

TIDSKRIFT FÖR
LITTERATUR-
VETENSKAP
2020:4-5

TEMA
KREATIVT
SKRIVANDE

Detta är ett dubbelnummer, men för dig som prenumererar räknas det som ett enkelnummer i din prenumeration.

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP 2020:4-5

TEMA
KREATIVT
SKRIVANDE



TFL 2020:4-(5)

Tema kreativt skrivande

Henrik Fürst, *Varför drömmer man om att bli författare?* – 10

Hans Lind, *Kritik som omsorg, eller:
Hvad skriveværkstedets tilknytningsmønstre lærer os om at være gode (nok) lesere* – 21

Maren Eckart & Anneli Fjordevik, *"Som att skriva en tv-serie för någons öron":
Ett pilotprojekt om ljudboksförfattares självbild och
skrivande i ett föränderligt medielandskap* – 33

Essäer

Martin Malmström, *Kameralisterna:
Kreativt skrivande i gymnasieskolans svenskämne* – 45

Elisabeth Hjort, *Att förekomma eller förekommas:
Om kvinnoblivande och intimitet* – 55

Annelie Bränström Öhman, *Desorienterade studier och dissident skrivande,
eller: Hur jag hittade vilse i mellanrummen* – 64

Mara Lee, *Passion som institutionell praktik:
Kreativt skrivande, möjligheter och svårigheter som kunskapande metod* – 75

Maria Margareta Österholm, *En evig klänning under jorden:
Till Aylin Bloch Boynukisa, 11:e maj 1980 – 2:a november 2013* – 86

Samtal

Carola Mikaelsson & Anna Clara Törnqvist, *Studenterna är stoffet, processen är målet:
Ett skriftligt samtal om kreativt skrivande och litterär gestaltning* – 98

Karin Borge Renberg, Annelie Hägglund, Sara Johansson & Kristina Waldenborg,
Skrivgruppen: En kreativ oas där drömmar kan förverkligas – 104

Öppen sektion

Svante Landgraf, *Den imaginära romanen* – 109

Magnus Nilsson, *En kampdiktare i folkhemmet* – 118

Recensioner – 128

Medverkande – 150

Från redaktionen

Redan när Umeå universitet och Mittuniversitetet gemensamt tog över redaktörskapet för TFL för drygt två år sedan började vi fundera på vilken inriktning vi ville ge TFL-dagarna. Det fanns förslag på (och tidigt en enighet kring) att temat skulle vara kreativt skrivande och/eller konstnärlig forskning. När vi under vårvintern 2020 diskuterade evenemanget igen, bestämdes det att Umeå universitet skulle ansvara för värdskapet, och temat ”kreativt skrivande” slogs fast. Att förslaget kreativt skrivande låg på bordet är inte särskilt märkligt, eller ens kreativt, då detta område är högaktuellt inom svensk litteraturvetenskap, både i förhållande till forskning och till det pedagogiska arbetet. Dessutom har konstnärlig forskning under de senaste åren allt mer kommit att etableras som ett forskningsfält i närheten av litteraturvetenskapen. Det finns hos många en stor entusiasm inför den uppsjö av möjligheter som öppnas medan andra intar en försiktigare hållning, men att olika former av kreativt skrivande kommit att spela en allt större roll på våra universitet och högskolor är oomtvistligt. Vid många lärosäten, inklusive Umeå universitet, har kreativt skrivande blivit en viktig del av litteraturvetenskapen.

Årets TFL-dagar ägde rum 5-6 november. Ända in i det sista levde hoppet om att det skulle bli möjligt för deltagarna att resa hit. Vi ville så gärna få ses och sitta under samma tak, men precis innan dagarna skärptes reserestriktionerna igen. Följaktligen fick dagarna denna gång till största delen hållas digitalt med bara en minimal publik på plats. Att dagarna trots detta blev både givande och levande, beror dels på engagemanget hos deltagare och publik, dels på allt arbete som de som ansvarade för arrangemanget lade ned. Ett varmt tack till Annelie Bränström-Öhman och Evelina Stenbeck, samt våra amanuenser, Sarah Nordgren och Linnéa Guldbacke Lund, som rodde i land historiens första digitala TFL-dagar! Tack vare möjligheten att följa evenemanget via nätet

nådde vi också en större publik än vad vi förmodligen skulle ha gjort med ett traditionellt upplägg. Det är något att hålla i minnet även när normaliteten återvänt till våra liv och lärosäten.

*

I det här numret finns ett par essäer som kommer direkt från dagarna, men även en rad andra texter. I vårt call for papers efterfrågade vi ett öppet och kritiskt samtal om vad kreativt skrivande är och kan bidra med. Vilken funktion fyller kreativt skrivande inom litteraturvetenskaplig forskning och undervisning? Var står kreativt skrivande i förhållande till de renodlat konstnärliga utbildningarna vid akademiska författarskolor eller vid författarkurser på folkhögskolor? Vilka bärande likheter och skillnader finns i metod, teori och pedagogisk praktik? Vilka är lärarnas och forskarnas erfarenheter? Vad tycker studenterna? Många av dessa frågor, och ytterligare andra, behandlas i detta nummer som rymmer texter av flera olika slag: Utöver tre artiklar och fem essäer på temat publicerar vi även två skriftliga samtal där kreativt skrivande diskuteras.

Varför vill man egentligen ägna sig åt kreativt skrivande? Många svenskar bär på författardrömmar, och Henrik Furst intresserar sig för vad som kan tänkas ligga bakom denna önskan. I artikeln "Varför drömmer man om att bli författare?" diskuterar han bland annat hur olika sorters osäkerhet som förknippas med författaryrket uppmuntrar till, snarare än avskräcker från, dagdrömmar om att få ägna sig åt skrivande på hel- eller deltid. Den som inte vill stanna vid att bara drömma söker sig kanske till någon av alla de författarutbildningar som finns, inte bara i Sverige. Hans Lind bjuder på en försmak av sin kommande avhandling om hur blivande författare skolas till läsare på danska författarskolor

i artikeln ”Kritik som omsorg”. Lind har besökt ett antal av dessa utbildningar för att observera textsamtal, och här presenterar han utdrag ur ett av dessa gruppsamtal. Med avstamp i Rita Felskis användning av begreppet anknytning resonerar Lind kring vad han kallar ”skriveværkstedets tre overordnede tilknytningsmønstre: Et deskriptivt, et affektivt og et kreativt.” Det läsarideal som Lind avtäcker skiljer sig delvis från den traditionella, litteraturvetenskapliga läsaren, och kanske har akademien något att lära av hur man på författarskolorna läser och ger respons? I temats sista artikel – ”Som att skriva en tv-serie för någons öron” av Maren Eckart och Anneli Fjordevik – möter vi slutligen några etablerade författare. Eckart och Fjordevik har genomfört intervjuer med fyra författare som skriver direkt för ljudboksformatet, och i detta pilotprojekt undersöker de hur författarna själva ser på sitt skrivande. Skriver man annorlunda om man skriver ljudböcker, och i så fall, på vilket sätt?

Med ett tema som kreativt skrivande är det inte mer än väntat att detta nummer innehåller fler essäer än vanligt. Sektionen för essäer inleds med ”Kameralisterna” av Martin Malmström, där läsaren ges en historisk överblick av samtliga kursplaner för svenskundervisning på gymnasienivå, från 1970 till 2011. Mot bakgrund av dessa styrdokument resonerar Malmström kring varför det kreativa skrivandet rensats ut från den svenska gymnasieskolan, trots att både många elever och lärare bär på en livskraftig lust att lära (ut) genom kreativa övningar i svenskundervisningen. Men kreativitet kan också begränsas av hinder än som är mindre konkreta än läroplaner. Löje, skam och ointresse tenderar att slå extra hårt mot den skribent som redan avviker från normen i fråga om klass, etnicitet, kön, ålder, funktionalitet, och så vidare. ”Jag gömmer dagboken igen, långt inne i garderobens grotta. Att skriva personligt är svårt, vad folk än påstår,” skriver Elisabeth Hjorth i sin essä ”Att förekomma eller förekommas: Om kvinnoblivande och intimitet”. Essän, som är ett redigerat utdrag ur Hjorths kommande bok *Mutant*, rör sig från och genom kvinnokroppen för att slutligen landa i det kvinnliga skrivandets särskilda undantagstillstånd. Hjorths bidrag är på samma gång vetenskapligt och litterärt, och om just detta personliga skrivande varit svårt att få ned på pränt så märks det åtminstone inte i läsningen.

