sång på ett nyskuret vassrör.”
- 60 Se Barbara Becker-Cantarinos inledning till utgåvan av Heinsius, *Nederduytsche Poemata*.
- 61 Aurnhammer & Martin, ”B. Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock”.
- 62 Som Jeanice Brooks visat kallades sångerna till en början ”chanson” eller ”voix-de-ville”, men fick från 1570-talet och framåt den fasta beteckningen ”air de cour”. Jeanice Brooks, *Courtly song in Late Sixteenth-Century France* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2000), 1–16. Brooks visar att

- det första musiktrycket som använder termen "Air de cour" är Adrian Le Roy, *Airs de cour miz sur le luth* (1571).
- 63 Brooks, *Courtly song*, 255–257.
 - 64 François de Chancy, *Airs de cour, à quatre parties. Du Sieur Chancy. Maistre de la Musique de la Chambre du Roy*, A Paris. Par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy, 1635, 8v–9r. Ungefärlig översättning: "Phillis, det är att lida alltför mycket; jag kan inte beundra er lockelse längre utan att dö [...] Trots er skönhet, är det den här gången som jag lämnar era lagar för att leva i frihet."
 - 65 *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*, IV (Paris: Pierre Ballard, 1613), f. 31v–32r. Sången har ingen namngiven upphovsperson, varken till text eller melodi.
 - 66 Ungefärlig översättning: "Vid Seines stränder klagade en herdinna med dystra suckar över sina sorger, på grund av hennes älskare Philons långa frånvaro, han vars närvaro är hennes enda glädje."
 - 67 För biografiska inslag i Opitz herdediktning, se Rudolf Drux, "Die poetische Winterreise des Martin Opitz – Coridon", i *Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Herausgegeben von Thomas Borgstedt und Walter Schmitz* (Frühe Neuzeit, Band 63) (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002), 112–122, <https://doi.org/10.1515/9783110932461.112>.
 - 68 Olsson, *Svensk världslig visa*, 17; Hansson, *Svensk bröllopsdiktning*, 236–237.
 - 69 Vistelsen i Paris skildras detaljerat i Rosenhane, *Självbiografi*, 21–26.
 - 70 Rosenhane, *Självbiografi*, 23–24.
 - 71 "Balthazar Baro", Académie Française, hämtad 2024-01-13, <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/balthazar-baro>
 - 72 Rosenhane, *Självbiografi*, 23. "I medler tidh studerade iag hwadh jag kunde, oansedt iag hade ondt om böcker, och inge pänningar att köpa före. Däch lånte iag böcker hoos wården och gästerna hwar iag kunde."
 - 73 Det finns också ett indicium på en möjlig fortsatt kontakt mellan Rosenhane och Baro. År 1649, då Rosenhane vistades i Paris som ambassadör, utkom Baro med sitt sista verk (han avled året därpå), ett drama med titeln *Le prince fugitif*, tryckt i Paris. I förordet dedicerar verket till drottning Kristina, något som kan antyda en svensk koppling. Boken finns inte i några digitaliserade svenska bibliotekskataloger, men finns listad i den biblioteksförteckning över Schering Rosenhanes bibliotek som jag återfunnit i sonen Johans bibliotekskatalog (UUB U230).
 - 74 Han lät även trycka brevet, vilket han också nämner i sin självbiografi. *Scheringii Rosenhane, Epistola Consolatoria, Ad juvenem virum virtute & genere Nobilissimum Dn. Iohannem Drake...*, Holmiae, Typis Ignatij Meureri, Anno M. DC. XXXII. Rosenhane, *Självbiografi*, 30.
 - 75 *Canzoniere* nr 207. Se t ex Francesco Petrarca, *Canzoniere / Rerum vulgarium fragmenta* 1–2, a cura di Rosanna Bettarini (Torino: Giulio Einaudi editore, 2005). Ett ytterligare belägg för Schering Rosenhanes intresse för Petrarca finns i hans ovan nämnda biblioteksförteckning i UUB U 230, där fyra olika poster rör verk av Petrarca.
 - 76 Théophile de Viau, *Les Oeuvres du sieur Théophile (3e édition), revues, corrigées et augmentes*, A Paris, Chez Pierre Billaine, M. DCXXIII, 262.
 - 77 Balthazar Baro: "Cet astre de la cour qui dans son influence", "Depuis que ton humeur portée au changement", "Faut-il que j'absente ces lieux", och "Quand je pense beaux yeux à votre éloignement" i Nicolas Le Vasseur, *Airs à 4 & 5*

- parties*, II, Paris: Pierre Ballard, 1629/1630; Théophile de Viau: "Dans ce temple où ma passion" i Antoine Boeset, *Airs de cour à 4 & 5 parties*, V, Paris: Pierre Ballard, 1626; "Dans ce val solitaire et sombre" i Nicolas Le Vasseur, *Airs à 3, 4 & 5 parties*, I, Paris: Pierre Ballard, 1626 och "L'aurore sur le point du jour" i Le Vasseur, *Airs à 4 & 5 parties*, II.
- 78 Wilhelm Kühlmann, "Martin Opitz in Paris (1630) – Zu Text, Praetext und Kontext eines lateinischen Gedichtes an Cornelius Grotius", i *Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*, Thomas Borgstedt & Walter Schmitz red. (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2012), 191–221, <https://doi.org/10.1515/9783110932461.191>
- 79 *Förteckning uppå herr cancellie-rådet Carl Fr. Eckleffs ansenliga boksamling, bestående af wäl conditionerade böcker uti hwarjehanda språk och wettenskaper, jämte en wacker samling af manuscripter; som alt kommer genom auction at försäljas den [---] 1769 uti hörn-buset wid Drottning- och Freds-gatorna n:o 20. Stockholm*, tryckt hos Direct. Lars Salvius, 1768. Boken har nr. 550 i förteckningen, och noteras som "Opitzens Deutsche Poëmata. Breßlau 1629, bägge Delarna i et Band". För Eckleff som boksamlare, se Johannes Rudbeck, *Kanslirådet Karl Fredrik Eckleff: Det svenska frimuraresystemets fader, ämbetsman, diktare och bibliofil. En levnadsteckning och tidsbild från 1700-talets Stockholm* (Stockholm: A. V. Carlssons Bokförlags-Aktiebolag, 1930), 73–87.
- 80 I Eckleffs auktionskatalog listas dessutom en utgåva av Théophile de Viaus samlade verk, *Förteckning uppå herr cancellie-rådet Carl Fr. Eckleffs ansenliga boksamling* nr. 477, "Oewres du Sieur Theophile, Rouen 1648", som alltså kommer ur Rosenhanebiblioteket. Exemplaret, med Eckleffs exlibris, finns idag i Kungliga Biblioteket. I den provenienskatalog som Otto Walde i mitten av 1900-talet upprättade över böcker i äldre svenska samlingar, och som förvaras på UUB, noteras samma verk i utgåva från 1636 med Schering Rosenhanes signatur på titelbladet. Den angavs som del av Stockholms högskolas samlingar, troligen med proveniens från Svenska Akademiens gamla bibliotek. Exemplaret har dock ännu inte kunnat återfinnas. Tack till Lars Ljungdahl på Svenska Akademiens Nobelbibliotek, Peter Sjökvist på UUB, samt Tommy Westergren på SUB Specialsamlingar för assistans vid dessa efterforskningar.
- 81 *Epithalamion, quo Generoso, Nobilissimo, Praestantissimo ac Doctissimo viro Dn. Scheringi Rosenhane, Domino Haereditario in Torp & Hanebergh &c. Arcis Stockholmensis Gubernatori fidelissimo, sponso [...]*, Parisiis Anno M.DC. XXXVI.
- 82 De sökte upp Hambraeus direkt efter sin ankomst till Paris för att göra hans bekantskap (Rosenhane, *Själubiografi*, 18); senare bodde de en tid på samma härberge, "à la bible d'or, en l'Université" (Rosenhane, *Själubiografi*, 22).
- 83 Jollivet hade 1634 skrivit ett latinskt versepos om Gustav II Adolf, *Euurtii Iollyveti Aurelianensis Fulmen in Aquilam, seu Gustavi Magni [...] Heroico-Politicum Poëma*, Parisiis Apud Matthaëum Guillemot, M.DC.XXXVI. Verket är dedicerat till Axel Oxenstierna. Det innehåller i sin tur hyllningsverser till Jollivet av Hambraeus, liksom av en I. Vernessonius, vilken även bidragit med en dikt till Rosenhanes bröllop.
- 84 Han är författare till bland annat *Le sacré Helicon, ou le devout logys de la muse devote. Dedié à haut & puissant Prince, Monseigneur le Duc de Nyvernois & de Rethelois*, Chaalons: Claude Guyot, 1608; och *La Fleur de Marguerite, dédiée à la Reyne Marguerite de France*, A Paris Chez Jean Moreau, M. DC. XII.

- 85 Magnus ADOLPHUS habet Iolyueti Carmina vatis, / SCHERRINGUS lepidum postulat Ouidium.
- 86 Figrelius hade varit informator hos familjen Sparre på Rossvik, och studerat i Uppsala under samma tid som Schering Rosenhane. Senare skulle han genom giftermål med Anna Sparre bli Rosenhanes svåger. Han blev sedermera adlad under namnet Leijonstierna. Björn Helmfrid, ”Daniel Leijonstierna”, *Svenskt Biografiskt Lexikon*, band 22, Königsmarck-Lilja, Erik Grill & Birgitta Lager-Kromnow red. (Stockholm: Svenskt Biografiskt Lexikon, 1977–1979, 1977–1979), 508.
- 87 Daniel Figrelius, *Dialogus amoris sobrii sive Gamelion quo nuptiis Generosissimi atque Nobilissimi viri D. Scheringii Rosenbane* [...], Ultrajecti [Utrecht], Ex Officina Aegidii & Petri Roman, Academiae Typograph. 1636. I samma dikthäfte finns också en dikt på latin riktad till brudgummen, som sägs plocka blomster på diktens berg Helikon. Av dem binder muserna girlander och kran-sar, och den lärda Minerva placerar dem på brudgummens huvud: *Insuper è que Rosis deductum cum tibi nomen, / Quas solers carpis monibus Aeonidum: / Ex his Pierides texunt tibi sarta, corollas / Quas capiti imponit docta Minerva tuo.*
- 88 Tore Wretö, *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg* (Stockholm: Stockholm: Acta Universitatis Upsaliensis. Historia Litterarum 7, 1977), 98–100. Wretö nämner att Figrelius skrev dikten under en bildningsresa som han befann sig på i egenskap av informator till Åke Sparre.
- 89 För detta omdöme om Opitz verksamhet, se Thomas Borgstedt & Walter Schmitz, ”Vorvort”, i *Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*, Thomas Borgstedt & Walter Schmitz red. (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2012), 1–6, <https://doi.org/10.1515/9783110932461>

GWÉNAËLLE
BEYNET FRÖJD

THE FIGURE OF EROS

**in a rare and unpublished French
book hosted by the National
Library of Sweden
(1785–1814)**

Histoire d'une puce. Between satirical fable
and erotic and libertine tale



TFL 2024:1. EROS OCH TIDIGMODERN LITTERATUR

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.19774>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

A recently discovered, previously unknown and unpublished, French book in the National Library of Sweden is remarkable for both its style, history, and content. A manuscript note on the flyleaf, from a bookseller or a librarian, tells the reader that the work is “extremely rare” and that it’s “the only copy seen in 40 years”.¹ It turns out that this little book of 52 pages is a testimony to a man’s interest in female pleasure, and provides us with an erotic story set in an imaginary courtly environment, possibly the Swedish court. This work was probably only printed once, privately, and the National Library has a copy in its possession. On the flyleaf, there is yet another manuscript note from a different hand, older than the other according to the style of writing, that describes the work as “a joke, a little nimble here and there” in French. The narrative is entitled:

STORY of A FLEA, translated from Low German into French: taken from a very reliable manuscript, and, reveals the origins of the expression I HAVE A FLEA IN MY EAR, so used today, and the circumstances under which we may and should say it.²

The history of this book takes us back to the very beginning of the 19th century in Sweden, to a well-known noble family then hosting a French aristocrat who was trying to escape the effects of the French Revolution.

This article is the first detailed study of this original French story. One of my principal aims is to give an insight into an aristocratic reading culture in Sweden, with the amusing detail that the story contains Swedish words. It allows us to sketch the outlines of a literary culture shared in European aristocratic circles that knew how to decipher the codes of erotic writing.

Description of the work

Histoire d'une puce tells the story of a flea, born in a stable and living quite a miserable life on the back of a dog. One day, the flea takes the opportunity to jump on the back of a fancier dog, belonging to a baroness. Traveling along, the flea decides to try the adventure on the baroness' stockings and finds a vacation spot in her private areas. The flea, naive, goes from discovery to discovery on the body of the baroness. And from there, the initiatory journey continues. The flea meets other fleas and is introduced to other intimacies of women of all ages.

The book doesn't name an author on its cover, or inside, but one of the manuscript notes attributed to Augusta Piper³ tells us that it was "written by the Duke de Piennes". Augusta's granddaughter Sophie's husband Charles Piper provides this precious information years later, when he donates the book to the National Library of Sweden, with a letter that is still in the book. Louis Marie Céleste d'Aumont was an emigrant from France later known as the Duke de Piennes,⁴ who spent some years after the French Revolution in the Swedish army during the reign of Gustav IV Adolf. While in Sweden, he lived with Axel and Sophie von Fersen in Stockholm, and after Axel's murder in June 1810, he followed Sophie to Löftstad Castle, near Norrköping. Before this tragic date, he was introduced to the Swedish court and rubbed shoulders with the country's most important aristocrats. The Duchess Hedvig Elizabeth Charlotte of Holstein-Gottorp, wife of the Duke Charles of Södermanland (the future King Charles XIII), met him several times and described him in her diary.⁵ It seems that the Duke de Piennes was a multidisciplinary artist: he used some of his spare time during his service to the Swedish King, including wars where he fought in Finland for example, to write, paint watercolours, and create a garden at Löfstad Castle.

As the author's name does not appear on the title page, we don't have an actual date of publication for this unique copy. It is dated 1785, but the Duke de Piennes was only 23 years old at the time and was not yet in Sweden. We can thus assume that he may have had the idea of the book, or started writing it by hand, but decided to print it when he was in Sweden, in the period between 1805 and 1812. Another possibility is that the Duke didn't want to reveal that he was the

author, since he didn't actually put his name on the cover, so he might have chosen a random year before his stay in Sweden, simply to make the book look older. There are fictitious references in the introduction with a similar effect.

Whatever the reason for the antedating, it is most probable that the Duke finished his book during his time at Löfstad Castle and even printed it there himself.⁶ As a matter of fact, a secretary desk containing moveable type is one of the Duke's remaining assets at the Castle. A closer look reveals that it still has most of its letters, lower and upper case, in lead, as well as numerous typographical signs.⁷ I checked if it was possible to compose in both French and Swedish, and yes, I found all the French vowels with accents as well as the c cedilla (ç), and the desk also contains the vowels specific to Swedish (å, ä, ö). The printed text does not appear to have been made by a professional, as the ink is sometimes smudged, some letters are reversed, and there are uneven spaces or varying width between words.⁸ I thus conclude that a single edition was made and privately printed in the duke's spare time, during his stay at Löfstad Castle, using this type case. This hypothesis is supported by the fact that some Swedish words are found in the narrative, words that must have struck the author at the beginning of his stay in Sweden, such as many occurrences of *fröken* (*miss*), but also *rixdallars*⁹ and the interjection *JA SÅ* (*well, well*), probably to amuse a small circle of friends.

Taking a closer look at the narrative itself, we discover that this kind of writing is very much part of its time. Michel Delon declares in his book *Le savoir-vivre libertin*: “the man of the salon knows how to play with the limits, feels how far he can go without going too far”.¹⁰ When we look at the literary and cultural references made between the lines, the Duke seems to have drawn on his literary heritage from France, and added some picturesque elements. The inclusion of Swedish words in the second part of his work clearly shows that it was intended primarily for French-speaking Swedish readers, of whom there were many in the 18th and early 19th century. With his text, the author introduces us to a gallant, erotic and libertine tradition, still alive in the beginning of the 19th century, which could have been shared with a limited and worldly audience.

Derision and satire with verve in the French 18th century

A short introduction plunges the reader into a biting text in the style of Voltaire. The narrator ridicules “the scholars of all the academies of Europe” with his exaggerations and introduces a man, “M. de Kersaventin, who wanted to make a name for himself and deserve one of the 360 vacancies at the Quimper-Corentin Academy”.¹¹ This name recalls the prior of Kerkabon, who appears in the first chapter of Voltaire’s *L’Ingénu*. It is also interesting to note that the prefix *ker-* means *house* in Breton, the south-west Bretonic language of the Celtic language spoken in Brittany, a part of France, and in this story the main character, a flea, will have to find accommodation. One might wonder if the rest of the name is not a construction of the French word “*savant*” – scholar – with the addition of the diminutive French suffix *-in*, which could be interpreted as “*le petit savant*” – the little scholar of houses, which appear to be women’s privates.

The incipit invites the reader to a fable, and we recognise in this first page some similarities to the beginning of a philosophical tale:

A flea from the Margraviat of... big and fat and healthy, having nothing better to do, one day, it was night, it decided to jump on the toilet of the pretty Baroness of * * *, after having searched every nook and cranny, and after having watched with great care its sworn enemy, called Boxwood Comb, it stopped near a needle; then, smelling the blood that had been painted on its tip (fleas have always had a very keen sense of smell), it exclaimed: “Hey what! Comrade, you too, you are a professional! I am enchanted; since we share the same taste, I would like to join you from now on, and if you like, we’ll make common cause, because I have been walking here for an hour and haven’t found anyone to talk to.”¹²

This introduction is followed by a discussion between the needle and the flea in the same tone as Jean de la Fontaine’s *The Grasshopper and the Ant*. It is obvious that the author uses methods of irony and ridicule, as well as comic techniques.

The story starts with a heterodiegetic narrator referring to the flea, and when this little insect introduces itself to the needle, it takes over and the story continues with a homodiegetic narrator-character, to use Gérard Genette's terminology.¹³

Just after the end of the story, a *Note from the editor* is inserted, in which the editor, and therefore the author, who is in this case the same person, tries to clear his name and distance himself from the text through a fictional character, M. de Kersaventin. This was common practice in the 18th century.

Here ends this interesting work. The manuscript was so badly written that M. de Kersaventin considered it illegible. [But] too careful and, above all, too scrupulous, to allow himself to change or add anything to his text, he did not even dare to finish the last sentence on this occasion; which leaves curiosity in suspense, allowing the reader's imagination to go astray. Fortunately, he was able to save the spiciest part, which also reveals the time when we began to publicly agree [to say] that we had the flea in our ear.¹⁴

As they appeared in the preface, the role of the Academicians returns to close the book. There is an ironic explanation that the Academicians had not yet had time to do their work to expound the expression:

Anyone who has the faculty of reflection will easily find that since there is a flea and an ear, we could have said the same thing; but languages were in their infancy; the Academicians had not yet taken care of it; and at that time we used only circumlocutions, which are a sure proof of poverty.¹⁵

This way of ending with a pirouette, while implicitly mocking the incompetence or ignorance of the Academicians, is reminiscent of the conclusion of the Voltairean philosophical tale *Micromégas*.¹⁶

In these various processes, we can observe a latent satire on certain characteristics of the society of the time, such as the knowledge jealously guarded in small, privileged circles. The author, himself an aristocrat, could pose as an observer of the excesses of his time.

The flea hunt: a long thematic tradition often forgotten and imported to Sweden

At a later point, the narration slips from the concrete, with the animals to the figurative, with the people. When the flea is living on the back of the Baroness's dog, Mignone, the latter must be scratched:

after the wickedness had indicated with its dough the place where I was, two pretty little hands came to fetch me: twice I was seized and twice I escaped death, and this time, I was free for severe pains.¹⁷

This flea hunt on a dog's back could seem almost harmless, but a reader might be attracted by the expression "two pretty little hands" and have their expectations raised. From the dog, the flea decides "to settle down on a very white and perfectly drawn silk stocking".¹⁸ And the flea thinks:

everything has an end, a silk stocking could also have an end; I was soon convinced of this great truth, because by searching, I finally found what I had wanted for so long, a charming place, isolated, where I could live alone and as I pleased, very different from those I knew and where I had spent my life.¹⁹

Of course, the reader understands that the flea has chosen to live in the Baroness's private parts. The use of silk-socking patterns is not new to literature, and the Duke de Piennes may have been inspired here by an old anonymous German poem, *Mecklenburgisch*, when he commanded troops in Mecklenburg for the King of Sweden:

[...]
He hoops up the white stocking
And comes to the gate of paradise;
What was hidden from many men
This is so bright and clear before him.
[...]²⁰

But the literature of the flea has a long tradition, now often forgotten, from the ancient authors, the Italians, the French humanists of the Renaissance, then the Germans and the English, through various texts such as poems, fables, and satires.²¹ The Germans had a particularly rich flea literature. It is possible that the Duke de Piennes mixed his French literary culture with what he read and heard in Germany before moving back to Sweden and completing his book. The Duke thus inscribes his story in erotic literature using the flea motif in modern literature. Similarly, on the side of the French tradition, Jean de La Fontaine's bawdy tale "The Nightingale", *Le Rossignol*, which the Duke de Piennes must have known, plays with the implicit and "says without saying". The lively, pleasant, and informative side of La Fontaine's animal fables with a moralizing conclusion lived on, while his erotic tales are still little known because Catholic religion and the prudishness of the 19th century tried to pass them over in silence. However, they found a readership in the 17th and 18th centuries.

No easy matter 'tis to hold,
Against its owner's will, the fleece
Who troubled by the itching smart
Of Cupid's irritating dart,
Eager awaits some Jason bold
To grant release.
E'en dragon huge, or flaming steer,
When Jason's loved will cause no fear.

[...]

This is not strange. A longing girl,
With thoughts of sweetheart in her head,
In bed all night will sleepless twirl.
A flea is in her ear, 'tis said.
The morning broke. Of fleas and heat
Kitty complained.²²

Indeed, La Fontaine's influence appears in *Histoire d'une puce* a few pages after the flea has climbed the stocking. We find that hand and those fingers again, and what was previously delayed will happen:

I had scarcely begun when I was disturbed from this sweet occupation by this pretty hand, which I knew only too well, for it wanted to chase me from Mignone's back; two very annoying fingers, which had slipped in very indiscreetly in my dining room, threw themselves on me without giving me time to escape; they began to roll me violently on the floor when there was a knock at the door, it was the cousin of the house; my enemies did not let go for this, but left me alone.²³

Here, the flea clearly moves from being the subject of the narration and becomes the object, believing itself the reason for the hunt. The reader will have understood that all the references to the dining room, the palace, etc. are metaphors for the woman's vagina. Like the young girl in La Fontaine's story, the Baroness has a sexual desire that she satisfies with her fingers. But now the intervention of a new character called the cousin, who appears to be a visitor and probably a close friend and lover to the Baroness, arouses the reader's interest, but also causes confusion. The narrative plays with double meanings and this passage explains the book's long title:

[...] which made it easy for me to hear the conversation that took place, remarkable for a phrase that has since become a proverb; to avoid being wordy I will only quote what is interesting; it is what the baroness said to her cousin at the end. – Why did you come so late, my little cousin? I was really worried, every noise I heard I thought it was you, I had, I swear to you, a Flea in my ear.²⁴

An uninformed reader might take the expression “a flea in my ear” to mean the same thing as it does in today's French: the Baroness is listening, she is on the alert, she is expecting something. However, what follows, and in particular the use of two small adjectives, “new and robust” (*nouveaux et robustes*) will lead the reader to another interpretation, firstly an old and quite innocent one: *to provoke a romantic desire*, as attested in texts from the 13th century,²⁵ and by extension, shortly afterwards, with an erotic sense, *to have a love itch*.

Notice carefully Miss Needle, that I was then a prisoner, and that my position was no longer tenable, for I had seen new and robust enemies

arrive, who, without even knowing me, also gave the appearance of mistreating me. It was only by the greatest chance in the world that I was able to escape. Forgive my digression, but it was necessary to make you see where this way of speaking comes from, that we use so often without knowing its true meaning: I HAVE A FLEA IN MY EAR. You will now be able to judge for yourself under what circumstance we can say it. I have had the opportunity to hear this phrase several times, as you will see from the following.²⁶

And now there is no doubt that this flea hunt is a metaphor for onanism and that this hunt, or sexual practice, can be individual or shared. What is more, this erotic tale moves from individual onanistic pleasure to collective pleasure. The text reserves this surprise for the reader and testifies that this flea hunt is shared by most of the women at court, and if one of them doesn't know, the others initiate her.

One of the *Frökens* decided to ask another if she had had the flea in her ear for a long time. – No, she replied, just before the ball; but I took a good way to get it out. – Another admitted that she was still waiting for it at midnight; almost all of them made a confession: only one, with a rather angry look, agreed that she didn't have one; no one wanted to believe her, and we set off to get it for her.

Curiosity began to win over society, and each *Fröken* hunted her Flea in her privacy.²⁷

A cheeky wink at the reader's sympathy completes the story:

In spite of the lack of success of the hunt, they had so much fun that they made it last long enough without appearing disappointed at having failed. Everything comes to an end, even flea hunting.²⁸

There may be a fashionable reference here to the “proverbes dramatiques” that were very popular in the 18th and 19th centuries. Valentina Ponzetto describes the use of this practice, which was likened to a secular game in her article “Le proverbe dramatique, une voie détournée pour théâtraliser l'irreprésentable?”²⁹ We can hypothesise

that this interest in entertainment based on maxims and proverbs did indeed exist in the intimate circles of Löstad Castle, since the castle has preserved many games, including small papers with riddles. The Duke could have used this resource by choosing to mention a proverb in his title in order to playfully wink at his readers.³⁰

To the pleasure of the senses: the art of crescendo in eroticism

Proceeding in disguise, with allusions to the emotions and love of dogs, and to the eviction of fleas, the writing of the story reaches its climax with the stylistic devices of erotic literature. The author masters the art of delay in order to create an expectation, and a tension, in the reader.

As we have seen, the female sexual organs are never named explicitly in the narrative. Instead, the reader follows the flea's point of view, and the little insect always uses the lexical field of the house to mention the vagina in which it has chosen to live, such as my Palace, my home, my hermitage, my estate, my cave, an institution, a place and so on.³¹

Similarly, following a long tradition, the story uses martial vocabulary to describe the attack on the woman in order to possess her physically. The equation of romantic seduction or physical possession with war or the hunt corresponds to the ideology of the Ancien Régime,³² as Michel Delon has pointed out.³³ The man's fingers are described by the flea as *enemies* and sexual intercourse as a *manœuvre*. A great work of the 18th century that uses this type of lexical field is *The Dangerous Liaisons* by Pierre Choderlos de Laclos. The main male protagonist, Valmont, can say, for example, in a less pornographic register than *Histoire d'une puce*:

I forced the enemy to fight who was temporising. By skilful manœuvres, gained the advantage of the ground and dispositions; contrived to lull the enemy into security, to come up with him more easily in his retreat; struck him with terror before we engaged.³⁴

In de Piennes's text, the metaphor is deflected by a double perspective, which creates a shift and a comic effect. The naivety of the flea is juxtaposed with the consciousness of the reader. The flea seems to be fighting for its life, yet it conveys images of erotic possession.

The eroticization of discourse continues through references to baths and perfumes. As the flea has the opportunity to change places and meet other fleas, it can compare different intimacies through smell. The reader gradually experiences an awakening of the senses and is immersed in a fragrant festival. Here too, the author is following a tradition of recounting the mores of a late 18th century court. As Michel Delon underlines:

The discretion of these light and sweet scents is characteristic of the olfactory revolution, [...] which replaces animal odours and musk with plan perfumes. [...] While the musk highlighted the emanations of the body, its sexual scent, rose water and other scented waters want to attenuate them, to refine them, to steal them.³⁵

In the Duke's text, page after page, different fragrances flow: lavender, jasmine, rose, orange blossom. At first, the flea gets to know the Baroness' scent, which is lavender:

I will talk to you first about Thursday at nine in the morning, because it is that of my first bath with lavender water: without expecting it, I was sprinkled from my feet to my head with this infernal mixture.³⁶

Although the flea does not appreciate the lavender water, its complaint gives the reader a good idea of the personal hygiene of a lady of the aristocracy; the flea mentions how often the Baroness uses water and perfume:

I noticed that there were three days a week, Monday, Thursday and Saturday, where the water was perfumed with amber lavender brandy, which I really did not like.³⁷

Alain Corbin deals extensively with the history of odours in his book *Le miasme et la jonquille, L'odorat et l'imaginaire social, 18-19^e*

siècles.³⁸ In his chapter “Le nouveau calcul du plaisir olfactif”, he recounts the abandonment of musk for plant scents in the 18th century. He recalls the increasing codification of the spirit of civility and stresses the social function of washing: “Intrusive perfumes as well as indiscreet body odours had to be avoided so as not to cause discomfort”.³⁹ He adds:

Among the elite, the new use of perfumes coincided with the new ritual of the toilette: the individual must not betray poor hygiene by wearing a scented mask. Quite the contrary, the individual atmosphere revealing the uniqueness of the “I” must be allowed to break through. Only some vegetable odours, chosen with discernment to express a certain olfactory harmony, could enhance allurements of the individual person. The woman developed a wish to breathe and control her fragrances at the same time that she began using the looking glass. The psychological and social function of delicate scents justified the new fashions.⁴⁰

Histoire d'une puce is representative of these new tastes, and de Piennes had probably read erotic books from the previous generation, such as Restif de la Bretonne and Casanova, which introduced this olfactive revolution:

Courtly literature was quick to record the discrediting of musk. Notions of hygiene and ablutions are central to Restif de La Bretonne's eroticism. Rose water had a surprising monopoly; it was ceaselessly refreshing Conquette-Ingénue's feet and private parts. The bidet became the accessory of pleasure. Casanova's story has the same monotony as far as the use of scents is concerned: washing the woman's body in rose water assumed the form of a ritual. Perfume played hardly any role except in setting the scene for pleasure.⁴¹

The flea later learns that every lady can have a different scent and that no two private parts are the same. One of them also uses rose water: “Knowing beings as I did, I didn't take long to find an establishment almost identical to the one I had just left, and all scented with rose water”.⁴² And the flea that lives on this lady has an estate “a third smaller”.⁴³ The flea continues the exploration thanks to the

intervention of another flea. Like an ingenue in the writings of Voltaire and Montesquieu, the flea has the opportunity to see and understand more as this second flea addresses him:

I can see that you're a bit of a novice, so I want to take charge of your education, and if you like I'll introduce you to all the court fleas, even the Princess's; you know that you should make the first visit.⁴⁴

During the expedition, the reader is entitled to a guided tour of the underwear of young and old ladies, and the secrets of intimate hygiene are revealed:

We started with a very young *Fröken*, where we found an infinitely small flea, and very miserable, but nevertheless content with her mediocre fortune. If you adapt your wishes to what you can have, you are always happy. The land had almost no walks, and it seemed to be fallow. Despite its poverty the flea wanted to live in an atmosphere that smelled of orange blossom.⁴⁵

Jumping from one lady to another, the Baroness's flea sees "a flea that had just danced [...]" and says: "There was a very pleasant scent of jasmine in the air, which I much preferred to that of the sweet water that we had just inhaled".⁴⁶ Confirming this change in mores during the 18th century, the flea asks and learns:

To my question about smells, it answered me: – It's something that you have to get used to at court, and of all the ladies you have seen here, there are only two, old and ugly, who do not use it.⁴⁷

To complete this foray into 18th century feminine practices, the story reveals very intimate details about hygiene and intimate washing. The reader becomes a voyeur while reading the text, which uses comic devices and exaggerations to imagine a scene of shaving and hair regrowth:

[T]here was still another young lady's flea, because there were a lot of them; we found it bursting into tears, and in despair: – You see me in the deepest pain, she told us, sobbing; if you had come yesterday, ladies,

I could have received you properly and in a delicious place, but Fate wanted it completely shaved, half an hour before the ball. For a year, since I settled here, this is the fourth time I have had this misfortune; the devastating spirit, which thus upsets my domain, cannot be touched by any instance, and every three months, it reappears with the destructive iron; like the Aquilon that devastates the countryside: to add to the misery, I don't even have the means to sleep under the stars, because my house is always unbearable afterwards, and uninhabitable for more than a fortnight.⁴⁸

All the senses are honoured in erotic literature, and the sense of hearing is often used to mean hearing music or a pleasant voice. In *Histoire d'une puce*, the use of this sense is discreet, but it is nevertheless a leitmotif for understanding the action of the story. The flea's misfortune draws our attention to this theme:

Monday, fatal day, and I spent my night hidden in a towel on the bedside table, where I was disturbed four times, if I know how to count. When I fell asleep, I don't know exactly what time the Baroness's cousin, who had come to supper with her, left: all I know is that I woke up with a start, and in that first moment when we have no clear ideas, I thought I heard the door close softly, just as the clock struck four. Unable to free myself from one of the folds of the towel, I was carried into the wardrobe.⁴⁹

As Michel Delon reminds us: "indiscretion through the keyhole [...] is constitutive of an entire libertine literature that invites the reader to participate in a burglary".⁵⁰ Here, the flea is hidden under a towel and can't see what is happening, but it hears the noises. The indiscretion in this passage occurs through the sounds heard and the interpretation given to them. In one sentence, de Piennes shows us that he masters the style of erotic and libertine writing: "I thought I heard the door close softly just as the clock struck four". The French verb *croire* used with two infinitive verbs ("entendre fermer") helps to mitigate an assertion. Then a verb of perception is used, with elements that open and close, as well as an adverb that makes the difference, stealthily raising the reader's interest without them even

realizing it. The adverb is interesting because it is it “that most often carries the burden of emotion, trouble and desire”:⁵¹ by interpreting “gently”, the reader can make a cheeky reading and understand that the cousin’s visit was not just a courtesy visit and why he must slip away discreetly before daybreak.

Certain places are more conducive to social exchange and romantic seduction, such as gardens and parks, dinners, balls and evenings at the theatre or the opera. *Histoire d’une puce* ends up at the opera, a favorite pastime of 18th century aristocrats and libertines. Patrick Wald Lasowski, in his work *Dictionnaire libertin*, describes the opera as follows: “the opera girl stirs the imagination. We conceive her freer, more corrupt, more spiritual, more knowledgeable than any other woman in pleasures”.⁵² The fall of this erotic tale remains suspended, and everyone has reason to imagine what the singer has her hand on:

Two days later I went to the opera with the baroness. Since I wanted to hear the music better, which I really like, I left my lodgings: and jumping from box to box, I was soon in the theatre. I had the idea of making a niche for the first actress, who was very pretty: I took the most interesting moment to jump in her ear; her surprise was so great that she sang out of tune; then she quickly brought her hand to her * * *⁵³

So, if the reader has been attentive to the actual meaning of the expression, he or she will have no problem understanding the image of the ear, which is shaped like a shell and represents the female sex. It is a piquant detail intended to amuse and probably leave the reader with a smile of understanding between the heterodiegetic narrator and the reader. The ellipsis that closes the story is a final testimony to this style of erotic writing, which is a part of a logic of suspension of reading.

Nature, helper of eroticism

Just as the female sex is represented by a shell-shaped ear, the author uses nature to metaphorically describe the erotic journey of the female body and the sexual relations between lovers. Throughout the story, women’s bodies are eroticized with terms that come from

nature. In this way, the narrator makes the reader wait by eroticizing the description of the journey, thus creating an expectation, and perhaps even desire.

I thought it safer to go North; having seen two mountains on the horizon, I set off in that direction with the intention of climbing the eastern one. I had great difficulty reaching the top, the terrain was very hard, and I think it was lava, and it was so polished that I slipped with every step and almost broke my neck twenty times. After much fatigue, I reached a charming rose bush, which happened to be at the highest place. To my misfortune, this cursed little cousin, who had been following me, saw me and threw himself on me to devour me; I dodged its murderous tooth so skilfully and so well that my fool, instead of seizing me, fell on his face in the middle of the roses, and seized only an unfortunate little bud in my place, which will undoubtedly have been the victim. To mock him, I was to post myself on the other mountain, where he wanted to surprise me and was no happier.⁵⁴

The reader can understand that the flea explores the woman's body and reaches the breast, which looks young and firm, as the terms "lava" and "polished" suggest. The mention of the "charming rose bush" is a classic theme. The French medieval work *The Romance of the Rose* has been a major influence on the seduction of women for centuries, and de Piennes's family seems to have owned a medieval manuscript of it, which he brought with him to Sweden. In the first part of the book, the protagonist sees a rose bush in a fountain, then his gaze falls on a particular rose. In the courtly part written by Guillaume de Lorris, this rose is the symbol of womanhood, while in Jean de Meun's additions, the quest continues in a more licentious way, as this rose becomes synonymous with the female genitals.⁵⁵ In *Histoire d'une puce* we are closer to the biting irony of Jean de Meun since the *little bud* does not represent the woman but her nipple. This passage is again elliptical and comic, as the flea thinks it is being chased away, while the cousin tries to nibble the Baroness's nipples during their erotic games.

Nature returns again and again to describe the flea's actions, as well as the parts of the body:

I was so enchanted with the country I had just discovered that I promised myself I would return there: it was entirely devoted to flowers; I didn't see any other kind of vegetation there, except a few saplings on the western mountain, which Nature in her wisdom had placed to protect and shelter another pretty rose bush she had grown there.

As I continued my journey, I found myself in a dark and deep valley, a rather dense forest, which I crossed with difficulty, and saw a plain as far as the eye could see; as there was no clear path, I was at first very embarrassed, and in order not to get lost, I decided to walk across the fields, always heading South.⁵⁶

The reader has to imagine the hairs and the down with “a few saplings”, then probably the armpits, “a dark and deep valley”, as “the plain” should be the Baroness's back and not her stomach, because the flea says that it's coming home “through the back”.

It is interesting to note that Nature seems to be personified in the text, as the term is always capitalized. This is in line with an idea already present in *the Romance of the Rose*, namely that Nature is the assistant of lovers and should provide them with everything necessary for their carnal union, which is seen as a natural and normal instinct to satisfy.

Moreover, the laws of physics and natural metaphors intervene in the narrative, which seeks to imitate sexual activity through words and to show copulation to orgasm:

While I was searching for the reason, I felt such an enormous weight fall on me that I was stunned: I would certainly have suffocated, if this foreign body, by some kind of elasticity that I cannot imagine, hadn't made bounce and move a few inches away, making it easier to breathe a little; it didn't take long, because it fell harder to move away again. This manoeuvre went on for some time, I only had the interval between each jolt to catch my breath and look at the day. At that moment a violent earthquake was felt throughout my kingdom, my palace was shaken to its foundations, the earth seemed to open up; I thought I was between two volcanoes, moved alternately by a centrifugal and a centripetal force, trying to come together as one. The intervals between the tremors were

too short for me to think of running away and reaching my country; besides, for every step forward I took, I took four steps back.

This earthquake lasted at least twenty-five minutes, it seems to me, if I have a good memory, that the tremors were horizontal and vertical. There was a moment of calm, probably because there was not enough volcanic material in fusion, and I took the opportunity to crawl into my cave.⁵⁷

The text mimics sexual intercourse through the use of punctuation, such as the comma and the semicolon, which allows interruptions and resumptions, but also through the vocabulary used to describe comings and goings and opposing forces. Once again, there is a comic effect in the gap created between the reader's understanding of the act's reality and the flea's naivety. It is designed to provoke self-satisfaction, even the smile and laughter of the reader: "it seems to me, if I have a good memory", "a moment of calm" or when intimate fluids of the two protagonists are described as "volcanic material in fusion". And this erotic writing, always hidden in an animal fable, pushes the situation to the point of ridicule: "I took the opportunity to crawl into my cave".