Annelie Bränström-Öhmans essä handlar om skrivandet (och om den egna och ämnesutvecklingens väg), vilket beskrivs som en sicksack-rörelse där man växelvis befinner sig i ett innanför och ett utanför. Essän handlar även om dubbla tillhörigheter, och i numret markerar den därför en övergång mellan essäer skickade direkt till TFL och de essäer som först framfördes vid TFL-dagarna. Mara Lee bidrar med en essäversion av sitt föredrag: "Passion som institutionell praktik". Här kontrasteras de villkor som forskaren respektive poeten arbetar under, och vilka olika verktyg som står dem till buds. När poeten verkar på den akademiska arenan genom konstnärlig forskning och dessa roller därigenom möts, uppstår unika förutsättningar för problem, men också nya möjligheter. Även om det kreativa skrivandets potential och styrka framhålls i numrets bidrag, är även skrivandets svårigheter ett återkommande tema. Det är inte lätt att skriva, och ibland är det svårare ändå. Om detta, och mycket mer, handlar Maria Margareta Österholms essä "En evig klänning under jorden: Till Aylin Bloch Boynukisa, 11:e maj 1980 – 2:a november 2013". Essän handlar om sorg, om skrivande eller icke-skrivande. Den berättar om ett skapande som förändras för att livet förändras, och om vad (klänningar, böcker, minnen och fåglar) som blir kvar när en älskad går bort.

Inom temat återfinns även två skriftliga samtal. I "Studenterna är stoffet, processen är målet" reflekterar Carola Mikaelsson och Anna Clara Törnqvist kring undervisningen på en författarutbildning. Deras samtal börjar vid kursstart och handlar både om pedagogiken och om vad som egentligen är kursens kärna. De närmar sig även frågor om hur en konstnärlig utbildning förhåller sig till litteraturvetenskapen och dess kreativa skrivande. I nästa bidrag – en kollektiv text från en skrivgrupp bestående av fyra kvinnor – behandlas delvis samma ämnen, men ur motsatt perspektiv. Karin Borge Renberg, Annelie Hägglund, Sara Johansson och Kristina Waldenborg möttes på en kurs i skapande svenska för åtta år sedan och bestämde sig efteråt för att fortsätta träffas och ge respons på varandras texter. Här berättar de om sina erfarenheter av kreativt skrivande, och om hur samtalen på träffarna fortsätter att driva tankarna och texterna framåt.

Den öppna sektionen består denna gång av två artiklar, varav den första behandlar Lars Gustafssons författarskap. Svante

Landgraf läser Gustafssons sista roman, *Dr Weiss sista uppdrag*, och upptäcker drag av science fiction som han sedan spårar bakåt genom Gustafssons tidigare produktion. Genom att använda genren som en lins avtäcker och analyserar Landgraf centrala teman som förenar hela författarskapet. Landgrafs artikel följs av ett bidrag från Magnus Nilsson. I TFL 2020:1 publicerade Nilsson en artikel i vilken Stig Sjödin's författargärning inom arbetarrörelsen beskrevs. I detta nummer återkommer Nilsson med ytterligare en artikel om samma författarskap: I "En kampdiktare i folkhemmet" undersöks hur Sjödin i sina dikter – genom att apostrofera kampsånger – diskuterar och problematiserar sin verksamhet som arbetarrörelsediktare. Med fokus på hur Sjödin förhåller sig till idén om litterär autonomi visar Nilsson att Sjödin inte enbart ville förmedla ett politiskt budskap utan även skapa någonting radikalt nytt.

*

Alla TFL:s redaktioner sätter i någon mån sin egen prägel på tidskriften. I Umeåredaktionens fall har vi velat låta TFL få vara lite extra lekfull och personlig. Som en del i denna strävan inrättade vi redan i det första numret en ny, stående sektion – Skamvrån – där forskare, lärare och studenter med litteraturvetenskaplig anknytning bidragit med personliga reflektioner kring skam och litteratur. Detta, vårt sista nummer, innehåller dock ingen Skamvrån... förutom den som finns just här: Vi vill avslutningsvis ta tillfället i akt att kort nämna den skam vi själva burit på i vår roll som redaktörer. Under dessa två år har vi stundom känt oss osäkra på hur en inkommen text bör bedömas, glömt bort att besvara något viktigt mejl, satt ihop ett nummer under tidspress samtidigt som vi fantiserat om den dag TFL *äntligen* ska skickas vidare till någon annan, stirrat tomt på budgetöversikter, formulerat otydlig textrespons, och ständigt oroat oss över om vi lyckats upprätthålla kvaliteten i en tidskrift som vi bara fått till låns.

Något man funderar på när man tar över ansvaret för TFL är var de informella skamgränserna går för hur många artiklar som bör ingå i ett enkel- respektive dubbelnummer. På något sätt *vet* vi nu att skamgränsen för ett dubbelnummer är sex artiklar (och

undrar plötsligt om även tidigare redaktioner känner igen sig i det?). I det här numret finns som ni förstått fem artiklar och ändå (ÄNDÅ!) anger framsidan att detta är nummer 4–5. Vi har med andra ord klivit över gränsen, eller kanske ut ur skamvrån: med fem artiklar, fem essäer och två samtal har vi bestämt oss för att detta faktiskt är ett dubbelnummer, och dessutom ett rikt sådant. När det handlar om kreativt skrivande kan kanske inte allt passas in i artikelformatet och även de andra texterna, som går under andra benämningar, måste få räknas. Eftersom TFL brukar ge ut fyra nummer varje år har vi även bestämt oss för att bjuda på det sista numret: nummer fem är alltså en ren (och i dessa tider kanske välbehövlig) bonus! Om du är prenumerant räknas numret således som ett enkelnummer, trots att vi benämner det 4–5.

Så, med fyra nummer under 2019 och fem nummer under 2020 vill vi i Umeåredaktionen tacka för oss, och med varm hand lämna över TFL till den nya redaktionen i Lund. Vi har, som nämndes inledningsvis, inte gjort allting själva: Mittuniversitetet har varit redaktörer för nummer 2019: 2–3 samt 2020:1. Här i Umeå har Sam Holmqvist varit chefredaktör (och skött det med bravur!) till och med vårt förra nummer, och för detta sista nummer ansvarar vi.

Umeåredaktionen

Tamara Andersson & Sofia Pulls

Varför drömmar man om att bli

Henrik Furst "Köp mjölk. Skriv bok" är en humorföreställning från 2012 av och med Anders Jansson och Johan Wester. Föreställningen gör betraktelser över sammanflätningen av vardagslivets måsten (köpa mjölk) och människors ibland storslagna framtidsdrömmar om självförverkligande (skriv bok). Denna populariserade bild av att många drömmar om att bli författare i Sverige kommer inte minst från medias återrapporteringar av marknadsundersökningar om människors drömjobb och författardrömmar.¹

Att drömmen om att bli författare är högst påtaglig hos många personer återspeglas i deltagandet i och utbredningen av skrivarkurser. Under perioden 1997 till 2016 ökade deltagandet i skrivarkurser på folkhögskolor markant.² Skrivarkurser på högskolor och universitet har också haft ett högt söktryck.³ Att ha en författardröm är viktigt för att motivera varför man går på skrivarkurs.⁴ Andra viktiga motivbilder är återhämtning eller en möjlighet att forma en bild av vad man vill göra i livet framöver. Att författardrömmen är särskilt viktig för dessa kurser syns i att den används som en marknadsföringsresurs för att locka nya deltagare och studenter. Denna verksamhet sker på kursens webbsida genom listor över tidigare deltagare som blivit publicerade författare eller rekommendationer från tidigare deltagare. Att locka deltagare till kurserna sker också informellt via skvaller med information om skrivarkursernas rykte och utsikterna att bli publicerad efter av-

Författare?

slutad kurs.⁵ Även om marknadsföringen talar om möjligheter till en litterär karriär är målsättningen, åtminstone för estetiska kurser i folkhögskolans regi, snarare att kultivera förståelse till estetiska uttryck och upplevelser.⁶

Ett tecken på att författardrömmen inte bara är populär utan också kommersialiserad är utgivningen av *Tidningen Skriva*. Tidningen har undertiteln ”Allt för dig som skriver” och hade 2017 en upplaga om 10 700 exemplar.⁷ Framväxten av personliga författartjänster, som litterära mentorer och korrekturläsare, är ett annat tecken.

Även om drömmen att bli författare är utbredd, och antalet personer som debuterar har ökat över tid,⁸ är det få personer som försörjer sig som författare.⁹ Det finns, med andra ord, ett glapp mellan drömmens utbredning och det faktiska förverkligandet av att bli och försörja sig som författare. Denna artikels övergripande syfte är att beakta detta glapp och från ett sociologiskt perspektiv på kreativt arbete undersöka *varför man drömmer om att bli författare*.

För att ringa in vad författardrömmen innebär inleds texten med att diskutera vem som är författare. På detta följer anledningar till att vilja bli författare, som kan kopplas till yrkesrollens beskaffenhet, särskilda karaktärsdrag kopplat till den som har gjort en investering i drömmen och vilka värden som infrias när författarrollen intas. Anledningarna hänvisar i huvudsak till individers drivkrafter och förhållande till villkoren för kulturproduktion.

Andra aspekter av författardrömmen är möjlig att behandla, men av utrymmesskäl är diskussionen begränsad till det angivna perspektivet. Artikeln avslutas med en diskussion om skevheten mellan drömmens spridning och infriandet av drömmen och hur osäkerhetsfaktorer för skapande, bedömning och framgång inom kulturen är grundläggande för dess funktion. Till detta hör också en diskussion om återväxten till författaryrket.

Vem är författare?

Petra Söderlund diskuterar, utifrån ett svenskt sammanhang, åtminstone sju sätt att avgöra vem som är författare:¹⁰ (1) Den som känner sig manad att kalla sig författare är författare. (2) I bourdieusansk efterföljd är författare de med ett stort litterärt kapital, som inte drivs av att ha en bred bas av personer som köper böcker, och istället ser till det högre värdet i att ägna sig åt skrivandet för skrivandets skull. (3) Att det utslagsgivande är att få ett manuskript antaget och publicerat av ett förlag. (4) Att det avgörande är att erkännas som författare bland sina kollegor, exempelvis att skribentens verk prövats och lett till medlemskap i Sveriges Författarförbund. (5) Den som kan försörja sig på sitt skrivande är författare.¹¹ (6) Den som har läsa- re är författare. (7) Den som har upphovsrätt över en bok är författare.

En möjlig sammanfattning av ovanstående punkter är att identifieringen av vem som är

författare antingen handlar (1) om sökandet efter en gemensam standard, med ett särskilt gränsvärde, som har en upphöjd position över de inbegripna författarna (att ha upphovsrätt eller ett särskilt antal läsare) eller (2) en överenskommelse mellan personer med makt att bestämma vem som är vad (utvald av förbund, förlag eller kollegor eller belönad med särskild litterär prestige av andra i fältet). Ett sätt att göra motstånd mot dessa externa identifieringar är att lägga ansvaret på personen själv att benämna sig eller inte benämna sig som författare.

För att bli kallad författare måste dock sätet som man blir det på vara accepterad i den litterära världen. Pierre Bourdieu formulerar kampen om en gemensam författardefinition på följande sätt: "[T]he fundamental stake in literary struggles is the monopoly of literary legitimacy, i.e., *inter alia*, the monopoly of the power to say with authority who are authorized to call themselves writers".¹² Insikten om att kampen om att identifiera vem som är författare är central för det litterära fältet kan kombineras med ett rollteoretiskt perspektiv på hur man med fog kan kallas för författare. Att fullt ut kunna bli författare kräver att man gör anspråk på rollen, att man accepteras som innehavare av rollen av betydelsefulla aktörer i den litterära världen (eller den del av den litterära världen man befinner sig i) och att man slutligen offentligt blir erkänd i rollen som författare.¹³ Samma rollteoretiska resonemang om en social överenskommelse gäller även för vem som kan kallas för debutant.¹⁴

Författare är en roll med oklara konturer för vem som inbegrips i rollen. De diffusa konturerna leder till försök att etablera, förändra och stabilisera symboliska gränser för när man har intagit rollen.¹⁵ Det utkämpas därför en symbolisk strid om att få bestämma vad som krävs för att vara författare och vem som har makten att konsekvrera, det vill säga symboliskt upphöja, författare och deras verk.¹⁶ I denna strid finns olika positioner, insatser och intressen.

Med terminologi från Pierre Bourdieu kan förhållandet beskrivas som ett kampfält där agenter och institutioner kämpar om något som är gemensamt och värdefullt för dem inom fältet. En anledning till att det sker strider om gränser, om vem som är författare och inte, har att göra med att rollen associeras med en särskild upphöjd status i samhället. Med andra ord, den som på ett legitimt sätt intagit rollen får ett särskilt anseende och position.¹⁷

Drömmen om att bli författare

Drömmen om att bli författare har sitt ursprung i (1) författarrollens yrkesmässiga beskaffenhet, (2) personliga karaktärsdrag som uppvisas i samband med att vilja inta rollen och (3) ett erkännande och självuppfyllelse som kommer med infriandet av att bli författare. Denna systematisering i analytiska förklaringskategorier har gjorts möjlig genom tidigare teoretisk och empirisk forskning på området.

Författarrollens yrkesmässiga beskaffenhet

Osäkerhet om vem som kommer lyckas

Pierre-Michel Menger menar att det mest centrala villkoret för ett arbete som kulturskapare är att det omgärdas av osäkerhet.¹⁸ Kultur saknar tydliga instruktioner för vad man ska göra för verk, hur man ska göra verket för att lyckas och hur verket och ens förmågor kommer att bedömas.¹⁹ Kulturprodukter skapas med stor variation och är en erfarenhetsvara som behöver upplevas för att kunna bedömas.²⁰ Att inte på förhand veta vad som krävs, eller vem som kommer att lyckas, gör att människor både kan drömma om att nå framgång och överskatta sina faktiska chanser att lyckas inom kulturen. En föreställning som leder till överskattning är att framgången inom kulturen är likt ett lotteri, där många deltar och där ett slumpmässigt fåtal blir valda.²¹ Men att lyckas bli författare är inte detsamma som att vinna ett lotteri, alla har inte

samma chanser att lyckas, och man är inte heller sin egen lyckas smed. Precis som Robert K. Mertons analys av den meritokratiskt betonade amerikanska drömmen, är det många som känner sig kallade och tror att de kan lyckas om de arbetar hårt, men alla kan inte lyckas i sina strävanden på grund av de strukturellt begränsade möjligheterna till framgång.²²

Denna grundläggande osäkerhetsprincip, med spänningen mellan att vem som helst skulle kunna lyckas och att alla inte kan lyckas, har återverkningar på litteraturen.²³ Att på förhand inte veta om man kommer bli antagen av ett traditionellt förlag, eller kommer nå ut med sin bok när man väl blir publicerad, gör att många kan drömma om att bli författare.²⁴ Det skulle inte skapas stora manushögar eller fulla mejlkorgar om de skrivande personerna visste vad förlagen skulle säga redan från början. De flesta blir som bekant refuserade. Samma osäkerhetsprincip som föder författardrömmar ligger bakom de långa köerna med deltagare till televisionens talangtävlingar.²⁵ De hoppfulla deltagarna kan inte med säkerhet veta hur juryn kommer att bedöma dem och utsätter sig därför för den stora risken att misslyckas och den lilla chansen att nå framgång.

Låg yrkeskontroll

Det finns en närhet till att drömma om att bli författare när vägen dit inte behöver gå via en utbildning.²⁶ Trots att det finns många utbildningar i skönlitterärt skrivande finns det ingen formell utbildningsväg som leder fram till att man blir eller kan försörja sig som författare. Författare är inte heller en skyddad titel. Med andra ord, "vem som helst" skulle kunna börja skriva skönlitteratur och bli författare eftersom det inte finns några formella utbildningskrav.²⁷

Att det inte finns formaliserade utbildningsvägar innebär att författaryrket, enligt flera definitioner, inte är en profession.²⁸ En profession är ett yrke vars arbete vilar på vetenskaplig grund, vilket ofta formaliseras genom en särskild utbildning och examen. Till skill-

nad från klassiska professioner som präst, lärare och läkare har författare som självständigt yrke en kortare historia. Författaryrket växte fram runt mitten av 1800-talet tillsammans med en kulturindustri och marknad där böcker kunde säljas till konsumenter.²⁹ Dessförinnan hade yrkesskribenter varit knutna till ett ämbete, haft stöd av en mecenat eller varit ekonomiskt oberoende. Därefter kom stipendier att vara en viktig inkomstkälla. Återigen, för att kunna bli marknadsförfattare eller stipendieförfattare krävs ingen formell utbildning.

Den låga yrkeskontrollen gör att många skulle kunna bli författare genom att själva betala för tryckningen av sin bok. Tryckning via print-on-demand har både minskat omkostnaderna och gjort det möjligt att trycka böcker i mindre upplagor. Att ge ut e-böcker har också blivit en möjlighet för den som vill publicera sig själv. Men att fullt ut bli betraktad som en legitim litterär spelare, eller att fullt ut accepteras i rollen som författare, är inte självklart för de som blir egenutgivna.³⁰

Att man dessutom kan göra skönlitterär debut nästan när som helst under sin livstid innebär att personer oberoende av ålder kan drömma om att bli författare. Även om typvärdet är 32 år för en person att göra skönlitterär debut, och genomsnittsåldern något högre,³¹ är att bli författare inte bundet till kalendarisk ålder och biologiskt åldrande på samma sätt som många andra sysselsättningar. Professionellt verksamma inom konst som vilar på uppvisning av kroppen har ett annat förhållande till det biologiska åldrandet. Exempelvis är det vanligt att balettdansare avslutar sin professionella karriär vid samma tidpunkt som många författare gör sin skönlitterära debut.³² Att bara ägna sig åt skrivande kräver inte samma typ av fysiska prestationer utan kan utövas till långt upp i åren, vilket ytterligare förstärker bilden av att många skulle kunna bli författare.