Eroticized reading and erotic writing

Reading is also a topos of erotic literature, and the work uses this subterfuge in a striking paragraph. The apparent tranquillity of the reading activity is misleading.

Fatigue had taken away my appetite; however, toward the evening: hunger, they say, brings the wolf out of the woods, and seeing the Baroness lying carelessly on her sofa, and busy reading, I happened to go into my dining room in the North to sit at the table: but it was written in the book of Fate that I would fast still longer. When I had taken the first bite, an importunate hand came to take me there; seeing only two of my enemies pursuing me, my fear was not great, and I didn't go very far to hide. I was indeed right, the hunt was not general, and the two trackers that I had fled from, not imagining to search my whole country, confined their search to the only place where I intended to get my food; it is true,

however, that the hunt was lively and long. I was terribly frightened when I heard that the Baroness dropped her book. Three times during this unhappy evening, I tried to return to my post, and three times I was driven out under the same circumstances: I waited for her sleep to compensate me.⁵⁸

Here we are witness to a new flea hunt, which leads to another masturbatory act: two fingers are once again designated as the flea's enemies, and turning the metaphor of hunting around, the fingers are now called *trackers*, which by its definition – men employed to track game – can make the reader smile, suggesting the persistence of the search for pleasure. The passage begins with a pictorial expression – “the Baroness lying carelessly on her sofa, and busy reading” – that allows us to imagine the protagonist in a setting like those of the painter François Boucher, a Master of Rococo art who painted scenes full of sensuality and voluptuousness with women such as “Resting girl” or “La Sultane lisant”.⁵⁹ Once again, the adverb next to the verb helps to eroticize the scene. There is also a hint of irony in the use of the adjective *busy*, intended by the author to create complicity with the reader, but it works even better in French with the combination of a past participle, used as an adjective, and the adverb *fort* placed in front of it, which serves to reinforce the turn of phrase. Moreover, as Michel Delon describes it: “the dominant sexual ideology places the female body in an object position, showing it to be pervaded by a desire that makes it wait for a partner, with whom the male reader cannot avoid to identify himself”.⁶⁰ The narrative is thus visual enough to hold the reader's attention until the book falls: “when I heard that the Baroness dropped her book”, which fits into the sentimental or erotic story with the suspension of reading, as Michel Delon again points out,⁶¹ and introduces the equivalence of the abandonment of the book to that of the body. The exaggeration is there to amuse and delight the reader, joining overstatement with a repetition: “Three times during this unhappy evening, I tried to return to my post, and three times I was driven out under the same circumstances”. Erotic writing plays with euphemisms, seeking the reader's support with simple words like “under the same circumstances”.

Female pleasure

Immoral tales were a particular subgenre in 18th-century France, and it is not uncommon for these works to mock the aristocracy in the second half of the century, after they had previously laughed at the customs of peasants and shepherdesses.⁶² The Duke's work is a testimony of this tradition, imported to Sweden, where there were readers already nourished by French culture.

The French immigrant living in Sweden left behind a text nourished by his own readings and experiences. In fact, his probable reading of texts such as *The Romance of the Rose* or the stories of La Fontaine shows his interest in stories about women, love, and the games of seduction. In retrospect, the theme of *Histoire d'une puce* may seem daring to a contemporary reader, but both women and men in the early modern European aristocracy knew how to use seduction and even eroticism with different codes. Since it's likely that the Duke wrote his story in Sweden, he clearly expected a certain type of readership, revealing the great literary culture in French-speaking circles in Sweden at the time. The von Fersen library at Löfstad Castle confirms this, as we can still see today that during the time of Axel and Sophie there was a large collection of books on all sorts of subjects, including many books of French literary classics and erotic literature.

With *Histoire d'une puce* – “Story of a flea” – the Duke succeeds in using the style of the fable to introduce flea literature. In the description of the female body and the intervention of the personification of nature, he draws on a long tradition of seduction that can be traced back to the courtly but also to the erotic medieval literature of Guillaume de Lorris and Jean de Meun. As we have seen, the book also makes use of erotic themes and metaphors in the style of 18th-century writers such as Choderlos de Laclos. One might think that this kind of literature, more playful and subtle than some of the Swedish writings in the erotic genre of the time, might have appealed to women, although Augusta Piper seems to have found it “a little [too⁶³] nimble here and there”.

Notes

- 1 In Swedish: “högst sällsynt”, “enda ex. på 40 år jag sett”.
- 2 *HISTOIRE d'UNE PUCE, traduite du plat allemand en français : tirée d'un manuscrit très digne de foi, et, qui fait connoître d'où vient cette manière de parler si usitée de nos jours, J'AI LA PUCE À L'OREILLE, et dans quelle circonstance l'on peut et doit le dire* (Rar 135). This book is studied as a part of my PhD research project in French philology at Lund University and will be the subject of an edition in French with a translation into Swedish. My English translations for this article are new.
- 3 Augusta Piper, born Armfelt (1786–1845), was married to Axel Adolf Piper. Her granddaughter was married with Charles Emil Piper who wrote a letter and put it in the book *Histoire d'une Puce*. More information on the website of the National Archives, consulted the 2024-03-07. <https://sok.riksarkivet.se/?Sokord=augusta+piper+%c3%b6fstad+%26%20Endast-Digitaliserat=false&AvanceradSok=False&page=3&postid=Arkis+51F-DA627-E8A9-11D4-BBC7-00D0B73E7A8B&tab=post>.
- 4 It is fairer to call him Duke de Piennes (“à brevet”) as he was known in Sweden during this period, because he only inherited the title of 8th Duke d'Aumont when his father died in 1814. In this article I will refer to him as Duke de Piennes, Louis Marie Céleste d'Aumont, d'Aumont and the Duke.
- 5 The Duchess wrote a diary, mostly in French, which she started when she came to Sweden and continued almost until her death. She asked to wait to publish it. The published version we have today, in nine volumes, is a translation into Swedish made at the beginning of the 20th century: *Hedvig Elisabeth Charlottas Dagbok* by first Carl Carlsson Bonde and then Cecilia af Klercker: *Hedvig Elisabeth Charlotta. Hedvig Elisabeth Charlottas dagbok 6 1797–1799* (Stockholm: Norstedt, 1927).
- 6 I discovered in October 2023 that a secretary desk at Löfstad contains many letter types and punctuation marks, and it will be the subject of a future article.
- 7 The staff calls this furniture a portable printing press – *resetryckeri* in Swedish – following a denomination which remained in the family tradition until the death of Emilie Piper in 1926. It seems that the castle no longer has the central part of the furniture to press a text, but this secretary desk is still important because it contains all the small types in a type case under a flap which lifts. With a more careful inspection of the furniture, I discovered with my supervisor two drawers under the first level, and they were held using discreet hooks on the inner edge of the secretary desk. We asked the staff member for permission to try to open it because we were sure that there were drawers. Here I thank Emma Vilhelmsson who accepted this. It was not so easy to pull out the drawer the first time. We needed to be three to do it. In these two hidden drawers, I found several sizes of capital types, but also a wooden box with tools to write the title on leather bands as scraps of old paper and under them what seems a very special handmade erotic game with quotes in French. In a comparison of the types with the digitized copy of *Histoire d'une puce*, I noticed that both use Garamond font, a common style in this period.
- 8 Here I would like to thank Mats Larsson from Lund University Library, treasurer in GRAMUS (“Grafiska Museerna i Sverige”), who confirmed that the work was not professional and the furniture quite unique in Sweden.

- 9 As it appears in the work. The correct spelling is “Riksdaler”. It was a Swedish coin and the currency of Sweden between 1777 and 1873.
- 10 “L’homme des salons sait jouer avec les limites, pressent jusqu’où il peut aller trop loin”, Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin* (Paris : Hachette littératures, 2000), 67.
- 11 “les Savants de toutes les Académies de l’Europe [...] M. de Kersaventin, qui vouloit se faire un nom, et mériter une des 360 places vacantes à l’Académie de Quimper-Corentin”.
- 12 For all quotations from the French text, I respect the written form of the words. It reflects the spelling and conjugation of the time. Sometimes minor errors appear, but I have chosen not to correct them. “Une Puce du Margraviat de ... grosse et grasse et bien portante, n’ayant rien de mieux à faire, s’avisa un jour (c’étoit la nuit) de sautiller sur la toilette de la jolie Baronne de *** après avoir parcouru tous les coins et recoins, et avoir observé avec beaucoup de précaution son ennemi juré, appelé Peigne de buis, elle s’arrêta près d’une Epingle ; sentant alors l’odeur du sang dont elle avoit été teinte à la pointe (les Pucés ont de tout tems eu l’odorat très fin), elle s’écria : hé quoi ! Camarade, vous aussi, vous êtes du métier ! j’en suis charmée ; puisque le même goût nous rapproche, je veux dorénavant me lier avec vous et si vous voulez nous ferons cause commune, aussi bien depuis une heure que je trotte ici je n’ai trouvé à qui parler”.
- 13 Gérard Genette, “Discours du récit”, in *Figures III* (Paris : Seuil, 1972), 65–278.
- 14 “Ici finit cet intéressant ouvrage ; le manuscrit étoit si mal écrit, que M. de Kersaventin est convenu qu’il étoit inlisible : trop exact et surtout trop scrupuleux, pour se permettre de changer ou d’ajouter quelque chose à son texte ; il n’a pas même osé dans cette occasion finir la dernière phrase ; qui laissant la curiosité en suspens, met l’imagination du lecteur dans le cas de s’égarer. Heureusement qu’il a pu sauver la partie la plus piquante, et qui fait connoître l’époque où l’on a commencé de convenir publiquement qu’on avoit la Puce à l’oreille”.
- 15 “Tout être qui réfléchit, trouvera aisément que depuis qu’il y a une Puce et une Oreille, on auroit pu dire la même chose ; mais les langues étoient dans leur enfance ; les Académiciens ne s’en étoient point encore occupées ; et on ne se servoit alors que de périphrases, qui sont une preuve certaine de pauvreté”.
- 16 “The Sirian resumed his discussion with the little mites. He spoke to them with great kindness, although in the depths of his heart he was a little angry that the infinitely small had an almost infinitely great pride. He promised to make them a beautiful philosophical book, written very small for their usage, and said that in this book they would see the point of everything. Indeed, he gave them this book before leaving. It was taken to the academy of science in Paris, but when the ancient secretary opened it, he saw nothing but blank pages. ‘Ab’ he said, ‘I suspected as much.’” Translated by Peter Phalen in The Project Gutenberg eBook of *Romans – Volume 3: Micromegas*, by Voltaire. Consulted the 2023-01-13. <https://www.gutenberg.org/files/30123/30123-h/30123-h.htm>. “Le Sirien reprit les petites mites ; il leur parla encore avec beaucoup de bonté, quoiqu’il fût un peu fâché dans le fond du cœur de voir que les infiniment petits eussent un orgueil presque infiniment grand. Il leur promit de leur faire un beau livre de philosophie, écrit fort menu pour leur usage, et que dans ce livre ils verraient le bout des choses. Effectivement, il leur donna ce volume avant son départ : on le porta à Paris à l’Académie des sciences ; mais quand le secrétaire l’eut ouvert, il ne vit rien qu’un livre tout blanc : Ab ! dit-il, je m’en étois bien douté”, Voltaire, *Micromégas, L’Ingénu* (Paris : Classiques Bordas), chapter 7, 47.

- 17 “ayant eu la méchanceté d’indiquer avec sa patte la place où j’étois, deux jolies petites mains vinrent m’y chercher : deux fois que je fus saisie et deux fois j’échappai à la mort, et j’en fus quitte cette fois pour une violente courbature”.
- 18 “pour aller m’établir sur un bas de soie très blanc et parfaitement tiré”.
- 19 “tout ayant une fin, un bas de soie pouvoit bien aussi en avoir une ; je fus bientôt convaincu de cette grande vérité, car, à force de chercher, je finis par trouver ce que je désirois depuis si longtems, un lieu charmant, isolé, où je pouvois vivre seule et à ma guise, bien différent de ceux que je connoissois et où j’avois passé ma vie”.
- 20 “[...]”
 Er hüpf am weissen Strumpf empor
 Und kommt and des Paradieses Tor;
 Was manchem Mann verborgen war,
 Das liegt vor ihm so hell und klar.
 [...]”
 Leo Kozzella, *Der Literarische Flobzirkus* (München : Hesperos Verlag Grünwald, 1922), 373.
- 21 About this tradition, see for example:
 Dominique Brancher, “La puce à l’oreille’ désir métaphysique et religion drolatique”, *L’Année balzacienne* (2013:14), 75–96. Consulted 2024-08-08. <https://doi.org/10.3917/balz.014.0075>;
 Emma Cayley, “Avoir la puce en l’oreille”, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 22 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulted 2024-08-08. URL : <http://journals.openedition.org/crmh/12512> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.12512>;
 Marcel Françon, “Un Motif de La Poésie Amoureuse Au XVIe Siècle”, *PMLA/ Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 56 (1941:2), 307–36, consulted 2024-08-08. <https://doi.org/10.2307/458953>;
 Alexis Piron, *L’Origine des puces* (1749) Consulted 2024-08-08, https://books.google.se/books?id=NmY8AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=sv&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false;
 Anonyme, *Les Mémoires d’une puce* (Paris : Flammarion, 2000),
 Stanislas Matthew Rhodes, *En loppas memoarer* (Stockholm: Vertigo förlag, 2015).
- 22 “Pour garder certaine toison,
 On a beau faire sentinelle ;
 C’est tems perdu, lorsqu’une Belle
 Y sent grande démangeaison :
 Un adroit et charmant Jason,
 Avec l’aide de la donzelle,
 Et le maître expert Cupidon,
 Trompe facilement et taureaux et dragon.
 [...]”
 Ce n’étoit pas grande merveille :
 Fille qui pense à son amant absent,
 Toute la nuit, dit-on, a la puce à l’oreille,
 Et ne dort que fort rarement.
 Dès le matin Cataut se plaignit à sa mère
 Des puces de la nuit, du grand chaud qu’il faisoit ;
 [...]”

- Jean de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers*, “le Rossignol”, tome II. Amsterdam, reproduction de l’édition dite des Fermiers généraux de 1762. ([S.l.] : Club français du livre, 1951), 295–306.
- 23 “J’avois à peine commencé, que je fus dérangée de cette douce occupation par cette jolie main, que je ne connoissois que trop pour avoir voulu me chasser sur le dos de Mignone ; deux doigts très importuns s’étant glissés fort indiscretement dans ma salle à manger, se jetterent sur moi sans me donner le tems de me sauver ; ils commençoient à me rouler par terre d’une violente manière lorsque l’on frappa à la porte, c’étoit le cousin de la maison ; mes ennemis ne lâchèrent pas prise pour cela, mais ils me laissèrent en repos”.
 - 24 “ce qui me donna la facilité d’entendre la conversation qui eut lieu, fort remarquable par une phrase qui depuis est restée en proverbe ; pour ne pas être verbeuse je ne vous en citerai que ce qu’il y a d’intéressant ; c’est ce que dit à la fin à la Baronne à son cousin. – Pourquoi donc êtes vous venu si tard, mon petit cousin ? vraiment j’étois inquiète, chaque bruit que j’entendois je croyois que c’étoit vous, j’avois, je vous le jure, la Puce à l’oreille”.
 - 25 Långfors, Arthur, “Le fabliau du moine Le Dit de la Tremontaine: deux poèmes inédits, tirés du manuscrit 2800 de la bibliothèque du Baron James de Rothschild”, *Romania* vol. 44 (1915:175/176), 567. Consulted 2024-06-03. <http://www.jstor.org/stable/45044280>, middle of the 13th century : *avoir la puche en l’oreille* “être tracassé par des soucis d’amour” and *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*. Edited by August Scheler. Partie 1, tome 2, 9, v.265. Bruxelles: V. Devaux, 1866–1867. Consulted 2024-06-03. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65340667>, 1310–40 *mettre (à qqn) la puche en l’oreille* “provoquer (chez quelqu’un) un désir amoureux” and according to Le Trésor de la Langue Française Informatisé. “Puce”. Consulted 2024-05-28. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=969319260>
 - 26 “remarquez bien Mademoiselle l’Epingle, qu’alors j’étois captive et que ma position n’étoit plus tenable depuis que j’avois vu arriver de nouveaux et robustes ennemis qui, sans me connoître seulement, se donnoient aussi les airs de me maltraiter. Je ne pus m’échapper que parle plus grand hazard du monde. Pardonnez ma digression, mais elle étoit nécessaire pour vous faire voir d’où vient cette manière de parler, qu’on emploie si souvent sans en connoître le véritable sens : J’AI LA PUCE À L’OREILLE. Vous pourrez maintenant juger vous-même dans quelle circonstance on peut le dire. J’ai eu plusieurs fois l’occasion d’entendre cette phrase, comme vous le verrez par ce qui suit”.
 - 27 “Une des Frökens s’avisa de demander à une autre, s’il y avoit longtems qu’elle n’avoit eu la Puce à l’oreille. – Non, répondit celle-ci, un instant avant le bal ; mais j’ai pris un bon moyen pour la déloger. – Une autre prenant la parole, avoua qu’elle l’attendoit toujours à minuit ; presque toutes firent leur confession : une seule convint, avec un air assez fâché, qu’elle n’en avoit pas ; personne ne voulut la croire, et l’on se mit en devoir de la lui chercher. La curiosité commençant à gagner la société, chaque Fröken fit en son particulier la chasse de sa Puce”.
 - 28 “Malgré le mauvais succès de la chasse, elles y prenoient tant de plaisir, qu’elles la firent durer assez longtems, sans paroître désappointées d’avoir fait chou-blanc. Tout a un terme, même la chasse aux Puces”.
 - 29 Valentina Ponzetto, “Le proverbe dramatique, une voie détournée pour théâtraliser l’irreprésentable?”, *Fabula-LbT* vol. 19, “Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé”, ed. Romain Bionda, October 2017. Consulted the

2024-05-29. URL : <http://www.fabula.org/lht/19/ponzetto.html> . DOI: <https://doi.org/10.58282/lht.1955>.

- 30 Valentina Ponzetto also shows how *théâtre de société* used “a few rare erotic-pornographic proverbs” as “a strategy for circumventing obstacles” (“Le proverbe dramatique, une voie détournée pour théâtraliser l’irreprésentable?”, 2017). Carmentelle (1717–1806) and Dorvigny (1742–1812), for example, used proverbs in their works. The Duke most likely had a taste for the theatre because we know that he was the Intendant of the Opéra-Comique in Paris upon his return to France in the years 1823–1824 before his death.
- 31 In French : mon Palais, mon logis, mon hermitage, mon domaine, ma grotte / ma caverne, un établissement, un local.
- 32 The Ancien Régime was the political, legal, and social system in France before the revolution of 1789. We can also use the expression Old Regime in English.
- 33 Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, 52.
- 34 “J’ai forcé à combattre l’ennemi qui ne voulait que temporiser ; je me suis donné, par de savantes manœuvres, le choix du terrain et celui des dispositions ; j’ai su inspirer la sécurité à l’ennemi, pour le joindre plus facilement dans sa retraite ; j’ai su y faire succéder la terreur, avant d’en venir au combat ; [...]” (Valmont à Mme de Merteuil, lettre CXXV), in Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, préface, commentaires et notes de Béatrice Didier (Paris: Le Livre de poche, 1987), 340. Translated in English by Thomas Moore in The Project Gutenberg eBook of *Dangerous Connections*, v. 1, 2, 3, 4, by Choderlos de Laclous. Consulted 2024-01-15. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/45512/pg45512-images.html>.
- 35 Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, 161:
“La discrétion de ces senteurs légères et suaves est caractéristique de la révolution olfactive, [...], qui substitue aux odeurs animales et au musc des parfums végétaux. [...] Alors que le musc soulignait les émanations du corps, son effluve sexuel, l’eau de rose et autres senteurs veulent les atténuer, les affiner, les subtiliser”.
- 36 “je vous parlerai d’abord du jeudi à neuf heures du matin, époque si fatale dans mon histoire, puisque c’est celle de mon premier bain à l’eau de lavande : ne m’y attendant pas, je fus aspergée depuis les pieds jusqu’à la tête de cette infernale mixtion”.
- 37 “j’observai qu’il y avait trois jours dans la semaine, le lundi, le jeudi, et le samedi, où l’eau étoit parfumée avec de l’eau de vie de lavande ambrée, ce qui me déplaisoit fort”.
- 38 Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille, L’odorat et l’imaginaire social, 18–19^e siècles* (Paris : Aubier Montaigne, 1983). For a translation in English: Alain Corbin, *The foul and the fragrant: odor and the French social imagination*, translated by Miriam Kochan (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1986).
- 39 “On doit se garder des parfums insistants comme des odeurs corporelles indiscreètes, par crainte d’incommoder”, Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille, L’odorat et l’imaginaire social, 18–19^e siècles*, 85. Translated in English by Miriam L. Kochan in Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: odor and the French social imagination*, 71.
- 40 “Le nouvel emploi des parfums coïncide, au sein des élites sociales, avec les rites novateurs de la toilette : l’individu, répétons-le, ne doit pas trahir une mauvaise hygiène par un masque olfactif. Il convient, tout au contraire, de laisser percer l’atmosphère individuelle, révélatrice de l’unicité du moi. Seules certaines odeurs

végétales, choisies avec discernement peuvent, par l'énoncé d'évidentes harmoniques, souligner la séduction de la personne. Avec la pratique du *self-looking glass*, se développe chez la femme le souci de respirer et de contrôler ses fragrances. La fonction psychologique et sociale des délicates senteurs justifie les modes nouvelles". Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille, L'odorat et l'imaginaire social, 18–19e siècles*, 86–87. Translated in English by Miriam L. Kochan in Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: odor and the French social imagination*, 72.

- 41 "La littérature galante enregistre avec rapidité la disqualification du musc. Il y a beaucoup d'hygiène et d'ablutions dans l'érotisme de Rétif. L'eau de rose dispose ici d'un étonnant monopole ; elle rafraîchit sans cesse les pieds, le cul et le 'conin' de Conquette-Ingénue. Le bidet est devenu l'auxiliaire du plaisir. Le récit casanovien reflète la même monotonie olfactive ; le lavage du corps de la femme à l'eau de rose y fait figure de rite. Le parfum n'entre plus guère que dans la mise en scène du plaisir", Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille, L'odorat et l'imaginaire social, 18–19e siècles*, 89. Translated in English by Miriam L. Kochan in Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: odor and the French social imagination*, 75.
- 42 "Comme je connoissois les êtres, je ne tardai pas à trouver un établissement à peu près pareil à celui que je venois de quitter, et tout parfumé à l'eau de rose".
- 43 "d'un tiers plus petit que le [sien]".
- 44 "Je vois que vous êtes un peu novice, je veux me charger de votre éducation, et si vous voulez je vous ferai faire connoissance avec toutes les Puces de la cour, même avec celle de la Princesse ; vous savez que c'est à faire les visites la première".
- 45 "Nous débutâmes par une très jeune *Fröken*, où nous trouvâmes une Puce infiniment petite, et fort misérable, mais nonobstant contente de sa médiocre fortune. Quand on sait ne désirer que ce l'on peut avoir, on est toujours heureux. Elle n'avait presque point de promenades, et tout son terrain paroissoit être en friche. Malgré sa pauvreté elle avoit la recherche de vivre dans une atmosphère parfumée à la fleur d'orange".
- 46 "la Puce d'une *Fröken* qui venoit de danser ; [...]. Il y avoit dans l'air un parfum de jasmin très agréable et que je préférerois de beaucoup à celui d'eau suave que nous venions de respirer un instant auparavant".
- 47 "À ma question touchant les odeurs, elle me répondit ; – C'est une chose à la cour à laquelle il faut s'accoutumer, et de toutes les Dames que vous voyez ici, il n'y en a que deux, vieilles et laides, qui n'en font point usage".
- 48 "c'étoit encore chez la Puce d'une *Fröken*, car il y en avoit un grand nombre ; nous la trouvâmes fondant en larmes, et dans le désespoir : – Vous me voyez, nous dit-elle en sanglotant, dans la douleur la plus profonde ; si vous étiez venues hier, Mesdames, j'aurois pu vous recevoir convenablement, et dans un local délicieux, mais la fatalité a voulu qu'il ait été rasé entièrement, une demie heure avant le bal. Depuis un an que je suis établie ici, voilà la quatrième fois que j'éprouve ce malheur ; l'esprit dévastateur, qui bouleverse ainsi mon domaine, ne peut être touché par aucune instance, et tous les trois mois, avec le fer destructeur ; il reparoit, comme l'Aquilon qui ravage les campagnes : ajoutez à cela que, pour comble de misères, je n'ai pas même la ressource de coucher à la belle étoile, car mon habitation est toujours après insupportable, et inhabitable pendant plus de quinze jours".
- 49 "Le lundi, jour fatal, je couchai hors de la maison, et je passai ma nuit cachée dans une serviette sur la table de nuit, et où je fus dérangée quatre fois, si je sais compter. Comme je me suis endormie, je ne sais pas bien à quelle heure s'est retiré le cousin de la Baronne, qui étoit venu souper avec elle : tout ce que je sais,

c'est que réveillée en sursaut, et dans ce premier moment où l'on n'a pas encore les idées bien nettes, j'ai cru entendre fermer doucement la porte justement quand la pendule sonnoit quatre heure. Ne pouvant me dégager des plis de la serviette, je fus portée dans la garde-robe”.

- 50 “L’indiscrétion par le trou de la serrure [...] est constitutive de toute une littérature libertine qui invite le lecteur à partager une effraction”, Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, 16.
- 51 “qui le plus souvent porte la charge d’émotion, de trouble et de désir”, Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, 77.
- 52 Patrick Wald Lasowski, *Dictionnaire libertin. La langue du plaisir au siècle des Lumières* (Paris : Gallimard, 2011), 338.
- 53 “Deux jours après j’allai à l’Opera avec la Baronne ; là voulant mieux entendre la musique, que j’aime beaucoup ; je sortis de mon gîte : sautant de loge en loge, je fus bientôt sur le théâtre. L’idée de faire une niche à la première Actrice, qui étoit fort jolie, me passa par la tête : je pris le moment le plus intéressant pour sauter dans son oreille ; sa surprise fut si grande qu’elle chanta faux ; puis portant vivement sa main à son ***”
- 54 “je crus plus sûr d’aller vers le Nord ; ayant aperçu à l’horison deux montagnes, je m’acheminai de ce côté avec l’intention de grimper sur celle qui étoit à l’Est. J’eus beaucoup de peine à parvenir au sommet, le terrain étoit très dur et je crois de lave, de plus il étoit si poli que je glissois à chaque pas, et que je manquai vingt fois de me rompre le col. Après bien des fatigues, je parvins à un charmant buisson de roses, et qui se trouvoit, comme par hasard, à l’endroit le plus élevé. Pour ma malheur ce maudit petit cousin, qui étoit à ma poursuite, m’aperçut et je jetta sur moi pour me dévorer ; adroitement j’esquivai sa dent meurtrière et je réussis si bien que mon sot au lieu de me saisir tomba sur le nez au beau milieu des roses, et n’attrapa, à ma place, qu’un malheureux petit bouton, qui sans doute en aura été la victime. Pour le bien narguer j’allai me poster sur l’autre montagne, il voulut m’y surprendre et ne fut pas plus heureux”.
- 55 I am also studying, as part of my PhD project, a manuscript of *the Romance of the Rose* hosted in the National Library of Sweden in Stockholm (signum Vu 39). A first study has been written in French about it and has been published in Gwénaëlle Beynet Fröjd, “Un manuscrit du *Roman de la Rose* en Suède: le manuscrit Vu 39 de la Bibliothèque royale de Stockholm”, in *Pecia. Le livre et l’écrit*, 25, Jean-Luc Deuffic ed. (Turnhout : Brepols Publishers NV, 2024), 11–32. This manuscript would have belonged to Louis Marie Céleste d’Aumont, who was a descendant of the Villequier family, which had owned it since the 15th century. If he carried it with him during the dark days after the French Revolution, this demonstrates his interest in his family legacy across generations, as well as a reading tradition across the centuries. It could therefore still be a reference in literary culture even at the beginning of the 19th century.
- 56 “J’étois si enchantée du pays que je venois de découvrir que je me promis bien d’y revenir : il étoit uniquement consacré aux fleurs ; je n’y ai vu aucune autre espèce de végétation, excepté quelques baliveaux sur la montagne de l’Ouest, que la Nature dans sa sagesse avoit placés pour protéger et abriter un autre joli buisson de roses qu’elle y avoit fait croître. / Étant en train de voyager je continuai dans un vallon sombre et profond, un bois assez épais, l’ayant traversé avec difficulté, je vis une plaine à perte de vue ; comme il n’y avoit pas de route frayée, je me trouvai d’abord fort embarrassée, et pour ne pas m’égarer je pris le parti d’aller à travers champs, en me dirigeant toujours au Midi”.

- 57 “Tandis que j’en cherchois la raison, je sentis tomber sur moi un poids si énorme que j’en fus étourdie : j’aurais été infailliblement étouffée, si ce corps étranger par une sorte d’élasticité que je ne puis concevoir, ne m’avoit, en rebondissant et s’éloignant de quelques pouces, donné la facilité de respirer un peu ; ce ne fut pas long, car il retomba plus fortement pour s’éloigner encore. Cette manœuvre dura ainsi quelques tems, je n’avois précisément que l’intervalle entre chaque secousse, pour reprendre haleine et voir le jour. A l’instant même un violent tremblement de terre se fit sentir dans tout mon domaine, mon Palais fut ébranlé jusques dans les fondemens, la terre paroissoit s’entre ouvrir ; je croyais être entre deux volcans, qui mus alternativement par une force centrifuge et une force centripète, cherchoient à se réunir pour ne faire qu’un. Les intervalles entre les secousses étoient de trop courte durée pour que j’eusse songé à me sauver, et gagner pays ; d’ailleurs, quand je faisois un pas en avant, j’en reculois quatre. Ce tremblement de terre dura au moins vingt cinq minutes, il me semble, si j’ai bonne mémoire, que les secousses furent horizontales et verticales. Il y eut après un instant de calme, sûrement parce qu’il n’y avoit plus assez de matières volcaniques en fusion, j’en profitai pour ramper jusqu’à ma caverne”.
- 58 “La fatigue m’avoit oté l’appétit, cependant vers le soir : la faim, dit-on, fait sortir le loup du bois, voyant la Baronne couchée négligemment sur son canapé, et fort occupée à lire, j’hazardai de me rendre à ma salle à manger du Nord pour me mettre à table : mais il étoit écrit dans le livre du Destin que je jeunerois encore plus longtems. Au moment où je donnois le premier coup de dent, une main importune vint m’y chercher ; ne voyant pourtant que deux de mes ennemis à ma poursuite, ma peur ne fut pas bien grande, et je n’allai pas très loin pour me cacher. J’avois raison en effet, la chasse ne fut pas générale, et les deux traqueurs que j’avois fuis, n’imaginant point de parcourir mon terrain en entier, bornèrent leurs recherches au seul endroit où je comptois prendre ma nourriture ; il est vrai de dire, que malgré cela la chasse fut vive et longue. J’eus une terrible peur lorsque j’entendis que la Baronne laissoit tomber son livre. Trois fois dans le courant de cette malheureuse soirée, je voulus revenir à mon poste, et trois fois j’en fus chassée avec les mêmes circonstances : j’attendis son sommeil pour me dédommager”.
- 59 François Boucher (1703–1770) had a predilection for licentious poses. Examples can be seen online, including the paintings “Resting girl”. Consulted the 2024-05-27. <https://www.wallraf.museum/en/collections/baroque/masterpieces/francois-boucher-resting-girl-louise-o-murphy-1751/the-highlight/> and “La sultane lisant”. Consulted the 2024-05-27. <https://www.themorgan.org/drawings/item/90163>.
- 60 “l’idéologie sexuelle dominante place le corps féminin en position d’objet, elle le montre traversé par un désir qui lui fait attendre un partenaire, avec lequel le lecteur masculin ne peut manquer de s’identifier”, Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, 241.
- 61 Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, 236.
- 62 For discussion, see Nicolas Veysman, *Contes immoraux du XVIIIème siècle* (Paris : Éditions Robert Laffont, 2009).
- 63 Someone added the adverb “too” (*trop* in French) under the note.

ESSÄER

INGELA NILSSON

CUPID'S REVENGE

Translations of a Greco-Roman Eros
in 17th-century Sweden



TFL 2024:1. EROS OCH TIDIGMODERN LITTERATUR

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.30313>

ISSN: 2001-094X

– Essä –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

By the river Niger, the ways of love are different from those by the lakes Mälaren and Vänern. I have been told that here constancy is a virtue, but there she is considered a sin. In Sweden, he who wishes to love rightly needs no more than one beloved, and it often happens that even having one is too demanding. But in Ethiopia, one must have many mistresses; our poor king who recently died would be the best witness of this.¹

This is the opening of a short text preserved in a manuscript at the National Library of Sweden – “papegâijan förtâlier sin och apinians historia” – attributed with some certainty to Johan Ekeblad (1629–97).² The title indicates the narrator: a parrot, who tells the story of himself and a female monkey.³ Kurt Johannesson, who published the text in 1960, suspected a connection to the French animal fable and noted that the first collection of La Fontaine’s *Fables* appeared in 1668, when Ekeblad was visiting Paris.⁴ With its animal protagonists, the story may indeed appear to be a fable, but a closer look betrays a rather different literary pedigree. The parrot was once a shepherd in Ethiopia, where he had many mistresses, but did not feel for any of them the true love that he expressed in words. Cupid, “who eagerly punishes the one who says what he doesn’t mean and mocks him”,⁵ took his revenge and made the shepherd fall in love with a shepherdess who was as false as he had been, pretending at first to be flattered but then dismissing him for someone else. Driven mad by desire, the shepherd wandered through the wilderness and covered himself in leaves from the trees; Cupid found him there and transformed him into a parrot of the same colour as those leaves. The shepherdess too was turned into an animal matching her tendency to pretend: a monkey. The two lived together in the wild forest, but they were caught by humans and ended up in Sweden.

Rather than being a traditional moral fable, the story tells of a metamorphosis caused by Cupid (Eros), opening with a pastoral narrative frame, and closing with a travel element that connects Africa to Sweden. If the attribution to Ekeblad is correct, the story was written by a cosmopolitan aristocrat and diplomat who travelled extensively and spent long periods in France, where narratives of this type were far more common than in the North. His other preserved compositions, ranging from numerous letters to what looks like a fragment of an erotic novel, all reveal close familiarity with the kinds of ancient and French literature that would have inspired the story of the parrot and the monkey. This essay explores such connections between continental trends and the first Swedish prose compositions about love and desire. I focus on Ekeblad alongside his contemporary Urban Hiärne (1641–1724), author of the pastoral romance *Stratonice*, sometimes referred to as the first Swedish novel.⁶ My aim is to show how the storyworld of Greco-Roman desire reached 17th-century Sweden through several European channels, many of which lead to the ancient Greek novels that were immensely popular at the time.

The storyworld of Eros

A collection of poems by Hiärne, preserved in the Uppsala University Library, contains a cycle under the heading “Title pages of *Stratonice*” (*Titelbladen på Stratonice*), probably intended to be inserted in a final version of the rather short prose narrative *Stratonice*.⁷ The first poem of the *Stratonice* cycle is about the lover’s suffering and the relief to be found in expressing one’s pain. In my unpoetic translation the second stanza runs as follows:

The sick nevertheless finds comfort
in the address and pity of friends
when he in a voice broken by sighs
may burst into lamentation and whining,
but to keep silent when it aches and burns,
o heaven what a bitterness that is.⁸

Together with the parrot's story cited above, these lines offer a good introduction to the storyworld of ancient desire, personified by the Greek Eros and the Roman Cupid. Desire is an illness caused by the arrows of a god in the guise of a winged little boy. He looks young, but he is older than time. He moves swiftly, attacking with his arrows and setting hearts on fire. This gives him complete power over humans, animals, and gods. He made Zeus turn himself into a bull in order to abduct Europa and he caused the Trojan war by infusing Paris with desire for Helen. The experience of desire is bittersweet, or perhaps first sweet and then bitter – filled with pain and pleasure in equal measure.⁹ Anyone who tries to resist his power is punished, often in spectacular ways: Eros always wins.

Eros appears throughout ancient literature and in all kinds of texts, ranging from tragedy and epigrams to philosophy and medical treatises. He is known to a wider audience through the poetry of Sappho and Catullus, but the storyworld of Eros – a complete setting that describes his agency and its results – is depicted primarily in the ancient Greek novels: Longus' *Daphnis and Chloe*, Achilles Tatius' *Leucippe and Clitophon*, and Heliodorus' *Theagenes and Chariclea* (*Aethiopica*).¹⁰ All three novels depict the absolute power of Eros, but it is the proem to *Daphnis and Chloe* that provides the best analogue for the parrot's story and the stanza by Hiärne. Longus states that the story to follow:

will cure the sick, comfort the distressed, stir the memory of those how have loved, and educate those who have not. For certainly no one has ever escaped Desire [Eros], and no one will, as long as beauty exists, and eyes can see.¹¹

There is no reason to suspect any direct intertextual link here, but as the only Greek novel set in a pastoral storyworld, *Daphnis and Chloe* constituted a particularly important influence for the baroque pastoral that was popular in the 17th century.¹² With the French translation by Jacques Amyot being published in 1559, predating the *editio princeps* of 1598, *Daphnis and Chloe* became very popular and spread into other languages, while at the same time offering inspiration for early

novelists such as Honoré d'Urfé with his massive *L'Astrée* (1607–1627), and also his less well-known pastoral poem *La Sireine* (1604). Amyot's translation was held in such high regard that it almost surpassed the original and was translated into other languages (for instance, into English in 1587), but others returned to the original for their translations, such as the first German version in 1615: *Lustgarten der Liebe von steter brennender Liebe zweier liebenden jungen Personen Daphnidis und Chloe zu Mytilenen von Longo sophista beschrieben und aus dem Griechischen verteutscht*.¹³

And yet, the most successful of the three novels was Heliodorus' *Ethiopian Story*, describing the adventures of the brave Charikleia and her Theagenes – translated into French by Amyot as early as 1547 and appointed the best of all poetic models by Julius Caesar Scaliger (1484–1558) in his *Poetices libri septem* (1561). In the preface to his translation, Amyot emphasized the foundational quality of Heliodorus for the novelistic undertaking. This praise was further developed a century later in Pierre-Daniel Huet's *Traité de l'origine des romans* (1670), where the origin of the novel was traced all the way back to Arabo-Persian models, with an emphasis on the central position of the Greek novels, including the Byzantine 12th-century versions, and in particular Heliodorus. After an analysis of the narrative devices of the novel, underlining its verisimilitude and emotionality, Huet stated that these features had been useful for more recent authors such as Honoré d'Urfé.¹⁴ Huet thus noted what has become even clearer in hindsight: the transmission and popularity of the Greek novel provided a model for novels composed in France from the early 17th century onwards.¹⁵

Ekeblad and courtly cosmopolitanism

Johan Ekeblad was only 20 years old when he joined the court of Queen Christina (r. 1632–54) in 1649. By then he had already travelled rather extensively in Europe, studied in Germany, and joined the embassy of Magnus Gabriel de la Gardie to France (1646–49). The latter ended with Ekeblad deep in debt, but these experiences certainly provided him with insight into the cosmopolitan life of a European.¹⁶ That insight brought with it learning in languages and

literatures, including the classical heritage. As a writer, Ekeblad is known above all for his letters, of which around 750 have been preserved. The letters offer a window into his family relations and his life at court, but they also indicate his literary preferences: he cites ancient writers such as Plato and Livius, as well as later authors like Michel de Montaigne (1533–92) and Martin Opitz (1597–1639). Ekeblad's extensive reading also marks his other preserved writings (some 800 pages in total), ranging from notes and excerpts to lists of books, including titles in especially French, but also Latin, Italian, Dutch, German, and English.¹⁷

Ekeblad stayed at the court of Christina until her abdication in 1654, giving him the opportunity to meet a number of European intellectuals who visited the learned queen. In one interesting coincidence, the French orientalist Samuel Bochart was invited in 1652 to study Christina's collection of manuscripts, accompanied by Pierre Daniel Huet, author of the *Traité de l'origine des romans* mentioned above.¹⁸ After Christina's abdication, Ekeblad was ordained chamberlain to Queen Hedvig Eleonora, so he remained in royal circles. The debt that he had taken on as a young man in Saumur was resolved when he married in 1662: the father of the 16-year old Christina Hägerstierna was a wealthy French immigrant – Claude Rocquette, knighted as Hägerstierna – who took care of his son-in-law's money trouble. Ekeblad then took leave from his service at court, but did not leave public life entirely. For instance, he was sent to Paris as Swedish envoy in 1669–72, when he had a series of audiences with Louis XIV.