Därtill är yrket eftersträvsvärt på grund av dess yrkesmässiga status. En studie med material från 2002 visar att författare är ett yrke

med relativt hög status i Sverige.³³ Yrket har hög status trots att den har karaktäristik som återfinns bland lågstatusarbeten, såsom avsaknad av formell utbildning, tidigare erfarenhet och låg ekonomisk ersättning. Däremot innefattar yrket en hög grad av självbestämmande som kan vara nog så viktigt för ett yrkes status. Att författaryrket har hög status, samtidigt som yrkeskontrollen är låg, gör att författaryrket är mer attraktivt än många andra yrken.³⁴

Yrkeskombinationer

Författaryrket är likt många andra arbeten inom kulturen ett osäkert frilansarbete, där kulturarbetaren rör sig från ett "gig" till ett annat. Få ägnar sig åt att vara författare på heltid och yrkeskombinationer är vanliga. Bernard Lahire menar att många författare därför lever ett "dubbelliv".³⁵ Att kombinera sitt värv med ett annat yrke är en diversifiering som minskar den ekonomiska pressen och osäkerheten som kopplas till att försöka försörja sig på inkomster, från en faktisk eller framtida verksamhet, som författare. Att bli författare behöver inte vare ett antingen-eller-val, utan möjliggör ett både-och-val, att kunna fortsätta i en sysselsättning samtidigt som man är författare.

Enligt Lahire finns det ett antal yrkeskombinationstyper som påvisar olika grad av investering i rollen och det "litterära spelet". "Occasional players" skriver som en fritidssysselsättning när tillfälle ges men är inte fullt investerade i det litterära spelet och att vara en skrivande person. "Professional players" är personer som kan leva av sitt skrivande med varierande engagemang i sitt skrivande.³⁶ Personer kan också ha ett starkt engagemang i sitt skrivande och se ett annat arbete som ett nödvändigt ont för att få pengar till brödfödan. De kan också få inkomster genom arv eller från familjeförhållanden. Lahire kallar dessa personer för "fanatical players". Även om det finns personer som bara vill ägna sig åt sitt skrivande innebär möjligheten till yrkeskombinationer att fler ser det som möjligt att försöka bli författare.

Personliga karaktärsdrag som uppvisas i samband med att vilja inta rollen

Riskbenägenhet och mod

Det som lockar till drömmar kan vara att överhuvudtaget bli publicerad eller bli erkänd som författare. Att lyckas kan också vara att slå igenom stort och få en betydande ekonomisk belöning från sitt skapande, som bara tillfaller de få, eller erhålla icke-monetära ersättningar, som prestige eller välbefinnande, från sitt skapande.³⁷ Oavsett vilken målbild en person bär inom sig är både vägen dit och måluppfyllelsen kantad av osäkerhet, vilket gör att en investering i en litterär karriär blir till ett riskfyllt projekt.³⁸ Till detta hör att man inte direkt, utan bara stegvis genom olika indikatorer och test i den litterära världen, får information om ens faktiska förmåga och möjligheter att lyckas.³⁹ Personer kan, som tidigare nämnts, genom sin riskfyllda investering överskatta sina möjligheter att nå framgång.⁴⁰

Att satsa på något som framstår som nästintill en omöjlighet att lyckas med kan nedvärderas i samhället. Men om man är medveten om att chanserna att lyckas bli författare är små och trots allt tar risken att investera sig själv i ett projekt som kan misslyckas, är fullföljandet av författardrömmen ett tecken på en stark moralisk karaktär. Ett skäl till att ha och bibehålla författardrömmen är därför att personen tillskrivs ett hjältelikt mod och självuppooffrande vilja att ta sig an svårforcerade uppgifter.

Kallet och passionen

Människor kan brinna för att ägna sig åt kulturskapande. Angela McRobbie kallar denna relation till arbete för passionerat arbete ("passionate work").⁴¹ Att ha en sådan hedonistisk relation till kulturutövande involverar en häftig känslomässig investering i verksamheten. Den känslomässiga investeringen kan bero på attraktiva känslor och sinnestillstånd sprunget ur den kreativa verksamheten. Till skillnad från

mer rutinmässigt arbete, erbjuder den kreativa verksamheten en öppenhet inför att både utforska ett estetiskt uttryck och sitt eget själv.⁴² För författaren kan investeringen i en litterär karriär rentav vara en existentiell angelägenhet för att nå ut med sina verk.⁴³ Passionen för konsten kan vara det som driver en kulturutövare att fortsätta ägna sig åt kultur när andra aspekter av arbetet talar för att personen inte ska fortsätta, såsom svårigheten att lyckas, frånvaro av ekonomisk ersättning, eller att inte kunna planera sin framtid.⁴⁴

Jennifer Lois och Joanna Gregson har, i en etnografisk studie av aspirerande romance-författare, påvisat betydelsen av att ha och uppvisa särskilda känslor och sinnessämningar för att uppbåda och bibehålla författardrömmen. De visar att de undersökta författarna legitimerar sina strävanden att bli publicerade genom att betrakta målet som ett kall.⁴⁵ Idén om ett kall, och att få ägna sig åt sin passion, gör det möjligt att fortsätta drömma trots återkommande motgångar och osäkerheten om att lyckas bli författare i framtiden.

Att lyckas uppnå drömmen innebär att få erkännande och nå självuppfyllelse

Människor bär inom sig en önskan om kommunikation och status, att bli lyssnad till och sedd som betydande nog för att bli det.⁴⁶ Genom att bli författare erkänns man en särskild kapacitet och förmåga till kulturella uttryck som infriar dessa grundläggande aspekter av att vara en social varelse.

I undersökningar av värderingar runtom i världen, genomförda av World Values Survey, påvisas att betoningen på autonomi och självförverkligande särskilt utmärker Sverige.⁴⁷ Att uppfylla dessa två värden medan man arbetar betraktas dessutom som en viktig dimension, tillsammans med att ha ett högre syfte med sitt arbete, för att ha ett ”meningsfullt arbete”.⁴⁸ Att verka som författare är en sinne-

bild för uppvisandet av både autonomi och självförverkligande.

En skrivande person uppnår *autonomi* i och med att personen i stor utsträckning har kontroll över verkets kreativa tillkomst. Det kreativa arbetet som personen utför styrs i låg utsträckning av någon annan. De som ägnar sig åt ett sådant kreativt arbete löper inte stor risk att hamna i en situation där de förfrämligas inför sitt arbete. De undviker, i marxistisk bemärkelse, alienering: att vara en länk i en längre kedja där det man skapar framträder som abstrakt och fränkopplat en själv. Personer som skriver skönlitteratur ägnar sig snarare åt ett gränslöst arbete, då de själva har tillgång till produktionsmedlen: arbetet kan utföras nästan när som helst och hur som helst. I praktiken har dock skönlitterära skribenter ofta bestämda rutiner för hur och när de arbetar.⁴⁹ Dessutom begränsas upplevelsen av autonomi när man väl trätt in i det litterära fältet och förstått dess spelregler.⁵⁰ Författaren formas medvetet eller omedvetet av åsikter och förväntningar från litterära strömningar, skriparvänner, litterära mentorer, förlag, kritiker och publik.

En bok är ett uttryck för den specifika person som skrivit den och kan därmed utgöra en grund för *självförverkligande*. Självvet kommer till uttryck både i skapelsen av ett manuskript utifrån egna idéer och i publiceringen av boken då personen kan bli erkänd som författare. Man individueras och utvecklar sitt själv, eller rentav sitt ideala själv, genom att inta rollen. Charles Taylor menar att ha ett sådant autentiskt själv är centralt för det moderna subjektet.⁵¹

Samtidigt som ett självförverkligande aktualiseras, i skapandet och publiceringen av en bok, är det inte ovanligt att den som skrivit en bok känner att de förlorar något när ett manuskript hamnar på ett förlag, när boken ges ut och när den når bokläsarna.⁵² Den skrivande personens kontroll av bokens tillblivelse är inte total utan överlämnas till viss del när manuskriptet och boken sätts in i en industri av förlag, återförsäljare och konsumenter.⁵³ Produkten är dock fort-

farande något som har sitt ursprung i upphovs- personens eget skapande och självutforskande. Denna kärna av ursprung och idé består även när den når bokläsaren, vilket inte minst visas i att personens namn återfinns på bokens omslag. Självförverkligandet och autonomi är således beroende av att slutligen tappa kontrollen över det man har skapat.

Avslutande diskussion

Den symboliska gränsen för när man är författare patrulleras inom litteraturens värld. Så länge målet inte bara är att publicera en bok, utan också att nå ut brett eller få erkännande för det man skapat, finns det fler författardrömmar än tillgängliga platser för dess förverkligande.

Osäkerhet om vem som kommer att lyckas är ett bestående villkor för konstnärliga karriärer. Om man på förhand visste om huruvida man kommer lyckas eller inte skulle drömmens spridning minskas, som konstaterats ovan. Men osäkerhetens försvinnande skulle också leda till stagnation av den konstnärliga förnyelsen. Innovation och originalitet är sprunget ur en osäkerhet som symboliseras av oförutsägheten i bedömningar och i vilken utsträckning man kommer att lyckas framöver.⁵⁴

I en kontrafaktisk situation, där alla som önskade blev författare, skulle trots allt också grundläggande mekanismer för särskiljande och legitimitet antagligen bestå men få andra former.⁵⁵ Detta förhållande blir tydligt exemplifierat i framväxten av egenutgivningstjänster, som gjort att skrivande personer som vill ge ut en bok kan kringgå förläggare och förlag som de traditionella grindvakterna. En konsekvens av att de traditionella förlagen kringgås är att egenutgivare, likt många andra i litteraturens värld, ändå behöver använda andras bedömningar än de som förlag gjort av deras verk för att legitimera sitt skapande och dess kvalitet.⁵⁶ Den förflyttning som sker innebär att vända sig

från bedömningar som gjorts vid produktionen av böcker (förlag) till rankingar, betyg och andra bedömningar som skett relaterat till spridningen och konsumtionen av böcker (recensioner, antal sålda böcker, översättningar och så vidare).⁵⁷ Med andra ord består de mekanismer som skapar hierarkisk ordning och status genom särskiljande och kvalitetsmarkering, om än i nya former, vilket förtydligar att det inte räcker med att publicera sig för att få tillgång till det värde och den identitet som kommer från att inta en legitim författarroll.

Hur ser det ut med återväxten till författaryrket? En genomgång av branschtidskriften *Svensk Bokhandels* debutantporträtt av nya författare i branschen 2014–2018 visar att det är förhållandevis få 90-talister bland debutanterna. Detta kan jämföras med 80-talisterna, som när de var i motsvarande ålder var betydligt mer representerade bland debutanterna.⁵⁸ Nordiska enkätstudier har visat att dagens unga är mindre intresserade av att förverkliga sig själva genom sitt arbete och söker istället trygga arbeten och relationer.⁵⁹ Författaryrket symboliserar dagens osäkra arbetsliv med korta och tillfälliga anställningar.⁶⁰ Utifrån värderingarna bland dagens unga och författaryrkets organisering kan man fråga sig om unga personer verkligen drömmer om att bli författare.

Utvecklingen av nya sätt att kommunicera sätter också utbredningen av drömmen om att bli författare i fråga. Internet och möjligheterna att själv producera innehåll kan leda till andra eftertraktansvärda sätt och plattformar att nå en publik som boken tidigare hade större makt över. Mycket talar också för att kulturen blir allt mer visuell,⁶¹ med både fasta och rörliga bilder, där den långa och sammanhållna textmassan får stå tillbaka hos den yngre generationen.⁶² Även om människor inte drömmer om att själva bli författare lever berättandet och fiktionens lockelser vidare.

Noter

Arbetet med artikeln har möjliggjorts av ett internationellt postdok-forskningsbidrag från Vetenskapsrådet (2018-06708)

- 1 Författare har under lång tid varit med på Manpower Work Lifes tio i topp-listor över svenska folkets drömjobb. Författare var dock inte med på listan 2018 och 2019. År 2018 var författare med på en lista över det jobb man helst vill ha utöver det eventuella drömjobbet. En annan undersökning om författardrömmen, med ett stort medialt genomslag, har genomförts av undersökningsföretaget Cint för Books on Demand (BoD). Undersökningen slutfördes 2010 och beskrev statistiskt svenska folkets skrivvanor och författardrömmar. Av 1130 som svarade på frågan om de vill ge ut en bok angav 33 procent att de vill ge ut en bok. Att var tredje svensk vill ge ut en bok härstammar från detta resultat. "Manpower Work Life", Rapporter och insikter, Manpower, hämtad 17 november 2020, <https://www.manpower.se/swe/om-manpower/research-and-insights/manpower-work-life/>; "Swedish writing habits – a report prepared by Cint AB for BoD – Books on demand" (opublicerad rapport, 2010).
- 2 Henrik Fürst, Sanna Levelius och Erik Nylander, *Kulturell bildning i folkhögskolans regi: Deltagare och lärare på estetiska profilkurser* (Stockholm: Folkbildningsrådet, 2018), 32.
- 3 Se exempelvis "Skrivarkurs på LTU en av de mest sökta i landet", Luleå tekniska universitet, publicerad 5 november 2013, <http://www.ltu.se/org/kkl/Nyheter-och-aktuellt/Skrivarkurs-pa-LTU-en-av-de-mest-sokta-i-landet-1.110805?l=sv>.
- 4 Henrik Fürst, *Debutant!: Vägar till skönlitterär debut och ett särskilt uppmärksammat mottagande* (Uppsala: Uppsala universitet, 2019); Henrik Fürst och Erik Nylander, "The Worth of Art Education: Students' Justifications of a Contestable Educational Choice", *Acta Sociologica* 63, nr 4 (2020): 422–435, <https://doi.org/10.1177/0001699320934170>.
- 5 Henrik Fürst, "Skrivarlinjer och den skönlitterära debuten" i *Folkbildning och forskning: årsbok 2018*, red. A Laginder, E Önnestjö, E Nylander och I Carlsson (Stockholm: Föreningen för folkbildningsforskning, 2018), 325–341; Fürst, *Debutant!*.
- 6 Fürst, Levelius och Nylander, *Kulturell bildning i folkhögskolans regi*.
- 7 Amanda Törner, "Tidskrifterna ökar den digitala upplagan", *Dagens media*, 16 mars 2018, <https://www.dagensmedia.se/medier/tidskrifterna-okar-den-digitala-upplagan-6904287>.
- 8 Fürst, *Debutant!*.
- 9 Enligt Sveriges Författarförbunds inkomstundersökning för inkomståret 2012, där 44 % (1260 av 2892) av dess medlemmar deltog, ägnade sig 26 procent av författare åt skönlitteratur för vuxna och 39 procent av författare åt böcker för barn- och ungdomar till minst 75 % åt litterär verksamhet som sysselsättning. Även om inte alla verksamma författare är medlemmar i Sveriges Författarförbund indikerar resultaten att det är relativt få personer sett till hela befolkningen som faktiskt ägnar merparten åt sitt yrkesutövande till att vara författare. Toivo Sjören och Izabella Berger, "Författarnas inkomster 2012: en rapport från TNS Sifo" (2014), <https://forfattarforbundet.se/web/app/uploads/2016/06/Rapport-SIFO-Slutlig-140627.pdf>.
- 10 Petra Söderlund, "Författaren och den digitala världen" i *Författaren i den digitala tidsåldern: En studie beställd av den nordiska digigruppen* (Stockholm: Nordiska digigruppen, 2009), 21–89.
- 11 Bernhard Lahire visar, i en studie av franska författare, att detta förhållningssätt är ett av flera att relatera till att vara författare. De andra sätten till att relatera till rollen är att de som känner sig manade att kalla sig författare är författare eller att erkännas som författare bland sina kollegor. Bernard Lahire, *La condition littéraire: la double vie des écrivains* (Paris: Découverte, 2006).
- 12 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (Cambridge: Polity Press, 1993), 42.
- 13 På ett liknande sätt skriver Daan Vandenhoute om den sociala dimensionen av författarbegreppet, att det inte räcker med att kalla sig författare utan att man måste själv också betraktas av författare bland andra personer: "Även om det kanske är så att vem som helst har friheten att kalla sig författare, så verkar det ändå inte vara så att alla kan göra det med