These biographical details, known from Ekeblad's own letters and other sources, have shaped interpretations of his writings, in particular a short prose fragment which appears to be the opening of a novel or novella.¹⁹ The first sentence foreshadows in gnomic form a story in which someone's good intentions fall short: "It is generally observed that when one has one's mind truly set on doing something and when one's spirit is most fully absorbed by fulfilment, that is when some obstacle always appears and forces one to have second thoughts".²⁰ The third-person narration then follows how a man named Balke (later Kable), tired of the court where he has spent most of his young life, travels to a remote estate that he has recently inherited and where he will soon set up life with his young bride. As the young man imagines

the future pleasures of his lovely bride, Ekebland introduces the erotic character of the story:

The mere thought of daily discovering at Talso (that was the name of his house) in peace and *plaisir* some new beauties with which his most handsome Stacrin was gifted corporeally as well as spiritually, made him hurry up his journey the more [...].²¹

As hinted from the start, these good intentions are soon thwarted by a party at an estate along the way, Dumfalsör. Despite the flirty invitations, delivered in the setting of a garden, Balke decides to travel on to his own estate (now Dalso), but then has second thoughts and returns. By then, the hostess – Balkes’s “best friend”, Babe – and her friend Mendelindor have already gone to bed, because it is early morning, but Babe’s faithful maid Nikar lets him into the bedroom:

He nevertheless entered the room and sat down by the bed, pushing the curtains aside, and saw to his greatest pleasure the fair Mendelindor’s naked arm, much whiter than the sheet itself upon which she had thrown it, and moreover with one breast all uncovered. On the other side was laying Babe, whose entirely beautiful waist was seen through the thin quilt with which they were covered, and they were sleeping most sweetly. When Kable was not content with the mere admiration of these sleeping beauties but slowly bent over in order to kiss the most beautiful breast, she woke up and turned her head towards the side where Kable was, “Am I dreaming or is that you?”, she said [...].²²

The text ends soon after, with Balke being shoved into Babe’s cabinet while the two women get dressed, and it is impossible to say whether it was intended to open a longer novel or not. In light of this daring scene, it seems likely that the text was written for Ekeblad’s own pleasure and perhaps for a smaller circle of male friends. As mentioned above, interpretations have been largely biographical, understanding the story as a brief *roman-à-clef* with Balke/Kable as Ekeblad himself, Stacrin as his young bride Christina Hägerstierna, and Babe as Ebba Ulfsparre. Along the same lines, Johan Nordström dated

it to 1664 (Ekeblad's wedding) or later, but it cannot be dated with any certainty.²³

Regardless of any autobiographical character, the story is clearly erotic and vaguely bucolic, even if there is no mention of Cupid/Eros or shepherds. The pastoral is invoked through the contrast – well known from both ancient and contemporary French novels – between city/court and countryside, and the storyworld of Eros is represented by the flirty tone between characters, the late-night garden setting, the servant girl as a mediatrix, and the male gaze towards the female body. Some names recall a French setting (Dumfalsör, Babe), while the name Nikar has an almost Greek ring. There is accordingly good reason to read Ekeblad's story in relation to continental trends: simultaneously novelistic, pastoral, erotic, and potentially autobiographical.

Hiärne and his loving shepherds

A similar world of pastoral charms, in a more clearly Greco-Roman guise, are known from the hand of the slightly younger Urban Hiärne, best known for his medical career and his fight against witchcraft trials. Hiärne was born in 1641 in Swedish Ingria (Ingermanland). He was the son of a poor vicar and grew up in Nyenschantz (Nyenskans), a Swedish fortress at the site of present-day St Petersburg. This is where Hiärne began his schooling, which included several languages (Swedish, Latin and Greek, probably also German and Russian).²⁴ In 1655, when his father had already passed away, he was sent to the university in Dorpat (now Tartu), but he ran out of money and went to Narva, whence he left on his own for Sweden in 1657, following the Russian invasion of 1656. Only fifteen years old, Hiärne ended up in Strängnäs, where the principal of the renowned Regium Gustavianum Gymnasium Strengense took him in.²⁵ From there on, the way to the court in Stockholm and the university at Uppsala seems to have been brief and uncomplicated.

Hiärne came to Uppsala in 1661 to devote himself to medicine. He describes his arrival in a letter to his brother Thomas, expressing worry about his books, which seem to be on their way across the Baltic Sea – “I cannot possibly be without them” – and mentions in

passing an entertaining autopsy that the famous Olaus Rudbeckius has performed on a cat.²⁶ This brief but skillful sketch of a scene, produced with only a few strokes, indicates Hiärne's talent for playful storytelling. He stayed in Uppsala until 1667, and came to be part of a circle of students who called themselves a troop of shepherds (*herdeskara*), role-playing an idyllic pastoral ideal. They all took on pastoral names – Hiärne's was Celadon, after the hero of d'Urfée's novel – and modeled their activities and writings on the norms of pastoral orders, the most important of which was to write love songs for their beloved shepherdesses. These activities are well-documented in letters, orations, autobiographical notes, and poems, including the rather detailed description of the amorous adventures of Celadon in a friend's satirical poem delivered at Hiärne's wedding party in Stockholm in 1676.²⁷ It is within this context that Hiärne composed the pastoral romance *Stratonice*, in the manuscript titled "A short story and memorial about the love of the shepherd Celadon and the noble shepherdess Stratonice".²⁸

According to the manuscript, *Stratonice* was composed in two portions (1666 and 1668), and it remained unpublished until 1856. It has been interpreted primarily as a pastoral *roman-à-clef*, possibly the first Swedish novel. The latter has been refuted based on the missing lyrical sections, but these have been preserved separately and were likely intended to be inserted.²⁹ The autobiographical element is indicated in both the title's "memorial" and the protagonist's name Celadon, well-documented as Hiärne's pastoral alter ego. The novel seems to describe his desire for the young and noble Margareta Bielke – an identification that has been considered so evident that her portrait is printed in both a doctoral dissertation on Hiärne in 1942 and the 1952 edition of *Stratonice*.³⁰ While Celadon is certainly Hiärne himself and other characters represent contemporary figures, including members of the royal family, the autobiographical interpretation, together with the search for the "first Swedish novel", has overshadowed the complex character of *Stratonice*.³¹

Olof Strandberg, the author of the above-mentioned doctoral dissertation, places *Stratonice* within the German tradition of pastoral novels (*Schäferereien*), composed as prosometrics and set in a German bucolic world. The precursor of this tradition was Martin

Opitz with his *Schäfferey von der Nimfen Hercenie* (1630), followed by many others. Strandberg takes Hiärne's early training in German as an indication that he would draw primarily on a German tradition. However, 17th-century literary trends were less restricted by language than one might assume. Hiärne was indeed German-speaking and did not learn French until his time in France (1670), but that does not mean that the French literary trends did not reach him; he read Corneille in German translation, for instance.³²

The prosometric German pastoral of Opitz and his followers drew on the same Greco-Roman tradition that influenced d'Urfée's *La Sireine* (in verse) and *L'Astrée* (in prose): works ranging from Vergil's *Bucolica* to Longus' *Daphnis and Chloe*. The prosometric form of *Stratonice* and the anonymous 1659 manuscript *Herrestadsromanen*, along with the use of Greco-Roman names drawn from various genres, accordingly do not point in only one direction, but rather to a polyphonic and complex pedigree that is shared with early modern novels written in French. The name *Stratonice* may seem unusual to scholars used to the Swedish setting,³³ but the name of this originally Seleucid queen, known from ancient Greek authors like Plutarch, was well known in the 17th century and used for various representations and adaptations in words, music, and art. Hiärne's *Stratonice* is indeed a pastoral *roman-à-clef*, but as such it also opens up a sense of playfulness and the possibility of multiple interpretations. It can also be seen, we might say, as a Greek novel set in the storyworld of Eros.

Proto-novelistic storyworlds in 17th-century Sweden

Let us return to the parrot and the monkey, the former shepherd and shepherdess in Ekeblad's tale who have come from Ethiopia to Sweden. After they had been caught in the jungle, they were first brought to Portugal:

where the severity of the cane did not become us, since gossip and pretense are far from as common there as in Sweden, where we now find ourselves. Here we are doing rather well, as we still retain something from our former kind.³⁴

The story then closes with a brief allegorical explanation, depicting an insincere and manneristic court life where people behave like monkeys and chatter about nothing like parrots. Although this conclusion turns the story into a moralizing fable, the text as a whole can more productively be read as an elaboration of three literary trends from the novelistic storyworld of desire: a metamorphosis caused by Cupid/Eros, a pastoral setting, and an element of travel that connects Africa with Europe. All three elements were fully present in French literary circles of the 17th century: erotic metamorphoses were well known not only from Ovid and Apuleius, but also from popular fairy tales;³⁵ pastoral love stories were known from Longus and d'Urfé;³⁶ and the African storyworld was represented both by Heliodorus and in contemporary novels. These interests in French literary circles inevitably became part of Swedish cultural concerns. As Sweden became an important player in international politics and diplomacy under Queen Christina, the country's elite took over French taste and manners, transferred through intense contacts with the continent in general and France in particular.

Another text with a similar pedigree appears at the end of the same folder of manuscripts in the National Library, consisting of note books and single pages of different quality and size, all bound together: an untitled dialogue between Apollo and the Muses, which prompts a second dialogue between two lovers.³⁷ Apollo starts by complaining that love is no longer the subject of speech or writing, and therefore asks the Muses to speak of Acante, who seems to have fallen for a certain Climene, a girl from the countryside. What follows is a kind of rhetorical play, where two Muses (Melpomene and Thalie) first perform a serious dialogue between Acante and Climene, drawing on the entire arsenal of Cupid's storyworld (beauty causes desire, desire is a god, a poison and an illness, and so on). Apollo then interrupts and asks for another mode: "Enough of this kind at the moment, tell us now something that is funny on the same theme!"³⁸ After a brief exchange on whether Acante can be turned into a funny character, the Muses take the cue and offer a (shorter) comical version. Apollo closes the narrative frame with a brief line of regret: "You stop all too soon!"³⁹

This dialogue not only offers another version of the erotic and

pastoral storyworld known from novels and other texts studied here, but also points towards the social and occasional function of such storytelling. In the Uppsala circles of Hiärne, friends would take on pastoral characters and perform these literary roles not only as co-students, but also for certain occasions such as weddings.⁴⁰ The fact that the real persons behind the fictional names were known was part of the game, just as it was in the French literary salons. Masquerades and other plays built on taking on different characters were very popular, especially in aristocratic and courtly circles.⁴¹ Allegories and biographical aspects were not the sole pleasures to be found in such literary, geographic, and historical games, but rather offered additional layers to an elaborate display of learning and wit. In many ways, such a use of the erotic storyworld is indicated in the texts themselves: the need to talk about desire in order not to fall ill or be in pain is reflected in the texts of both Ekeblad and Hiärne, echoing the Greek novels and, at the same time, tying in with ancient and contemporary discussions on medicine and physiology.

These texts may have been written far from the Parisian salons, but the folders of manuscripts in which the majority of stories discussed here have been preserved – the two folders from the Ekeblad family in the National Library of Sweden – indicate familiarity with continental, especially French, material. Both folders contain primarily texts in French – for instance, fables, elegies, and letters – but also notes in German, English, Spanish, and Latin, together with copied poems and music sheets. Several printed pages of the journal *Mercur* are preserved next to copies of other issues of the same journal, witnessing how fast and efficiently news travelled across Europe in the 17th century. Imitations of ancient Greek poets (Sappho, Anacreon) sit next to lists of characters for masquerades where aristocrats dress up as farmers and Persians (Figure 1). This information was left out when the texts were first published in the twentieth century, but it is necessary in order to fully understand the literary context in which they were produced – to see them as literary and cultural translations of a multi-lingual storyworld shared across Europe.

Ekeblad and Hiärne both belonged to extensive European networks that made literary trends readily available to them. They came from different backgrounds and it is tempting to assume that Ekeblad, with

le roy de Dan

| | | |
|--|---|------------|
| Le Chevallier de Flamarin. | } | Comediens. |
| M ^{lle} Daufoij. | | |
| M ^r . Bielle | } | Payfan |
| M ^{lle} Murinet | | |
| M ^r . Dangeau | } | Charlatans |
| M ^{lle} de la Princesse de Hesse | | |
| M ^r . le Chevallier Jen Kins | } | Allemands |
| ambass. d'ang ^{re} | | |
| M ^{lle} Bochoet | } | Persians |
| M ^r . le Comte de Sonigsmarc | | |
| M ^{lle} de la Comtesse de Lamarc | } | Indiens. |
| M ^r . le Prince Charles d'Hesse | | |
| M ^{lle} de Bombruge | } | Hongrois |
| M ^r . le Comte de Lix | | |
| M ^{lle} Scharemberg | } | Esclaves |
| M ^r . Barillon Ambass. | | |
| M ^{lle} de la Comtesse de Crevin | } | Jardiniers |
| M ^r . le Comte Philippe | | |
| M ^{lle} Lubcrade la cadette | } | Pellerins |
| M ^r . de Daville | | |
| M ^{lle} de la Duchesse de Chaulnes | } | Italiens. |
| M ^r . le Chevallier de Williamson | | |
| Ambassadeur d'ang ^{re} | } | |
| M ^{lle} de Rou Rinken | | |

Figure 1: National Library of Sweden, Engeströmska samlingen, C. VI. I.21. Photo: Ingela Nilsson.

his privileged upbringing on the family estate and access to more or less unlimited resources, could allow himself to be more daring and less classicizing in his writings than Hiärne, who had struggled harder for his social position but in fact was more learned than many noble men. Regardless of their differences of background and age, they moved in interconnected circles, with the court as a space they had in common (though not at the same time), and they had access to the same rich literary heritage based in the Greco-Roman tradition. Throughout this essay, I have emphasized the Greek novels, which were embedded in the wider context of ancient literature, where Greco-Roman mythology and authors like Herodotus, Lucian and Plutarch were mined for characters, settings, and other plot elements that could be adapted to the expectations of various audiences in different corners of Europe.

This literary context explains the presence of Stratonice as Hiärne's heroine, probably drawn from Plutarch, and his own alter ego Celadon, drawn from d'Urfée. It explains the pastoral settings as well as the storyworld of Eros, which would have been familiar through the novels to a large part of learned Scandinavian audiences. And more than any far-fetched autobiographical interpretation of how the parrot's description of the monkey is a result of Ekeblad's unhappy marriage,⁴² this context also explains the presence of the curious couple in Sweden. In the 17th century, translations of Heliodorus's *Ethiopian Story* were available in several private libraries in Sweden,⁴³ and as early as 1635, visitors to Kronborg castle in Helsingør could enjoy a series of paintings depicting scenes from the adventures of Charikleia and her Theagenes – at least if they were granted access to the king's chamber.⁴⁴ Such translations and paintings were appreciated all over Europe, and Sweden was no exception. A painting by David Klöcker Ehrenstrahl, dated to 1670 and now in the National Museum of Sweden, offers another possible clue to Ekeblad's metamorphosis story: a young African man, elegantly dressed, is accompanied by parrots and monkeys (Figure 2). Was the apparent fable perhaps composed as an ekphrastic play with a scene to be enjoyed at the Stockholm court? One thing is clear: the road from Ethiopia to Sweden was not that long, especially not for a parrot struck and transformed by desire.



Figure 2: David Klöcker Ehrenstrahl (1628–1698), *Pojke med papegojor och markattor* (NM 1407). Photo: Anna Danielsson, Nationalmuseum.

Notes

This essay has been written within the frame of the research programme Retracing Connections (<https://retracingconnections.org/>), financed by Riksbankens Jubileumsfond (M19-0430:1). I would like to thank Lars Berglund, Karin Kukkonen and Mats Malm for helpful remarks and fruitful discussions about 17th-century language and literature. I am also grateful to Robin Böckerman at the National Library of Sweden for friendly and competent help with the manuscripts under discussion in this essay.

- 1 National Library of Sweden, Engeströmska samlingen, C. VI. I.21, containing miscellaneous texts bound together, of which the story cited is the first. Ed. by Kurt Johannesson, “Två prosastycken av Johan Ekeblad”, *Samlaren* vol. 81 (1960), 195–203, here 196: “wid flooden Niger älskar man intet på sådant sätt som man älskar wid mälaren och wäneren. det är migh sagdt bleffuit att man håller här beständigheeten för een dygd, män där hålles hon för een last. i swerige behöffuer den som rätt will älska intet meer än een kiäreste, och ofta händer att han haar förmycket, när han haar een allena. män wti Etiopien är aff nöden till att haa många wätresser, wår stackars kong som doog för någon tidh sedan skall bäst kunna witna detta wara sant”. All translations from Swedish into English are my own.
- 2 Johannesson, “Två prosastycken”, 195. As noted by Johannesson, the cover is misleading: the texts date from the 1660s to the 1690s and thus to the time of Johan Ekeblad, or possibly his son Claes. The text under discussion here is clearly in Johan’s handwriting.
- 3 “papegäjjan förtäljer sin och apinians historia” (The parrott tells his and the monkey’s story), with the female form of monkey (*apinia*); Johannesson, “Två prosastycken”, 196.
- 4 Johannesson, “Två prosastycken”, 195, also noting that there is more fable material in C. VI. I.21. There are indeed several fables, as in C. VII. I.4 (on which see further below), all in French and in the form of the traditional moral fable.
- 5 Johannesson, “Två prosastycken”, 196: “som ijffrigt straffar den som säijer det han intet meenar och narrar honom”.
- 6 Cf. Mats Malm, *Textens auktoritet. De första svenska romanernas villkor* (Eslöv/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2001), esp. 11–12, on printed novels and *Adalriks och Giöthildas Äfventyr* (1742–44) as the first Swedish novel; see also 287–88, n. 11, on unprinted texts such as *Stratonice*.
- 7 Olof Strandberg, *Urban Hiärnes ungdom och diktning* (Stockholm: Geber, 1942), 59; Bernt Olsson, Barbro Nilsson eds., *Urban Hiärne, Samlade dikter* (Stockholm/Lund: Svenska vitterhetssamfundet, 1995), 12–13. See also further below.
- 8 No XVI in Olsson, Nilsson eds., *Samlade dikter*, 79: “Den krancka finner lijkwäl tröst / aff wengers tilltal och medhlijdande / då han medh suckförbruten röst / fåår brista lööf medh klag och qwijdande, / men tjiga still, när wärck och swedan skär, / o himmel hwadh för bitterhet thet ähr”.
- 9 For the most famous and influential modern discussion of this aspect, see Anne Carson, *Eros the Bittersweet: An Essay* (Princeton: Princeton University Press, 1986).
- 10 There are now numerous studies of the ancient Greek novel, including the classic and still excellent account by Tomas Hägg, *The Novel in Antiquity* (Berkeley: University of California Press, 1983). For a more recent and shorter introduction, see Massimo Fusillo, “Mapping the Roots: The Novel in Antiquity”, in *Fictional Storytelling the Medieval Mediterranean and Beyond*, Carolina Cupane, Bettina Krönung eds. (Leiden: Brill, 2016), 21–38. For translations of all Greek novels including the so-called fringe, see Bryan P. Reardon ed., *Collected Ancient Greek Novels* (Berkeley: University of California Press, 1989).
- 11 Translation by Christopher Gill in Reardon, *Collected Ancient Greek Novels*, 289, slightly revised.
- 12 On Hiärne and the German tradition of *Schäferien*, see Strandberg, *Urban Hiärnes ungdom och diktning*, esp. 48–52.

- 13 For details, see Maria Pia Pattoni, “Longus’ *Daphnis and Chloe*: Literary Transmission and Reception”, in *A Companion to the Ancient Novel*, Edmund P. Cueva, Shannon N. Byrne eds. (Oxford: Blackwell, 2014), 584–597, esp. 584–586. On the German translation of 1615, attributed to David Wolstand, see Otto Schönberger, tr., *Longos, Hirtengeschichten von Daphnis and Chloe* (Berlin: Akademie-verlag, 1980), 49; cf. Ondřej Cikán, Georg Danek ed. and tr., *Longos, Daphnis und Chloë. Ein poetischer Liebesroman* (Vienna and Prague: Kētos, 2018), 295 with n. 66.
- 14 On Huet’s treatise, see Camille Esmein, “Le *Traité de l’origine des romans de Huet*, apologie du roman baroque ou poétique du roman classique?”, *Cahiers de l’Association internationale des études françaises* vol. 56 (2004), 417–436. The treatise of Huet was translated into English as early as 1672, but it became more known in the translation by Stephen Lewis first published in 1715 and then frequently reprinted up until the 19th century.
- 15 Hägg, *The Novel in Antiquity*, 192–213; Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel* (London: Fontana Press, 1996); Michael Reeve, “The re-emergence of ancient novels in western Europe, 1300–1810”, in *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Tim Whitmarsh ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 282–298.
- 16 References to the biography of Ekeblad here and in the following are based on “Johan (Joan, Jean, Jahan) Ekeblad”, urn:sbl:16807, *Svenskt biografiskt lexikon* (Bengt Hildebrand), consulted 2024-06-14.
- 17 Sture Allén, <https://www.svenskaakademien.se/svenska-akademien/sammankomsten/hogtidssammankomsten/2003/sture-allen>, consulted 2024-06-14.
- 18 Tua Korhonen, “Christina of Sweden and her knowledge of Greek”, *Arctos* vol. 43 (2009), 41–56, esp. 51.
- 19 National Library of Sweden, Eneströmska samlingen, C. VII. I.4, containing miscellaneous texts bound together, of which the cited story is the last. Ed. by Johan Nordström, “Ett bidrag till den svenska prosaberättelsens historia”, *Sammlaren* vol. 2 (1921), 215–19, who refers to it as a novella or novel fragment (*lilla novell – eller romanfragment*).
- 20 Nordström, “Ett bidrag”, 217: “Gemenligen skal man see at när man sätter seig något synnerliget wist före till at göra, och då när man måst har espriten full aff till att fulbordat, at då altid kommer något hinder i wägen som bringar een till att falla på andra tankar”.
- 21 Nordström, “Ett bidrag”, 217: “Dän tanken allena till att på Talso (så heete hans huus) wti roo och plaisir dageligen descouvrera några nya skönheeter som hans alerwakreste Stacrin rikligen was begåffuat med så wäl till kräppen som till espriten, kom honom till att skynda så mycket meer sin reesza”.
- 22 Nordström, “Ett bidrag”, 218: “han gick likwäl in och satte seig wid sängen, ypnandes sakte förläten, fick han med störste nöje see dän sköna Mendelindors blåtta arm whitare mycket än sielffua laakanet som hon hade kastat honum på och därtill med dät eena bröstet hellt otiltäkt, på andre sidan låg Babe hvars heela wakre taille syntes igenom dät tunna täket, som de wore tiltäckte med, de wore då äffuen uti deras sötteste sömn, när Kable intet lät nöija seig med admirationen allena wtaff denne säffuande skönheeterne, wtan sträkte seig sakte fram till att kyssa dät aldrasköneste bröstet hwarutaff hon wagnade owh wändw hufudet på dän sidan Kable war, drömmar iag äller äret du, sade hon”. I have added punctuation in the English translation, for the sake of clarity.

- 23 Nordström, “Ett bidrag”, 216.
- 24 Strandberg, *Urban Hiärnes ungdom och diktning*, 19; for his childhood and upbringing, see 7–18.
- 25 Strandberg, *Urban Hiärnes ungdom och diktning*, 25; for his studies in Ingria and Sweden, see 19–29.
- 26 Letter cited in full in Strandberg, *Urban Hiärnes ungdom och diktning*, 37–38, “iagh kan ingalunda ware dem föruthan”. For his time in Uppsala and Stockholm, see 30–36.
- 27 Strandberg, *Urban Hiärnes ungdom och diktning*, 39–40.
- 28 *Een kort Berättelse och Memorial om Herden Celadon och den ädle Herdinans Stratonices kärleek*, Uppsala University Library, D 701. First published by Hanseli 1856; then by von Platen 1952.
- 29 For a survey with full references, see Strandberg, *Urban Hiärnes ungdom och diktning*, 47–48. On the “missing” lyrical sections, see p. 59 and the more recent Olsson, Nilsson, *Samlade dikter*, esp. 12.
- 30 Strandberg, *Urban Hiärnes ungdom och diktning*; Magnus von Platen, ed, *Urban Hiärne, Stratonice* (Stockholm: Hugo Gebers förlag, 1952).
- 31 Strandberg not only offers a complete key to the names and thus “unmasks” the “real events” of the novel (Strandberg, *Urban Hiärnes ungdom och diktning*, 46: “Efter demaskeringen av de i memorialet skildrade händelserna framstår verklighetsförloppet på följande sätt: [...]”), he also offers another “first Swedish novel” in the form of the anonymous so-called *Herrestadsromanen*, preserved in manuscript form and dated to 1659 (Strandberg, *Urban Hiärnes ungdom och diktning*, 53; on *Herrestadsromanen*, see 52–53 and 127–138). The title is invented by Strandberg and refers to the manuscript provenance, Herrestad. Strandberg notes the similarities to both Ekeblad’s fragment (Johan Nordström) and a verse fragment by Christoffer Leyoncrona; see also Malm, *Textens auktoritet*, 287–288, n. 11.
- 32 Strandberg, *Urban Hiärnes ungdom och diktning*, 107.
- 33 Olsson, Nilsson, *Samlade dikter*, 7: “det i tidens diktning ovanliga namnet” (the unusual name in poetry of the time).
- 34 Johannesson, “Två prosastycken”, 197: “hwarest lansens humör stoog oss intet wäl an, effter såsom squaller och aperij går intet så der i swang som i swergie, hwarest iah förnimmer wij nu äre stadde. här finna wij oss rätt wäl emädan wij har ännu något quar aff wår förra art”.
- 35 Karin Kukkonen, “Embodied Narrative at Play in the Seventeenth-Century Fairy Tale”, *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* vol. 37 (2023), 157–174.
- 36 To mention but two: *Zayde* (1671) by Marie-Madeleine de La Fayette (for which Huet wrote his *Traité de l’origine des romans* as a preface; cf. above), and *Oroonoko: or, the Royal Slave* (1688) by Aphra Behn.
- 37 National Library of Sweden, Engeströmska samlingen, C. VI. I.21. Ed. by Johannesson, “Två prosastycken”, 197–203.
- 38 Johannesson, “Två prosastycken”, 200: “noog wtaff det slaget för denne gången, säijer oss nu något som är lustigt på samma materian”.
- 39 Johannesson, “Två prosastycken”, 203: “i ända mekta snart”.
- 40 See e.g. Strandberg, *Urban Hiärnes ungdom och diktning*, 38–43. Cf. Olsson, Nilsson, *Samlade dikter*, 14, who argue against the idea of occasional poetry (*tillfällespoesi*), but that depends on how we define occasional literature. For a recent discussion of possible definitions, see Ingela Nilsson, *Writer and Occasion*

in Twelfth-Century Byzantium: The Authorial Voice of Constantine Manasses (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), esp. 4–13 and 181–184.

41 See Kukkonen, “Metamorphosis.”

42 Cf. Johannesson, “Två prosastycken”, 196 (“Men inför den häftiga bitterheten i Ekeblads historia frågar man sig om inte detta är ett högst personligt dokument. Ekeblads äktenskap med Kristina Hägerstierna, ingånget 1662, var uppenbart olyckligt och ledde till något av en skandal, ty Ekeblad förälskade sig i den ofrälse Sara Swebilius, med vilken han också gifte sig efter hustruns död. Den hatfulla skildringen av apinian kan således emanera ur dessa äktenskapliga slitningar”).

43 As far as I know, no complete inventory of Greek novels in Swedish libraries has been undertaken, but a quick look at the Skokloster library catalogue is probably representative with its Latin translation from 1601 (together with a later French translation from 1727).

44 Joaneath Spicer, “Heliodorus’s An Ethiopian Story in Seventeenth-Century European Art”, in *Images of the Black in 17th-century European Art*, Henry Louis Gates, David Bindman eds. (Cambridge: Harvard University Press, 2010), 1–29, esp. 15–16 and 18.)

JOHANNA VERNQVIST

"VAR ÄR DET DÄR LJUSET, UPPHÖJT OCH GUDOMLIGT"?



TFL 2024:1. EROS OCH TIDIGMODERN LITTERATUR

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.30319>

ISSN: 2001-094X

– Essä –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Inte bara poeter, utan även filosofer, har givit kärleken så många namn, [...] och de berättar om den i så många fabler och under så många allegorier och i andra former att jag, för min del, aldrig skulle kunna gissa mig till vad som utgör sanningen, eller vad Ni anser den vara.

Tullia d'Aragona 1547

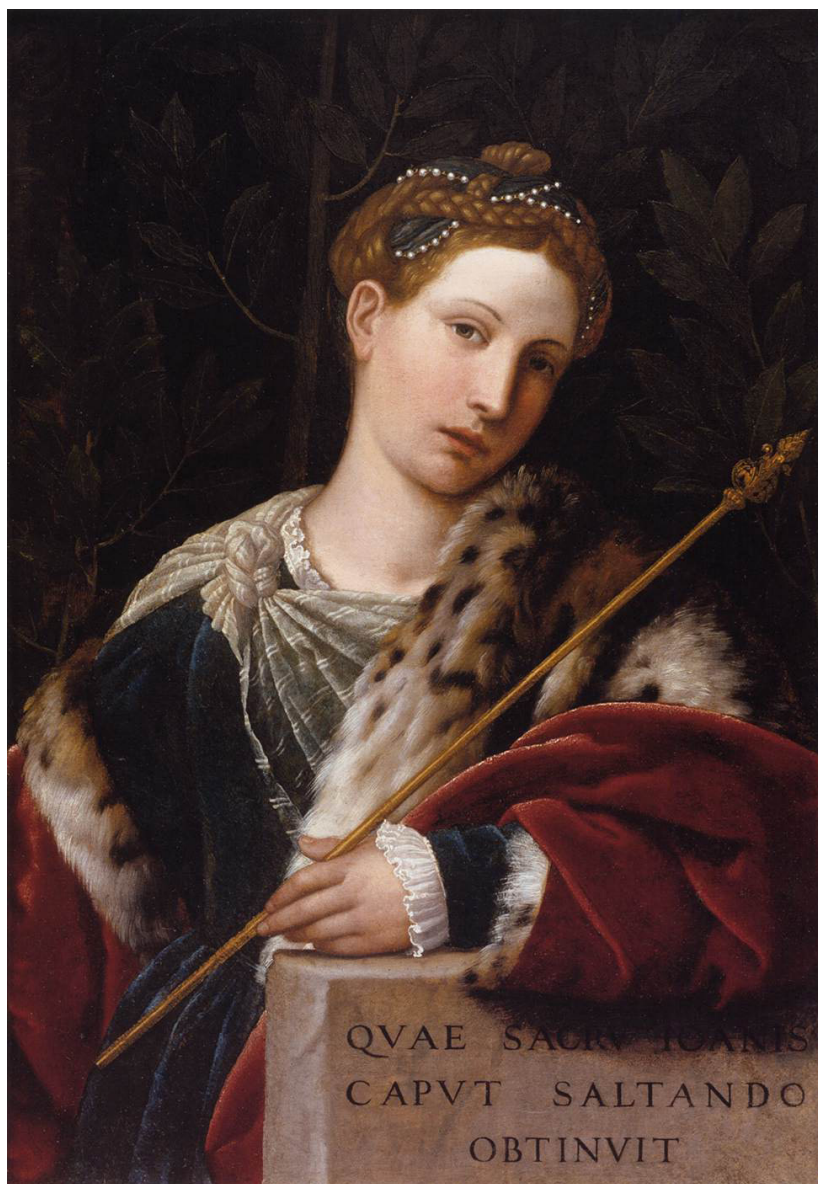
Jag har arbetat med kärlekens gestaltningar i litteraturen alltsedan min akademiska bana påbörjades. I min kandidatuppsats i litteraturvetenskap skrev jag om kärlekens mångtydighet i den franska renässansförfattaren Margareta av Navarras novellsamling *Heptaméron* (1559). *Heptaméron* med sina 72 noveller, ramberättelse och polyfona diskussioner blev sedan föremål för såväl magisteruppsats som avhandling. På liknande vis kom den italienska renässanspoeten Gaspara Stampa till mig, då jag studerade hennes sonetter redan under grundutbildningen. Liksom diktjaget så många gånger beskriver sig fångad i kärlekens bojor blev jag betagen av den tidigmoderna litteraturens gestaltningar av Eros, Amor, Kärleken och jag har ännu inga planer på att lämna 1500-talets litterära kärleksdebatt.

För det var just i en debatt som kvinnor som Gaspara Stampa och Margareta av Navarra skrev in sig i, en debatt som delvis hade startats av Christine de Pizan vid 1400-talets början, när hon riktade skarp kritik mot hur kvinnan genomgående hade gestaltats och talats om i historieskrivningen och i litteraturen. En särskild utgångspunkt fann de Pizan i den ”bästsäljande” *Romanen om rosen*, ett verk skrivet i två delar av två olika författare, och där den senare delen av Jean de Meun är djupt misogyn. Han låter den, från början, höviska älskaren utöva sin rätt given av Naturen och avslutar därmed verket med vad som förstås är en våldtäkt av ”rosen”, alltså flickan som genom den allegoriska berättelsen varit föremål för hans begär.

Grälet om kvinnorna, *la querelle des femmes*, där kvinnans rättigheter, konstitution, roll och värde stod i centrum, var alltså redan från början kopplat till en misogyn förståelse av Eros, vilket också var en del av det som de Pizan kritiserade.

Debatten om kärleken kom sedan att pågå parallellt med grälet om kvinnorna, i såväl Frankrike som Italien. *La querelle des amyes*, som debatten kallades i fransk kontext, tog inspiration från de antika filosoferna och en av de viktigaste gnosterna kom i och med florentinaren Marsilio Ficinos tolkning av Platons *Symposium*, först i latinsk översättning (1469) och därefter i folkspråklig dräkt under titeln *De amore* (1484). Ficinos verk kom att bana väg för ett omfattande antal dialoger på kärlekstemat under första halvan av 1500-talet, så som Pietro Bembos *Gli Asolani* (1505), Leone Ebreos/Judah Abravanel's *Dialoghi d'amore* (1535) och Sperone Speronis *De amore* (1542).

Mina steg på forskarstigen har också fört mig vidare just in i den italienska renässansens kulturella landskap. Det citat som inleder den här essän är tämligen illustrativt för perioden, där kärleken tar sig så många gestalter att man inte törs ange *en* sann definition eller förståelse av den. Citatet är hämtat ur Tullia d'Aragonas filosofiska dialog om kärlekens evighet, och d'Aragona var den enda kvinnan som skrev en sådan filosofisk utläggning specifikt om kärleken under epoken. Eros, eller än mer under renässansen, hans romerska tvilling Amor, som kopplas till förälskelse och drift, men också *agape*, kärleken frikopplad från åtrå eller Guds kärlek, *filia*, vänskapen, liksom kärlekens temporala aspekter som evig, ögonblicklig, flyktig – allt ryms i gestaltningar och diskussioner i filosofin, i dikterna och i konsten. I Tullia d'Aragonas verk finns allt detta representerat – om än inom olika genrer. I den filosofiska genren utreds främst kärleken och begäret mellan man och kvinna genom en kritik av den nyplatoniska idén om tudelningen av själen och kroppen. Genom att argumentera för en mer epikureisk syn, som hyllar alla kroppens sinnen och nödvändigheten av dem alla i en fullständig intellektuell förståelse av kärlek och skönhet, skriver hon också elegant och slagkraftigt in kvinnans möjligheter att förstå och praktisera den högsta formen av kärlek. Hon låter exempelvis den kvinnliga karaktären Tullia påpeka följande:



Porträtt av Tullia d'Aragona som Salome, målat av Moretto de Brescia ca 1537.
Wikimedia commons.

jag tror inte att ni avser att påstå att kvinnor inte har den intellektuella själ som männen har eller att de inte ens hör till samma släkte, såsom jag hört sägas av andra.¹

I hennes lyrik finner vi istället en variation, där olika former av kärlek gestaltas. Amore, Kärleken med stort K, som också är den som diskuteras i dialogen, har en självklar plats i många dikter, som här i den som numreras 35:

Var är (olyckliga jag) de där gyllene lockarna
med vilka Amor vävde ett nät för att snärja mig?
Var är (ack) det vackra ansiktet, från vilket min glöd
föds, som leder mig mot mitt livs mål?

Var är det där ljuset, upphöjt och gudomligt,
i vilket jag så ljuvt lever, och samtidigt dör?
Var är den vita handen, som håller mitt
hjärta fast, genomborrat av vassaste törne?

Var ljuder den änglalika rösten,
som i ett ögonblick skänker mig död, och liv?
Var är detta käraste av utseenden? Var, de ljuvaste av sätt?

Var skiner nu min livliga, ljusa Sol,
med vilken min ödeslott – den ljuvaste som
någonsin regnat från de goda stjärnorna – anlände?²

Den älskades frånvaro är typisk i den petrarkiska sonetten, liksom kärleksobjektets skönhet och änglalika röst. Skillnaden från Petrarca och den manligt dominerade petrarkiska rörelsen är förstås att det här talas om ett manligt kärleksobjekt som gestaltas som ljuv på så många sätt och som hyllas för sin vita hand och sina ljusa lockar. Vid sidan av den mer förväntade bilden av kärleken vill jag även nämna en annan kärleksförklaring, som inte är helt ovanlig i samtiden men som likväl sticker ut i diktkollektionen. Sonetten adresserar nämligen med stor sannolikhet d’Aragonas hund och den är placerad som nummer 36, direkt efter sonetten som citeras ovan.

Om ditt hjärta plågas av moderlig fromhet
så att du söker än här, än där,
efter din älskade son, min kära LILIA,
du gråter, och genom dina tårar förstärks din smärta.