- fog, dvs. bli accepterade som sådan, även av andra identifierade som sådan.” Daan Vandenhoute, *Om inträdet i världen: Lyrikdebutanterna i 1970-talets svenska litterära fält* (Hedemora: Gidlund, 2004), 158.
- 14 Henrik Fürst, *Debutant!*, 194; Henrik Fürst, *Selected or Rejected?: Assessing Aspiring Writers' Attempts to Achieve Publication* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2017), 24.
 - 15 Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 43; Pierre Bourdieu, *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur*, översatt av Johan Stiernä (Stehag: B. Östlings bokförl. Symposion, 2000), 324–325.
 - 16 Bourdieu, *Konstens regler*, 325.
 - 17 Se även W. E. Baker och R. R. Faulkner, ”Role as Resource in the Hollywood Film Industry”, *American Journal of Sociology* 97, nr 2 (1991): 279–309. <https://doi.org/10.1086/229780>.
 - 18 Pierre-Michel Menger, *The Economics of Creativity: Art and Achievement under Uncertainty* (Cambridge: Harvard University Press, 2014), 3.
 - 19 Estetisk osäkerhet är en av grunderna för produktionen av kultur. Helmut K. Anheier och Jürgen Gerhards, ”The Acknowledgment of Literary Influence: A Structural Analysis of a German Literary Network”, *Sociological Forum* 6, nr 1 (1991): 137–156, <https://doi.org/10.1007/BF0112731>; Helmut K. Anheier och Jürgen Gerhards, ”Literary Myths and Social Structure”, *Social Forces* 69, nr 3 (1991): 811–830, <https://doi.org/10.2307/2579476>. 812–813; Susanne Janssen, ”The Empirical Study of Careers in Literature and the Arts” i *The Psychology and Sociology of Literature: In honor of Elrud Ibsch*, red. Dick Schram och Gerard Steen, 323–357 (Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins, 2001), 333–335; Fürst, *Selected or Rejected?*, 9–10; Menger, *The Economics of Creativity*, 4.
 - 20 George A. Akerlof, ”The Market for 'Lemons': Quality Uncertainty and the Market Mechanism”, *The Quarterly Journal of Economics* 84, nr 3 (1970): 488–500, <https://doi.org/10.2307/1879431>; Richard E. Caves, *Creative Industries: Contracts Between Art and Commerce* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000), 6–7; Henrik Fürst, ”Making the Discovery: The Creativity of Selecting Fiction Manuscripts from the Slush Pile”, *Symbolic Interaction* 41, nr 4 (2018): 513–532, <https://doi.org/10.1002/symb.360>. Osäkerheten om huruvida man kan lyckas kan hanteras genom ”appraisal devices”, som är heuristik för att bedöma ens förmåga och möjlighet att i framtiden bli utgiven. Fürst, ”Aspiring Writers and Appraisal Devices under Market Uncertainty”.
 - 21 Menger, *The Economics of Creativity*, 4.
 - 22 Robert K. Merton, ”Social Structure and Anomie”, *American Sociological Review* 3, nr 5 (1938): 672–682, <https://doi.org/10.2307/2084686>.
 - 23 Fürst, *Selected or Rejected?*, 11.
 - 24 Se Fürst, ”Aspiring Writers and Appraisal Devices under Market Uncertainty”.
 - 25 Junhow Wei, ”I’m the Next American Idol’: Cooling Out, Accounts, and Perseverance at Reality Talent Show Auditions”, *Symbolic Interaction* 39, nr 1 (2016): 3–25, <https://doi.org/10.1002/symb.206>.
 - 26 Se även Susanne Janssen, ”The Empirical Study of Careers in Literature and the Arts” i *The Psychology and Sociology of Literature: In honor of Elrud Ibsch*, red. Dick Schram och Gerard Steen (Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins, 2001), 323–357.
 - 27 Se även Bourdieu, *Konstens regler*, 328–329.
 - 28 Thomas Brante, ”Vad är en profession?: Teoretiska ansatser och definitioner” i *Vetenskap för profession*, red. M Lindh, (Borås: Högskolan i Borås, 2009), 15–34.
 - 29 Johan Svedjedal, *Författare och förläggare och andra litteratursociologiska studier* (Hedemora: Gidlund, 1994).
 - 30 Henrik Fürst, ”Subordination and Legitimation of Self-Publishing: Shifting the Basis for Evaluation of Cultural Goods”, *Cultural Sociology* 13, nr 4 (2019): 483–502, <https://doi.org/10.1177/1749975519859698>.
 - 31 Fürst, *Debutant!*.
 - 32 Steven P. Wainwright och Bryan S. Turner, ”’Just Crumbling to Bits’: An Exploration of the Body, Ageing, Injury and Career in Classical Ballet Dancers”, *Sociology* 40, nr 2 (2016): 237–255.
 - 33 Lennart G. Svensson och Ylva Ulfssdotter Eriksson, ”Yrkesstatus: En sociologisk studie av hur yrken uppfattas och värderas” (2009), <http://hdl.handle.net/2077/19737>.
 - 34 Ylva Ulfssdotter Eriksson och Marita Flisbäck,

- Yrkesstatus: Erfarenhet, identitet och erkännande* (Malmö: Liber, 2011).
- 35 Bernard Lahire, "The Double Life of Writers", *New Literary History* 41, nr 2 (2010): 443–465.
 - 36 Ibid.
 - 37 Menger, *The Economics of Creativity*, 9.
 - 38 Riskbenägenheten och möjligheten att slå igenom varierar mellan sociala klasser och tillgången till det symboliska kapital som tillerkänns värde i den litterära världen. Om man kommer från ett hem där professionellt kulturskapande är något självklart tenderar man att arva en sådan disposition med det symboliska kapital som är nödvändigt för att seriöst satsa på sitt kulturutövande. De strategier personerna väljer för att ta sig vidare mot sin dröm är också förvärvade genom hemmet eller någon annan instans för att lära sig vad som är gångbart på litteraturens fält. Bourdieu, *Konstens regler*.
 - 39 Fürst, "Aspiring Writers and Appraisal Devices under Market Uncertainty"; Menger, *The Economics of Creativity*, 100–103.
 - 40 Menger, *The Economics of Creativity*, 154; Caves, *Creative Industries*, 24–25.
 - 41 Angela McRobbie, *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries* (Cambridge: Polity Press, 2016).
 - 42 Menger, *The Economics of Creativity*, 7.
 - 43 Henrik Fürst, "In the Shadow of the First Big Break: The Existential Dimension of Aspiring Writers' Careers", *Recherches Sociologiques et Anthropologiques* 50, nr 2 (2019): 53–73, <https://doi.org/10.4000/rsa.3452>.
 - 44 En vanlig förståelse av passion kopplat till kreativt arbete är att individen vänder sig inåt för att ägna sig åt det egna självet. Denna bild av en författare är inte fullständig. För en del kommer kraften till skrivandet ur en utåtriktad omsorg. Omsorgen är ett försök upprätthålla, förändra och förbättra världen. Ana Alacovska, "From Passion To Compassion: A Caring Inquiry Into Creative Work as Socially Engaged Art", *Sociology* 54, nr 4 (2020): 727–744, <https://doi.org/10.1177/0038038520904716>.
 - 45 Jennifer Lois och Joanna Gregson, "Aspirational Emotion Work: Calling, Emotional Capital, and Becoming a 'Real' Writer", *Journal of Contemporary Ethnography* 48, nr 1 (2019): 51–79, <https://doi.org/10.1177/0891241617749011>. Viktigt för att fortsätta i en konstnärlig karriär är även uthållighetsstrategier relaterade till att ha hopp, tilltro och tro på tur: Ana Alacovska, "'Keep Hoping, Keep Going': Towards a Hopeful Sociology of Creative Work", *The Sociological Review* 67, nr 5 (2019): 1118–1136, <https://doi.org/10.1177/0038026118779014>; Henrik Fürst, "Handling Rejection as Failure: Aspiring Writers Getting the Rejection Slip", *Valuation Studies* 4, nr 2 (2016): 153–176, <https://doi.org/10.3384/VS.2001-5992.1642153>; Sofia Lindström, "'It Usually Works Out, But You Never Know': Emotion Work as a Strategy for Coping in the Insecure Artistic Career", *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research* 9, nr 3 (2018): 345–364, <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.1793345>.
 - 46 Johan Asplund, *Det sociala livets elementära former* (Göteborg: Korpen, 1987).
 - 47 Christian Welzel, *Freedom Rising: Human Empowerment and the Contemporary Quest for Emancipation* (New York: Cambridge University Press), 2013.
 - 48 Frank Martela och Anne B. Pessi, "Significant Work Is About Self-Realization and Broader Purpose: Defining the Key Dimensions of Meaningful Work", *Frontiers in Psychology* 9 (2018).
 - 49 Cai Svensson, *De ängsliga äventyrarna: Om litteratur, kommunikation och skapande* (Stockholm: Carlsson, 1993).
 - 50 Bourdieu, *Konstens regler*, 340–341.
 - 51 Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
 - 52 Fürst, "In the Shadow of the First Big Break", 53–73.
 - 53 Max Horkheimer och Theodor W. Adorno, *Upplysningens dialektik: Filosofiska fragment*, översatt av Lars Bjurman och Carl-Henning Wijkmark (Göteborg: Daidalos, [1944] 2012).
 - 54 Michael Hutter, "Infinite Surprises: On the Stabilization of Value in the Creative Industries" i *The Worth of Goods: Valuation and Pricing in the Economy*, red. Jens Beckert och Patrik Aspers (Oxford: Oxford University Press, 2011, 201–220. Se även Jacob W. Getzels och Mihaly Csikszentmihalyi, *The Creative Vision: A Longitudinal Study of Problem Finding in Art* (New York: Wiley, 1976); Menger, *The Economics of Creativity*, 177–180.
 - 55 Fürst, "Subordination and Legitimation of

- Self-Publishing”; Menger, *The Economics of Creativity*, 170–178.
- 56 Fürst, ”Subordination and Legitimation of Self-Publishing”.
- 57 Fürst, ”Subordination and Legitimation of Self-Publishing”.
- 58 19 av 328 debutanter 2014–2018 var 90-talister (5,8 %) och 39 av 257 debutanter 2004–2008 var 80-talister (15 %). Framtiden kommer utvisa hur 90-talister förhåller sig till tidigare generationer i förhållande till att debutera.
- 59 I en enkätundersökning till 9 000 personer i Sverige från 2019 visas att unga (16–29 år) prioriterar förutsägbarhet och trygghet i sin anställning, att de i större utsträckning än tidigare generationer vill ha intressanta och meningsfulla arbetsuppgifter som är viktigt för andra, att arbetet ska vara möjligt att kombinera med familjeliv och fritid och att de i mindre utsträckning än bland äldre (30–74) prioriterar fria arbetstider och självständigt arbete. Myndigheten för ungdoms- och civilsamhällesfrågor, *Unga med attityd del 2: arbete & arbetsmarknad. Attityd- och värderingsstudie* (2019), <https://www.mucf.se/publikationer/unga-med-attityd-2019-del-2>. Se även Jan Frode Haugseth, ”Ungdommens idealer: En kvalitativ/kvantitativ studie av verdsettinger blant norsk ungdom”, *Norsk sosiologisk tidsskrift* 4, nr 2 (2020): 68–84, <https://doi.org/10.18261/issn.2535-2512-2020-02-01>.
- 60 Elizabeth L. Lingo och Steven J. Tepper, ”Looking Back, Looking Forward: Arts-Based Careers and Creative Work”, *Work and Occupations* 40, nr 4 (2013): 337–363, <https://doi.org/10.1177/0730888413505229>.
- 61 Daniel Chandler och Rod Munday, ”Visual Imperative” i *A Dictionary of Media and Communication* (Oxford University Press, 2011), <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199568758.001.0001/acref-9780199568758-e-2960>.
- 62 Statens mediaråd, ”Ungar & medier 2019” (2019), <https://statensmedierad.se/download/18.126747f416d00erb946903a/1568041620554/Ungar%20och%20medier%202019%20tillganglighetsanpassad.pdf>.

Summary

Why Do People Dream of Becoming Authors?

While becoming an author is a dream shared by many in Sweden, relatively few people can make it their full-time job. With such bleak prospects, why do people still dream of becoming authors? Drawing on insights from the sociology of creative work, this article explores and analyses potential answers to this question. These answers include (1) the nature of the vocation, (2) characteristics associated with the person who has invested in the dream, and (3) the values fulfilled when realizing the dream. Finally, it is suggested that the viability of the dream is challenged on a societal level by changes in youth culture and the contemporary media landscape.

Keywords: författare, författardröm, kulturskapande, litteratursociologi, yrkesval

Kritik som omsorg

eller:

*Hvad skriveværkstedets tilknytningsmønstre
lærer os om at være gode (nok) læsere*

Forestil dig følgende tre scenarier:

1. Der sidder en gruppe mennesker omkring et bord. To af dem er lærere, resten er elever, de er ti i alt. Lige nu er der kun én person, der taler. Det er en af eleverne, som læser sit tekstudkast op for resten af gruppen. Ingen af de andre har læst teksten på forhånd. De har den liggende foran sig. Nogle af dem sætter streger i teksten, skriver noget i marginen, mens forfatteren læser. Da oplæsningen er slut, er der stille lidt. Den første, der siger noget, er en af lærerne. "Det er en jegfortæller," siger hun, "og fortællingen foregår i nutid med spring tilbage til en datid, hvor vi hører om fortællerens fortid." Hun holder inde, ser rundt på eleverne: "Okay, er der andre, der vil sige noget om, hvad der sker i teksten?" "Ja, jeg kan godt sige noget," siger en elev tøvende. Han rømmer sig. "Teksten handler om en mandlig hovedperson, som arbejder på et plejehjem." Eleven fortsætter med at redegøre for tekstens handling og remse persongalleriet op. Da han holder inde, tager den anden lærer over: "Vi har jo at gøre med en tekst, som handler meget om de forskellige relationer, jegfortælleren har. Og det er

nok også derfor, teksten har den struktur, den har, hvor vi hele tiden klipper imellem forskellige scener, hvor fortælleren interagerer med andre." Forfatteren til teksten siger ikke noget. Hun skriver ihærdigt i sin notesbog.

2. Igen er læreren den første, der bryder stilheden. "Det er en jegfortæller," siger hun, "som har en ret spændende stemme, den er ret munter og sludrende, men der er også noget lidt skummelt over den." De andre i gruppen brummer medgivende. "I det hele taget synes jeg, at tekstens stemning er ret ildevarslende," fortsætter læreren. "Hvad synes I andre?" Der er stille lidt, gruppen bladrer frem og tilbage i tekstarkene. "Det synes jeg også," siger en elev. Hun tænker sig om, leder efter de rigtige ord. "Jeg får, ja, hvad skal man sige, sådan lidt myrekryb af den måde, jegfortælleren er overfor andre mennesker på," fortsætter hun lidt efter. "Han virker meget sød overfor de andre ansatte, men overfor de gamle mennesker er det som om han ikke rigtig mener det, han siger, men bare gør det for at indynde sig eller opnå noget..." "Mhm," siger den anden lærer, men når ikke at sige mere, før en mandlig elev bry-

der ind: "Jeg ved egentlig ikke, om jegfortælleren gør de der ting for at manipulere," siger han, "men han er måske bare usikker, og det føles sådan lidt som om han bare prøver at sige det, han tror de andre vil høre." "Ja," siger den første elev. "Det har du måske ret i, jeg synes bare, han virker ret udspekuleret."

3. Samme set-up. Gruppen har talt om teksten i et stykke tid nu. Den ene lærer sidder og bladrer i tekstarkene foran sig. "Vi bliver ligesom ved med at vende tilbage til spørgsmålet om jegfortællers troværdighed, og om han er oprigtig overfor andre mennesker," siger han. "Det er jo ikke i sig selv et problem, at man som læser ikke helt ved, hvor man har fortælleren henne, men i det her tilfælde virker det bare lidt som om, teksten heller ikke rigtig selv er afklaret med, hvad jegget er for en person." "Mhm," lyder det fra forfatteren. Rundt om bordet nikker nogle af eleverne. "Jeg tror, at man kunne løse det ved at give de andre karakterer lidt mere taletid," siger én af dem. "For lige nu er fortælleren meget dominerende i teksten, men vi får ikke særlig meget at vide om, hvordan de andre ser ham." "Ja," siger den kvindelige lærer. "Som det er lige nu, er der ret mange forskellige scener i teksten, men måske ville man vinde noget ved at rydde ud i nogle af dem, og så udfolde dem, der er tilbage, så vi får mere at vide om, hvad jegfortælleren er for én." Hun kigger over på forfatteren og fortsætter: "Og hvis ham der jegfortælleren så virkelig er en skidt person, så kunne du jo skrive en scene, hvor det kommer tydeligere til udtryk."

De ovenstående scenarier er fiktioniserede, men ikke opdigtede.¹ De er destillerede versioner af observationer, jeg har foretaget af undervisningspraksissen på danske forfatterskoler siden efteråret 2017, hvor arbejdet med min ph.d.-afhandling begyndte.² Som de tre scenarier antyder, bliver man ikke direkte undervist i at skrive på flertallet af danske forfatterskoler, men i at læse. Det foregår gennem kollektive samtaler om især elevernes ufærdige tekster,

hvilket som regel finder sted uden forberedelse; det, der med et begreb lånt fra musikkens verden på danske forfatterskoler kaldes for at læse "prima vista", ved første øjekast. Selvom de grundlæggende beskriver den samme rutine, giver scenarierne tre vidt forskellige bud på indholdet af de tekstsamtaler, der finder sted på danske forfatterskoler. I det første scenarie taler læserne om teksten med konstaterende, beskrivende udsagn. De opretholder en kritisk distance til teksten og undlader at komme med åbenlyst vurderende udsagn. I det andet scenarie lever læserne sig derimod mere ind i teksten og kommer med mere følelsesbetingede, reaktionsbårne udsagn. I det tredje og sidste scenarie indtager læserne en meddigende position i forhold til teksten og kommer med forslag til ændringer og tilføjelser.