För dig, ett djur förutan förnuft,
vem förstår, trots detta, inte hur stölden
mot oss båda varit både grym och förödande,
som tog din son från dig, och från mig min Kärlek.

Så vad ska jag då göra? Vilken evig, värdig klagan från
mitt hjärta kommer att strömma från mina ögon?
För jag känner din smärta, och mitt stora fördärv.

Vem kommer kunna sjunga med hög stämma, Psyches
sorgfyllda hyllning? Och vilket temperament kan
mildra den ångest som hans död ger mig?³

Det är en ljuvlig och sorgtyngd dikt, där diktjagets och husdjurets känslor speglas, eller sammansmälter, och förstärks genom det språk och stil som sonetten erbjuder av smärta, gråt och saknad. Den biografiska bakgrunden kan spåras till bortgången av Filippo Strozzi, d’Aragonas nära vän och långvarige älskare. Och för Liliás del tycks hon ha förlorat en av sina valpar, som hon förvirrat letar efter ”in questa parte, e in quella”.

Det är just i den här mångtydigheten i kärleksbegreppet och kärlekens praktiker som mitt forskningsintresse får näring, där min nyfikenhet väcks för att förstå mer om litteraturens funktioner, möjligheter och begränsningar, om normers betydelse och än mer av kritiken mot desamma. Mitt begär att få veta mer, att lära mer, att förstå mer, har lett mig mot nya frågor och en avsevärt mycket högre och ständigt växande trave av böcker. Ibland tar jag till och med på mig de stora skorna och tror mig vara på väg att bli en renässansmänniska när jag utforskar litteraturens relation till filosofi, konst och idéhistoria. Forskningen låter mig resa i tiden och får mig att röra mig genom flera litterära epoker. Ofta startar jag i renässansen, där mycket av mitt primärmaterial skapades, men jag kastas ständigt tillbaka till antiken, vidare framåt genom århundradena med hövisk lyrik, Dantes *Commedia* och Petrarcas kärlekslyrik, och sedan vidare förbi renässansen och

mot Lord Byrons era romantiken. Och, förstås, raka vägen tillbaka till vår egen samtids multimediala gestaltningar av kärlek i sådant som instagrampoesi, ständigt nya TV-serier där människor söker kärleken eller hyllar singellivet och litteratur som *Call me by your name* – med tydliga spår av antikens kärleksfilosofier – eller *New York Times*-kolumnen *Modern Love*, som för övrigt påminner om Boccaccios berättarstafett i *Decamerone* men med skillnaden att kolumnen långt



Sant'Agostino, belägen inte långt från Piazza Navona, var den kyrka som Tullia d'Aragona ansåg sig tillhöra livet ut. Det finns idag inga spår efter hennes familjegrav, då minnestavlan avlägsnades i samband med en renovering av kyrkan. [Wikimedia commons](#).

överskrider 100 berättelser om kärlek.⁴ Människans utforskande för att förstå sig på Eros är outtömligt.

Jag reser också rent fysiskt med mina projekt, och mötet med platserna har kommit att bli en helt central del i min forskning. Dels då mycket av mitt material finns i original i bibliotek och arkiv i städer som Florens, Rom och Venedig, dels för att de här platserna får mig att förstå mitt material och de tidigmoderna poeterna bättre. Jag behöver omslutas av Florens slingrande gränder, spegla mig i Venedigs kanaler och tyst reflektera i den romerska kyrkan Sant'Agostino där Tullia d'Aragona begravdes år 1556. Jag tror dessa vistelser på platser där renässansen ännu är påtagligt närvarande gör mig till en bättre forskare.

Noter

- 1 "ché non penso già che vogliate dire che le donne non abbiano l'anima intellettuale come gli uomini e non siano di una medesima specie, come ho sentito dire a certi." Tullia d'Aragona, *Dialogo della infinità di amore*, (Venedig, 1547), här citerad ur den mer lättillgängliga *Trattati d'amore del cinquecento*, red. Giuseppe Zonta (Bari: Laterza & Figli, 1912), 229. Samtliga översättningar av Tullia d'Aragonas verk är mina egna. När lyrik översatts har jag fokuserat innehåll i först hand, och inte strikt följt reglerna för sonettformen.
- 2 "Ov'è (misera me) quell'aureo crine, / di cui fe rete per pigliarmi Amore? / Ov'è (lassa) il bel viso, onde l'ardore / nasce, che mena la mia vita al fine? // Ove son quelle luci alte, e divine, / in cui dolce si vive, e insieme more? / Ov'è la bianca man, che lo mio core / stringendo punse con acute spine? // Ove suonan l'angeliche parole, / ch'in un momento mi dan morte, e vita? / U' i cari sguardi? u' le maniera belle? // Ove luce hora il vivo almo mio Sole, / con cui dolce destin mi venne in sorte / quanto mai piovvè da benigne stelle?" Tullia d'Aragona, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others: A Bilingual Edition*, red. och övers. Julia Hairston (Toronto: Iter Inc. Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2014).
- 3 "Se materna pietate affligge il core, / onde cercando in questa parte, e in quella / il caro figlio tuo, LILIA mia bella, / piangi, e cresci piangendo il tuo dolore; // a te, ch'animal sei di ragion fore, / et non intendi (oimè) quanto rubella / sia stata ad ambe noi sorte empia, e fella, / togliendo a te 'l tuo figlio, a me 'l mio Amore; // che far (lassa) degg'io? Qual degno pianto / verseran gli occhi miei dal core ai sempre? / Che conosco il tuo male, e 'l mio gran danno. // Chi di Psichi potrà con alto canto / cantar l'altere lodi? O con quai tempre / temprar quel, che mi dà sua morte, affanno?" Ibid.
- 4 Såväl *Decamerone* som *Modern Love* har nyligen också blivit tolkade i TV-serieformat.

ANDERS CULLHED

TIDIGMODERNA BEGÄRSOBJEKT



TFL 2024:1. EROS OCH TIDIGMODERN LITTERATUR

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.30325>

ISSN: 2001-094X

– Essä –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Barocklyrikens eros tar inte sällan plats på gränsen mellan verklighet och dröm, ljus och skugga, klarsyn och fantasi. På ett egenartat sätt kunde begärsobjektet materialiseras samtidigt som det tunnades ut till luft och vind. Det visade sig lika åtråvärt som oåtkomligt. Poeterna såg sig tvungna att ge tappt inför det faktum att den älskade lockar som starkast när hon eller han, vanligen en hon, uppenbarar sig som en fantasmagori. Den här begärsproblematiken kom att involvera en rad anknytningar till samtida vetenskap, ekonomi och poetik, som tydligast i den engelska så kallade metafysiska liksom i den spanskspråkiga konceptistiska poesin. Här ämnar jag illustrera den med tre korta texter, alla från det spanska språkområdet.

Den första är författad av Bartolomé Leonardo de Argensola (1562–1631), alternativt hans bror Lupercio Leonardo de Argensola (1559–1613). Bägge var lärda hovmän, bördiga från Aragonien, och bägge figurerar de i den strida skaran av den spanska barockens – eller, om man så vill, senrenässansens – *minor poets*, men just den här sonetten hör till epokens kanoniska nummer på iberisk mark. Den bär överskriften *A una muger que se afeitaba y estaba hermosa* ("Till en kvinna som sminkade sig och var skön"):¹

Yo os quiero confesar, don Juan, primero:
que aquel blanco y color de doña Elvira
no tiene de ella más, si bien se mira,
que el aberle costado su dinero.

Pero tras eso confesaros quiero
que es tanta la beldad de su mentira,
que en vano a competir con ella aspira
belleça ygal de rostro verdadero.

Mas, ¿qué mucho que yo perdido ande

por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así Naturaleça?

Porque ese cielo açul que todos vemos
ni es cielo ni es açul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleça!

Jag vill bekänna, don Juan, först av allt,
att färgen och allt vitt på fru Elvira
inget har med henne att göra, utom
att det har kostat henne gott om slantar.

Dock vill jag också bekänna för er att
hennes lögn förenas med sådan skönhet
att all tävlan är lönlös, också den som
utgår från ett sant anletes sköna drag.

Men inte är det konstigt om jag går och
förgapar mig i sådan villfarelse, när
ju Naturen, som vi vet, lurar oss så?

Ty denna blå himmel som vi betraktar
är ju varken himmel eller blå. Ack, så
synd att all denna skönhet inte är sann!

Sonetten utgår från ett attraktivt kvinnoansikte, i själva verket – hävdar diktjaget – påbättrat av kosmetika, följaktligen resultatet av en lögn, *mentira*, men ändå så vackert att det överträffar varje ”sant” (verkligt) anlete. Här uppdaterar poeten en gammal tradition i västerländsk poesi och poetik: den skuldblandade fascinationen för (kvinnelig) skönhet, begäret till en kropp som kan ta sig höviskt underdåniga uttryck samtidigt som det av och till blandas upp med misogynia anklagelser för ytlighet, falskhet och förslagenhet. Somliga *topoi*, såsom varningen för mytologins sirener, triggas nästan undantagslöst det här komplexet, likaså aktualiserat i ett antal poeters betänkligheter mot yvigt poetiskt bildspråk.² Författaren till den berömda sonetten följer emellertid ett annat spår. ”Men”, utropar han efter alla konstens regler i sonettens vändpunkt (*la volta* på rad 9), inte är det underligt om jag faller för ett sådant konstfullt lurendrejeri, *engaño*, eftersom själva Naturen lurar oss på liknande sätt? Den blå himlen är ju varken himmel eller blå!

Här återgår poeten på asketiskt färgad kristen tradition, misstroendeförklaringarna mot våra fem sinnen, först och främst synen, lätt bortkollrad av fåfång fågring, inte minst kvinnlig sådan. Den optiska illusionen var inget nytt tema på repertoaren, men alltifrån det sena 1500-talet kom det att tillspetsas av insikten om den samtida vetenskapens landvinningar. I strid mot den gamla ptolemaiska och medeltida världsbilden hade man fått ett nytt kosmos att blicka ut i, Giordano Bruno skulle säga oändligt, Blaise Pascal skulle säga skrämmande stumt. Om den upplevelsen verkligen återspeglas hos bröderna Argensola, representerar sonetten en tidsenlig reaktion på den nya världsbilden. Här finns inga spår av entusiasm över en Copernicus eller Galileis gränssprängande paradigm, bara ett resignerat konstaterande att vi lever, för att låna titeln på Pedro de Calderóns berömda drama, som i en dröm.

Sonetten faller in den här besvikelsen eller insikten, *desengaño* på spanska, i en särdeles barock kommentar till den artificiella skönheten, en konstfull kritik – skulle man kunna säga – av förkonstlingen. I renässansens bukoliska poesi hade det varit vanligt (och skulle så förbli, långt in i 1600-talet) att lyfta fram naturlig grace på bekostnad av artificiell. Inget smink, inga syntetiska medel kunde tävla med medfödda behag. Så ser det inte ut i bröderna Argensolas sonett. Där överbjuder konsten de facto naturen, och inte nog med det: naturen själv agerar konstnär. I analogi med att fru Elvira bättrar på sitt ansikte med smink faller den ut ett spektrum av himmelsblå skönhet som visar sig illusoriskt.

Ett besläktat tema, att kosmetika var till för att dölja vår dödlighet, var utbrett hos epokens bistra moralister och populärt hos diktarna, exempelvis i en misogyn passage ur Francisco de Quevedos (1580–1645) prosatraktat *Providencia de Dios* ("Guds försyn"), där författaren uttryckligen varnar sina läsare för att betrakta en skön kvinna alltför ingående. Hennes attraktionskraft skördar nämligen offer. I all sin glans efterliknar hon själva himlavalvet, så som de tidigmoderna poeterna fortfarande, vid behov, kunde föreställa sig detta. Falskeligen inbillar hon sina beundrare att hon är en "rationell sfär", med andra ord en avbild av de planetbanor eller konstellationer som korsade det gamla ptolemaiska, sköna och förnuftigt inrättade universum.³

Con joyas y manillas, arracadas y sortijas remeda el firmamento, sembrada de constelaciones centellantes, persuadiendo a los ojos que es esfera racional: con que hipócrita de divinidad, es maravilla tirana de los sentidos y potencias más bien reportados, aprisionando en una vista descuidada, en un movimiento casual las letras en los doctos y las armas en los valientes; aherrojando en un cabello libertades presuntuosas y magníficas, encendiendo en volcanes la nieve, que la muerte con el último invierno de la vida ventisca en las canas. Y por la última y más insolente de sus hazañas, granjea la idolatría, falsifica la religión, multiplica herejes, es deslizadero de los virtuosos, despeñadero de los malos, moneda falsa que muchas veces nos compra lo temporal, y no pocas, lo eterno. Esta, pues, ilusión vanagloriosa (que a fuerza de martirios en su persona, embustera de divinidad, siendo tierra amasada en carne y huesos, apuesta con el cielo más bien enjoyado a luces, y se hace más apetecible a los apetitos más desenfrenados) no sólo se afrenta de ser cuerpo, no sólo presume de ser cielo, sino de ser preferida a él.

Med smycken och armband, örhängen och ringar härmar hon himlavalvet, bestrött med gnistrande stjärnbilder, och övertygar ögonen om att hon är en rationell sfär: på det viset hycklar hon gudom och blir ett underverk som tyranniserar också tyglade sinnen och själsförmögenheter. Med en vårdslös blick eller en tillfällig rörelse fjättrar hon de lärdas skrifter och de tappas vapen; med ett enda hårstrå slår hon både inbilska och underbara friheter i järn, och den snö som döden under livets sista vinter yr omkring i det vita håret antänder hon i vulkaner. Och med den värsta och fräckaste av sina bedrifter ser hon till att dyrkas som en avgud, förfalskar religionen, mångdubblar kätterierna, blir halt väglag för de dygdiga och ett bråddjup för de onda, ett falskt mynt som ofta köper oss det timliga och inte sällan det eviga. Den här fåfänga gyckelbilden utger sig för en gudom fast hon bara är jord knådad till kött och blod; därigenom förorsakar hon så många martyrier, att hon kan tävla med den stjärnbeströdda himlen, och framstår som ännu läckrare för de tygellösaste av drifter. Hon nöjer sig inte med att ta anstöt av sin kropp och låtsas vara himmel: hon vill rentav överglänsa himlen.

Den kvinna som tonar fram i sats på sats i Quevedos aggressiva vidräkning framstår som en personifikation av den artificiella skönheten. Hennes smycken tävlar med stjärnorna, och själv tävlar hon med gudomen. I likhet med ett antal medsyrstrar i den numera långa petrarkistiska traditionen aktualiserar hon en kärleksreligion som i allvarsmannen Quevedos ögon bara ter sig vanvördig (att han själv baserade några av det spanska språkets vackraste dikter på just denna tradition är en annan sak; i barockens Spanien var den enskilda författarpersonligheten underkastad genrens lag). Inte nog med att hon i likhet med doña Elvira är beroende av pengar för sin utstyrsel. Hon framställs själv som *moneda falsa*, fuskvaluta, lika bedräglig som resultatet av det grasserande falskmynteri som följde på epokens galopperande inflation i den spanska stormakten.

Författaren plockar resolut ned denna projektion av stjärnhimlen på jorden. Hon måste avslöjas. Hon hycklar gudom men består i grunden, som vi alla, av kött och blod. Gapet mellan himmel och jord visar sig radikalt. Ingen platonisk stege finns inom synhåll. Begärsobjektet både demonteras och dementeras. Inte desto mindre är poeten på det klara med dess oomtvistliga makt. Han vet att hans varningar och allvarsord är dömda att slå slint. Det räcker med ”en vårdslös blick eller en tillfällig rörelse” för att få lärda herrar och bålda riddersmän – pennans och svärdets företrädare – på fall. De är lika ohjälpligt förgapade i kvinnlig skönhet som Bartolomé (eller Lupercio) de Argensola i doña Elvira, oberoende av dess förkonstling. Det spelar ingen roll om allt är yta, inbillning och ekonomi, ifall ytan är så skön, inbillningen så förledande och ekonomin så (fejkat) stark! Sist och slutligen visar sig också detta barocka begärsobjekt otillgängligt: hon försätter inte bara ovärdiga utan likaså dygdiga pretendenter på hal is. I hennes släptåg sprattlar de olyckliga uppvaktarna som parodier på religionens heliga martyrer. Älskare in spe gör sig inte besvär.

Ytterligare en barock version av begärsobjektet tar gestalt i en sonett av den mexikanska poeten Sor Juana Inés de la Cruz (1648–95), ett av epokens mest fängslande levnadsöden, nunnan som några år före sin död tvingades ta avstånd från hela sin intellektuella verksamhet:⁴

Deténte, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

Så dröj, skugga av min skygga älskade,
du bild av den förtrollning jag älskar,
sköna chimär för vilken jag gärna dör,
ljuva skenbild som vållat så plågat liv.

Om mitt bröst så tjänar till lydigt stål
för denna begärliga magnet, dina
behag, varför lockar du mig med kärlek
för att sedan fly och bara le åt mig?

Men du kan inte slå dig till ro, stolt
med att ditt tyranni besegrat mig,
ty även om du flyr den snäva snara
som höll din inbillade form i sitt våld,
flydde du bara min famn, likafullt
fången och kedjad i min fantasi.

Som flera kommentatorer påpekat har Sor Juana över lag en tendens att upplösa den älskade, den Andre, vanligen duet, i en synvilla.⁵ Det gäller också denna sonett, men här kommer tonvikten att ligga på begärsobjektets karaktär av "bild". Dess bestämningar i raderna 2–4, *imagen*, *ilusión* och *ficción*, suggererar närmast kopian av ett frånvarande original. Där Argensolasonetten hade tagit sikte på en levande

kvinnu, doña Elvira, och där Quevedo kalfatrat kvinnlig skönhet, riktar sig Sor Juana här, i sonettens upptakt, uttryckligen till en efterbildning, en skugga av en skugga, för att anknyta till urgammal platonsk metaforik.

Till skillnad från sina manliga kollegor i moderlandet gestaltar Sor Juana förhållandet mellan jaget och begärsobjektet som en maktkamp. Där hamnar betraktaren/uppvaktaren till att börja med i underläge. Den älskades bild attraherar hennes bröst såsom en magnet drar till sig järnfilspån. Lika litet som Argensolasonettens subjekt förunnas hon emellertid målet för sina önskningar. Hon må lockas av synvillans skönhet, men i verkligheten flyr den undan. Hen lockar jaget med sina behag bara för att lämna henne frustrerad och ensam.

Också den här sonetten uppvisar en *volta* i rad 9, inledd med det karaktäristiska *Mas*, ”Men”, varefter maktkampen tar en ny vändning. Jaget trycker fortfarande en drömbild i sin famn (hennes ”snäva snara” på rad 11), medan begärsobjektet i sin tur vaporiseras, men dess övertag visar sig bara skenbart. På de bägge slutraderna tar diktjaget hem spelet i kraft av sin suveräna *fantasia*, som en gång för alla fjättrar den dyrkade motparten, närmare bestämt intrycket av honom/henne, inom sig.

Tanken på fantasin som en lagringsplats för sinnesintrycken är av gammalt (antikt) datum. I aristotelisk tradition hörde *phantasia* till våra naturliga själsförmögenheter, men den kom också att betraktas med misstänksamhet, utmålade som en opålitlig trickster i det mänskliga psyket. Till skillnad från såväl minnet som förnuftet ansågs fantasin ofta ovederhöftig, särskilt aktiv i våra drömmar, benägen att upplösa och ombilda våra sinnesintryck och följaktligen alstra bilder av varelser utan täckning i verkligheten, av typen kentaurer. I äldre patristisk och medeltida tradition knöts denna *fantasia* eller *imaginatio* bara undantagsvis till konstnärlig verksamhet. Under senrenässansen kom emellertid tänkares och poeters förknippningar av fantasin med dikt att tättna. Det fullödiga uttrycket för den här kopplingen återfinns vi i Shakespeares *A Midsummer-Night's Dream*, där Theseus i upptakten till den femte akten likställer poeten med dåren och älskaren. Fantasiavarelser är de alla tre, fortsätter han (5.1.8), men det blir poeten som får det största utrymmet i hans triad (5.1.14–17):

”And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet’s pen / Turns them to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name.”⁶

Sor Juana hade veterligen aldrig hört Shakespeares namn, men föreställningen om poetisk fantasi hade likaså gjort insteg i den spanskspråkiga litteraturen. Den fick stort genomslag hos läkaren och psykologen Huarte de San Juan, verksam vid universitetet i Baeza, Andalusien. I den vitt spridda *Examen de ingenios para las ciencias* (”Undersökning av begåvningar för skilda discipliner”, 1575), hade Huarte uttryckligen länkat fantasins begåvning till poetisk aktivitet (kap. VIII [X]).⁷ Kopplingen fick genomslag i den spanska barockens poetiker och kan också ha varit aktuell för Cervantes. Om den likaså aktualiseras i Sor Juanas sonett understryker den jagets identitet som poet. Till skillnad från sina manliga föregångare tämjer hon sitt gäckande begärsobjekt. Hennes (poetiska) fantasi håller kvar sitt föremål antingen det vill det eller ej. Den får det sista ordet. Hela problematiken flyttas in i ett litteraturteoretiskt spelrum, där det poetiska subjektet börjar växa sig stort.

Dessa tidigmoderna exempel från den spanskspråkiga litteraturen ger, avslutningsvis, en god bild av de tilltagande spänningarna i epokens bearbetningar av erostemat. För Bartolomé/Lupercio Argensola harmonierar doña Elviras gäckande natur med den nya skepticism som höll på att infiltrera en god del av den spanska litteraturen, bland annat mot fond av den nya vetenskapens landvinningar. Quevedo försöker lika hämndlystet som patetiskt låsa fast den dyrkade Damen i en ekonomi som går på tomgång. Sor Juana, slutligen, återspeglar samma otillgängliga begärsobjekt bara för att själv ta kommandot och leverera en demonstration av den poetiska fantasins nya agens i den litterära världen. Alla opererar de i spänningsfältet mellan tradition och modernitet, som djärvast – får man nog säga – den innovativa systemen från den värld som hennes samtid brukade kalla ny.

Noter

- 1 Lupercio & Bartolomé Leonardo de Argensola. *Rimas*, II, J.M. Blecua red. (Zaragoza: Instituto Miguel de Cervantes, 1951), 669.

- 2 Anders Cullhed, "Hermeneutisk striptease (har retoriken ett kön?)". I A. Piltz & A. Jönsson, red., *Språkets speglingar. Festskrift till Birger Bergh* (Ångelholm: Skåneförl., 2000), 90–98; Mats Malm, *Det liderliga språket. Poetisk ambivalens i svensk "barock"* (Stockholm/Stehag: Symposion, 2004).
- 3 Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en prosa*, 6 uppl., F. Buendia red. (Madrid: Aguilar, 1986), 1551.
- 4 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras selectas*, G.S.de Rivers & E.L. Rivers red. (Barcelona: Noguer, 1976), 637.
- 5 Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe* (México D.F.: Fondo de cultura económica, 1983), 381–82.
- 6 *A Midsummer-Night's Dream. The Cambridge Dover Wilson Shakespeare*, 23. John Dover Wilson red. (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
- 7 Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Guillermo Serés red. (Madrid: Cátedra, 1989), 403.

SOFIA
WARKANDER

**LIDELSENS
LITTERÄRA
SUBLIMERING
I *LES LETTRES
PORTUGAISES***



TFL 2024:1. EROS OCH TIDIGMODERN LITTERATUR

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.30328>

ISSN: 2001-094X

– Essä –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

År 1669 väckte fem anonymt författade kärleksbrev stor uppmärksamhet i Paris. *Les Lettres portugaises traduites en français*, eller *De portugisiska breven*, består av brev skrivna av en portugisisk nanna till sin älskade. Trots att inget författarnamn stod på försättsbladet förstods breven som autentiska av sin samtid. De blev omtalade för sitt lidelsefulla uttryck, och skriften fick en så stark plats i den läsande allmänhetens medvetande att en *portugaise* snart blev synonymt med ett passionerat kärleksbrev.¹ Ytterligare fyra upplagor trycktes samma år. Dessutom trycktes flera piratutgåvor kort därefter utanför Frankrike, och breven inspirerade flera oauktorerade uppföljare.² Deras inflytande har också hållit i sig genom seklerna. Under de senaste decennierna har breven både filmatiserats och legat till grund för andra skönlitterära verk.³ Vid sin utgivning väckte *Breven* uppmärksamhet genom sin beskrivning av en övergiven kvinnas turbulenta och motstridiga känslor, och det är också så de lästs under större delen av tiden sedan deras utgivning. Det är dock en läsning som skymt den sofistikerade leken diktarijaget bedriver, där breven används för att bygga en heroisk persona.

I *Breven* blir kärlek nämligen mer än affekt, välbehag eller lidande. När berättarijaget, som kallar sig själv Mariana, skriver kärleksbreven skapar hon samtidigt ett utrymme för analys av jaget, vars gränser understryks genom skilsmässan från den älskare hon tidigare uppgått i. Därigenom blir skrivandet av breven, nästan tjugo år före Marie-Madeleine de Lafayettes *Prinsessan de Clèves* (1678) som ofta kallats den första psykologiska romanen, också en plats på vilken ett subjekt kan byggas. Genom brevskrivandet framställs identiteten som älskande kvinna som en utgångspunkt från vilken vissa positioner kan intas – positioner eller poser av heroiskt lidande och självuppoffring. I breven omvandlas inte bara kärlek till konst, utan brevskrivaren till en

arketyp av självuppoffrande och följaktligen ädel kvinnlighet. Denna funktion kan relateras till sin tids syn på kärlek som didaktik.

Under det franska 1600-talet ansågs både kärleken och litteraturen ha en socialiserande funktion.⁴ Tidens skönlitteratur är ett koncentrat av psykologiska betraktelser och moraliska maximer. Bland annat blev Honoré d'Urfés pastoralroman *L'Astrée* (1607–1627) så populär att kardinal Richelieu ska ha sagt att ingen kunde ha en plats i societeten utan att ha läst dess kärleksberättelser. Kärleken i sig betraktades som en skola, och under 1600-talets först halva demonstrerade litteraturen ofta hur passionerad kärlek kunde avslöja eller rentav skapa en ädel karaktär. Dramatikern Pierre Corneille skrev att kärleken är en stor läromästare, som lär ut allt i ett slag.⁵ I *Hustruskolan* (1662) illustrerade Molière hur passionerad kärlek kan både fostra, tukta och orsaka anmärkningsvärda förändringar hos den förälskade parten, och i en samtida maximsamling beskrivs hur kärleken vässar sinnet och lär den älskande ”fantastiska ting”.⁶ Det är relevant för *Breven*, där skrivandet av kärleksbrev blir en arena för att konstruera sig själv som subjekt.

I det första, inledande brevet får vi läsa att dess författare Mariana väntar på nyheter från en officer, som efter en tids tjänstgöring i Portugal kallats hem till Frankrike. När ett halvår har gått tar hon sig själv friheten att skriva till honom. Men hennes första mening riktas betydelsefullt nog inte till den älskade mannen, utan till sin egen kärlek. Hon tilltalar den som en egen part i målet, och orsaken till hennes olycka. Detta första tilltal innehåller en nyckel till de fem breven, och det jag ser som brevskrivarens egentliga uppsåt. Vem är det egentligen Mariana skriver till, och påstår sig dyrka?

Breven beskriver Marianas känslor ingående. Hon berättar hur hon helt går upp i sin passion, så till den grad att hon inte kan tänka på något annat, och har gråtit utan uppehåll sedan den franske officeren bestämt sig för att ta avsked. Med retorisk virtuositet anklagar Mariana först sin älskade, och sedan sig själv som protesterar mot sitt lidande; ett lidande som hon är skyldig inte så mycket honom som sin egen kärlek. Efter att ha förlikat sig med tanken på att hennes älskare har glömt henne, bär hon sin kärlek som en sorts smärtsam välsignelse: ”jag är mycket glad att ni förförde mig; er plågsamma och kanske eviga bortovaro förminskar på intet sätt min kärleks frenesi

[...] jag är hänförd att ha gjort allt det jag gjort för er i uppror mot all form av god ton”.⁷

Mariana beskriver hur hon trott sig slippa det vanliga ödet för en kvinna som blir lämnad av sin älskare, eftersom hennes egen kärlek var så stark att den skulle upphöja henne över vardagliga banaliteter som att bli bortglömd efter erövringen. Hon hoppades att han skulle ”förakta världen” och avsäga sig sin ställning i Frankrike för deras kärleks skull – men hon inser att hon bedragit sig, hon upprepar om och om att hon misstagit sig och förblindats av sin egen kärlek, som hon använt som måttstock för hans känslor, istället för att låta sig styras av förnuftet.⁸

Efter att ha beklagat sig över sin älskares frånvaro och tystnad börjar berättarjaget dock insistera på att hennes kärlek är oberoende av hans handlingar. När hon anklagar honom för hans tystnad skyndar hon kort därefter till hans försvar, och hävdar att hon är tacksam för sitt lidande. Även utan svar för hon hans talan, argumenterar för honom, framför sin bild av hans tankar. Hon förklarar alla skäl han har för att inte anstränga sig för att träffa henne igen. Mariana klandrar sig själv för att hon skriver, bara för att i nästa stund förklara sitt brinnande behov att beskriva sina känslor; att tala om, och tala till, målet för hennes lidelsefulla kärlek. I breven för hon nu ett samtal som tyder på att hon njuter av skrivandet just för att det är imaginärt, för att hon kan styra över både den förlorade älskaren och sig själv.

Trots hennes upprepade kärleksförklaringar blir det redan i det första brevet tydligt för läsaren att Marianas känslor inte är besvarade annat än i hennes fantasier. Bit för bit märks insikten också i hennes brev att den hon älskat så mycket vare sig har lidit av att ha skilts från henne, eller har någon avsikt att träffa henne igen. Hans tystnad talar om att historien är över, och Mariana är övergiven. Men genom hennes skriftliga framställning skiftar historien form, från en banal berättelse om en alltför godtrogen ung kvinna till en berättelse om ett heroiskt kärleksoffer. Där tar hennes lidande bitvis formen av extas. I det första brevets öppning talar Mariana om hur hon uppgår i passionen med hela sitt jag; hon nästan utplånas av den, och tror att hon snart ska dö. Men redan här förebådar romaneska dödsfantasier hur lidandet vänds till vällust, och Mariana konstaterar att hon njuter av att uppoffra sitt liv till den passionerade kärlek som hon velat viga det åt.⁹

Samtidigt som hon skriver att hon lider så mycket att hon snart kommer att dö, förklarar Mariana att hon har fäst sig vid sin olycka, så mycket att hon gläds åt tanken att dö av kärlek. Hon vill "lida ännu mer hellre än att glömma er", och påstår att officeren är mer beklagansvärd än hon, då "det är bättre att lida allt jag lider än att förnjöjas av de trånsjuka njutningar ni ger era franska älskarinnor."¹⁰ Att uppoffra sig för den man älskar äger, förklarar hon, en särskild sorts tjusning. Hon föredrar sitt lidande framför att "botas" från sitt onda, och den som svikit henne står att beklaga mer än hon, som söker tröst i lidandet självt. Mitt i sitt lidande ser Mariana sitt öde därför som överlägset sin forne älskares.

Breven har en extraordinär förmåga att beskriva motstridiga känslor, där Marianas ilska över att bli övergiven knappt hinner uttryckas innan den överröstas av bedyranden att hon inte skulle vilja vara utan denna lidelsefulla kärlek. Hon säger sig avsky det lugn hon levde i innan hon drabbades av sin passion, och tackar honom "ur djupet av mitt hjärta för den hopplöshet ni orsakar mig".¹¹ Hon verkar också njuta just av att uttrycka sitt lidande i breven: "Adjö; min passion ökar för varje stund. Åh! Jag har så många saker att säga er!"¹² Hur kan hon ha så mycket att säga någon som hon inte hört av på länge, om inte för att hon dyrkar en bild – inte av sin älskare, utan av sig själv som älskande?

Mariana, som är isolerad i ett kloster, isolerar i sin tur sin lidelse i sig själv. Kärleken till den avreste franske officeren gör att hon kan framställa sig i ett självuppoffrande lidande som hämtar mycket från Kristusmotiv. Hon vidhåller att det inte är i någon förhoppning om att återfinna hans kärlek som hon skriver. I omsorgen att upphöja sitt lidande genom att vara det trogen fäster den portugisiska nunnan istället sin kärlek vid sin heder och sin religion, som hon förklarar inte längre består i annat än att älska officeren vansinnigt under resten av sitt liv.¹³

Istället för att vredgas intar hon en både kristlig och moderlig roll gentemot honom, och vill förlåta honom hans egen bristande lojalitet. Hon uppmanar fransmannen att göra precis det som passar honom, eftersom hennes kärlek inte längre beror på hur han behandlar henne.¹⁴ Hon försöker avhålla sig från förhoppningar, och uttrycker att hon endast vill vara mottaglig för smärta. Samtidigt signalerar hennes beslut

en agens som kontrasterar mot passionens lidande. Mariana tackar till och med officeren för den njutning hon upptäcker i sitt lidande, och säger att hon inte kan leva utan den, trots att den är omgärdad av ”tusen kval”.¹⁵ Hon avslutar sitt första brev med en uppmaning till officeren att alltid älska henne, och få henne att lida ännu mer.¹⁶

På så sätt korsetterar och styr Mariana sin kärlek. När kärleken inte längre delas upptar Mariana den istället som en del av sig själv, och istället för den älskade är det denna kärlek i sig hon söker att bevara, vårda och offra till. Det blir en sorts lek med framställningen av det egna jaget, där leken definieras av hur Mariana intar olika, till synes motsatta talarpositioner, för att genom dem skriva ett narrativ och en persona. Denna sofistikerade konstruktion motsäger den reception av breven som sett dem som en direkt inblick i en lidande kvinnas inre.

Det är också i denna framställning av sig själv som Mariana hittar lindring. I de senare breven påstår Mariana att det är hon som fått den största njutningen av deras kärlekshistoria, snarare än den officer som hon nu förstår endast velat förföra henne och i en militärisk gest ”vinna” hennes hjärta. En sådan vinst väger lätt jämfört med vällusten i att älska: ”ni skulle ha upplevt att man är mycket lyckligare [...] när man älskar med en våldsamt kärlek än när man älskas”.¹⁷ Enligt Mariana får fransmannen blott smaka en ”medioker njutning” jämfört med hennes egen. Den del av kärleken som är just oförliknelig är inte delad utan tillhör endast henne, genom hennes egen förmåga att älska.

Här argumenterar den katolska nunnan alltså för att det är hon, och inte den franske officeren och gentlemannen som förfört henne, som verkligen förstår sig på kärlek. Hennes noggrant förda resonemang närmar sig ett filosofiskt traktat om kärlekens natur, där hon också pekar ut riddarens handlande som resultat inte bara av bristande känslor för henne, utan också av bristande insikt i passionernas värld. På så sätt omvandlar hon det som kan verka som en passiv offerroll för att framställa sig själv som kärlekens uttolkare. Det är också genom det greppet som hon använder kärlek för att konstruera en bild av sig själv som exceptionell. I linje med ett kärleksideal av obrottslig trohet som kodifierats såväl i riddarromaner som i petrarkistisk diktning är den älskande Mariana fullständigt hängiven sin obesvarade kärlek till officeren.¹⁸ I *Breven* använder hon denna litterära konvention, där kärleken är en omvandlande och själs-

danande kraft, för att inta en heroisk position som traditionellt varit reserverad för män.

Mariana framställer sin egen trofasthet i motsats till sin älskares ombytlighet. Slutligen berättar hon också att det var hennes egen blick, snarare än någon gest från officeren, som ursprungligen väckte hennes känslor. När hon påstår att hon själv blev förälskad redan innan han försökte förföra henne är det sålunda nyckelstenen i en konstruktion som handlar om äganderätten till sin egen kärlek, och det hon har kunnat bli genom denna förälskelse.

Attribution

Att publiceringen av *Breven* väckte stor uppmärksamhet i sin samtid berodde bland annat på att de uppfattades som autentiska. Men passande nog för ett verk som väcker så starka föreställningar om uppriktighet har *Breven* under det senaste seklet varit föremål för en debatt kring dess egentliga upphov, något jag strax ska återkomma till. Var breven verkligen skrivna av en portugisisk nunna vid namn Mariana, eller är verket en fiktion?

Det var inte ovanligt att unga kvinnor i adelsläkter skickades till kloster mer eller mindre mot sin vilja. Det gjorde det möjligt att spara pengar på en hemgift till förmån för andra syskon. Den läsande publiken kunde därmed livligt föreställa sig en nunna i Portugal, som inte skulle ha valt sin väg på grund av ett kall, utan vara mottaglig för passionen – och dessutom vara lärd nog för att kunna skriva fängslade om sin kärlek.

Vid tiden för brevens utgivning lästes de alltså som ett verk av en portugisisk nunna, skrivet under en tidsram som motsvarar brevens poetiska tid, till följd av en verklig kärlekshistoria. Brevens förläggare, Claude Barbin, hade redan tidigare utmärkt sig för att ge ut texter om passionerad kärlek skrivna av kvinnor, som ofta balanserade på gränsen mellan fiktion och verklighet.¹⁹ Trots att *Breven* gavs ut anonymt identifierade de snabbt följande piratutgåvorna både adressaten, den franske markisen av Chamilly, och brevens förmodade översättare, Gabriel de Guilleragues. Under tidigt 1800-tal gjordes dessutom viktiga filologiska fynd, som gjorde det möjligt att identifiera nunnan med en verklig kvinna, Mariana Alcoforado (1640–1723), som levte

vid klostret i portugisiska Beja. Där hade också Chamilly uppehållit sig under kriget. Läsningen av breven som en autentisk bild av en utpräglad kvinnlig passion fortsatte genom seklerna. Stendhal läste på 1800-talet breven som en modell för att älska ”med en själ av eld” och som ett autentiskt exempel på *amour-passion*.²⁰ Rainer Maria Rilke liknade i ett brev Mariana vid en näktergal, en fågel associerad med den mytiska Filomelas konstnärliga skapande. Rilke, som översatte breven till tyska 1913, ansåg att nunnan ”med en sibyllas hand” tecknat en bild av kvinnlig passion.²¹

År 1926 hävdade Frederick C. Green att breven inte bara översatts utan också författats av Guilleragues. Tesen som drivits av andra forskare från 1950-talet och framåt har vunnit stort inflytande, men fortfarande finns ingen samstämmighet i forskarkåren.²² De som argumenterar för Guilleragues som författare har också anklagats för att överdriva betydelsen av vissa bevis, som presenterats som avgörande – bland annat grundade Frédéric Deloffre bilden av Guilleragues som litterär kreatör på att han samarbetat med Molière, trots att samarbetet endast gått ut på att han spelat en mindre roll i en av dramatikers pjäser.²³ De långlivade diskussionerna om brevens upphov har färgats av fransk respektive portugisisk nationell stolthet och identitet, men också föreställningar om kvinnligt och manligt skrivande.²⁴ Tron på Mariana Alcoforada som författare baserades ofta på uppfattningen att breven beskriver en lidelse och ett lidande som bara en kvinna kan erfaras – eller drabbas av.²⁵ Jean-Jacques Rousseau, den ende före Green att invända mot tron på en kvinnlig författare, anförde en diametralt motsatt föreställning: att kvinnor saknar *själ* nog att känna, och följaktligen beskriva, så lidelsefullt.²⁶

En tredje möjlighet kan skönjas i Joan DeJeans begrepp ”litterära sekreterare”, som beskriver män som bistod skrivande kvinnor med att redigera deras texter, eller nedteckna deras berättelser.²⁷ Av olika skäl har dessa texter ibland utkommit under ”sekreterarens” namn – täckmantlar som i vissa fall fallit av först långt senare.

Svårigheten att slutgiltigt reda ut frågan om författarens identitet är inte bara knuten till föreställningar om texten som en genuin eller spontant förmedlad inblick respektive litterärt hantverk, eller en kvinnlig begåvning för att skriva brev. Den är också symptomatisk för en tid som kännetecknas av litterära koder, dubbeltydighet och

censur. Dessa strategier användes alla för att komma runt reglerna för konstnärligt uttryck som de ställdes upp av den absoluta monarkin i Frankrike, och där en förbrytelse mot dessa normer kunde leda till fängelsestraff eller exil. Men dessa strategier användes också av kvinnliga författare för att kunna skriva utan att anklagas för att bryta med sedlighetens normer.

I det tidigmoderna Frankrike var brevet som litterär genre öppen för kvinnor. Den form av nedskrivna konversation som brevet i viss mån utgör sågs som särskilt lämpad för kvinnor, som ansågs ha en större fallenhet för konversationen som konstform. En av de mest namnkunniga franska författarna från det franska sextonhundratalet är Marie de Sévigné, som är känd just för sina kvicka och raffinerade brev. Även ur denna genresynpunkt fanns det alltså stöd för en tro på brevens autenticitet.

Brevgenren i sig placerar författaren i en position mellan det publika och det privata, en mellanplats där den tidens kvinnor kunde skriva för offentligheten utan att verka göra avkall på dygdig blygsamhet, då breven synbart riktade sig till en enskild person. Men det har också hävdats att det är just denna spänning mellan det privata och det offentliga som förläggare och imitatorer kapitaliserat på. Litteraturforskare och kritiker har beskrivit *Brevens* förmåga att fånga läsaren som relaterad till en upplevelse av att få en inblick i en förälskad kvinnas känslor.²⁸ Denna voyeuristiska läsning osynliggör brevens litterära kvaliteter, som inkluderar en klassisk struktur med starkt inflytande från Ovidius *Heroides* eller *Hjältinnebrevet*.²⁹ Språket upplevs som gripande för att det förstås som omedierat och spontant.³⁰

Den spänning mellan intimitet och offentlighet som kännetecknar brevromanen ger den alltså en särskild möjlighet att leka med sådana koder. Spelet mellan avsändare och mottagare genomsyrar såväl verkets genererar som hur det lästes. I *Breven* kan man dessutom se detta spel som grunden för en omvandling hos brevskrivaren själv, och en liknande rörelse mellan det intima och det konstfärdiga märks hos textens berättare. I *Breven* blir Marianas försök att nå den försvunne officeren efterhand ett forum för hennes njutning av skrivandet i sig. Steg för steg överger hon kärlekens ursprungliga behov att uttryckas för sin egen skull, och beskriver allt sitt behov av att fortsätta beskriva sina känslor och konstruera en bild av sitt jag.

I det fjärde och näst sista brevet fantiserar den portugisiska nunnan om att hennes älskare skulle ha en annan kärleksaffär i Frankrike, och ber honom att skicka en bild på den kvinna han i så fall älskar. Men hon önskar sig inte bara en avbild, utan dessutom en redogörelse för allt denna kvinna säger honom. Hon ber honom också om ett porträtt av hans bror och dennes hustru. När den franske budbäraren som hon ska anförtro sitt brev försöker skynda på henne medan hon skriver, antar hon att det är för att han själv är på väg att överge en annan förförd och olycklig portugisisk kvinna.

Marianas intresse begränsas inte längre till henne själv, utan börjar omfatta alltmer intrikata kärlekshistorier, som nu styrs helt av hennes egen föreställningsvärld. I tomrummet efter föreställningen om en lycklig kärlek frågar hon inte efter en annan och trognare älskare. Istället vill hon ha mer material till sitt fortsatta berättande, men denna gång utan något krav på en förankring i verkligheten. Detta näst sista brev är samtidigt det sista där hon beskriver sin kärlek. I det förklarar hon till sist att hon skriver kärleksbrevet mer för sin egen skull än för någon annans. Kanske är det också därför hon påstår sig ha svårare att avsluta sitt brev än den franske officeren hade att överge henne.³¹

Breven rymmer också intressanta resonemang kring de materiella förutsättningarna för en djup passion, där klostrets avstånd till omvärlden och tid för eftertanke utmålas som idealiska för både lidelse och kontemplation.³² Denna bild av klostret fick ett visst genomslag, och i *Prinsessan de Clèves* resonerar bokens berättare om just förmågan att bevara sina innersta känslor – och tankar – ostörda i klostrets ensamhet. Men framför allt stärker resonemanget Marianas beskrivning av sig själv både som idealistisk älskande, och hängiven brevskrivare. Där framhåller hon hur hon hänger sig åt sin kärlek och sitt skrivande på trots mot hela världen, och i avskildhet från den. Därmed konstruerar hon också en position som någon som definieras främst av sina känslor och sitt författarskap.

Den stormiga passionen i *Breven* kan överlag ses i relation till andra, samtida känslöideal. I *Le Commerce du Parnasse*, som gavs ut samma år som *Breven*, skriver författaren och målaren Françoise Pascal i ett brev till sin syster att hon lever ett lyckligt liv i ensamhet i Paris, med en katt, en fågel och en betjänt. Kontrasten är slående mellan de portugisiska brevens Mariana och denna kvinnliga för-

fattare – som uppvaktades av just Gabriel de Guilleragues, brevens översättare, utan framgång. Hennes lycka i lidelsens frånvaro och genomtänkta eftersträvan av platonsk vänskap tecknar en bild av kvinnlig självtillit och behärskning.³³ När passionen väl gestaltas i Pascals bok är den enkelt botad. En man som övergivit en av författarens väninnor på grund av pengaintresse har en så låg och ful själ att han inte längre är värdig hennes kärlek, och väninnan blir helt enkelt oförmögen att tänka på honom.³⁴ Som i många andra kärleksberättelser framställs kärleken med en bindel för ögonen.³⁵ Men väninnans rationella dygd segrar, och ”räddar” henne från kärleken.³⁶

I *Breven* går Mariana från en överväldigande lidelse till att njuta av att berätta om sina känslor. Hennes gestaltning gör henne i viss utsträckning också, som Françoise Pascal, till mästare över dem. Därmed är kärleken inte bara en moralisk eller didaktisk upplevelse som fastställts ovan, där kärleksberättelser ingår i en socialiseringsprocess, eller avslöjar en grundläggande karaktär. Det kan också vara ett utrymme för kvinnor att hitta sin röst, för att sedan uppgå i nöjet att använda den.

När tillfredsställelsen i att berätta om kärleken tar allt större plats omvandlas lidandet till både kontrollutövande och njutning. Det är också denna njutning som Mariana, långt efter att ha insett att hon inte (längre) är älskad, till sist ser sig berövas i det femte och sista brevet. I det anklagar hon officeren för att ha stört hennes ro med sitt svar.

Hans text återges inte tillsammans med Marianas brev. Istället kan läsaren endast tillgodogöra sig det genom hennes svar, vars tilltal drastiskt skiljer sig från de föregående. I det visar hon sig rasande över anklagelser som gäller hennes trohet. Mariana kunde se sig själv som övergiven, men inte förnedrad genom Chamillys misstankar om sin kärleks dygder och fasthet.

Officerens brev fråntar Mariana hennes position som kärlekens martyr. Genom hans svar träder han åter in i den sceniska värld hon konstruerat i sitt skrivande, och raserar den; tillsammans med Marianas bild av sin kärlek som exceptionell nog att särskilja henne från en övergiven kvinnas vanliga lott.³⁷

I det avslutande brevet är det inte kärlekens slut som upprör berättarjaget: det är raderandet av ytan där hon kunnat projicera en bild av sig själv. Hennes forne älskares förolämpningar kan inte tjäna som

material till en position av upphöjt lidande, som hans frånvaro gjort. Istället tvingar förebråelserna om att Mariana ska ha hittat en ny älskare henne att försvara sig mot en bild av henne som lösaktig. Det är en annan kliché, och dessutom långt från positionen som heroiskt älskande martyr. Ilskan mot officerens förolämpningar tvingar också till sist Mariana att bryta med sin föreställning om att hon älskar honom, vilket också fråntar henne föreställningen om sin egen moraliska överlägsenhet. I och med förlusten av den perfekta kärleken förlorar hon inte de sista resterna av kärlekshistorien, utan bilden av sig själv som förkroppsligande av perfekt kärlek och självuppoffring.

Efter sin långa väntan önskade Mariana alltså inte längre få höra något om den man som övergett henne. Hon hade sublimerat sin bild av den älskade till ett objekt att skriva för, och önskade inte längre få gåtan löst så mycket som hon ville behålla sin passion som nu till sist släckts. I sitt sista brev skriver Mariana: ”Jag har fått erfara att ni var mig mindre kär än min passion, och jag har underligt svårt att bekämpa den, efter att ert skymfande handlings sätt gjort er förhatlig för mig. [...] Hade jag bett er att uppriktigt berätta sanningen för mig? Varför lämnade ni mig inte min passion? [...] jag sökte inte att bli upplyst.”³⁸

Genom *Breven* genomgår Mariana en metamorfos. Från att ha varit upptagen av sin kärlek för den franske markisen intresserar hon sig allt mer för sina känslor i egen rätt, som hon börjar betrakta som sin ”heder” och sin ”religion”. Lidelsen har också blivit ett sätt att bryta med de strukturer hon är en del av, när hon på grund av sin förälskelse får utstå förföljelser av sin familj och av klostret. På så sätt träder hon på riktigt in i den ensamhet som hon beskriver som avgörande för att kunna vara trogen sina känslor, och med dem skrivandet.

I Marianas brev har kärleken fungerat som ingång till en psykologisk djupdykning, men i än högre grad till skrivandets praktik. I brist på den älskade har den portugisiska nunnan gjort sig till uttolkare av en berättelse. Det är också detta hon ser sig förlora i det femte brevet; hon förlorar en bild av sig själv, där hon kan leva sig in just i rollen som självuppoffrande, passionerad och övergiven kvinna. Utan att kunna iscensätta sig på detta sätt lämnas den portugisiska nunnan ensam i det tomrum som återstår, utan bilden av sig själv att luta sig mot. Men framför allt förlorar hon det hon fått som en konsekvens

av denna roll – nämligen sin poetiska aktivitet. Det som slutligen dött i denna tragedi är inte ett kärlekspar. Det är det hon gjort av lidelsens material: berättandet om sig själv, och framväxten av viljan till detta berättande. Det Mariana saknar är inte förhoppningen om att han ska återvända, utan sin ursäkt att skriva.

Noter

- 1 Marie de Sévigné, *Correspondance*, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1972), 299. Citerat i Claire Goldstein, ”Love Letters: Discourses of Gender and Writing in the Criticism of the ’Lettres Portugaises’”, *Romanic Review* vol. 88 (1997:2), 576.
- 2 A. Gonçalves Rodrigues, ’Mariana Alcoforado’, *Biblos* vol. 11 (1935:1), 119.
- 3 Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta och Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portugesas*, (Lissabon: Estúdios Cor, 1972), använde de fem ursprungliga ”portugisiska breven”, som också återgavs i boken, för ett verk som behandlade feministiska och kolonialistiska frågor. Boken förbjöds och de tre författarna fängslades. Två filmer har spelats in, *La religieuse portugaise* (2009) av Eugène Green och den friare tolkningen *Les Lettres portugaises* (2014) av Bruno François-Boucher och Jean-Paul Seaulieu. Pjäsen *Lettres Portugaises* sattes upp av Antoine Bourseiller vid Théâtre de Poche Montparnasse 1965, och Daniel Dupont satte upp *Lettres de la Religieuse Portugaise* vid Théâtre de l’Aire libre i Rennes 2008. 1989 skrev Benito Pelegrin *L’Ombre de Don Juan, d’après Les Lettres de la religieuse portugaise*, som sattes upp på Théâtre de Lenche i Marseille.
- 4 Se till exempel Richard Strier, ”Against The Rule Of Reason: Praise Of Passion From Petrarch To Luther To Shakespeare To Herbert”, i *The Unrepentant Renaissance: From Petrarch to Shakespeare to Milton* (Chicago: University of Chicago Press, 2011), 29–58, <https://doi.org/10.7208/chicago/978022677535.003.0002>.
- 5 ”L’amour est un grand maître: il instruit tout d’un coup”, Pierre Corneille, *La Suite du Menteur*, (Paris: Chez Antoine Sommaville et Augustin Courbé, 1645), 42.
- 6 Il le faut avouer, l’amour est un grand maître / Ce qu’on ne fut jamais il nous enseigne à l’être, / Et souvent de nos moeurs l’absolu changement / Devient par ses leçons l’ouvrage d’un moment. / De la nature en nous il force les obstacles, / Et ses effets soudains ont de l’air des miracles, / D’un avare à l’instant il fait un libéral: / Un vaillant d’un poltron, un civil d’un brutal. / Il rend agile à tout l’âme la plus pesante, / Et donne de l’esprit à la plus innocente. Molière, *L’Ecole des femmes*, (Paris: Chez Louis Billaine, 1663), 49. ”L’amour aiguise l’esprit et apprend aux amants des choses merveilleuses.”, *Maximes d’amour*, (Paris: Claude Barbin, 1666), 18.
- 7 ”je suis bien aise que vous m’ayez séduite ; votre absence rigoureuse, et peut-être éternelle, ne diminue en rien l’emportement de mon amour ; je suis ravie d’avoir fait tout ce que j’ai fait pour vous contre toute sorte de bienséance.” *Lettres portugaises traduites en français*, (Paris: Librairie des Bibliophiles, 1876), 15. Brevet finns översatta som *De fem portugisiska kärleksbrev* av Lily Vallquist (Stockholm : Bibliofila klubben, 1953) och *Syster Marianas kärleksbrev* av Arne Lundgren (Stockholm : Norstedt, 1959). Jag har här valt att göra en egen översättning.

- 8 Här har *De portugisiska breven* likheter med den samtida filosofiska dialogen *Triomphe de l'indifférence* (Paris: Librairie José Corti, 1937), ett anonymt verk (som ibland tillskrivits Marie-Madeleine de Lafayette cirka 1659, se citerad utgåva), som diskuterar ligkiltighetens värde framför kärlekens nöjen, som alltför ofta avslutas med lidande.
- 9 "...j'appris que vous étiez enfin résolu à un éloignement, qui m'est si insupportable qu'il me fera mourir en peu de temps. Cependant il me semble que j'ai quelque attachement pour des malheurs dont vous êtes la seule cause : Je vous ai destiné ma vie aussitôt que je vous ai vu ; et je sens quelque plaisir en vous la sacrifiant.", *Lettres portugaises*, 6.
- 10 "Non, j'aime mieux souffrir encore davantage que vous oublier. ... Vous êtes plus à plaindre que je ne suis, et il vaut mieux souffrir tout ce que je souffre que de jouir des plaisirs languissans que vous donnent vos maîtresses de France." *Lettres portugaises*, 13–14.
- 11 "...cependant je vous remercie dans le fonds de mon cœur du désespoir que vous me causez, et je déteste la tranquillité où j'ai vécu avant que je vous connusse." *Lettres portugaises*, 23.
- 12 "Adieu ; ma passion augmente à chaque moment. Ah ! que j'ai de choses à vous dire !", *ibid.*
- 13 "Je ne mets plus mon honneur, et ma religion qu'à vous aimer éperdument toute ma vie." *Lettres portugaises*, 15.
- 14 "Faites tout ce qu'il vous plaira ; mon amour ne dépend plus de la manière dont vous me traiterez.", *Lettres portugaises*, 16.
- 15 "je ne pourrais vivre sans un plaisir que je découvre et dont je jouis en vous aimant au milieu de mille douleurs", *Lettres portugaises*, 29.
- 16 "faites-moi souffrir encore plus de maux", *Lettres portugaises*, 10.
- 17 "vous auriez éprouvé qu'on est beaucoup plus heureux, et qu'on sent quelque chose de bien plus touchant quand on aime violemment que lorsqu'on est aimé", *Lettres portugaises*, 19.
- 18 Som Carin Franzén framhåller i sin essä i detta nummer refererar den franske 1600-talsfilosofen René Descartes till denna bild av kärlek som "romanförfattarnas och skaldernas älsklingsämne" i *Avhandling om själens passioner. Valda skrifter*, Konrad Marc-Wogau övers. (Stockholm: Natur och Kultur, 1998), 196.
- 19 Nathalie Grande, "Claude Barbin, un libraire pour dames?", *Revue de la BNF* vol. 39 (2011:3), 22–27.
- 20 Stendhal, *De l'amour* (Paris: H. Martineau, 1959), 5. För att förstå svartsjuka, säger Stendhal apropå en analys av Othello, "Il faut aimer comme la Religieuse portugaise, et avec cette âme de feu dont elle nous a laissé une si vive empreinte dans ses lettres immortelles", Stendhal, *Vie de Rossini*, (Paris: Michel Lévy frères, 1856), 162.
- 21 Rainer Maria Rilke, *Letters of Rainer Maria Rilke, 1910–1926* (New York: W.W. Norton & Company, 1969), 47.
- 22 F. C. Green, "Who Was the Author of the 'Lettres Portugaises'?", *The Modern Language Review* vol. 21 (1926:2), 159–67. Leo Spitzer var bland de första att påstå att breven måste vara skrivna och inte bara översatta av Guilleragues, se Leo Spitzer, "Les 'Lettres Portugaises'", *Romanische Forschungen* vol. 65 (1953:1–2), 94–135. Det är dock svårt att ignorera att Spitzer också argumenterat för att en av litteraturhistoriens mest berömda kvinnliga brevskrivare, Héloïse d'Argenteuil, inte heller författat de brev som tillskrivits henne. Även

- Jean-Jacques Rousseaus utrop – som ensam kritiker under de första seklernas reception – att breven måste vara skrivna av en man kan inte tas i beaktande utan att samtidigt tänka på den schweiziske filosofens syn på kvinnors intellektuella förmåga, och rätt att ta plats. Frédéric Deloffre har tillskrivit breven till Gabriel de Guilleragues. Hans basis för det är dels en stilistisk analys, där de ”gaskonska uttryck” som används i bevisföringen lika gärna kan tillskrivas det faktum att en översättning under den tidigmoderna eran tillät översättaren långt större ingrepp i textens språk och uttryck.
- 23 Frédéric Deloffre, ”Guilleragues et les Lettres portugaises, ou de l’oeuvre à l’auteur”, *Littératures classiques*, vol. 15, (1991:3), 263.
 - 24 Se Linda S. Kauffman, *Discourses of Desire. Gender, Genre, and Epistolary Desire* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), 91–96. Jessica O’Leary redogör förtjänstfullt för upphovsfrågan i ”The Lettres portugaises: Scripting and Selling Female Desire”, *Gender & History*, vol. 36 (2022:2), 369–372.
 - 25 Se Katherine A. Jensen, *Writing Love. Letters, Women, and the Novel in France, 1605–1776* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995), 9–11 för en diskussion om hur en misogyn bild av underlägsen kvinnlig biologi kopplades till föreställningar om skrivande kvinnor.
 - 26 Jean-Jacques Rousseau, ”Lettre de D’Alembert sur les spectacles”, i *Collection complète des oeuvres de J. J. Rousseau, Citoyen de Genève*, vol. 6 (Genève: Société typographique, 1782), 555.
 - 27 Joan DeJean, *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France* (New York: Columbia University Press, 1991), 23.
 - 28 Jonathan Mallinson, ”Writing Wrongs: Lettres Portugaises and the Search for an Identity”, i *Writers and Heroines: Essays on Women in French Literature*, Shirley Jones Day red. (Lausanne: Peter Lang, 1999), 31.
 - 29 Heroiderna har setts som det största litterära inflytandet på *Les Lettres Portugaises*. Se Joan DeJean, *Fictions of Sappho, 1546–1937* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 78.
 - 30 Janet Gurkin Altman påpekar att brevets status som en kvinnlig genre nästan blivit en ”kliché” bland historiker och litteraturhistoriker, ”Women’s Letters in the Public Sphere” i *Going Public. Women and Publishing in Early Modern France*, Elizabeth C. Goldsmith och Dena Goodman red. (Ithaca och London: Cornell University Press, 1995), 99. Den litterära tropen av en kvinna instängd i ett kloster som använder brev som ett medel för att omförhandla sina livsvillkor efter *Lettres Portugaises* har studerats av Janet Altman i ”Graffigny’s Epistemology and the Emergence of Third-World Ideology” och av Linda Kauffman i ”Special Delivery: Twenty-first-Century Epistolarity in The Handmaid’s Tale”, båda i *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*, Elizabeth C. Goldsmith red. (London: Pinter Publishers, 1989), 172–202; 221–244.
 - 31 ”j’ai plus de peine à finir ma lettre que vous n’en avez eu à me quitter”, *Lettres Portugaises*, 35.
 - 32 ”Je cherche dans ce moment à vous excuser, et je comprends bien qu’une religieuse n’est guère aimable d’ordinaire. Cependant il semble que si on étoit capable de raisonner sur les choix qu’on fait, on devroit plutôt s’attacher à elles qu’aux autres femmes. Rien ne les empêche de penser incessamment à leur passion : elles ne sont point détournées par mille choses qui dissipent et qui occupent dans le monde.”, *Lettres Portugaises*, 42–43.

- 33 Deborah Steinberger, "Françoise Pascal" i Anne R. Larsen och Colette H. Winn, *Writings by Pre-Revolutionary French Women: From Marie de France to Elizabeth Vigée-Le Brun*, (New York och London: Garland Publishing, 2000), 292.
- 34 Pascal, Françoise, *Le commerce du parnasse, par M. Pascal. A Paris, chez Claude Barbin ... M.DC.LXIX.*, (Paris: Claude Barbin, 1669), 19–21.
- 35 Se även *Le Triomphe de l'indifférence*. I likhet med *Le Commerce* är verket en blandning av poesi och prosa.
- 36 Pascal beskriver hur hennes väninnas dygd lider när den fruktar att hon bara styrs av kärleken till en otrogen älskare, som åter förfört henne med suckar och ögonkast. Strax därpå vinner dygden och räddar kvinnan från kärleken. *Le commerce*, 26–28.
- 37 "Pourriez-vous être content d'une passion moins ardente que la mienne ?", *Lettres Portugaises*, 8.
- 38 "J'ai éprouvé que vous m'étiez moins cher que ma passion, et j'ai eu d'étranges peines à la combattre, après que vos procédés injurieux m'ont rendu votre personne odieuse." ... "Vous avois-je prié de me mander sincèrement la vérité ? Que ne me laissez-vous ma passion ? Vous n'aviez qu'à ne me point écrire ; je ne cherchois pas à être éclaircie.", *Lettres Portugaises*, 39–40.

CARIN FRANZÉN

MÅNGSKIFTANDE EROS



TFL 2024:1. EROS OCH TIDIGMODERN LITTERATUR

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.30331>

ISSN: 2001-094X

– Essä –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

I sin avhandling om själens passioner från 1649 skriver René Descartes att kärleken är en ”emotion hos själen” som får den att vilja ”föreina sig med de objekt den finner vara passande”.¹ I enlighet med en lång tradition från antiken via medeltidens höviska kod talar han sedan om olika slags kärlek som går från att vilja äga den man älskar till att värdera den personen högre än sig själv. Descartes skriver att den senare typen av kärlek, som han kallar för hängivenhet, även kan röra ens land eller en människa för vilken ”man inte räds att dö”.² Han skiljer även på kärlek grundad i förståndet och kärlek som väcks av sinnena. Den senare kallar han för ett ”begär som framspringer ur välbehaget”, och att den formen är ”romanförfattarnas och skaldernas älsklingsämne”.³ Han förklarar vidare att den utgörs av ”intryck i hjärnan som gör att man vid en viss ålder och vid vissa tider betraktar sig som ofullständig, som om man inte var mer än den ena hälften av ett helt varav en person av det motsatta könet bör vara den andra hälften”.⁴ Att tillskriva föreningen med denna andra hälft löftet om det högsta goda, som han tycks mena sker i romanernas värld, anser likväl den rationalistiske filosofen vila på en förvirrad föreställning. Det är möjligt att han också hade den myt som Aristofanes berättar om i Platons dialog *Gästbudet* i åtanke, vilken ju fortfarande lever kvar i uttryck som ”äkta hälft”.⁵

Descartes detaljrika beskrivning av den passion som kallas kärlek visar i varje fall att denna ”emotion” kan varieras och böjas på en mängd olika vis. Kärleken kan utspela sig mellan två personer, inom en och samma individ, på en kollektiv nivå eller i någon annan konstellation. Ändå har det ofta i historien, och särskilt under den moderna perioden, gjorts försök att härleda kärlekens variationsrikedom till en grundprincip.

Kärleksförklaringar

I dag dominerar förmodligen biologiska förklaringar till våra känslor, medan Sigmund Freud i början på förra seklet menade att kärleken hade sin grund i barnets tidiga upplevelser av njutning. Målet för all kärlek, skriver han, är att återfinna ”barndomens narcissistiska fullkomlighet”.⁶ I den psykoanalytiska *éducation sentimentale* – om man nu kan låna titeln på Flauberts romantiska kärlekshistoria för att beskriva Freuds rätt krassa teori om sexualitetens betydelse för subjektet – riktas denna narcissism i ett första led antingen mot den som skänker den första tillfredställelsen, oftast ”modern eller hennes ersättare” eller mot den egna personen: ”Vi säger att människan har två ursprungliga sexualobjekt: sig själv och den vårdande kvinnan, och vi förutsätter då en primär narcissism hos varje människa”.⁷ För Freud var inte bara kärleken narcissistisk till sin grund, att älska medför ett narcissistiskt behov, som sätter igång en sorts kärleksekonomi: ”Den som älskar har så att säga blivit av med en del av sin narcissism och kan bara få den ersatt genom att bli älskad.”⁸ Vad Freud kanske inte tänkte på var att kärleken själv kan ses som formad av de ekonomiska ordningar som varierat genom historien.

Med Karl Marx skulle man kunna säga att kärlekens grund är materiell, och härleda förändringarna i kärlekens uttrycksformer till olika samhällsskick. Eller så kan man med den ryska revolutionären Alexandra Kollontaj, i essän ”Bered plats åt ’den bevingade Eros’” (1923), säga att människor i alla tider försökt styra in ”kärlekens gåta [...] på det spår som bäst tjänade deras klassintressen”.⁹ På så vis kan man förklara medeltidens höviska kärlek som ett uttryck för den homosociala relationen mellan feodalherren och vasallen, vilken ofta verkade som trubadur och skrev sånger till sin herres hustru. Den lydnad den älskande lovar sin älskade i den höviska lyriken kan alltså sägas vara riktad till feodalherren.¹⁰ Vidare kan man följa hur den medeltida kärlekskoden under senare tider övergår i olika föreställningar om romantisk kärlek som reflekterar och befäster det borgerliga samhällets fasta punkt – kärnfamiljen. För Kollontaj var kamratkärleken idealet, och hon kritiserade borgerligheten för att rycka ”fjädrarna från den bevingade Eros brokiga och skimrande vingar” när den hänvisade kärleken till paret och äktenskapet.¹¹ Man

undrar vad hon skulle ha sagt om den borgerliga ordningens senkapitalistiska variant, där individen snarare än familjen utgör samhällets nav. Till den förändringen kan läggas den teknologiska utvecklingen med alla dessa dejtingappar, vilka i sin tur styrs av en marknad som tenderar att reducera kärleken till ett medel för individens självförverkligande. På så vis resonerar i vilket fall ett flertal samtida sociologer och filosofer, inte sällan med just marxistisk läggning.

Den franske filosofen Alain Badiou menar exempelvis att de personer som ger sig in i en kärleksrelation idag i förväg kräver garantier för att de fördelar som kan dras av tvåsamheten inte överstiger nackdelarna – man söker kärlek ”utan risk”.¹² Och när självförverkligande närmast blivit ett krav är det som den romantiska kärleken bytts ut mot en återkomst för *matchmaking* eller arrangerade äktenskap. Denna gång inte i regi av föräldrar eller andra auktoriteter utan av oss själva genom den frihet vi har att prova oss fram och avbryta relationer så fort de hotar den individuella valfriheten eller självkänslan. Denna synbara valfrihet följer samtidigt en tydlig marknadslogik.

Den typ av säkerhetsåtgärder som kärleken tycks omgärdas av idag utarmar, enligt Badiou, själva kärlekens kraft eller intensitet, eller med hans ord, ”all existentiell poesi”.¹³ Den fransk-israeliska sociologen Eva Illouz har varit inne på samma tanke när hon beskriver dagens digitala dejtingkultur som ett shoppingbeteende och hur marknaden tjänar på att man ständigt är på jakt efter en ny partner: ”Internet har utvecklats till en marknad där man kan jämföra människors olika ’värden’ och välja det ’bästa erbjudandet’”.¹⁴ I sin föregivna frihet tycks marknadstänkandet ge upphov till en form av begärskontroll som bygger på konsumtion och ett ständigt behov av nya kickar. Eller som den slovenska filosofen Renata Salecl skriver i sin bok *Valfrihetens tyranni* (2016): ”Ibland följer kärleksjakten samma mönster som sökandet efter en mobilleverantör: man byter oupphörligen och känner sig gång på gång drabbad av känslan att man kunnat göra ett bättre val”.¹⁵ Det som ser ut som det moderna samhällets demokratisering, som ger varje individ rätt att följa egna behov och böjelser, kan alltså förbindas till en norm som passar vinstdrivande företag och teknologisk utveckling som handen i handsken.

Badiou, som menar att filosofin borde se det som en av sina uppgifter att försvara kärleken, talar om nödvändigheten att ”återupp-

täcka risken och äventyret mot säkerheten och bekvämligheten”.¹⁶ Ett bidrag till en sådan återupptäckt kanske står att finna i litteraturen vilken inte bara fungerar som en bekräftelse på olika samhällssystem utan, som redan Descartes var inne på, ger uttryck för kärlek som övergår förståndet. Låt mig ge ett exempel som förvisso skulle kunna sägas tjäna vissa klassintressen men som genom sin rika och dialogiska prosa får de biologiska såväl som sociologiska perspektiven att te sig något begränsade. Man kan i vilket fall läsa det i kontrast mot dagens nyliberala betoning på livet som ett ändamålstyrkt projekt som tenderar att göra även känslor till varor på existensens stormarknad.

Kärleksförvandlingar

Jag tänker på den franska renässansdrottningen Margareta av Navarras novellsamling *Heptameron* från mitten av 1500-talet, där man finner minst lika många former och diskussioner om kärlekens uttrycksformer som i Platons *Gästabudet* men som mer hängivet än den antike filosofen gestaltar kärlekens egna vägar. Och kanske hade hon inget annat val än att vara följsam, eftersom hon skriver att kärleken är en gud som finner nöje i att ”försvaga de starka, stärka de svaga, göra de okunniga kloka och de kloka vettlösa, gynna passioner och förstöra förnuftet”.¹⁷ Kärlekens omvälvande kraft kallas rentav för ”tyranni”, som får de älskande i *Heptameron* att bäva, darra, blekna, rodna och inte sällan dö av brustet hjärta.¹⁸

Liksom i föregångaren Giovanni Boccaccios *Decamerone* från mitten av 1300-talet, utgörs ramberättelsen i *Heptameron* av en grupp personer som under tio dagar bestämmer sig för att berätta historier för varandra för att få tiden att gå, men det är inte en pestepidemi som fört dem samman utan översvämningar efter ett skyfall i Pyrenéerna. I det drygt sjuttioal noveller som gavs ut postumt 1559 är ett genomgående tema de förvecklingar och förvandlingar som kärlek och begär kan åstadkomma.¹⁹ Och när personernas hjärtan fylls av kärlek i novellerna rör det sig lika ofta om sexuell passion som om den kärlek som den kristna läran tillskriver Gud. Verkets ohejdade blandning av platonska, höviska, galanta, burleska och kristna teman har förbryllat läsarna. Det har rentav kallats för ”en ragu” av andlig och världslig kärlek.²⁰

Blandas gör även berättarnas perspektiv. De fem kvinnor och fem män som samlats för att underhålla varandra med historier representerar även de olika sidor av kärlekens många yttringar. Deras inbördes förhållanden går från hövisk uppvaktning till äktenskap och hemliga förälskelser. Och den äldsta i sällskapet, fru Oisille, glömmar aldrig att påminna de övriga om Guds kärlek. När den första berättaren förklarar sin historia med att han vill ”hämnas kärleken och den som är så grym mot mig”, och därför drar sig till minnes ”alla de gemena påhitt som kvinnor utsatt stackars män för” följs den genast av att Oisille berättar en historia om våldtäkt där förövaren visar sig ”vara mer djurisk än djuren”.²¹ I detta slags kärleksförhandling fördelas ordet jämt mellan berättarna, eller som det står i prologen: ”i lekar och spel är vi alla jämlikar”.²² Uttalandet kan relateras till de maktspel och intriger som driver novellerna men där alla kraftmätningar till slut ges upp inför tyrannen Eros – när det inte är människans ofullkomlighet inför Gud som framhålls.

Novellernas beskrivningar av kärlekens många uttrycksformer var nog menade att uppfattas som exempel att inte bara underhållas av utan också att följa eller förkasta – och varje berättelse följs också av livliga diskussioner från de som lyssnat innan ordet fördelas på nytt. Om en viss uppdelning mellan manliga och kvinnliga perspektiv bland berättarna är framträdande betyder det inte att den dialogiska grundstrukturen blir binär. Snarare är det en mångfald av perspektiv som karakteriserar berättelserna såväl som de diskussioner som följer, vilket tycks indikera en lojalitet med ”kärlekens gåta” snarare än med en dominerande social ordning.

Här ställs kärlekens passion mot kristna föreställningar om synd och skam, som när ”kärlekens eld” får personerna ”att glömma den som brinner i [...] helvetet”.²³ Men lika ofta återkommer antikens och medeltidens föreställningar om kärlek. Det sägs till exempel att ”Amor är blind, och själv förblindar han så man tror sig ha valt den säkraste vägen när man slagit in på den halaste”.²⁴ Sedan medeltiden var bilden av en blind Amor med förbundna ögon vanligt förekommande. Den skiljer sig från antikens bild av den unge Eros med sin båge och kan ha sitt upphov i medeltidens mer moraliskt kristet formade tolkningar av antika motiv. Blindheten associeras med köttslig och sinnlig kärlek, som ställs mot en klarsynt kärlek som är gudfruktig och själslig.

För Margareta av Navarras läsekrets var det antagligen den sinnliga, sexuella kärleken man varnade för i ett samhälle som inte bara var format av kristendomens lydndsregler, utan också av mäns dominans över kvinnor i ett i övrigt feodalt strukturerat maktsystem. Uppfattningen att kärleken förblindar lever likväl kvar i vår samtid när en rationalisering av kärleken premieras över risken att förlora sig själv, men i individualistisk och sekulariserad mening. Som Illouz skriver: "Dejtingsajterna på internet, som bygger på psykologiska profiler och konsumtionslogik, visar tydligt hur människor använder sig av utstuderade rationella strategier för att förverkliga sina romantiska drömmar".²⁵

Jag läser i morgontidningen att dejtingmarknaden under senaste året genererat upp till 85,5 miljarder kronor.²⁶ I den globala kapitalistiska världen tycks vi beredda att betala en hel del för att hitta en partner, och *matchmaker*-yrket verkar återigen efterfrågat, även utanför internetsfären. I denna mix av nyliberalt marknadstänkande, romantisk kärlek, arrangerad parbildning och individens egenintressen är det kanske inte konstigt om Eros blir hemlös. Eller som Roland Barthes skrev på 1970-talet i den bok som på svenska får titeln *Kärlekens samtal*: "kärlekens diskurs av i dag är *något ytterligt ensamt*. Den kanske framförs av tusentals människor (vem vet?), men ingen håller fast vid den".²⁷

I Margareta av Navarras verk tycks Eros däremot trivas som fisken i vattnet. Det är inte bara så att han verkar styra och ställa med allt och alla. Det görs inget annat än talas om kärlek, och i talen framträder som sagt en mångfald av uppfattningar. Frågan om det bästa sättet att älska står ofta på spel i novellerna och de efterföljande diskussionerna, och ett svar kan urskiljas i renässansens nyplatoniska syn på kärlek som är en genomgående intertext i verket.²⁸ Således kan man läsa att sant älskande är sådana "som hos den de älskar söker något fulländat, som godhet, skönhet eller tillgivenhet, och som hellre skulle dö än omvandla sin ärliga och fasta strävan mot dygden till sådana krassa ting som samvetet såväl som hedern förbjuder".²⁹ Samtidigt kan dessa "krassa ting" (*choses basses*) föra tankarna till den narcissism som Freud ville se som kärlekens grund. Det slags pendelrörelse som han talade om, mellan att "bli av med en del av sin narcissism" och behovet att få den ersatt, kan exempelvis urskiljas

när tre män i sällskapet – den ena med platoniska ideal och de två andra med just mer krassa idéer – tvistar om den form av kärlek som utgår från att man söker den ena hälften av ett förlorat helt:

Dagoucin svarade: ”Eftersom människan inte kan veta var denna andra hälft befinner sig, som skulle skapa en så jämlik förening att den ena inte skulle kunna särskiljas från den andra, måste man välja det kärleken befäller, och förbli hängiven vad som än händer. Ty om den som ni älskar liknar er helt och hållet och delar er vilja, ja då skulle det vara er själva ni älskade och inte henne. – Dagoucin, sa Hircan, ni behagar att göra er skyldig till ett tankefel om ni hävdar att vi borde älska kvinnor utan att vara älskade av dem! – Vad jag vill säga, svarade Dagoucin, är att om vår kärlek föranleds av en kvinnas skönhet, välvilja, kärlek och ynnest men vårt mål drivs av lust, ära eller fördelar kommer den inte att vara länge, för om det saknas en egentlig grund för ens kärlek förflyktigas den snart. Men jag står fast vid min åsikt att när man älskar så vill och begär man inget annat än att verkligen älska, och man låter hellre döden ta ens själ innan kärleken lämnar hjärtat. – Jag tror faktiskt att ni aldrig varit förälskad, sa Simontault, för om ni upplevt passion som oss andra skulle ni inte bara redogöra för Platons stat för oss – något skrivet utan grund i levda erfarenhet. – Jag har visst älskat, sa Dagoucin, jag älskar ännu och jag kommer att älska så länge jag lever [...].”³⁰

Referensen till ”Platons stat” kanske är lite förbryllande, då stycket mer erinrar om Aristofanes berättelse i *Gästabudet*. Eller också avser den just kärlekens tyranni, som Platon också skriver om i *Staten*, och som Dagoucin villigt verkar underkasta sig.³¹ Men på ett mer höviskt än förryckt vis då han är beredd att ”välja det kärleken befäller” och älska utan att få gensvar. Med Freud skulle man kunna säga att han vänder sin narcissism utåt utan att få ”den ersatt” medan de två andra, mer galanta männen endast verkar vilja eller kunna älska om de själva blir älskade.

Frågan vem som älskar bäst avgörs likväl aldrig, utan exemplifierar novellsamlingens dialogiska grundstruktur som låter olika åsikter om kärlek få vara just motsägelsefulla. Den levda erfarenhet som framhålls i citatet kan förvisso uppfattas som ett sökande efter en empirisk grund för kärleken. Men *Heptamérons* dialogiska struktur vetter mot

öppenhet snarare än slutsats. Dess noveller visar på människor som befinner sig i händerna på krafter de i grunden inte styr över, särskilt inte när det gäller kärleken.

Den mångfald *Heptameron* vittnar om verkar ligga i kärlekens såväl som språkets dialogiska natur, i den mån de alls kan skiljas åt. Läst mot en horisont av nyliberala påbud, som åtminstone ur historiens perspektiv tycks nivellera kärleken till marknadens logik och kommersialisera existensen, framstår den som ett slags motståndstrategi för att åter bereda plats åt den bevingade eros och existensens poesi.

Noter

- 1 René Descartes, *Avhandling om själens passioner. Valda skrifter*, Konrad Marc-Wogau övers. (Stockholm: Natur och Kultur, 1998), 189.
- 2 Descartes, *Avhandling om själens passioner*, 192.
- 3 Descartes, *Avhandling om själens passioner*, 196.
- 4 Descartes, *Avhandling om själens passioner*, 196.
- 5 I dialogen berättar Aristofanes att den ursprungliga människan var "rund till formen", men på grund av sitt högmod straffades av gudarna som klöv henne i två halvor. Således förklaras kärleken vara "en sammanförare av den gamla naturen", som "vill göra ett av två och försöker hela människans natur", se Platon, *Gästabudet. Skrifter Bok 1*, Jan Stolpe övers. (Stockholm: Atlantis, 2000), 167.
- 6 Sigmund Freud, "Introduktion till narcissismen", *Samlade skrifter IX*, Ingrid Wikén Bonde övers. (Stockholm: Natur och Kultur 2003), 94.
- 7 Freud, "Introduktion till narcissismen", 89.
- 8 Freud, "Introduktion till narcissismen", 89–90, 98.
- 9 Alexandra Kollontaj, "Bered plats åt 'den bevingade Eros'", *Den nya moralen*, Katarina Sundkvist övers. (Stockholm: Gidlunds, 1979), 104–107.
- 10 För en mer utförlig diskussion av den höviska kärlekens relation till feodala maktstrukturer, se Carin Franzén, *Jag gav honom inte min kärlek. Om hövisk kärlek som kvinnlig strategi* (Stockholm: Ersatz, 2012), 13–24.
- 11 Kollontaj, "Bered plats åt 'den bevingade Eros'", 128.
- 12 Alain Badiou, *Éloge de l'amour* (Paris: Champs, 2009), 16.
- 13 Badiou, *Éloge de l'amour*, 17.
- 14 Eva Illouz, *Därför gör kärlek ont. En sociologisk förklaring*, Svenja Hums övers. (Göteborg: Daidalos, 2011), 254.
- 15 Renata Salecl, *Valfrihetens tyranni*, Oskar Söderlind övers. (Hägersten: Tankekraft förlag, 2016), 84.
- 16 Badiou, *Éloge de l'amour*, 19.
- 17 Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, Nicole Cazauban red. (Paris: Gallimard, 2000), 306. Novellsamlingen finns i en svensk översättning från 1954 av Holger Petersen Dyggve. Jag har här valt att göra en egen översättning.
- 18 Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, 305.

- 19 Manuskriptet publicerades 1658 i ett ofullständigt skick av Pierre Boaistuau med titeln *Histoire des Amans fortunez*. Claude Gruget gav 1559 ut det på nytt i en normgivande ordning men med den långa titeln *Heptaméron des Nouvelles de très illustre et très excellente Princesse Marguerite de Valois, Roynie de Navarre, remis en son vray ordre, confus auparavant en sa première impression, et dédié à très illustre et vertueuse Princesse Jeanne de Foix, Roynie de Navarre*.
- 20 Lucien Febvre, *Autour de l'Heptaméron. Amour sacré, amour profane* (Paris: Gallimard, 1944), 212.
- 21 Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, 67, 78.
- 22 Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, 67.
- 23 Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, 77.
- 24 Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, 94–95.
- 25 Illouz, *Därför gör kärlek ont*, 253.
- 26 ”Fakta. Offline-matchmaking”, *Ekonomi, Dagens Nyheter*, 2024-05-31.
- 27 Roland Barthes, *Kärlekens samtal: fragment*, Leif Janzon övers. (Stockholm: Modernista, 2022), 16.
- 28 Se Johanna Vernqvist, ”Negotiations of Renaissance Desire”, i *Pangs of Love and Longing. Configurations of Desire in Premodern Literature*, Anders Cullhed et al. red. (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013), 110–129.
- 29 Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, 242–243.
- 30 Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, 113–114.
- 31 I *Staten* beskrivs kärlekens tyranni i termer av en enväldshärskare som driver ”människan som hyser den – på samma sätt som tyrannen driver sin stat – till att utföra alla tänkbara illdåd”, vilket ställs mot den besinning som idealstaten kräver, där förståndet ska vara styrande, se Platon, *Staten. Skrifter Bok 3*, Jan Stolpe övers. (Stockholm: Atlantis, 2003), 378–379. I *Heptameron* framträder en mer överseende, rentav ödmjuk syn på kärlekens många uttrycksformer, vilket i dagens rationella dejtingkultur kan framstå som ett slags dygd.

**ÄMNET
FÖR VÅRT
ÄMNE**

KNUT OVE ELIASSEN

HVA ER SKJØNNLITTERATUR?

– i litteraturvitenskapens post-digitale
praxeologi



TFL 2024:1. EROS OCH TIDIGMODERN LITTERATUR

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.30334>

ISSN: 2001-094X

– Ämnet för vårt ämne –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed
under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License
(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Maurice Blanchot skrev for hånden. Etter Jeff Bezos lar ikke spørsmålet om litteraturens vesen seg stille på samme måte som det gjorde i *Le livre à venir* (*Den kommende boken*). De teknologisk sett svært forskjellig-arte "bøkene" – Amazon bruker fortsatt kategorien – som strømmer ut fra selskapets lagre i alle mulige slags formater, har radikalt endret vilkårene for en undersøkelse av litteraturen som "stedet for den opprinnelige erfaring". Om det rett og slett ikke er blitt avleggs, bør like fullt spørsmålet en generasjon med litteraturforskere og litterater arvet fra Blanchots *L'Entretien infini* (*Den uendelige samtalen*), stilles på en annen måte enn før: "Qu'est-ce qui est en jeu par ce fait que quelque chose comme l'art ou la littérature existerait?" (Hva er det som er satt i spill og står på spill ved det faktum at noe slikt som kunst eller litteratur kan finnes?).¹

For spørsmålet "Hva er litteratur?" er ikke lenger selvsagt. Det er heller ikke spørsmålets form; det skjuler en implisitt antagelse, nemlig at litteratur *er* noe, selv om Blanchot er nøye med å betone at det ikke er noen nødvendighet i litteraturens eksistens. Spørsmålets tre ledd kan med utbytte analyseres hver for seg. Om det gir mening å fastholde at litteratur "er", impliserer det at den besitter en relativt stabil identitet på tvers av tid og rom, og at denne – dens "hva" – kan realiseres under skiftende språklige, kulturelle og historiske vilkår. Like fullt, i den grad navnet "litteratur" har status av "begrep", det vil si som et element som inngår i teoretiske økonomier av en viss konsistens, må det konstateres at ordet med Mieke Bals term "reiser" på tvers av kontekster, disipliner, tradisjoner, medier og nasjoner; på disse reisene preges det og samler flere sekundærbetydninger, eller, som Roland Barthes formulerte det, "konnotasjoner".²

Amazon.com var en gang en bokhandel, i dag tilbyr de utover hardcover og paperback, print-on-demand, Kindle, Audio CD,

lydbøker, strømmetjenester, samt naturligvis en uendelighet med andre forbruksvarer. Fortsatt skriver mange forfattere med henblikk på å bli utgitt i konvensjonelle bøker, men likesom Amazon er feltet nå diversifisert.³ Utover de kunstnerne som bevisst arbeider med kodeks-formatets materialitet, for eksempel med såkalte kunstnerbøker, har deler av avantgarden gitt seg de elektroniske medier i vold for å utforske datateknologiens interaktivitet, prosesseringskraft, grensesnitt og så videre. Det er de dog ikke alene om, hverdagspoesi og fanfiction har for lengst funnet sine biotoper på Instagram, X, Facebook eller på nettsamfunn som Wattpad. Om kodeksen lenge utgjorde utgangspunktet for digitale reproduksjoner, har den elektroniske litteraturen, formidlet via skrift eller tale, nå frigjort seg fra det opprinnelige mimetiske hierarkiet. Lydbøker utgis uten at de noensinne har blitt distribuert i form av bok: Kindle Direct Publishing (KDP) muliggjør selvpublisering av romaner til konsum i et eget digitalt DIY-univers.⁴ Om vi har in mente at tradisjonens *litteratura* har vært uløselig knyttet til bokstaven (*littera*), er det under de aktuelle vilkår rimelig å spørre i hvilket omfang spørsmålet ”Hva er litteratur?” har endret innhold. Endringenes karakter kan diskuteres, men ikke at verken boken eller det trykte ordet ikke lenger nyter samme privilegium som litteraturens medier. Dermed endrer ”litteraturen” nødvendigvis karakter både som sosial realitet og som estetisk erfaring.

Kanskje kan sitatet fra Blanchot tjene som en påminnelse om at litteratur er en bestemt praksis, og ikke kun et særlig språk, men noe som gjøres, som skjer (har begivenhetskarakter), med en iboende dynamikk (*est en jeu*), og som ikke eksisterer uavhengig av sine materielle bærere. Det som på et tidspunkt får navnet ”litteratur”, er slik sett praksiser som er historisk situerte og dermed også begrensede. Dette åpner nye spørsmål: Av hvem? På hvilke språk? I hvilke nasjoner, kulturer eller fellesskap? Av hvilke institusjoner? I hva slags formater? Og hva slags lesing oppøves vi i av formatenes grensesnitt, en oppmerksom eller en flyktig lesing? Kodekser trener leseren i lesing av store tekstflater, mens skjermene legger til rette for skrolling, og lydbøkene – om ordet ”bok” her gir analytisk og ontologisk mening – for forskjellige typer lytting.

Innenfor rammen av en litteraturvitenskapelig institusjon hvis lingua franca for tiden er engelsk, og hvis teoretiske horisont i økende

grad preges av angloamerikanske litteraturpensa, er det viktig å påminne om at termens innhold har endret seg over tid og langt fra har samme innhold i forskjellige språk. Det er velkjent at det er i løpet av 1700-tallet at ”litteratur” får de fleste av de konnotasjonene det har i dag – en språklig praksis gjenkjennelig ved sine estetiske kvaliteter, ved elementer av kontrafaktisitet, som inviterer til innlevelse, som er kunst snarere enn håndverk, besitter en viss grad av autonomi, et cetera. Bildet kompliseres ved at dette skjer i forskjellige tempi fra land til land og fra språk til språk. Når begrepet ”reiser”, endrer de nasjonale begrepelige økonomiene rammene for dets innhold. I germanske språk preges termen av sin relasjon til *Dichtung* og den muntlighet som dette ordet impliserer, i Frankrike lever ordet side om side med et begrep med lang forhistorie, *la poésie*, og på engelsk preges det av sitt forhold til den noe nyere termen (*prose*) *fiction* – som for øvrig oppstår i symbiose med genren *the novel*. I den forbindelse melder den iakttagelse seg at en effekt av det aktuelle angloamerikanske kulturpåtrykket er at termen ”fiksjon” har begynt å prege feltet man i Skandinavia før betegnet ”skjønnlitteratur” – et ord som i dag er i ferd med å få en viss klang av antikvarianisme og skjønnånderi, men som ikke desto mindre trekker opp en fortsatt delvis virksom distinksjon mot andre former for litteratur.⁵

Disse historiske betraktningene er ment å illustrere litteraturkategoriens plastisitet; den lar seg ikke fange uten at den bestemmes begrepslig i relasjon til den semantikk og de protokoller og praksiser som til enhver tid regulerer ”ordets kunster”, så vel som hva angår genrenes innbyrdes relasjoner som deres forhold til deres materielle, formelle og innholdsmessige uttrykk. Med en nesten utillatelig generalisering: Som diskursiv praksis inngår litteraturen i større økonomiske, teknologiske og sosiale systemer, disse bestemmer termens innhold og de verdihierarkier den inngår i, produserer og opprettholder. Spørsmålet om litterær kvalitet – den skjulte agendaen som klinger med i ordet ”skjønnlitteratur” – er ikke uavhengig av disse.⁶ ”Kvalitet” er på ny satt på dagsorden av digitaliseringens restrukturering av den litterære offentligheten i takt med nedbyggingen av avisenes og tidsskriftenes privilegerte posisjon og fremveksten av nye arenaer for litteraturkritikk fra Goodreads via BookTok til podkaster – alle preget av nyliberalismens kvalitetsprotokoller og forbrukerkart-

legging.⁷ Kanskje kan strukturalismens term ”flytende signifikant” fortsatt brukes for å formulere dette aspektet ved skjønnlitteraturen; det er et ord hvis innhold ikke gis ved sin referensialitet, men derimot kontekst- og systemspesifikt, og slik Ernesto Laclau påpekte, en ideologi-, altså verdemarkør.⁸ Poenget er kanskje banalt, men er like fullt viktig siden det ofte forsvinner i bakgrunnen når spørsmålet ”Hva er skjønnlitteratur?” stilles.

La meg kort vende tilbake til begrepet ”flytende signifikant” som ikke kun betegner et begreps dobbelte determinasjon av referensialitet og systembetingethet, men også at termens semantiske polyvalens (konnotasjoner) gjør den til gjenstand for politisk, kulturell eller sosial konflikt og appropriasjon. ”Skjønnlitteratur” er et verdiladet begrep, termen impliserer kulturelle hierarkier; den inngår i et system av eksklusjon og inklusjon med det dette innebærer av kulturell og økonomisk kapital, fellesskap, identitetsbygging, et cetera. Å understreke begrepets flytende karakter er å insistere på at det alltid er til gjenstand for forhandling og aldri er hevet over realiteten og interessene til dem som gjør bruk av det og investerer i det. For litteraturen gjelder det som Pierre Bourdieu en gang observerte om litteraturkritikeren: Offentlig å vurdere litteratur innebærer også å gjøre krav på legitimitet, retten til å tale om og bedømme den. Bourdieu har imidlertid også analysert hvordan den moderne litteraturen ikke bare arter seg som en kamp om autoritet, men også vist hvordan de som besitter denne, er i en posisjon til å ytre seg kritisk overfor den, hvorimot de utenfor – barnebokforkjempere, heimstaddikterne, minoritetsspråklige, og så videre – gjerne vil begunstiges med institusjonens legitimitet og de fordeler det måtte innebære.⁹

Det har en pris å innta nominalistens posisjon i diskusjonen av litteraturens ”vesen”. Ved å insistere på at den primært må forstås som et uttrykk for medieøkologier med det de muliggjør av smak-fellesskaper og estetisk trening, begrenses muligheten til å diskutere dens estetikk og ontologi, og dermed svekkes også de mulige kritiske innsikter og den transcenderende kraft den måtte besitte vis-à-vis sine eksistensbetingelser.¹⁰ Man kunne hevde at konsekvensen av analyser som insisterer på å forstå litteraturens estetiske kvaliteter og konvensjoner i lys av de faktiske estetiske teknologier og deres miljøer, er ”skjønnlitteraturens slutt”.¹¹ Nominalismens forse er å tydeliggjøre

litteraturens praksisaspekter, dens *hvordan, hvem, hvor* og *når*, snarere enn dens enestående *hva*. En skjønnlitterær utgivelse inngår qua materiell gjenstand på ymse vis i forskjellige økonomier og den forutsetter et bredt spekter av kulturteknikker som skriving, lesing og telling, men også litteraturens mimetiske forhold til andre representasjonsteknologier som maleri, teater, film, radio, tv, et cetera. Dette er en innsikt som for noen tiår siden signaliserte en klar, sågar kontroversiell medieteoretisk preget posisjon. I ”en postdigital tilstand” er dette ikke lenger tilfellet. ”Boken” er i dag en av flere bærere av det litterære ordet.¹² Et symptom på skiftet som har funnet sted, er at termen ”kodeks” ikke lenger er bokhistorikernes eksklusive *terminus technicus*, men et allment litteraturvitenskapelig begrep.

Litteratur er betinget av lesepraksiser; det leses på mange forskjellige måter, avhengig av medier, situasjoner og sosiale miljøer. Heller ikke forfatterens ”skjønnlitteratur” er identisk med litteraturforskerens, bokanmelderens, bokklubbmedlemmets, bloggerens eller booktokerens, selv om ett og samme individ kan fylle flere funksjoner på samme tid. Alle disse praksisene utstyres deltagerne med en autoritet til å ytre seg, om enn i forskjellige, kun delvis overlappende felt. Forskjellige praksiser produserer forskjellige lesefelleskap; de er dels i konflikt, dels allierte, dels uten berøring. Felles for dem alle er at begrepet ”skjønnlitteratur”, dets distinksjoner, funksjoner og status står til forhandling. Papiroffentligheten med dens kritikerkorps, folkebiblioteker, leseverk for skolen, bokhandlere og bokklubber, tidsskrift, aviser og de nasjonale mediene, holdt lenge vedlike en idé om en skjønnlitteratur med krav på allmenn estetisk gyldighet. At denne konstruksjonen i dag er i full oppløsning – teknisk og pedagogisk, politisk og økonomisk – er trivielt.

Offentlighetens ombygging de siste tiårene i en rekke deloffentligheter har bidratt til å differensiere litteraturbegrepet og dermed også devaluere skjønnlitteraturen. Denne prosessen kan utlegges både som nivellering og demokratisering, som estetisk forfall eller som frigjøring. Poenget bør imidlertid heller ikke overdrives. At motoffentligheter og andre lesepraksiser med andre standarder for litteratur har eksistert siden reformasjonen, er gamle innsikter fra bok- og lesehistorikere. Arbeiderlitteratur, provinslitteratur, kristen litteratur og kvinnelitteratur med deres lesefelleskaper er eksempler

på nyere motoffentligheter.¹³ Uten at de homogeniserende effektene av 1900-tallets sosialdemokratiske offentlighetspleie og oppdragelsesprogram skal underslås, er forestillingen om en enhetlig litterær kultur en åpenbar gullalderkonstruksjon (uavhengig av om den presenteres med positive eller negative fortegn).

Om man spør om litteraturens ”hva-het”, dens vesen, må ”Hva er litteratur?” forstås som et ontologisk spørsmål. ”Hva-heten” finnes ikke uten de sosiale, historiske og mediant betingede lesehandlinger, som utgjør dens ”hvordan?” Det betyr ikke at ontologiens spørsmål per se er irrelevant, eller at det som går (eller har gått) under navnet ”skjønnlitteratur”, lar seg redusere til vilkårene den har vært betinget av. Uten sin autonomi hadde ikke, for å følge Theodor W. Adorno, skjønnlitteraturen vært skjønnlitteratur. Autonomien bestemmer begrepets innhold, dets semantiske og estetiske rekkevidde, og, ikke minst, spennet i de konnotasjoner det kan samle uten å falle fra hverandre. Men at det forholder seg slik, forutsetter den økonomi og de institusjoner som gjør skjønnlitteraturen mulig. Kort oppsummert er utgangspunktet for dette essayet hva man kunne kalle et pragmatisk syn på litteraturen, i den forstand at litteraturens ”åndelige realiteter”, det vil si de stemninger, opplevelser, følelser og innsikter den måtte resultere i hos leserne, ikke kan forstås uten at man tar i betraktning de teknikkene, praksisene og teknologiene som muliggjør dem. Om man vil, litteraturvitenskapens praxeologi.¹⁴

Litteraturvitenskapen som forvalter av ”litteratur”

Det er et langt lerret som hermed er slått opp, for langt til et kort essay. Nå ligger det i genrens natur at den skal være utprøvende, snarere enn uttømmende. Det følgende er derfor et forsøk på å teste spørsmålet ”Hva er litteratur?” på hvordan skjønnlitteraturen praktiseres på en av de institusjonene som produserer den, opprettholder den og former den, ikke minst ved å utdanne de som forvalter dens mer eller mindre artikulerede kvalitetsstandarder, nemlig universitetet. Mer spesifikt er fokus rettet mot disiplinen litteraturvitenskap slik den praktiseres i Norge.

Denne faglige rammen fordrer et teoretisk rammeverk. For om ”litteraturvitenskap” kan gjøre krav på betegnelsen ”disiplin”, i

den forstand at det er tale om et universitetsfag og mer og annet enn ”litteraturkritikk”, kulturhistorie eller en guidet tour til den europeiske kanon – intet av dette er vel å merke per se verken verdiløst eller kritikkverdig –, må påstander som gjør krav på en viss grad av representativitet, redegjøre for hvorfra det tales, altså vilkårene for en faglig posisjon. Refleksjonen over vilkårene for så vel dens utsagn (hva) som dens utsigelser (hvordan og hvorfra) er innebygget i den litteraturvitenskapelige disiplinens fremgangsmåte.

Et såpass snevert fokus vil kunne utløse spørsmål om hvorvidt litteraturvitenskapelig forskning og undervisning reelt preger det man enkelt sagt kan kalle den herskende forståelsen av skjønnlitteratur, altså hvilket meningsinnhold termen kan tilskrives i de mange økonomiene den inngår i. Selv om man kan enes om at ”skjønnlitteraturen” ikke finnes uten at den er gitt som begrep og verdi, kan andre aktører løftes frem som utslagsgivende i forhandlingene om begrepets innhold og status: litteraturkritikken, forlagene, forfatterne og deres foreninger, kulturet, litteraturprisene, litteraturfestivalene, bokmessene, for ikke å glemme plattformøkonomienes mange fora i den nyliberale digitale anbefalingskulturen.¹⁵ Skolens lesetrening og språklæring er også av største betydning, men dermed åpnes et felt som helt ville sprengte artikkelens rammer.

Et rimelig forbehold er at litteraturforskningsinstitusjonen rommer et mangfold: Kanon er ikke ens innad i Skandinavia, og litteraturvitenskapens disiplinære forhold til nasjonalfilologiene, det vil si svensk, dansk og norsk, varierer mellom de tre landene. Det er også forskjell mellom hvordan disiplinen forvaltes fra et universitet til et annet. I Norge gjelder det for de tre universitetene som tilbyr master i litteraturvitenskap, Oslo, Bergen og Trondheim, at de preges av universitetenes størrelse, ressurser og fagtradisjoner, og av nærheten (eller avstanden) til forlagene, departementene, de store kulturinstitusjonene og de riksdekkende mediene.

Et par ord om forholdet mellom universitetsdisiplinene litteraturvitenskap og norskfaget er nyttig av historiske grunner som etter hvert vil stå klarere. En av Bologna-prosessens mange effekter er omleggingen av norskstudiet, eller ”nordisk” som det i god skandinavisk ånd fortsatt heter i Norge. Fordi nordisk lenge var det universitetsfaget som sterkest preget den litterære offentligheten, har dette hatt direkte

følger for det rommet litteraturvitenskapen opererer i. Mastergraden er ett år kortere enn den tidligere Cand. philol., og nordiskstudiet har blitt programorientert for å spisse innrettingen på utdanning av lærere til skolen: i praksis betyr det at praktisk klasseromstrening fokuseres og at omfanget av masteroppgaven reduseres (fra to til ett semester). En gang det mest prestisjetunge litteraturfaget fremstår nordiskstudiet i dag som et lærerutdanningsfag. Elektronisk korrektur og strammere økonomiske rammer og outsourcing i forlagsøkonomien har overflødiggjort den forlagsansatte norsklektoren som kunne kvalitetssikre både språk og innhold. Nasjonalfilologienes yrkesorientering har gitt litteraturvitenskapen – godt hjulpet av masseuniversitetet – rom til å utvikle seg fra å være et heller marginalt fag til å bli premissleverandør i produksjonen og reproduksjonen av skjønnlitteraturen som eget felt.¹⁶

Med de forbehold en slik hurtig analyse nødvendigvis krever, skal jeg i det følgende se på hvordan den litteraturvitenskapelige disiplinen med sine særlige prosedyrer – for å låne et begrep fra Foucaults *L'Ordre du discours (Diskursens orden)* – praktisk settes i stand til å reproducere ved å ivareta en idé om skjønnlitteratur i et felt hvis frihetsgrader i økende grad begrenses av tekniske og økonomiske rammebetingelser. For igjen å låne fra Foucaults analytiske redskaper løftes det i det følgende frem tre prosedyrer, 1) produksjonen av aktører – forfattere, anmeldere, forlagsarbeidere og kulturbyråkrater –, 2) innholdsproduksjonen (eller som det heter i aktuell terminologi, *content production*) og 3) disiplinens umiddelbare medieteknologiske miljø.¹⁷ Som det formodentlig vil fremgå av analysen, er disse tre prosedyrene i forskjellig grad synkronisert med det man med et lån fra Jacques Rancière kunne kalle et post-digitalt litterært regime.¹⁸

Litteraturvitenskapens aktører

Rekrutteringen til det litterære feltet preges av litteraturvitere. Om påstanden burde være relativt ukontroversiell (selv om en grundig sosiologisk undersøkelse kanskje ville kunne gi en og annen overraskelse), bør den for å være interessant gis et innhold. Historiske tall forteller oss at det på høyden av fagets popularitet i Norge på nittitallet og fremover årlig ble utdelt over femti mastergrader i litteraturvitenskap fra landets fire universitet. Jon Fosse, Linn Ullmann

og Karl Ove Knausgård er kun tre navn i en lang rekke med norske forfattere med hovedfag i litteraturvitenskap fra norske universitet. Og ser man på to av den norske forfatterforeningens viktigste kvalitetssikringsorganer – det litterære råd og opptakskomiteen – preges også disse av litteraturvitere.¹⁹ Det glir fint inn i bildet at siden 2010 har ikke mindre enn ti av den norske litteraturkritikerprisens vinnere doktorgrad eller mastergrad i litteraturvitenskap.²⁰

Hva det svinnende antallet av litterære tidsskrifter i papirformat angår, kom landets dominerende litteraturtidsskrift de siste mange årene, *Vagant* (1988–) ut av et studentmiljø på litteraturvitenskap i Bergen og er naturlig nok redigert av litteraturvitere. Det Gyldendal-eide *Vinduet* (1947), lenge landets eldste og mest betydelige litteraturmagasin, har med et unntak hatt litteraturvitere som redaktører siden 2000, men finnes siden 2021 kun som nettpublikasjon. Det siste betydelige litteraturtidsskriftet, *BLA, bokvennen litterære avis*, eid av en av de større uavhengige forlagsgruppene, har også vært preget av litteraturvitere.

Ser man nærmere på hvem som er aktører i det for Norge relativt særnorske fenomenet litteraturfestivaler, gjentar mønsteret seg. Om det er på *Norsk Litteraturfestival* på Lillehammer, Bergen *internasjonale litteraturfestival for sakprosa og skjønnlitteratur* (LitFestBergen), eller *Kapittel, festival for litteratur og ytringsfrihet* er igjen aktørene ofte litteraturforskerne – i tillegg kommer deres bidrag til festivaler for poesi, tegneserier, barnelitteratur, nynorsk litteratur, samisk litteratur et cetera.²¹ Beskrivelsen av den litterære opplevelsesøkonomien som har vokst frem sammen med digitaliseringen av kulturkonsumet, er ikke komplett uten de litteraturhusene alle landets større byer har utstyrt seg med; deres tilhørighet i samme økologi er nok kun paradoksalt for et overflatisk blikk. De mer enn tusen masterstudentene faget har sertifisert med eksamenspapirer rekrutteres massivt til kulturfeltets nye sektorer, men vel å merke i en sektor som opprettholdes av et prekariat som lever av kortsiktige kontrakter og balansering av parallelle engasjementer.

Forlagsverden er siste punkt i dette sveipet over fagets reproduksjon av skjønnlitteratur: Forlagsredaktør er et ikke uvanlig stoppested for en litteraturviter og mange av forlagshistoriens kjente direktører har sågar vært aktører med betydelig kulturell kapital.

Med omstruktureringen av bokmarkedet på et internasjonalt nivå og multimediakonsern som Amazon, Bertelsmann og Hachette – og de største selskapene i Skandinavia Egmont, Politiken og Bonnier godt i gang med å ekspandere over landegrensene – er situasjonen en annen. Skjønnlitteraturens økonomi er i endring, og den norske litteraturindustrien har nådd et volum – med 7 milliarder i omsetning i 2022 er den størst i kultursektoren²² – hvor eksporten er organisert under NORLA, *Norwegian literature abroad*. Med denne omstruktureringen innrettet mot det internasjonale markedet og ikke minst bokmessene, har agentstanden vokst og gitt nye rom for karrierer for litteraturvitere.

En kjent anekdote fra norsk forlagsindustri er knyttet til ansettelsen i 1964 av den tidligere Freia-sjefen Knut. T. Giæver som direktør for nystartede Den norske bokklubben. På spørsmål om hvorvidt han mente at hans faglige kompetanse var tilstrekkelig, svarte han at han ikke anså sjokoladesalg som vesensforskjellig fra boksalg. Det ble ropt høylytt om at børsen nå hadde overtatt katedralen. Giæver viste seg å være en pioner. I løpet av seksti år som har gått siden, har bokbransjen endret seg fra et mangfold av forlag til en konsentrasjon rundt fire selskap. Fusjoner og oppkjøp har gitt disse over 80 prosent av markedet, i markedsøkonomiske termer betegnes dette et oligopol ("markedet" er imidlertid ingen stabil størrelse, og "skjønnlitteratur" lar seg kun vanskelig utskille som et eget marked, disse konsernene har en ganske diversifisert portefølje).²³ Av de fire er kun Aschehoug ledet av en universitetsutdannet litteraturforsker, de tre andre har direktører fra næringslivet. CappelenDamm, det nest største forlaget, har siden 2021 hatt Egmont som eiere. Det er verdt å notere at betegnelsen forlag har veket for "konsern" eller "gruppe", hvilket kan sies å reflektere de finansielle interessene og en forretningsmodell som sikter mot å kontrollere hele verdikjeden fra produksjon til distribusjon og salg, samt å ekspandere inn i det som en gang var de nye digitale spinoff-markedene som lydbok og e-bøker, men som nå står helt sentralt i litteraturøkonomien. Også bokklubbenes strategi har endret seg: Mens de opprinnelig utga nyutgaver av kanon, forlenger de nå livet til bestselgerne fra forrige halvår. En gang litteraturens utstillingsvindu, har bokhandlernes markedsandel krympet dramatisk. Skylden er langt fra kun internetthandel eller lydboken, bestselgerne

rykket for tyve år siden inn i supermarkedet: Her står internasjonale bestselgere i reoler ved siden av hyllene for sjokolade og søtsaker.

Riktignok er det blant redaktørene mange uteksaminerte litteraturstudenter (tidligere var de ofte norsklektorer), men der hvor litteraturfagets kandidater har vunnet seg en særlig plass i det litterære feltet er i de små og uavhengige forlagene (med den avantgardistiske etos som ligger i dette, Gasspedal, House of Foundation, Beijing og Existentz er eksempler). Det hører med til disse forlagenes livssyklus at de suksessrike kjøpes opp, de mindre suksessrike opphører.

Med Foucaults *L'ordre du discours* friskt i minne, diskursens viktigste prosedyrer kan kort oppsummeres slik: Noen settes i en posisjon til å utsi noe om noe til noen på en bestemt måte, i et bestemt medium med henblikk på en bestemt effekt. Hvem, hva, til hvem, hvordan, hvorfor. Slik etablerer fordringer på gyldighet og autoritet. Det konkrete uttrykket for dette er eksamenspapiret: Det autoriserer innenfor bestemte rammer en bestemt tale. Diskursens protokoller kan slik appliseres på litteraturvitenskapen som institusjonelt bundet praksis. Dette er en av de måtene hvorpå et begrep om litteratur reproduseres: Uteksaminerte masterstudenter er i teknisk forstand agenter som håndhever bestemte standarder for hva som gjelder som litteratur. Her kan man utvetydig fastlegge at litteraturviterne ikke bare har overtatt flere av de funksjonene nordisklektorene hadde før, men om tidsskriftene er nærmest borte, har nye arenaer kunnet ta imot de nye magistrene, så som festivaler, litteraturhus, biblioteker og kulturadministrasjon.

Litteraturvitenskapens "skjønnlitteratur"

I hvilken grad er innholdet i den litteraturvitenskapelige praksisen i Norge "skjønnlitteratur"? Kjernen i fagets pensum er, enkelt sagt, den europeiske kanon sett fra Skandinavia. Den gjør disiplinen gjenkjennelig som studiefag og fungerer fortsatt rekrutterende på studentene: Disse trekkes til faget av utsikten til å lese klassikerne, Homer, Dante, Woolf, etc. At kanon – her forstått i en pragmatisk forstand av ordet – har blitt revidert og supplert med henblikk på kjønn og geografi, gjør den ikke mindre kanonisk. Det viktigste i et slikt perspektiv er at det finnes en litterær kanon, ikke primært hvem som inngår i kanon.

Kanon får bestand i kraft av gjentagelsen semester etter semester, derved dannes et kunnskapsfelleskap som gjør litteraturviteren gjenkjennelig ute i verden. Fortroligheten med skjønnlitteraturens kanon er adgangsbilletten til de vitendes selskap og en kompetanse som gjør disiplinens agenter ”ansettbare” i kultursektoren.

Et godt etablert synspunkt i kanondiskusjonen, især slik den har blitt importert fra *English studies*, er at den representerer ikke bare institusjonens iboende konservative karakter – institusjoner eksisterer i kraft av at de fremstår som selvidentiske –, men også uttrykker en ideologisk horisont. Kritikken er velkjent og skal ikke utredes her. Det er heller ikke uvanlig at det fra studenthold ytres ønsker om mer ikke-europeisk litteratur. Man skulle tro at dette ville gi seg uttrykk i deres valg av stoff til BA- eller MA-oppgaver. Ikke desto mindre er det påtagelig hvor sjelden ikke-europeisk eller ikke-amerikansk materiale gjøres til emne for studentarbeider. Det samme gjelder ikke-kanoniske genre som triviallitteratur, tegneserier, elektroniske genre eller for den saks skyld tekster av ikke-litterær karakter som rettsreferater, legejournaler eller sakprosa. Oppgaver skrives helst om kanoniserte forfattere, eventuelt nye, populære romanforfattere.

Nå kan begrensningene på dette punktet utvilsomt handle om veiledernes sviktende språkkompetanse eller analytiske ferdigheter i skjønnlitteraturens randsoner; også i den forstand ligger det nok et konserverende element i institusjonen – man veileder nødvendigvis i hva man kan. Dette synes imidlertid lite forenlig med at litteraturforskningen i Norge de siste tiårene med god appetitt har kastet seg over felt utenfor de klassiske oppdyrkede korpora. Felt som *medical humanities*, *law studies* og forskjellige former omsorgslitteratur har blitt viet betydelig interesse, og politiske utredninger, nye litterære medier og kvalitetsdiskurser har blitt gjort til gjenstand for forskning. Samtidig har dette i liten grad preget hva studenter, og dels PhD-studenter har gjort til gjenstand for studier. For doktorgradsarbeider er bildet noe mer komplekst, ikke minst fordi avhandlinger i økende grad skrives innenfor rammene av prosjekter med problemstillinger som ligger utenfor det klassiske feltet – lov og litteratur, finanskapital og maritim økologi – ettersom finansiering ofte har utspring i ”oppdragsforskning” (med finansiering fra forskningsprogram som ikke er klassisk humanistiske). Like fullt gjelder det for de fleste av de ferdigstilte

avhandlingene at de arbeider med metoder og dels også stoff som er solid plassert innenfor den etablerte litteraturvitenskapen.

At litteraturvitenskapens skjønnlitteratur, den litteratur som er funnet verdig til å inngå i dens kanon på grunn av kvalitet og/eller representativitet (fordeling på språkområder, kjønn, perioder, genre etc.), har en innebygget konservatisme eller inert, er langt på vei en funksjon av disiplinens behov for gjentagelse (avprøving av kunnskaper for å få sertifisering). At treghet er institusjoner iboende, er en tautologi. Det er også dette som gjør en bestemt form for kunnskap legitim som adgangskort til bestemte miljøer, den kan gjøres kapitaliserbar. Denne funksjonen er langt på vei uavhengig av dens innhold, ”klassikere” – de forbilder man bruker til undervisningen i klasserommet – er en funksjon vel så mye som det er en estetisk dom. Dog et forbehold: Funksjonen kan endres i den grad de estetiske kriteriene – ”autonomiestetikken” som det jevnlig heller upresist betegnes – må vike for andre kunnskapskriterier. Disse kriteriene kan være etiske, filosofiske, politiske eller kulturhistoriske, som når litteraturen ikke undersøkes med henblikk på dens ”litteraritet”, men fordi den er en særlig velegnet form til å fremstille etiske utfordringer, artikulere filosofiske dilemmaer, avsløre politisk urett eller tjene som kulturhistorisk materiale. Prisen for dette er imidlertid at epitetet ”skjønn-” blir sekundær. Det er en gammel innsikt at for kritiske studier er formellitteraturen et mer kjærkomment studieobjekt enn skjønnlitteraturen, Jo Nesbø er et mer takknemlig studieobjekt for ideologikritiske øvelser enn Jon Fosse.

Skjønnlitteratur i et postdigitalt litterært regime

Det teknologiske set-up for skjønnlitteraturen anno Maurice Blanchot var relativt likt fagets spedte begynnelse i den annen halvdel av det nittende århundret. Friedrich Nietzsches beskrivelse fra *Über die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten (Om våre dannelsesinstitusjoners fremtid)* er ofte sitert. I auditoriet (tysk *Hörsaal*) finner følgende sted: ”En snakkende munn og svært mange ører, med halvparten så mange skrivende hender – det er det ytre akademiske apparat, universitetets dannelsesmaskin i gang.”²⁴ I det tyvende århundret frem til 1990 var vitensproduksjonen ved universitetene

organisert rundt bestemte aktører, professorer, sekretærer og studenter, i en relativt lukket medieøkologi. De tilhørende teknologiene var utover bøker og biblioteker, penn og papir, auditorier og lesepult, tavle og kritt, eventuelt oppslagsverk og plansjer; i tillegg kommer skrivemaskiner, brev og postgang, pluss teknologier for kopiering og arkivering.

En av effektene av COVID-19 var å blottstille post-digitale realitetens elementer. Våren 2020 bestod undervisningens hardware ikke lenger av fysiske forelesningsnotater og kodekser, men av Laptop, Smartphone og nettverksservere med vekslende kapasitet (hurtighet), Zoom, Teams, PPT, PDFer, YouTube, Google, Blackboard, Inspira, Storytel og hva som ellers må ha vært tilgjengelig. Det meste utviklet, solgt, levert og vedlikeholdt av gigantene i en plattformøkonomi som i stadig økende grad leverer infrastrukturen til så vel det sosiale som det offentlige liv og ikke minst universitetssektoren.

”Om mediene bestemmer vår situasjon”, som det heter hos Friedrich Kittler, betyr dette endrede vilkår for skjønnlitteraturen; eksegesen av teksten overfor rommet av lyttende og skrivende studenter som kommuniserer sin forståelse eller mangel på sådan via spørsmål, minespill eller vekslende grad av oppmerksomhet, viker for et kommunikasjonsformat med forberedte PPT-slides hvor informasjonsformidling er modellen. Bokstaven slår i hjel, ånden gjør levende, lød hermeneutikkens credo; i en elektronisk informasjonsinnrettet undervisning gjør bokstaven sin gjenkomst. Nye utsigelsesformer preger litteraturvitenskapen og får dermed også følger for måten faget forvalter skjønnlitteraturen.

Historisk sett har universitetenes viktigste aktivitet vært å utstede eksamenspapirer. Fra utsiden av utgjør dette fortsatt en kjernevirksomhet, men i dag under navnet studentproduksjon (eventuelt studiepoengproduksjon, kandidatproduksjon, et cetera). I neste omgang er dette premisset for finansieringen. Vitensproduksjon foregår i elektroniske miljøer hvor påtrykket for å bruke av elektroniske læringsplattformer og å oppdra til digital dannelse inngår i økende grad som en komponent i den undervisning man forventes å gi. Powerpoint er et eksempel. PPT et blitt et dominerende kunnskapsformat, og presentasjoner uten PPT til flyktig viten. Den endrer basalt formatet på den viten som innøves og tilegnes, og dermed også forholdet mellom

viten og student. PPTen forvandler forelesninger og tekstutlegning til undervisning og formidling av informasjon. Powerpointens forhold til bestemmelsen av skjønnlitteraturen er ikke utvendig, den er tvert imot ett av de formater som potensielt forvandler den til litteratur på linje med annen litteratur.

Heller ikke utenfor auditoriet er litteraturviterens medieøkologi upåvirket av fagets informatisering. Forskerens praksisformer og dermed forhold til bokstaven (littera) er dramatisk endret. Essayets forfatter skrev sin første artikkel i 1985 ved hjelp en Olivetti reise-skrivemaskin, Tipp-Ex korrekturlakk, samt Scotch tape og en saks til å redigere. Den andre artikkelen ble til i 1986 på en IBM elektrisk kulehodemaskin med innebygget korrekturtast, og den tredje i 1987 på IBMs XT286; skriveprogrammet WordPerfect 4.2 lå på én floppydisk, og den produserte teksten måtte forfatteren med jevne mellomrom sørge for å lagre på en annen floppy disk. Alle de tre teknologiene var fem år senere obsolete, ute av produksjon. Olivetti eksisterer i dag kun som brand, IBM som introduserte den personlige computeren, har for lengst sluttet å lage dem (for ikke å snakke om skrivemaskiner), og WordPerfect har blitt kjøpt opp av Novell og senere Corell. Utover at utviklingen har vært preget av en generell bevegelse fra ROM til RAM – *read only* til *random access memory* – og dermed en generell forflyktigelse av bokstaven, er det verdt å nevne at WordPerfect satte sitt preg på fagets tekster ved å introdusere en fotnotefunksjon (og dermed også legge til rette for bruken av den) samt ved å være blant de første til å introdusere stave- og grammatikkontroll.²⁵ PC'en muliggjorde en annen arbeidsmåte og dermed en annen forståelse av bokstav og ord.

Dette er ikke plassen for å forfølge i detalj utviklingen videre med effektene som oppstod med internett og især Web2.0, de er for omfattende, men samtidig også velkjente. Noen stikkord får holde: Google-søk, elektroniske biblioteker, wikipedia, sosiale medier, epost, elektroniske kalendre samt alle hånd administrasjons-, eksamens- og kvalitetssikringsverktøy.²⁶ Det finnes relativt lite forskning på hvordan universitetets elektroniske lærings- og arbeidsmiljøer og de nye digitale vitensformater påvirker evnen til å lese ”skjønnlitterære” tekster, det vil si gjenkjenne det ved dem som gjør dem til ”skjønn” litteratur snarere enn rett og slett litteratur. Det dominerende mediegrensesnittet i

den ”gamle” litteraturvitenskapen distribuerte forholdet mellom å lese og å høre i en medieøkologi hvor auditorier og biblioteker, lytting og lesing, tale og skrift, inngikk i en bestemt dynamikk. Stemmens oppgave var imidlertid underordnet teksten, den skulle tjene utlegningen; teksten skulle tilegnes gjennom stille lesning. For skjønnlitteraturen er kodeksbasert og opererer med et klart hierarki mellom lesing og lytting – herav dens prioritering av epikken. Lyrikk og dramatikk har et helt annet og integrert forhold til tale og lytting enn epikken. Konvensjonell visdom tilsier at sonetten ble til for resitasjon, dramaet ble skrevet for scenisk fremføring, mens den episke romanen for innenatlesning.²⁷ Stemmen forflyktiges, men bokstaven forblir, og utgjør derfor også litteraturvitenskapens gjenstand.

Konvensjonell visdom er om noe konvensjonsavhengig. Den er utsett for et betydelig press som en følge av at konvensjonene er under endring. Det kan konstateres at lydboken enn så lenge domineres av episke tekster, og at lyrikk og dramatikk er marginale. Det betyr ikke at lyrikken med dens mange nye undergenrer ikke har funnet sitt rom i den nye auditive kulturen, men da snarere på andre plattformer, for eksempel er YouTube en plattform for lyrikk og *spoken word*, og teaterdramatisering finnes *ad libitum* tilgjengelig via gamle TV-opptak. Men lydbøkene synes enn så lenge å være epikkens domene. Effekten på sikt er åpenbart et litteraturkonsum som foregår via andre former, og dermed produserer andre ferdigheter enn den oppmerksomme lesing som er skjønnlitteraturens eksistensbetingelse; tekstens estetikk krever langsomhet og blick for detaljen.

Heller ikke lesepraksisene synes i samme grad å legge til rette for den leseerfaringen som går under navnet skjønnlitteratur. Riktignok holder institusjonen litteraturvitenskap fortsatt fast i kodeksen som det basale formatet for trening i å lese, avkode og verdsette skjønnlitteratur. Nå er det et gammelt poeng at skjønnlitteratur som blir til pensum, og ikke leses for lystens skyld, men med henblikk på å kunne reproduseres på en eksamen, ikke lenger oppleves som skjønnlitteratur, men kunnskapsstoff. I det tekster migreres over til andre plattformer, øker presset på å lese dem hurtig; deres tekstkarakter endrer seg, for ikke å si svekkes. Lesetreningen endrer karakter; den langsomme, fokuserte lesningen som boksidens avkrever øyet,

erstattes av hva man kunne kalle en haptisk lesning når teksten skrolles, eller den mer eller mindre oppmerksomme lyttingen som er podkastens form. Lydbøker, podkaster, strømmetjenester, for ikke å snakke om de AI-oppleste artiklene som er tilgjengelige på flere av de store akademiske forlagshusene, gjør at ferdighetene endrer karakter. Mediepressets karakter endrer seg nok fra genre til genre, epikken påvirkes annerledes enn lyrikken og dramatikken. Poesiens insistering på sidens materialitet, som siden Mallarmé (og Blanchot) har vært et sentralt moment i modernistisk lyrikk, får dårligere vilkår mens en genre som spoken word har gode vilkår. Hva gjelder dramaet, er det et åpent spørsmål om det fortsatt kan sies å høre hjemme i litteraturvitenskapen når det ikke lenger foreligger som tekst, men som høytlesning, radiohørespill eller YouTube-opptak. Er det ikke et tegn på at dramatikken er i ferd med å vandre tilbake til teatervitenskapen?

Det tekniske påtrykket faget er utsatt for, produserer nye ferdigheter, samtidig går gamle tapt. Lydboken og podkasten trener evnen til å lytte og holde sammenheng i lengre talte avsnitt. Formodentlig bidrar den også til å oppøve en auditiv oppmerksomhet. Lesningen er på sin side underlagt et press imot redusert oppmerksomhet. Poenget ble allerede løftet frem i diskusjonen av hypertekstene og de mange avbrudd som elektroniske lenker skaper i en tekst. Det som en gang var en av avantgardens ressurser, er trolig i ferd med å ødelegge en historisk ferdighet i å fordype seg i tekster. Dette forsterkes av den fremherskende oppmerksomhetsøkonomien hvor lesningen til enhver tid avbrytes av eposter, telefonmeldinger, eller andre støykilder.

En ferdighet som langt på vei er symmetrisk med den konsentrerte lesningen, er fortrolighet med skriftlige fremstillingsformer; lesning gir øvelse i skriving, en ferdighet som utmerker de godt over tusen masterstudentene som norsk litteraturvitenskap har produsert over de siste tre tiårene. En kombinert ferdighet som består i å kunne lese og tilegne seg store tekstmasser, og resymere disse i sammenhengende og poengtert prosa. Et elektronisk tekstmiljø stimulerer snarere til å oppsøke mindre tekstelementer eventuelt informasjonen på internett, og deretter i forskjellige varianter av *copy&paste*, sette dem, mer eller mindre strømlinjeformet i en *post-production* redaksjon.

Konklusjon

Om man med litteratur mener skjønnlitteratur, er denne muligens i ferd med å forsvinne, i alle fall i den betydning at en bestemt måte å skriftlig artikulere en egen form for estetisk standard og dens ledsagende erfaringsontologi på, ikke lenger besitter den selvfølgelighet den gang nøt (en observasjon også Thomas Götselius har berørt i en tidligere tekst i denne essayserien).²⁸ Det er ikke det samme som å si at den blir borte over natten; vitenskapsteoretikeren Thomas Kuhn bemerket i sin tid at vitenskapelige paradigmer dør ut i takt med generasjonene som opprettholdt dem.²⁹ Litterater ligner naturvitenskapens forskere i den forstand at de heller ikke er tilbøyelige til å skifte mening; de tar stort sett sine synspunkter med seg i graven. Selv i påfølgende generasjoner fortsetter fortidens verdier en spektral eksistens hos dem som i sin tid ble formet og utdannet av de en gang hegemoniske innsikter. Belletristikken har fortsatt sine forkjempere.

At ”skjønnlitteratur” mister sin kraft, betyr ikke at ”litteratur” vil slutte sine reiser som flytende signifikant. Årsakene er mange, ikke minst at ordet i den grad er knyttet til skriftspråket som kommunikasjonskanalen. At den estetiske metafysikken som begrepet lenge bidrog til å holde ved like, er i ferd med å revideres som en følge av de nye medieøkologiene og -økonomiene, er vel først og fremst et forhold man må ta til etterretning og justere sin praksis etter. Dette betyr heller ikke at de praksiser som i fremtiden måtte falle inn under rubrikken ”litteratur”, er uten formatspesifikke erkjennelsesgevinster, hva enn den kommende litteratutens formater måtte bli.

Muligvis kan debatten fra våren 2024 mellom litteraturviteren Toril Moi og forfatteren Geir Gulliksen om hvorvidt et eget litterært språk kan identifiseres, ses som et symptom på endringene.³⁰ Og i praksisfeltet har man kunnet observere en tydelige interesse for å definere forfatteren som ”arbeider”: Et stort felt, knyttet til ulike deler av sjanger- og underholdningslitteraturen, som mangler den litteraturvitenskapelige bakgrunnen, presser på det etablerte feltet. Det har som en følge av dette oppstått en strid mellom de to norske forfatterorganisasjonene, forfatterforeningen og forfatterforbundet, hvor de siste ønsker en større rolle i tildelingen av kunstnerstipend, mens forfatterforeningen holder fast på ”litterær kvalitet” – trolig

i takt med store deler av det etablerte litterære feltet i Norge. Her handler det i og for seg om en klassisk konflikt i skandinavisk kontekst, striden om offentlige midler. Men den avtegner seg nå med større tydelighet enn før som en strid mellom dem som står på linje med litteraturvitenskapens skjønnlitterære standarder, og dem som først og fremst ser på seg selv som utøver av et håndverk.

Jeg har forsøkt å unngå å bestemme endringene i skjønnlitteraturens innhold på veien fra Maurice Blanchots flyktige og flyktende litterære erfaring til Jeff Bezos og Amazon.coms *fulfillment centers*. Åpenbart reagerer litteratur også innholdsmessig på endringene i sine tekniske reproduksjonsforhold, men måten den gjør det på har en annen kompleksitet enn den måten dens materielle praksis reagerer på endringer i arbeidsvilkår. En post-digital tilstand innebærer også et post-digitalt litterært regime, hvor ”skjønnlitteraturen” neppe har den plass den en gang hadde.

En generasjon av litteraturforskere har kunnet trekke på klassiske litteraturvitenskapelige ferdigheter og overtatt store deler av kultursektoren. De har kunnet holde i hevd et begrep om skjønnlitteratur som i høy grad er preget av et pre-digitalt miljø. Tomas Espedal er neppe den eneste norske forfatteren som holder fast ved sin skrivemaskin. Hvordan representantene – de sertifiserte masterkandidatene i litteratur og deres universitetslærere – for et estetisk regime som har fastholdt og fortsatt fastholder skjønnlitteraturen skal forhandle dette i årene som kommer, skal forbli usagt. Men rammene er i ferd med å forandre seg dramatisk.

Det er ikke uproblematisk å tale om store skifter, den apokalyptiske tonen er velkjent ikke bare fra kulturkritikken, men også fra medieteorien. Ikke desto mindre kan det være fristende å påminne om Marshall McLuhan når man kan iakta hvordan de auditive representasjonsteknologiene synes å vinne mer og mer utbredelse. Lytting har lenge blitt betraktet som mindre verdifullt enn lesing; mye tyder på at dette er i ferd med å endres. Det vil få følger for skjønnlitteraturen. Om tekster er skrevet for primært å bli lyttet til, vil det på sikt utøve press på stilidealene. Tekstene skal være lyttbare, ikke lesbare. Finnes det lyttbar skjønnlitteratur? For den litterære arbeideren er spørsmålet trolig uten betydning. For forvalteren av skjønnlitteratur kan det få dramatiske følger. Signifikanten skjønnlitteraturs flytende karaktere fremstår klart.

Noter

- 1 Maurice Blanchot, *L'entrelien infini* (Paris: Gallimard, 1969), 7.
- 2 Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities* (Toronto: University of Toronto Press, 2002), og Roland Barthes, *Éléments de sémiologie* (Paris: Seuil, 1964).
- 3 Bokhandelen utgjør mindre enn 5% av Amazons omsetning, Amazon Web Services (AWS) er paraplyen for konsernets mest innbringende aktiviteter. Sammen med Microsoft eier de idag halvdelene av den geopolitiske realiteten "Skyen". I tillegg til strømmetjenester tilbyr alle slags finans-, regnskaps-, transport-, e-commerce-, AI- rådgivningsprodukter og så videre, og så videre (se <https://aws.amazon.com/>). Se Knut Ove Eliassen "Estetiske praksiser i plattformøkonomien", i *Estetiske praksiser i den digitale produksjonens tidsalder*, Knut Ove Eliassen, Anne Ogundipe og Øyvind Prytz, red. (Bergen: Fagbokforlaget, 2022), 39–76.
- 4 Mark McGurl, *Everything and Less. The Novel in the Age of Amazon* (London: Verso 2021).
- 5 For å komplisere bildet ytterligere kan det minnes om at begrepet fortsatt brukes av jurister, historikere og medisiner i ordets gamle betydning, i disse disiplinene er "litteraturen" faglitteraturen, de korpus som står til rådighet som kilder til presedens, historiografi eller som arkiver for tidligere praksis.
- 6 Se for eksempel distinksjonen mellom litteratur og skjønnlitteratur i *Store norske leksikon*, <https://snl.no/litteratur>
- 7 *Contested Qualities*, Knut Ove Eliassen, Jan Fredrik Hovden og Øyvind Prytz red. (Bergen: Fagbokforlaget 2018).
- 8 Ernesto Laclau, "Why do empty signifiers matter to politics?", i *Emancipation(s)* (London: Verso 2007 [1996]), 36–47.
- 9 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (New York: Columbia University Press, 1993), 37, og *Les règles de l'art* (Paris: Seuil, 1992).
- 10 Sven Anders Johansson, *Litteraturens slut* (Göteborg: Glänta, 2022).
- 11 Stefan Jonsson, *Den otyglade skönheten* (Stockholm: Norstedt, 2022).
- 12 På norsk er fortsatt standardverket Øyvind Prytz, *Litteratur i en digital tid* (Oslo: SAP, 2016).
- 13 Begrepet motoffentlighet er hentet fra Alexander Negt og Oskar Kluges *Öffentlichkeit und Erfahrung* (Frankfurt a/Main: Suhrkamp Verlag, 1973). Se ellers Michael Warner, Rita Felski eller for den saks skyld, Michel Foucault.
- 14 Begrepet praxeologi er lånt fra Steffen Martus & Carlos Spoerhase, *Geistesarbeit. Eine Praxologie der Geisteswissenschaften* (Berlin: Suhrkamp, 2022).
- 15 Termen "anbefalingskultur" skylder jeg Kulturrådets Øyvind Prytz som også har bidratt med mange nyttige kritiske kommentarer til denne teksten. Også takk til Mathias Samuelsen mangeårige medlem av styret i den norske forfatterforening for informasjon og korreksjoner fra et av sentraene i skjønnlitteraturens praksisfelt.
- 16 For god ordens skyld, norsklektoren er ennå ikke fullstendig borte fra den norske offentligheten, en av landets ledende litteraturkritiker, *Aftenpostens* Ingunn Økland, har hovedfag i norsk og det samme har *Klassekampens* redaktør, Mari Skurdal (*Klassekampens* direktør derimot har hovedfag i litteraturvitenskap).
- 17 Michel Foucault, *L'Ordre du discours* (Paris: Gallimard, 1970), 11.
- 18 Jacques Rancière, "Politique de la littérature", i *Politique de la littérature* (Paris: Galilée, 2007), 11–40. For ordens skyld: Post-digital er ikke Rancières term, men er min tilføyelse.

- 19 <https://www.forfatterforeningen.no/det-litteraere-rad/> og <https://www.forfatterforeningen.no/opptakskomiteen/>
- 20 Ser en nærmere på listen, viser det seg at jo yngre kritikerne, jo tydeligere er tendensen.
- 21 Tallene spriker litt, *Store norske leksikon* lister 150+ festivaler, Østlandsforsknings rapport fra 2016 (pre-COVID) oppgir 60, mens Den norske forfatterforeningen opererte i 2023 med 50+ (muntlig meddelelse). Se henholdsvis <https://snl.no/litteraturfestivaler> *Litteraturformidling fra scene. Undersøkelse av litteraturfestivaler.* https://www.ostforsk.no/wp-content/uploads/2017/09/102015_Litteraturformidling-fra-scene.pdf.
- 22 *Kunsten i tall 2022. Inntekter fra musikk, litteratur, visuell kunst og scenekunst* (Oslo: Kulturdirektoratet 2023), <https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/47d3c8c1-c1c3-4904-91e0-ad4a364b03d2>.
- 23 Anders Neral, "Norges 50 største forlag", *Bok365*, 2024-01-22, <https://bok365.no/artikkel/norges-50-storste-forlag/>.
- 24 Friedrich Nietzsche, "Vortrag V", i *Über die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten*, Giorgio Colli og Mazzino Montinari red. (Berlin: DTV/de Gruyter, 1972), KSA 1, 740 (her sitert etter Helge Jordheims oversettelse, *Om våre dannelsesinstitusjoners fremtid* (Oslo: Spartacus forlag, 1995), 108).
- 25 "Overgangen" fra ROM til RAM er blant beskrevet av Friedrich Kittler, "Memories are made of you", i *Short Cuts* (Frankfurt a/Main: Zweitausendeins, 2002 [1997]), 41-67.
- 26 For et forsøk på å ta pulsen på digitaliseringen av kultursektoren, se *Estetiske praksiser i den digitale produksjonens tidsalder*, Knut Ove Eliassen, Anne Ogun-dipe og Øyvind Prytz red. (Bergen: Fagbokforlaget, 2022), 39-76.
- 27 Historien er naturligvis langt mer kompleks med alle mulige slags nasjonale ak-senter, men det burde være uproblematisk å hevde at dette er de overordnede ten-densene opp gjennom litteraturhistorien.
- 28 Thomas Götselius, "Försvinnandets litteratur", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 53 (2023:2-3), 268-280. <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i2-3.23578>.
- 29 Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: Chicago Uni-versity Press, 1962).
- 30 Debatten utspilte seg blant annet i *Morgenbladet*, se Toril Moi, 2024-02-16 og Geir Gulliksen, 2024-04-25.

RECENSIONER

Jana Rüegg, *Förmedla och förlägga*, **Torbjörn Forslid**
Johanna Lindbo, *Den sinnliga uppmärksamheten*, **Carin Franzén**
Emma Kihl, *Äventyrliga utföranden*, **Erik Erlanson**
Frits Andersen, *Underværker*, **Viktor Emanuelsson**
Cecilia Aare, *Den engagerade reportern*, **Carina Lidström**



TFL 2024:1

ISSN: 2001-094X

– Recensioner –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

**Jana Rüegg, *Förmedla och förlägga.*
Utgivningen av översättningar från franska,
tyska och spanska på svenska förlag 1970–2016,**
Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi, Uppsala
universitet, 2023, 437 s. (diss. Uppsala)

<https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.30337>

Under mina doktorandår på 1990-talet hade jag en kollega som arbetade på en avhandling om översättningar. Det var ett uppenbart intressant men ändå lite udda ämnesval i en doktorandmiljö där de flesta andra studier gällde enskilda (svenska) författarskap.

Idag är situationen närmast den omvända. Framväxten av det världslitterära perspektivet, med dess intresse för hur litteraturen färdas och förmedlas över klotet, har på ett helt annat sätt ställt översättningsarbetet i centrum. Det gäller även utanför akademien, där exempelvis Nils Håkansons *Dolda gudar* – om den svenska översatta litteraturen – fick Augustpriset 2021. Dessa nya studier av översättningsprocessen handlar både om hur den enskilda texten eller textraden ska förstås och översättas och om hur de bakomliggande samhällsliga och litteratursociologiska processerna fungerar: Vilka är de centrala aktörer som bestämmer och möjliggör översättningar av olika verk?

Det är i detta senare översättningssociologiska fält Jana Rüeggs avhandling verkar. Den har titeln *Publishing Translations. Flows, Patterns, and Power-Dynamics in the Swedish Book Market after 1970* (2023), men består av två underliggande, separat publicerade delstudier. I den första delstudien från 2021 – *Nobelbanor. Svenska förlags utgivning av översatta Nobelpristagare i litteratur sedan 1970* – behandlar Rüegg den svenska översatta utgivningen av prestigeliteratur i form av Nobelpristagare. Den andra och senaste delstudien

från 2023 – *Förmedla och förlägga. Utgivningen av översättningar från franska, tyska och spanska på svenska förlag 1970–2016* – studerar, som undertiteln anger, översättningen av fransk, tysk och spansk skönlitteratur till svenska sedan 1970, det vill säga det år då den svenska bokmarknaden avreglerades och bokpriserna släpptes fria. Då *Nobelbanor* redan har recenserats i *Tidskrift för litteraturvetenskap* (2021:3–4), inriktar jag här diskussionen på den nytomna delstudien. Rent omfångsmässigt rör det sig därtill om en betydande insats, som inklusive alla källor, tabeller och register landar på klart över 400 sidor.

Syftet med *Förmedla och förlägga* är att undersöka hur utgivningsmönstren har sett ut för de studerade språkområdena samt, inte minst, vilka aktörer på bokmarknaden som har varit centrala för denna utgivning. Framför allt intresserar sig Rüeegg för aktörskategorierna förlag, förläggare och översättare. Men också andra aktörer, såsom exempelvis Bokmässan i Göteborg, är relevanta för och inbegrips i diskussionen. Även om översättningens och översättarens roll har blivit alltmer synlig i den samtida kulturdebatten och forskningen är avhandlingens utgångspunkt likväl att det i dag har "blivit allt svårare för förlag att ge ut översatt kvalitetslitteratur" (s. 14).

Om den första delstudien *Nobelbanor* hade fokus på prestigelitteraturen vill Rüeegg i den nya boken istället "ta ett bredare grepp" om den översatta fiktionsprosautgivningen (s. 17). Det innebär att även den översatta populärlitteraturen ingår i det studerade materialet. Det är en både intressant och rimlig ingång i projektet. Av utrymmesskäl görs dock avgränsningar mot såväl lyrik och dramatik som facklitteratur.

Att engelska översättningar saknas i studien kan möjligen framstå som uppseendeväckande med tanke på engelskans *hypercentrala* roll i det världslitterära systemet. Men som Rüeegg konstaterar hade engelska översättningar gjort det undersökta materialet alltför omfattande. Som framgår av bokens andra kapitel, vilket är en sammanställning av befintliga uppgifter kring översatt litteratur i Sverige mellan 1830 och 2014, blir engelskan redan i mitten av 1800-talet det dominerande källspråket.

Rüeeggs undersökning visar indirekt hur engelskans uppåtgående trend efter hand har marginaliserat de tre undersökta världsspråken på den svenska bokmarknaden. Trots det har franska och tyska

översättningar en lång förhistoria i Sverige, medan spanskan framför allt under senare tid trätt fram som ett viktigt källspråk som också ingår i grundskolans språkval. Rüeeggs undersökning kan därigenom kontrastera den ”nya” spanskan – där översättningar av välkända latinamerikanska författare såsom Gabriel García Márquez och Isabel Allende sticker ut – mot de två klassiska översättningsspråken franska och tyska.

Förmedla och förlägga inleds med en omfattande introduktion av olika teoretiska begrepp och metodiska utgångspunkter. Till detta kommer den nämnda historiska genomgången av svensk översättningsstatistik. Särskilt metoddiskussionen är förstås central i sammanhanget, då avhandlingens analys och resonemang till största del bygger på den kvantitativa databas Rüeegg tagit fram rörande antalet översatta utgåvor från de tre källspråken. En romantitel är alltså i detta sammanhang en sak, antalet utgåvor en annan. Camus *Främlingen* har exempelvis givits ut i inte mindre än fjorton skilda utgåvor under den undersökta perioden. Rüeegg skriver att denna databas bör ses som ett av studiens viktigaste resultat. Det är ingen orimlig argumentation. Att konstruera en sådan detaljerad databas kräver både tid och noggrannhet. Den stora förtjänsten med detta arbete är att många av de tendenser man tidigare bara har kunnat spekulera över här får tydliga svar. Det hindrar inte att man tidvis hade önskat att de olika analyserna hade kunnat kompletterats av mer kvalitativt material, exempelvis intervjuer med centrala aktörer i fältet. Men givetvis måste alla undersökningar avgränsas på ett rimligt vis.

Franska är det starkaste av de undersökta källspråken. På listan över de mest översatta författarna under perioden saknas likväl många av de mest prestigefyllda författarskapen. Albert Camus och Marguerite Duras är förvisso med, men inte namn som Sartre och de Beauvoir eller för den delen senare franska Nobelpristagare som Le Clézio, Modiano och Ernaux. Istället domineras listan av en klassikerutgivning med författare såsom Balzac, Dumas, Proust och Zola. Jules Verne toppar den franska författarlistan, följd av deckarförfattaren Georges Simenon. Att klassikerna har fått en sådan framskjuten placering handlar både om att det är relativt billigt att utge dessa och att författarskapen redan är konsekrerade i fältet, vilket innebär en relativt säker försäljning till skolor och bibliotek. Här, liksom vad

gäller de andra undersökta källspråken, domineras översättningsstatistiken av manliga författare.

Vad gäller förlagssidan är det tydligt hur de franska översättningarna under perioden migrerar från de stora och medelstora förlagen till småförlag som Elisabeth Grate och Sekwa, vilka under 2000-talet alltmer tar över utgivningen av fransk litteratur. Rüeegg specialstuderar dessa småförlag. Elisabeth Grate har fokus på prestigelitteraturen och fick två fullträffar med Nobelpriset till Le Clézio och Modiano. Sekwa är i högre grad inriktad på ”tillgänglig” litteratur och fick sitt stora genombrott med Barberys *Igelkottens elegans* (2009).

Dessa djupdykningar i de kulturförmedlande småförlagen är högintressant och hade gärna kunnat utvecklas. Även diskussionen av de särskilt betydande översättarna är spännande: vad gäller den franska litteraturen exempelvis C. G. Bjurström och Gunnel Vallquist. Också här skulle man dock önska en kvalitativ fördjupning av hur det egentligen gick till när de fick sina översättningsuppdrag. Var det de själva som låg på förlagen eller fungerade det tvärtom? I avhandlingens avslutning förs i anslutning till detta en intressant diskussion om att översättarnas funktion som ”litteraturscouter” minskat på senare år, åtminstone på de större förlagen. Tendensen är istället att de litterära agenterna övertagit denna roll.

Analysen av översättningarna från tyska har en likartad struktur som den om den franska litteraturen. Enskilda aktörer har genom åren haft stor betydelse, exempelvis förläggaren Thomas von Vegesack på Norstedts. Även här har småförlag som Ersatz och Thorén & Lindskog efter hand tagit över utgivningen. Listan över de mest översatta författarna är spretig. Där återfinns kanoniska författarskap som Hesse, Kafka och Böll, men också ett stort antal populärlitterära författarskap. Den för många säkert ganska okände författaren Hans Hellmut Kirst toppar listan med sina satiriska skildringar av Korpral Aschs soldattliv under nazistregimen i Tyskland. Utgivningen av Kirsts författarskap har därtill på ett intressant sätt rört sig mellan olika förlag. På 50-talet publicerades han av det religiöst präglade förlaget Lindblads samt en militärlitterär förening; under tidigt 60-tal utgavs han av vänsterlutande förlag som Tiden och Folket i Bild för att efter hand landa i tidens dominerande massmarknadsförlag B. Wahlströms.

Att Rüegg inkluderar populärlitteraturen i sin undersökning ger här fin utdelning. Minskningen av översatt litteratur från de undersökta källspråken handlar således inte enbart om prestigelitteraturen. Tvärtom är minskningen av importerad populärlitteratur, såsom tysk romance eller franska spionthrillers, tydlig under perioden. Under 1970-talet stod B. Wahlströms för 30 % av alla översättningar från de undersökta språken. Som Rüegg konstaterar har den svenska deckarboomen helt naturligt inneburit ett minskat behov av översatt kriminallitteratur. På liknande sätt har bokförlaget Harlequins etablering på den svenska marknaden påverkat översättningsbredden inom romance-genren, då engelska är det helt centrala källspråket i deras utgivning.

Avslutningsdiskussionen i *Förmedla och förlägga* är högintressant, om än något rapsodisk. Rüegg visar hur olika tendenser på den svenska bokmarknaden, exempelvis digitaliseringen och inriktningen på internationella bästsäljare (*big books*), har dragit isär förutsättningarna för de stora respektive små förlagen. De senare har inte samma ekonomiska kapacitet, och de drivs inte sällan av en eller ett par eldsjälar, men de har likväl en viktig kulturförmedlande roll. Rüeggs slutsats är att olika stödformer är nödvändiga om bokmarknaden även framöver ska kunna erbjuda ett någorlunda representativt urval av översatt skönlitteratur.

Förmedla och förlägga är sammanfattningsvis en både gedigen och intressant studie av den översatta skönlitteraturen från franska, tyska och spanska under senare decennier. Den statistiska databasen ger en stabil grund att utgå ifrån i analysen. Olika tendenser som man möjligen anat kan här definitivt bekräftas. Men studien ger också flera överraskande resultat såsom att det i hög grad var importen av populärlitteratur som bar upp den tidigare utgivningen av översättningslitteratur. Att denna huvudsakligen kvantitativa studie i framtiden med fördel kan följas upp av mer kvalitativa undersökningar är givet. Kanske kan det vara något för Rüegg i ett eventuellt postdokprojekt?

Torbjörn Forslid

Johanna Lindbo, *Den sinnliga uppmärksamheten. Materiellt ekokritiska läsningar av svensk prosa från antropocen*, Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2023, 255 s. (diss. Göteborg)

<https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.30340>

Det är intressant att notera att Carl von Linné tycks ha blivit något av en portalgestalt för den samtida ekokritiken med tanke på att han hade en traditionell kristen och teleologisk syn på naturen som skapad för att uppfylla Guds ordning. I sin sammanläggningsavhandling om ett antal svenska prosatexter från den senare delen av 1900-talet presenterar i vilket fall Johanna Lindbo sitt ekokritiska nyckelbegrepp – det mer-än-mänskliga – med hjälp av just denne tidigmoderne naturvetenskapsman, och säger sig se ”en affinitet mellan Linné och de nutida posthumanistiska teorierna” (s. 52), vilka hon utgår från i sina materiellt ekokritiska läsningar. Och visst, allt beror på hur man läser. För när Linné i *Oeconomia naturæ eller Skaparens allvisa inrättning på vår jord* (1750) menade att allt har en given plats och ett givet ändamål som till syvende och sist är till för Guds ära och människans lycksalighet är det just en sådan lika teocentrisk som antropocentrisk ordning Lindbo vill ifrågasätta. Det gör hon genom att placera det mänskliga i bakgrunden och istället fästa uppmärksamheten på hur litteratur kan fungera som en kunskapskälla till ”mer-än-mänskliga berättelser” (s. 19).

Dessa berättelser urskiljer Lindbo i noveller och romaner skrivna av framför allt Stig Dagerman, Birgitta Trotzig och Mare Kandre. Hon motiverar sitt urval med att det rör sig om författare som varit verk samma under senare hälften av 1900-talet, då den geologiska epok som fått namnet antropocen ”varit särskilt accelererande” (s. 23). I analyserna görs ingen direkt eller konkret koppling till denna tid, som enligt ekokritikern Timothy Morton inleddes redan när människor började odla jorden för sådär 5000 år sedan, enligt andra då den moderna vetenskapen inrättades på 1600-talet, enligt åter andra under den så kallade ”stora accelerationen” på 1950-talet, vilket alltså är Lindbos utgångspunkt. Men snarare än samtidsförankring frilägger hennes fokus på det mer-än-mänskliga en annan temporalitet i de

litterära texterna, som kan leda tankarna till miljöhumanioras intresse för djup tid. Det är nu ingen term som används i avhandlingen som med sitt eklektiska förfarande kombinerar en mängd andra begrepp från flera teoretiska fält inom ramen för en *materiell* ekokritik, som utifrån nymaterialistiska perspektiv vill tilldela all materia agens.

Även om det inte sägs uttryckligen tycks Lindbos vilja att fästa uppmärksamheten på det som går utöver och bortom det mänskliga ha en etisk drivkraft, eller som hon med hjälp av ekofeministen Donna Haraway formulerar saken: ”det är dags att människan börjar lyssna till de mer-än-mänskliga stämmorna för att skapa hållbara och affirmativa relationer, för att göra om och göra rätt” (s. 112). Lindbo överför denna uppmaning till litteraturen och hävdar att den kan öppna ”nya perspektiv som i sin tur kan skapa nya förhållningssätt och förståelser för hur människan i dag bäst ska kunna ta sig an framtiden” (s. 21). Jag sympatiserar med hur Lindbo framhåller vikten av att läsa litteratur i dialog med angelägna frågor i vår samtid och med hennes strävan att bidra till en reflektion över litteraturens betydelse för vår tids ekologiska medvetenhet. Men det är möjligt att denna nya samhällsnyttiga syn på litteraturen hade stött på protester hos de författare hon studerar. Den senare delen av 1900-talet må ha inneburit ett avstamp för antropocen, men det var också en tid då många fortfarande såg på litteratur utifrån modernistiska ideal om autonomi och menade att konsten var samhällskritisk genom att existera som just konst, för att tala med Theodor Adorno vars naturbegrepp åberopas i avhandlingen. Lindbo vill hursomhelst se litteraturen som en källa till kunskap som kan göra litteraturvetenskapen ”värdefull ur ett hållbarhetsperspektiv” (s. 21) – även om hon också framhåller att hennes materiellt ekokritiska perspektiv i vissa fall stött på motstånd hos de studerade texterna själva, vilket hon intressant nog påpekar ”åskådliggör skönlitteraturens komplexitet” (s. 107).

Ett visst motstånd kan dessutom infinna sig i läsningen av den teoretiska och metodologiska presentationen, som förvisso har en given plats i kappan där det påpekas att syftet – att föra fram mer-än-mänskliga berättelser i de studerade texterna – kräver ”en kreativ tillämpning av teori” (s. 19). Mitt intryck är likväl att den tillämpningen, i sin rika redovisning av begrepp och teoretiker, tar mer utrymme i anspråk än själva de litterära analyserna, vilka ibland

ter sig mer som illustrationer och uppslag än som genomförda tolkningar. Och det kanske är gott nog, men jag tror att läsningarna hade vunnit på att ”det egna teoribygget” (s. 115) hade plockats ner lite så att primärmaterialet hade kunnat utvecklas i sin ”komplexitet”.

Möjligen ligger denna tonvikt på teori och begrepp i sammanläggningsavhandlingens natur och de teoretiska redogörelserna är ofta pedagogiskt klargörande. Som artikeln ”Ekonarratologi och metaforanalys”, vilken ingår i antologin *Ekokritiska metoder* (red. Camilla Brudin Borg, et al., 2022), där inte bara materiell ekokritik introduceras utan även så kallad ekonarratologi i kombination med en teori om metaforer som en ingång till mer-än-mänskliga berättelser. Eller presentationen av den feministiska ekokritikens olika tendenser i en artikel i *Sammlaren* (2021), där jag särskilt fäste mig vid Lindbos diskussion av fältet materiell feminism som ett svar på en tidigare kritik av patriarkala föreställningar om kvinnan och naturen. Och hur hon sedan lyfter fram ett flertal intressanta drag hos Trotzig och Kandre som båda har moderskapet som centralt tema, men där deras framställningar lösgör det från ”sin konventionella och essentialistiska koppling till femininitet” (s. 143).

I sammanläggningsavhandlingen genomför således Lindbo sina materiellt ekokritiska läsningar i sex publicerade artiklar, som försetts med en kappa där även delar av den tidigare forskningen kring primärmaterialet tas upp. De sex artiklarna är publicerade mellan 2019 och 2023 i olika tidskrifter och antologier. Eftersom artiklarna är skrivna på ett likartat sätt, med en inledande presentation av de ekokritiska och posthumanistiska perspektiven och medföljande nedslag i författarskapen där mer-än-mänskliga teman och motiv uppmärksammas, uppstår en viss upprepning där formuleringar tenderar att återkomma likt mantran. Det uppstår inte heller någon direkt utveckling eller fördjupning av författarskapen utan avhandlingen blir snarare sex exempel på hur man kan läsa ur ett materiellt ekokritiskt perspektiv. En provkarta som man hoppas får en fördjupning och utveckling i andra sammanhang.

Det skulle till exempel vara spännande att se Lindbo gå vidare med de läsningar där hon noterar hur de ”skeenden som materia ingår i inte alltid [är] positiva eller subversiva, de kan också generera död och destruktivitet” (s. 58), i en analys som verkligen dröjde vid

ett författarskap eller en text. Det är nog inte för inte som Lindbos i grunden *affirmativa* läsningar stöter på motstånd i texter som på olika vis kan uppfattas som starkt samhällskritiska och existentiellt nakna, vilket gör att ett annat av hennes centrala begrepp, ”berättande materia” (eller *storied matter*), tycks nå en gräns.

Man kan nämligen fundera på om den materiella ekokritikens vilja att tillskriva allt, inte bara agens, utan också betydelse och mening, riskerar att återinrätta det antropocentriska perspektiv den vill komma bort från. Som Lindbo själv skriver: ”det är i mötet med människans kognitiva förmågor som [de mer-än-mänskliga berättelserna] tar form och blir begripliga för oss” (s. 33). Är det inte just här, i längtan efter begriplighet och berättelser, som antropocentrismen visar sig?

Det är i vilket fall en reflektion jag saknar, till exempel när Lindbo i kappan citerar Trotzig för att visa hur växtlighet också kan utmana ”den zoocentrism som många hävdar fortfarande är normerande” (s. 79). I citatet, som är från den poetiska dagboken *Ett landskap* (1959), skriver Trotzig: ”Man accepterar trädets existens som träd. [...] Men man gör inte trädets ansvarigt för de handlingar man begår i förhållande till det, de tankar man tänker om det. Man accepterar att det är ett träd, ett annorlunda – och att det värde det har för en ligger just i detta”. Lindbo använder citatet för att visa på att träd för Trotzig har en ”mer-än-mänsklig agens”, men hävdar samtidigt att det har ”inslag av antropocentrism i det att [Trotzig] värderar trädets relation till sitt mänskliga jag och framhäver trädets annorlundahet” (s. 80–81). Om inte det *affirmativa* varit styrande i läsningen tror jag det citerade stycket, som alltså betonar trädets ”annorlundahet”, istället hade kunnat framhållas som en kritik av varje instrumentellt förhållande till *den andre* och *det andra* (ord som är genomgående hos Trotzig men som symptomatiskt nog saknas hos Lindbo). Kanske är det inte heller en slump att viljan att se berättelser överallt – även i materia – blivit så stark just i vår tid. Jag tänker inte bara på att de kan skänka trygghet och hopp i en tid som är apokalyptisk utan att *storytelling* tycks ha blivit en del av en ny narrativ ordning.

Hursomhelst kan jag i den materiella ekokritikens vilja att lyfta fram ömsesidiga och bejakande relationer mellan mänskligt och mer-än-mänskligt sakna en plats för den negativitet – skillnad och

alteritet – som varit så drivande i 1900-talets litteratur. Det är som om det blir för mycket av det goda, men Linné kanske skulle ha nickat instämmande till detta nya posthumanistiska framhållande av den allvisa skapelsen.

Carin Franzén

**Emma Kihl, *Äventyrliga utföranden.*
En läsning av Agneta Enckells dikter med Isabelle Stengers kosmopolitik, Malmö: Ellerströms, 2023,
291 s. (diss. Södertörn)**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.30343>

Är det bara jag eller är inte vetenskapsfilosofen Isabelle Stengers försök att skapa ett kosmopolitiskt rum där olika röster och perspektiv kan mötas och stötas misstänkt likt Dostojevskijs romankonst? Det kosmopolitiska rummet, en plats där – som det heter i Stengers *La Guerre des sciences. Cosmopolitiques I* (1997) – de specifika drömmar, förhoppningar, lidelser och begär som hör till kunskapens olika former och praktiker kan mötas, är inte det en plats som redan skapats med den polyfona romanen?

Nej, det är så klart ingenting misstänkt över denna släktskap mellan Stengers kritiska vetenskapsfilosofi och den moderna litteraturen. Jag är övertygad om att Stengers är väl medveten om att hon med sin *kosmopolitik* och sin teori om *praktikernas ekologi* knyter an till en lång och förhållandevis bred tradition, som inkluderar filosofer som Deleuze och Whitehead men också författare som Dostojevskij och Woolf och kulturteoretiker som Bakhtin. Men idag när det ekologiska tänkandet har förlorat sitt nyhetsvärde är det hög tid att ta ett steg tillbaka för att både omvärdera dess förhållande till historien och för att kritiskt granska dess bruksvärde. Det är ett arbete som redan har påbörjats. Medieteoretikern Erich Hörl har med sina undersökningar av cybernetikens kulturhistoria velat visa att det ekologiska perspektivet inte alls med nödvändighet pekar ut ur moderniteten eller ens till en alternativ sådan. Om någonting präglar maktens

former och tänkandets historia under 1900-talet är det just, menar han, en generell ekologisering. Litteraturforskaren Claire Colebrook har å sin sida, mot den allmänna ihopkopplingen av allt med allt, förespråkade en radikal frångående av de relationer som binder människorna till kapitalets värld. Oavsett om man väljer att fortsätta i dessa spår eller inte behöver man på ett eller annat vis förhålla sig till denna kritik av det ekologiska medvetandet: ekologisk kan inte längre utan vidare likställas med något gott, progressivt eller, för den delen, icke-modernt.

Därför var det med nyfikenhet som jag noterade att Emma Kihl i sin avhandling *Äventyrliga utföranden. En läsning av Agneta Enckells dikter med Isabelle Stengers kosmopolitik* har ett avsnitt i sin inledning om närläsningen som metod. Vad kan denna gamla utskälda nykritiska analysmetod, som står och faller med en (uttrycklig) hypostasering av dikten som ett autonomt objekt, ha att göra med å ena sidan en vetenskapsfilosof som binder till och med de exakta vetenskapernas kunskap till de praktiker som gör den meningsfull och å andra sidan en poet som med viss envishet undergräver varje försök att avgränsa den poetiska texten från dess textuella och materiella omgivning? Det är inte en retorisk fråga.

Kihls avhandling är den första i svensk litteraturvetenskap som prövar att läsa poesi i Stengers kosmopolitiska rum. Det är en lofvärd ambition. Här finns en möjlighet att återaktivera både den moderna litteraturen och den moderna litteraturteorin i en samtida teoretisk kontext.

De huvudsakliga poängerna med Kihls avhandling låter sig emellertid inte sammanfattas enligt den vetenskapliga recensionens konventioner. Det har inte varit hennes avsikt att dra några slutsatser – avhandlingens sista kapitel har rubriken ”Poängen med att inte dra några slutsatser” – inte ens att skriva i ett ”reflekterande modus” (s. 215). Skälet till det, skriver Kihl med hänvisning till Isabelle Stengers och Philippe Pigneres *La Sorcellerie capitaliste* (2005), är att ett sådant modus riskerar att ånyo göra ”människan till ett slags tänkande överhuvud, i stället för att hylla den kraft som hen i själva verket bara kan bevittna” (ibid.). Jag återkommer till detta korta referat av Stengers och Pigneres kritik av kritiken, men dessförinnan vill jag ändå ge en översiktlig bild av vad som händer i avhandlingen.

Kihl presenterar Stengers kosmopolitik som ett försök att undkomma det ”sorgliga, ritualiserade kriget mellan den experimentella vetenskapen och filosoferna som sedan Kant har föreslagit korrelationsismen som ett sätt att kritiskt begränsa räckvidden och innebörden av förment objektiva vetenskapliga påståenden” (Stengers citerad i Kihl, s. 22). Stengers väg ut ur detta krig går enligt Kihl via en ”praktikernas ekologier” som ytterst, menar hon, syftar till att ge varje enskild situation ”makten att betyda något på sitt särskilda sätt” (s, 24). Det är här dikterna kommer in. I Kihls avhandling är Enckells poesi en situation som genom att läsas med Stengers kosmopolitiska ska få komma till tals i egen rätt.

Undersökningen situeras i relation till den pågående förstörelsen av planetens ekosystem och en förståelse av denna förstörelse som en rubbning av Gaias självreglerande system och i relation till den (eko-)poesi från olika delar av världen som sedan 1960-talet på olika sätt har svarat på dessa miljöproblem. Viktig är också nyliberalismens och kvinnorörelsens utveckling liksom proteströrelsen mot kärnvapen. Agneta Enckell, menar Kihl, hör också till de poeter som har svarat på dessa olika saker, men för att få fatt i det särskilda sätt på vilket hon med sina dikter ”öppnar upp för andra förslag (där olika former av närvaro verkar och gör intrång) [...] krävs en särskild uppmärksamhet likt Stengers kosmopolitik” (s, 14).

Det är här närläsningen kommer in. För denna särskilda uppmärksamhet är nämligen lik närläsningens. Även den var ju en läspraktik som i sin ursprungliga tappning syftade till att låta den enskilda dikten komma till tals i egen rätt. Varje parafra är, som det heter i Cleanth Brooks nykritiska klassiker *The Well Wrought Urn* (1947), en hädelse. Det kommer dock aldrig någon mer grundläggande diskussion av vad denna likhet har för implikationer. I stället lyfter Kihl fram ”[n]ärläsningens metodiska töjbarhet” (s, 25) – den tycks kunna stå för i princip vilken uppmärksam läsning som helst. Och i slutänden är det en konventionell bild av poesi- och litteraturläsning som avhandlingen landar i: ”Att läsa med Stengers kosmopolitik är att lära sig läsa i sicksack i motsats till att följa en rak berättelselinje. Detsamma gäller vid läsning av poesi. Poesi, ja egentligen all litteratur, handlar om att genom språket skapa en aktiv situation där läsaren kan frångå sina invanda rutinmässiga tankesätt och i stället uppmärksamma

språket som beroende av de föränderliga, skiftande relationer till den verklighet som dikterna deltar i.” (s, 25) Med ett ord: det handlar om konsten som främmandegörande grepp, om att bryta igenom invanda rutiner för att öppna nya perspektiv på verkligheten. Frågan är vad litteraturvetenskapen i så fall behöver Stengers kosmopolitik till?

Även om avhandlingen inte svarar på den frågan – det skulle förmodligen kräva både en slutsats och ett reflekterande modus – visar de fyra kapitlen ägnade Enckells poesi vad kosmopolitiken används till i just den situation som Kihl etablerar med sin avhandling: den tycks framför allt vara ett frikort att redovisa författarens associationer utifrån Enckells poesi. Det kan röra sig om politiska reformer (nederländsk narkotikapolitik), ekonomisk-historiska processer (privatiseringar, avregleringar) och vetenskapliga experiment (Galileos demonstration av hur kroppar faller). Dessa associationer ska emellertid förstås som förslag, ”vektoriella förslag” (passim.). Kihl är nog med att understryka att hennes läsningar ibland är så långsökta att de riskerar att förlora sin relevans. I det avslutande kapitlet tar hon själv upp läsningen av Enckells Ofelia-figurer i relation till just nederländsk narkotikapolitik som möjligt exempel. Jag är beredd att hålla med, men eftersom associationerna framställs som just förslag är det inte riktigt på sin plats att kritisera dem. I diskussionen av Enckells omdiktning av Eurydike-myten är till exempel ett förslag att Enckells Eurydike ”eventuellt är hon som inte hämtar sig efter att ha misslyckats med att, med våld, förhindra nyliberalismens framfart och autokratins grepp” (s. 134). Det är ett tecken på klädsam ödmjukhet att vara så öppen med att läsningen bara är ett förslag. Men det gör också att värdet av förslagen undermineras: de är presenterade på ett sådant sätt att författaren inte riktigt tar ansvar för dem.

Jag måste också påpeka ett antal brister när det kommer till det vetenskapliga hantverket. Det handlar om citatteknik och referenshantering, översättningar av centrala begrepp. Brister på de här punkterna förekommer genom hela avhandlingen. Vissa saker är att betrakta som mindre slarvfel. Det gäller exempelvis ordningen i litteraturlistan eller missen att ekologi i Stengers *écologie des pratiques* står i singularis hos Stengers, men i plural hos Kihl (s, 23). Andra saker är allvarligare. I vissa fall rör det sig om vad jag uppfattar som rena felläsningar av de texter som Kihl arbetar med.

Jag stannar vid att anföra två exempel, nämligen det ovan nämnda enmenings-referatet av ett ställe i Stengers och Pignerres *La Sorcellerie capitaliste* som ligger till grund för ”poängen med att inte dra några slutsatser” och översättningen av ett par av Whiteheads begrepp. När Kihl hänvisar till vad Stengers och Pignerre säger om risken med det reflekterande modus som drar slutsatser kommer varken not eller sidhänvisning. Läsaren får själv leta upp stället i deras text. Jag hittar emellertid inget där de säger vad Kihl menar att de säger, men väl ett där de formulerar sig ungefär så. Stengers och Pignerre skriver att det reflexiva moduset ”fait de nous, encore et toujours, la tête pensante, celle qui affronte les dilemmes ultimes sans jamais s’interroger sur ce qui la nourrit, s’attribuant à elle-même une force dont elle témoigne alors sans savoir l’honorer” (Stengers och Pignarre, *La Sorcellerie capitaliste*, 2005, s. 194). Den kraft som de syftar på här är alltså inte *den* kraft (vilket på franska skulle ha varit *la force*) som människan (vilket på franska skulle ha varit *l’homme*) som sådan bara kan bevittna – vilket är vad Kihl gör gällande i sitt referat. Deras poäng är alltså inte filosofiskt antropologisk, utan att ett visst kritiskt-teoretiskt modus gör den som talar och tänker (”fait de nous”) till en intellektuell ledare, en *mastermind*, som gör anspråk på en kraft som han eller hon visserligen vittnar om men inte vet att hantera. Det är fullt möjligt att jag missförstått vad Kihl menar – otydlighet är ett genomgående problem i avhandlingen. Så mycket står dock klart att hon här bryter ut en liten del av det första ledet i ett komplext resonemang om förhållandet mellan politisk teori och praktik som tar sin utgångspunkt i millennieskiftets antiglobaliseringsrörelse och griper in i en av 1900-talets stora vänsterpolitiska frågor: behövs ett teoretiskt avantgarde för att leda den revolutionära rörelsen? Den lilla delen fogas heller inte in i Kihls egen framställnings logik. Den följs i stället upp av en för mig svårbegriplig allmän utsaga om att det hos Stengers i stället handlar om ”ett adderande som har för avsikt att smitta varje rättfärdigande argument så att det tydliggör vad som krävs för att ett påstående ska bestå eller utvidgas” (s. 215) – återigen utan hänvisning till något specifikt ställe i Stengers texter.

Det ska sägas att det inte är en enkel uppgift Kihl har föresatt sig. Enckell är inte en omedelbart begriplig poet och Stengers för-

fattarskap är komplext. Det spänner över en mängd kunskapsfält som humanister bara sällan ger sig in på. Därtill är Stengers knappt översatt till svenska vilket ökar svårighetsgraden ytterligare. Citat på originalspråk i notapparaten hade varit till stor hjälp för läsaren (även om det utsätter författaren för risken att få sina översättningar prövade och så klart förutsätter att man citerar rätt, som i fallet med *écologie des pratiques / ecology of practices*).

Som om det inte skulle vara svårt nog med Stengers mångfaceterade författarskap, har Kihl också gett sig i kast med att aktivera Whiteheads spekulativa filosofi. Klokt nog har Kihl valt att i största möjliga mån använda befintliga översättningar av Whiteheads idiosynkratiska begreppsapparat, men hon redovisar inte vilken översättning hon använder när. I litteraturförteckningen återfinns enbart Anders Lundbergs översättning av den korta texten ”Natur och tänkande” i *OEI* (nr 75–76/2017). Jag kan inte den svenska receptionen av Whitehead tillräckligt väl för att själv göra bedömningen när Kihl använder befintliga översättningar och när hon gör egna eller modifierar de befintliga. Men det är uppenbarligen fel att översätta Whiteheads ”negative prehension” till ”negativ fattbarhet”, ”presentational immediacy” till ”omedelbar presentation”, ”eternity” till ”evighet” och ”propositional feeling” till ”föresläende känsla” (s. 128f).

Fel som dessa är visserligen inte med nödvändighet avgörande var för sig. Det blir fel ibland. Men summan av felen i den här avhandlingen tillsammans med generellt bristande akribi, citatteknik och i allmänhet en framställning präglad av otydlighet gör det svårt att ta avhandlingen för vad den gör anspråk på att vara – en övning i vederbörlig uppmärksamhet. Det är olyckligt, för det finns några uppslag i texten som hade förtjänat att följas upp, renodlas och prövas till deras logiska slutpunkt.

Erik Erlanson

**Frits Andersen, *Underværker.*
Fortællinger om havets vidundere,
Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2023, 316 s.**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.30346>

I samband med upplysningen under 1700-talet fick diskurser om ”underverk” och ”märkvärdigheter” inom naturfilosofin ge vika för en systematisk och transcendental organiseringsprincip som betonade naturens kontinuitet snarare än dess undantag, och vetenskaplig distans snarare än engagerade känslor. I diskursen om havet, och särskilt djuphavet, har det märkvärdiga dock fortlevt. Sjöromanerna under 1700 och 1800-talet handlade om det som i loggboken kategoriserades som ”remarkable occurrences” och oceanografin utvecklades parallellt med en acceptans för formuleringar om havets märkvärdigheter och känslor av fascination inför dem. Att märkvärdighetsdiskursen generellt försvann ur naturvetenskapen men fortlevde i diskursen om djuphavet är en av premisserna för Frits Andersens studie *Underværker. Fortællinger om havets vidundere* (2023) som givits ut på Aarhus Universitetsforlag.

Andersen, professor i litteraturhistoria vid Aarhus universitet, har i *Underværker* skrivit en brett upplagd studie om djuphavet i litteraturen, konsten och kulturen i stort. Boken är ett välkommet bidrag till det fält som kallas blå humaniora, som rör relationen mellan havet och kulturen, och som internationellt har hunnit växa sig stort, med nyutgivna handböcker på Routledge och i Cambridges Elements-serie, men som i en nordisk kontext ännu inte tydligt etablerats. Andersen väljer alltså att fokusera specifikt på djuphavet, det vill säga den del av havet där ljuset avtar, generellt kring 200 meter under ytan. Ännu i dag är det en miljö som är notoriskt svår att utforska, och, inte minst, att förmedla. Mer specifikt är boken en ”litteraturhistorie om værker, der undrer sig over det undersøiske vidunderlige” (s. 12). Verken som behandlas handlar om ”havet og specielt det undersøiske og dybhavet, men har det planetæres litteraturhistorie som kritisk horisont” (s. 23).

Andersens bok räknar sig alltså till den planetära vändning som drivits av teoretiker som Spivak och Chakrabarty. Till denna planetära vändning räknar han också fältet blå humaniora, och gör

därmed en värdefull tolkning av själva fältet, vars rötter kan spåras till Cultural Studies, postkoloniala studier eller ekokritik (beroende på vem man frågar). Andersens argument är att vi behöver vad han kallar en ”planetær dannelse”, en planetär bildning, som är knutet till en havsbildning (”Ocean Bildung”). På så sätt anknyter Andersens bok också till pågående initiativ som kretsar kring ”ocean literacy”, där fokus ligger på att öka människors kunskap om havet.

I centrum för bokens teoretiska utgångspunkter står det som Andersen kallar ”skalabevidsthed”, skalamedvetenhet. Denna skalamedvetenhet är nödvändig, menar Andersen, i ljuset av processer vars utvecklingar vi inte kan förutse, som ”hvad f. eks. migration og havvandsstigninger betyder for definition af grænser, og hvor forholdet mellem territorium og nation eller mellem det lokale og det globale er i flydende bevægelse” (s. 19). Att studera representationer av havet utifrån perspektivet skala hjälper oss alltså att utveckla ett slags skalakompetens som hjälper oss förstå också andra saker än havet. På så sätt bidrar Andersen med en övergripande tolkningsram för hur man ska förstå värdet av litteratur om havet och även studier av denna litteratur. Den hjälper oss, menar Andersen, att bli bättre på att översätta mellan olika skalor, och därmed minska diskrepansen mellan en planetär förståelse och en vardaglig lokal upplevelse.

Ambitionen om planetär bildning tar sig också uttryck i valet och framställningen av bokens material, som varken inskränker sig till litteratur av en nationalitet eller ens till litteratur i traditionell mening. I stället laborerar Andersen med en synnerligen bred litteraturförståelse och rör sig mellan franska, engelska, ryska och andra författarskap, såväl som mellan studiet av akvarier, utställningar, filmer och böcker. Det breda litteraturbegreppet motiverar Andersen med att det rör sig om just planetär litteratur, eftersom ”[p]lanetær litteratur omfatter alle de former for litteratur der ikke finder vej til oversættelser, og som end ikke er litteratur i vores sædvanlige snævre geografiske og historiske definition” (s. 21). Materialurvalet speglar med andra ord bokens teoretiska utgångspunkter, vilket är lovvärt men inte utan problem och svårigheter, något jag återkommer till.

Själva framställningen av detta varierade material har Andersen löst genom ett antal tematiska ingångar, som också i stort är framställda kronologiskt och i viss mån präglas av olika metodik. Även

om de sju kapitlens rubriker, ”planetær dannelse”, ”det undersøiske”, ”flydende lys”, ”flydende glas”, ”sideshow havfruer”, ”kærlighed til blæksprutter” och ”den blå planet”, är något kryptiska, lyckas Andersen på så sätt både förena materialet och visa på en historisk kontinuitet och på det större sammanhang som litteraturen om havet utgör. Detta är värdefullt i sig, eftersom studier inom blå humaniora tenderar att vara avgränsade, och relativt sällan utgörs av längre litteraturhistorier.

I det första kapitlet argumenterar Andersen dels för att det är i det sena 1700-talets och 1800-talets litteratur om havet som en planetär förståelse först formuleras, dels för att denna diskurs samtidigt präglas av det märkvärdiga och därför i någon mån innebär en ”återförtrollning” (genfortryllelse). I litteratur som Johann Reinhold Forsters *Observations Made During a Voyage Round the World* (1778) eller Henry Davenport Northrops *Jord, hav og himmel eller verdensaltets undere* (1887) konceptualiserar författarna världen som *planetär*, inte bara global.

Kapitel två handlar om skildringar av havsbotten och miljön under ytan. Här introducerar Andersen också vad som ska komma att bli ett generellt tema för boken, nämligen de stora offentliga akvariernas påverkan på undervattensskildringar. Andersen visar hur akvariet, förstått som medieteknologi, påverkar litteraturens form och innehåll. Till att börja med rör det sig om hur H. C. Andersen påverkades av världsutställningen i Paris 1867, och dess offentliga akvarier, när han skrev sin text *Den store søslange* (1871). Även monteringen av den transatlantiska telegrafkabeln som förband Amerika med Europa hade betydelse för H. C. Andersens tidiga skildringar av miljön under ytan.

Den stora atlantiska telegrafkabeln gav också upphov till det som jag tycker är bland det mest intressanta i Andersens bok, nämligen en särskild genre av ”telegrafisk litteratur”, som litteraturvetaren Harriet Thompson skrivit sin avhandling om. Denna genre växte fram genom antologier som *Lightning Flashes and Electric Dashes* (1877) där också marknadsföringen betonade den nya genren av telegraflitteratur. Genren är visserligen på många sätt kuriosa, men intressant sådan, inte minst för att Andersen knyter dess ”intimisering af vidstrakte rum” (s. 61) till tidens intresse för spiritism och det övernaturliga. Att Andersen lyfter denna genre och kontextualiserar

den i en vidare maritim kontext öppnar också upp för mer specialiserade studier i gränslandet mellan medier, litteratur och hav.

I kapitel tre skruvar Andersen in optiken på relationen mellan akvariet och litteraturen. Litteraturen, menar Andersen, är i sig en viktig teknologi för skalakompetens, och akvariet är ett sätt som världshavet skalas ned. Ett annat sätt Andersen förstår akvariet är som en ”synsteknologi” (s. 72) som påverkar hur vi uppfattar och representerar världen under havsytan. 1800-talets mitt präglades av en akvariemani, och Andersen visar hur detta tar sig uttryck i och påverkar litteraturen. Återigen är H. C. Andersen och dennes besök på världsutställningen i Paris 1867 ett exempel, men nu gäller det hans text *Dryaden* (1868). Genom att fokusera på akvariet på världsutställningarna kontextualiserar Andersen djuphavet i en generell modernitetsdiskurs som uppehöll sig vid vad Timothy Mitchell och andra efter honom beskrivit som världen som utställning. Huvudexemplet i detta kapitel är Jules Vernes *En världsomsegling under havet*, som Andersen argumenterar för reproducerar den artificiella akvariemiljön i det verkliga havet. Det berömda fönstret i *Nautilus* blir ett inverterat akvarium, och de promenader besättningen tar på botten är märkligt nog en transparent och ljus miljö, trots att djuphavet i verkligheten förvränger perspektiv, färger och ljus. Ett halvt sekel senare skulle samma slags transparens-illusion vidareföras i den första undervattensfilmmen John Ernest Williamsons filmer, inte minst i hans adaption av Vernes roman, *Twenty Thousand Leagues under the Sea* (1916).

Förvisso har det argumentet gjorts på andra håll, inte minst av Margaret Cohen, men Andersens analys visar ändå på hur Vernes roman inte bara påverkats av akvariet som medium utan också därigenom exemplifierar det faktum att havet, och i synnerhet djuphavet, behöver medieras och inte kan upplevas direkt. I synnerhet Williamsons filmer är inte bara beroende av medieringar, utan ”fejrer ublufärdig sin egen teknologiske unatur” (s. 130). Att Andersen inte här går i dialog med sådan medieteoretisk forskning om havet som Melody Jues *Wild Blue Media* är därför synd och lite märkligt, även om detta kan tyckas vara en randanmärkning.

Kapitel fyra fortsätter att analysera inflytandet av akvarier på litteraturen, men nu utifrån dekadensens litteratur, som Joris-Karl

Huysmans och Théophile Gautier. Det är bokens kortaste kapitel. Att Huysmans *À rebours* (1884) aktualiserar maritima teman har uppmärksammats, inte minst på svenskt håll av Alf Kjellén i dennes *Diktaren och havet*, men Andersen visar på ett intressant sätt hur akvariet som medium påverkar romanen i stort. Akvariet, menar Andersen, blir ”ikke først og fremst en repræsentation eller en model af et maritimt økosystem, men en maskine, som skaber stemning og atmosfære” (s. 160). På så sätt knyter det an till ett av bokens centrala argument gällande akvariet. Nämligen att de former av samtidig immersion och främmandegöring det bidrar med har en generell påverkan på litteraturen, inte minst vad gäller surrealismen. Ett annat argument rörande akvariet är att det förenar ”naturvidenskab og kunst” och att det dessutom förenar märkvärdighetsdiskursen med den vetenskapliga, två diskurser som alltså sedan 1700-talet allt mer kommit att separeras: ”Akvariet fremviser det mærk-værdige eller vid-underlige som et legitimt og centralt element, der forbinder disse diskurser, hvis udvikling i løbet af 1800-tallet i øvrigt er kendtegnet af stadig større adskillelse.” (s. 166)

Kapitel fem fortsätter ambitionen att gå utanför litteraturen, men fokuserar nu på *utställningen*, närmare bestämt de två världsutställningarna i Paris 1900 respektive New York 1939. I kapitel sex fokuseras en specifik märkvärdighet, nämligen bläckfisken. Kapitlet visar hur bläckfisken skildrats som något märkvärdigt och vidunderligt från Victor Hugos *Les Travailleurs de la mer* (1866) via medieteoretikern Vilém Flusser till samtida böcker om bläckfiskar som Sy Montgomerys *The Soul of an Octopus: A Surprising Exploration into the Wonder of Consciousness* (2015).

Bokens sjunde och sista kapitel är dess mest spretiga vad gäller material. Det spänner från det samtida akvariet och utställningen ”Den Blå Planet” i Köpenhamn, till historiska målningar, den ryska regissören Vladimir Tjebotarjovs *Amphibian Man* (1962) (som Guillermo Del Toros film *The Shape of Water* (2017) har anklagats för att ha plagierat) och historiska dykarskildringar som William Beebes *Beneath Tropic Seas* (1928). Om boken generellt handlar om hur havet skildras så att säga utifrån, handlar detta kapitel om hur djuphavet upplevs, då man som dykaren Beebe befinner sig i det.

Den största styrkan med Andersens bok är att den lyckas samman-

föra ett stort material och många idéer. Den breda medieförståelsen gör också att Andersen kan visa hur litteraturen om havet är del av en större konstellation av medier och representationer. Dessutom visar den övertygande hur litteraturen bidrar med att skala upp och ner havet och på så sätt växla mellan att göra det avlägset och närvarande.

Ändå går det att ha några kritiska synpunkter. Det första jag vill ta upp gäller dialogen med tidigare forskning. Med sina drygt hundra fotnoter (och lika många titlar i referenslistan, inklusive primärmaterial) på knappt trehundra sidor är det en minst sagt sparsmakad notapparat. Huruvida detta är ett problem eller inte är dels en fråga om stil, dels en fråga om tilltänkt läsare. Andersens uttalade ambition är att bidra till forskningen inom blå humaniora och den planetära vändningen inom litteraturvetenskapen. Materialet som undersökts har som noterats likaledes valts utifrån dess planetära spännvidd. Men som det är nu matchar inte materialets spännvidd helt den forskningsmässiga dialogen. När Andersen dessutom för resonemang som både gällande materialet som undersöks och själva argumentet ligger mycket nära tidigare studier inom blå humaniora vore det önskvärt med en högre grad av dialog med sagda forskning.

Tydligast blir det i kapitlet om André Breton och surrealismen, där Andersen för ett liknande resonemang som Margaret Cohen i artikeln "Underwater Optics as Symbolic Form" (2014), och som ingår i bearbetad form i hennes senaste bok *The Underwater Eye* (2022). Man hade önskat att Andersen i högre grad gått i dialog med Cohens bok som här refereras närmast i förbifarten.

Det andra rör urvalet av material. Trots att ambitionen är att studera en planetär litteratur, eller åtminstone ha den planetära litteraturen som "kritisk horisont", rör sig studien i praktiken tryggt i en europeisk, framför allt fransk och engelsk, kanon. I centrum står världsutställningarna i Paris och New York, och författare som Verne, Hugo, Breton, Huysmans och H. C. Andersen. Att Andersen i så hög grad fokuserar på de verk som redan är gängse i detta slags litteraturhistoria gör att Andersens specifika bidrag ibland blir otydligt. Lite förvånansvärt saknas dessutom det kritiska perspektiv som brukar prägla studier av världsutställningarna, med deras koloniala och imperialistiska undertoner eller för den delen explicita ambitioner.

Att vilja ha mer av nationell litteratur i en bok som skriver in sig i den planetära vändningen är såklart ironiskt, men studien hade kunnat få större specialisering genom att bidra med litteratur från ett visst språkområde. H. C. Andersen figurerar frekvent, men hur är det med andra danska eller nordiska författare? Kanske hade några av de kanoniska blå humaniora-verken, av Verne eller Hugo, kunnat ersättas med verk av författare som August Strindberg eller Jonas Lie? En omedelbar invändning är att dessa snarare behandlar ytan än djupet, men detta hade i så fall med fördel kunnat diskuteras.

Med det sagt har Andersen skrivit en engagerande och tillgänglig litteraturhistoria som på ett föredömligt sätt syntetiserar mycket tidigare forskning, rör sig över många olika slags medier och kulturella representationer, från romaner till världsutställningar och akvarier, och visar hur författare, konstnärer och filmare har brottats med svårigheterna att förstå och skildra djuphavet och det som lever där. Därtill är boken skriven helt i enlighet med det teoretiska perspektivet om planetär bildning eller havsbildning. Boken är verkligen bildande. Den läsare som vill veta mer om havet och den kulturella bilden av djuphavet blir inte besviken.

Viktor Emanuelsson

**Cecilia Aare, *Den engagerade reportererna.*
Svenska sociala reportage 1910–2010,
Göteborg: Makadam, 2023, 307 s.**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v54i1.30352>

Reportaget som genre får för Sveriges del sitt genomslag i det sena 1800-talet (även om tidigare enstaka exempel kan anföras). I pressen uppträder då texter ”som har skrivits med ett journalistiskt syfte och som helt eller delvis berättas i en narrativ form med sceniska inslag”. Definitionen är hämtad från litteraturvetaren och journalistikforskaren Cecilia Aares avhandling *Reportaget som berättelse. En narratologisk undersökning av reportagegenren* (Stockholm: Stockholms universitet, 2021, s. 9). Det rör sig om berättande och gestaltande journalistiska

texter där läsaren får följa med i ett förlopp allteftersom händelserna utvecklar sig. Skildringen kan således på den berättande skönlitterära prosans vis omfatta såväl dialoger och monologer som berättande och redogörande partier där reportern kan informera om fakta men också framträda med en mer personligt hållen ton och synvinkel.

I avhandlingen studerade Aare ett urval reportage utifrån vilka berättartekniska grepp som användes. *Den engagerade reportern. Svenska sociala reportage 1910–2010* (2023) kan ses som en uppföljare till avhandlingen. Som titeln anger står här det sociala reportaget – det vill säga reportage med skildringar av människor i utsatta miljöer – i fokus. En av de huvudsakliga utgångspunkterna i studien är frågan om vilka berättartekniska grepp och litterära/stilistiska former som reportern i sin text använt för att gestalta och väcka engagemang runt sociala frågor och människors levnadsförhållanden.

Aare anlägger här ett historiskt perspektiv på genren. Berättarteknik, värderingar och stil ses mot bakgrund av reporterroll och tidsanda och mot den realistiska skönlitteraturens formspråk. Ambitionen är att ”nyansera synen på det sociala reportaget som ett tidlöst uttryck för en hängiven reporters osjälviska uppdrag” (s. 10). Sammanfattningsvis kan sägas att Aare beskriver det svenska sociala reportagets genrerepertoar under 1900-talet med utgångspunkt från berättarteknik och värderingar och i relation till de förändringar som reporterrollen genomgår under det sekel som undersökningen omfattar.

Efter en inledning där Aare presenterar innehållet i en diger ”narratologisk verktygslåda” – till denna återkommer jag – följer fem kapitel där sju svenska reportars reportage undersöks, framför allt med avseende på hur de i sina reportage (de flesta av dem publicerade i dagspressen) skapar engagemang för, eller tvärtom på olika sätt distanserar sig från de människor de skildrar.

Uppläggningsen är kronologisk och kontextualiserande enligt beprövad modell. Urvalet av reportage och reportergeringar har gjorts med avsikt att belysa vad Aare ser som olika brytpunkter i reportagets och reporterrollens förändringar under perioden. Studien inleds med Ester Blenda Nordströms och Gustaf Hellströms reportage från 1910-talet och framåt. Ivar Lo-Johanssons reportage diskuteras i ett eget kapitel liksom Barbro Alvings och Jan Guillous. Det sista kapitlet ägnas vad författaren beskrivit som ”det mångstämmiga reporta-

get” och här är det Maciej Zarembas och Karen Söderbergs reportage som står i fokus. Det rör sig följaktligen om kända för att inte säga kanoniserade reportrar/journalister men, framhåller Aare, vars reportage tidigare inte systematiskt undersökts med utgångspunkt från de perspektiv som anläggs i *Den engagerade reportern*. Aare framhåller att urvalet kunde ha sett annorlunda ut, samtidigt som hon betonar det som representativt i det att de reportage som undersöks uppvisar en repertoar av berättartekniska grepp som var möjliga vid tidpunkten för reportagens tillkomst.

Varje kapitel inleds med en beskrivning och kontextualisering av reportageets ställning i pressen och i samband med detta också av reporterrollen, av hur reportern i texten framställer sig själv – exempel på roller som intas är ”äventyrsreportern”, ”läsarens ställföreträdare” och ”opinionsreportern”. Kontexter som beaktas är bland annat samhällsklimat och former för skönlitterär realism. Ett urval av respektive reporters reportage diskuteras sedan mot bakgrund av kontexten genom detaljerade läsningar och tolkningar.

Analyserna går i hög grad ut på att visa hur olika slag av vad Aare kallar ett ”narrativt engagemang” skapas. Aare skiljer här på två slag av engagemang, dels inlevelse i de människor som skildras – narrativ inlevelse – dels narrativ medkänsla. Aare framhåller också att narrativt engagemang av båda slagen motverkas i samband med generaliseringar av olika slag.

Aares berättartekniska analys av reportagen utgår på samma sätt som i avhandlingen från ett eklektiskt och rikhaltigt urval av narratologiska begrepp hämtade från olika teoretiker inom diskursnarratologi och kognitiv narratologi. Ambitionen är att genom diskursnarratologin lyfta fram de berättartekniska grepp som återfinns i reportagen, medan den kognitionsnarratologiska infallsvinkeln vill fånga hur läsaren kan tänkas tolka sinnessillstånd och tankar hos de människor som skildras. Just när det gäller frågan om reportagens förmåga att engagera har Aare resonerat utifrån två perspektiv – dels historiskt, det vill säga sett mot bakgrund av de läsare och kontexter som var aktuella vid tiden för reportagens tillkomst, dels i vilken mån reportagen idag kan tänkas engagera läsaren.

I analyserna anläggs dessutom ett medieretoriskt perspektiv där framställningen tolkas med sikte på hur attityder och värderingar blir

synliga som en följd av hur de människor som skildras sägs agera och uttrycka sig, av vad reportern säger och av hur denna arrangerat sin framställning i stort.

Hur kan då undersökningens resultat summeras? Intressant är att Aare konstaterar att de stil- och berättargrepp som skapar engagemang har varit tillgängliga i genrerepertoaren under hela den undersökta perioden, om än i skiftande grad vid olika tidpunkter. Berättartekniskt präglas perioden av att tyngdpunkten förskjutits från mer berättande framställningar till alltmer gestaltande – mimetiska – inslag och sedan tillbaka till mer berättande tendenser igen. Summan av de berättartekniska grepp som används, den berättartekniska genrerepertoaren, framhålls emellertid som i stort sett konstant. Det är i stället i relation till värderingar och i synen på reporterns och reportagens roll som förändringar blir synliga. ”Det narrativa engagemangets karaktär har skiftat över tid, men då främst när det gäller de värderingar som engagemanget bär på”. (s. 287)

I avsnittet ”Summering” lyfter Aare fram vad hon ser som tre tydliga brytpunkter i reportagens genrerepertoar när det gäller reporterroll och värderingar.

En första brytpunkt urskiljs vid Barbro Alvings reportage från 1950-talet, där Aare menar att reportern på ett nytt sätt anlägger en blick som delas med ”det goda samhället” – här kommer folkhemstanken att utgöra en norm i reportaget, vilket enligt Aare innebär att reportern gör gemensam sak med myndigheterna.

Brytpunkt nummer två ser Aare i samband med Jan Guillous 70-talsreportage där ytterligare en förändring av reporterrollen blir tydlig. Här intar reportern istället rollen av tredje statsmakt – av ifrågasättande outsider.

En tredje brytpunkt, slutligen, återfinns i decennierna runt sekelskiftet 2000, där Maciej Zaremba genom sin roll som ”opinionsreporter” och Karen Söderberg – som karakteriseras som Zarembas motsats genom sin tendens att i sina texter tona ned den egna närvaron för att istället ”spegla företeelser” – får stå som representanter för en mångfald som vid den här tiden kommit att prägla genren.

Analyserna – närläsningarna av reportagen – erbjuder ett visst läsmotstånd genom att framställningen tyngs av den mängd narratologiska begrepp som analysen utgår ifrån. Begreppen introduceras,

modifieras och motiveras visserligen i inledningens ”verktygslåda”, men genom att de presenteras frikopplat från de texter som ska undersökas läggs en rätt omfattande uppgift på läsaren. Det intrycket förstärks genom att analyserna i samtliga kapitel föregås av en uppräkningslista av tjugotalet begrepp som läsaren uppmanas bekanta sig med i den ordlista som ligger i slutet av boken. Tanken är god men förfarandet kräver som sagt en del arbete. Samtidigt får sägas att för den som intresserar sig för narratologi och för narratologiska studier av reportage, erbjuder såväl verktygslåda som analyser en mängd uppslag och begrepp att förhålla sig till.

Sammantaget utgör Aares studie följaktligen en värdefull historisk genomgång av reportagens genrerrepertoar och de kontexter mot vilka de kan ses, inte minst tidsandan och reporterrollens förändringar. Studien öppnar därmed på många sätt för ytterligare utforskning av ett spännande fält.

Carina Lidström