Hvordan skal vi forstå disse forskellige læsemåders indbyrdes forhold og betydning i skriveværkstedet? Mange med et kendskab til skriveundervisning vil nok pege på scenarie 1 som det mest retvisende for, hvordan man læser – eller bør læse – i skriveværkstedet, da dette scenarie flugter bedst med det nykritiske ideal, som i forskellig grad flourerer på danske forfatterskoler.³ Indenfor dette nykritiske tankesæt vil både scenarie 2 og 3 forekomme upassende eller i værste fald ukritiske, fordi de er udtryk for et henholdsvis følelsesmæssigt engagement i teksten, som forbyder sig mod idealet om den objektive, distancerede læser, og et medskabende engagement, som helt grundlæggende udfordrer idéen om den formfuldendte, autonome tekst.⁴ Sandheden er imidlertid, at alle tre scenarier kunne finde sted i skriveværkstedet, og at de hver især er illustrative for, hvad jeg vil betegne som skriveværkstedets tre overordnede tilknytningsmønstre: Et deskriptivt, et affektivt og et kreativt.⁵

Disse tre måder, hvorpå læserne i skriveværkstedet tilgår litterære tekster, viser, at forfatterskolernes læsepraksis ikke alene lader sig definere ud fra en (ny)kritisk, akademisk forståelsesramme, men at denne læsepraksis sammenfatter flere forskellige – og af tilsyneladende modstridende – læsestrategier

og erfaringsregistre. I denne artikel ønsker jeg derfor at vise, hvordan litteraturforskeren Rita Felskis postkritiske litteraturteori – og i særdeleshed begrebet om tilknytning ("attachment") – kan være behjælpelig i studiet af skriveværkstedets læsepraksis og til at udvikle et teoretisk vokabular, som er mere retvisende for den sammenblanding af både kritiske, hverdagslige og specifikt skrivekunstneriske læsemodi, som finder sted i dette sociale læserum.⁶ Det er mit argument, at skriveværkstedet danner ramme for en omsorgsfuld læsepraksis, som også kan inspirere til nye fremgangsmåder i en akademisk kontekst og tilbyde et alternativ til det kritiske ideal om den gode, (bedre)vidende læser i form af idéen om den gode *nok* læser.

Prima vista: En tilknytningsteori

Prima vista-læsningen som undervisningsform er længe blevet praktiseret på Forfatterskolen i København, hvorfra den har spredt sig til højskoler og andre forfatterskoler via især tidligere elever.⁷ At læse prima vista fremhæves ofte for at rammesætte et umiddelbart, spontant møde med teksten, hvilket dog ikke skal forveksles med, at det er en læseform, som siges at begünstige den personlige eller subjektive læseoplevelse. Tværtimod er den generelle opfattelse, at det er en læseform, som giver et mere objektivi billede af, hvad der rent faktisk står i teksten. Denne opfattelse kommer blandt andet til udtryk hos Forfatterskolens tidligere rektor Pablo Llambías, som i sin bog *Skrivning for begyndere* fremhæver forbindelsen mellem nykritikken og skriveværkstedets læsepraksis:

I nykritikken genfinder man nogle af de idealer, som jeg bygger mine tanker i denne tekst på. I en nykritisk læsning er man for eksempel fløjttende ligeglad med forfatterens intention. Man er også ligeglad med forfatterens biografi, psykologi og alt, hvad der har med forfatterens person at gøre. Man regner ikke teksten for "et udtryk for forfatteren". Teksten er et selvstændigt artefakt, der ikke kan reduceres eller

"føres tilbage" til andet end den selv. Tekstens udsigelse skal findes i teksten selv.⁸

Også læserens oplevelse af teksten er i Llambías' nykritiske optik irrelevant: "I nykritikken er man også ligeglad med læseren for nu at sige det lidt firkantet. [...] Dét, som teksten gør, er ikke identisk med dét, der sker i læseren."⁹ Denne nykritiske forestilling om en upersonlig eller objektiv læsning, som Llambías plæderer for, hænger sammen med et oprindeligt læringsmål på Forfatterskolen om elevernes såkaldte "selvobjektivering".¹⁰ Elevernes selvobjektivering finder efter sigende især sted gennem prima vista-læsningerne, hvor forfatteren ved at være vidne til den kollektive erkendelsesproces bliver bedre til at læse sine egne tekster med kritisk distance.¹¹

Det kan for at forstå den stærke traditionsbevidsthed, som knytter sig til læsepraksissen på de danske forfatterskoler, være nyttigt at betragte forfatterskolerne som det, Jean Lave og Etienne Wenger har betegnet som *praksisfællesskaber*, hvor læring sker i kraft af deltagelse i et fællesskab og gradvis indlæring af dette fællesskabs skik og brug ved at imitere de mere erfarne deltagere, veteranerne.¹² I forfatterskolernes tilfælde udgøres disse veteraner især af underviserne, som i reglen selv er praktiserende og etablerede forfattere, og som fungerer som en slags pædagogiske forbilleder under prima vista-læsningerne. På den måde flugter prima vista-læsningerne i pædagogisk forstand med mesterlæreprincippet.¹³ Lave og Wenger bemærker, at en væsentlig del af læringen her handler om at forstå og tage fællesskabets sproglige spilleregler i brug.¹⁴ På samme måde kan man i forhold til forfatterskolernes tekst-samtaler pege på, at det at lære at læse som en forfatter i høj grad er et spørgsmål om at lære at tale som én. Lave og Wenger påpeger desuden, at den læringsproces, som foregår gennem deltagelse i et praksisfællesskab, er tæt forbundet med dannelsen af en identitet indenfor fællesskabets sociale rammer.¹⁵ Det at lære at læse, eller tale, som en forfatter er i denne optik en

bestemt måde at finde mening i litterære tekster på og ikke mindst del af det at udvikle en professionel identitet som kreativt skrivende. Læring er social tilblivelse, som Wenger har formuleret det.¹⁶

Det praksisteoretiske perspektiv fremhæver de sociale, interpersonelle betingelser for at blive forfatter og skrive kreativt, hvor den kollektive tekstlæsning er et led i elevernes udvikling af en skrivekunstnerisk identitet. Spørgsmålet er, hvilke konsekvenser det har for vores forståelse af skriveværkstedets konkrete læsepraksis? Set på denne måde er prima vista-læsningerne ikke så meget et spørgsmål om at løsgøre sig eller distancere sig kritisk fra den litterære tekst som et mål i sig selv, men snarere et spørgsmål om i fællesskab at engagere sig i den som et led i en omfattende social tilblivelsesproces. Det er dette perspektivskifte fra prima vista-læsningen som en objektiverende til en subjektiverende praksis, jeg ønsker at argumentere for i denne artikel, da det tilbyder et mere nuanceret alternativ til den (ny)kritiske forståelsesramme, som på egen hånd ikke yder de forskellige facetter af skriveværkstedets læsepraksis retfærdighed. Det, man blandt andet overser fra et udelukkende nykritisk ståsted, er, at skriveværkstedet er et socialt læringsrum bestående af *tilknytninger*: Mellem forfatteren og teksten, teksten og læserne, læserne og forfatteren, læserne og metoden osv.¹⁷ Tilknytningsperspektivet minder os således om, at hverken tekster eller forfattere bliver til i et socialt eller kulturelt vakuum, men at forfatter-skolernes aspirerende forfattere netop er forankret i et fællesskab og en praksis, hvor de udvikler sig som skrivende gennem tilknytninger til såvel personer som litterære artefakter.

Med min indføring af tilknytningsbegrebet i en skrivekunstnerisk sammenhæng støtter jeg mig til litteraturteoretikeren Rita Felski, som i spidsen for den såkaldte postkritiske strømning har skabt en stigende interesse for tilknytning som begreb indenfor litteraturstudierne. I værket *The Limits of Critique* (2015) går Felski i rette med den kritisk-hermeneutiske læsetradition, som Paul Ricœur i sin tid betegnede

som "the hermeneutics of suspicion", og som især har været dominerende på de amerikanske universiteter.¹⁸ Hun argumenterer her for, at selv den kritiske læsning og de intellektuelle karaktertræk, den går hånd i hånd med – hendes stråmand er den mistænksomme, skeptiske, (bedre)vidende kritiker – ikke er udtryk for et fravær af en affektiv orientering eller tilknytning til værket, men derimod manifesteringen af én.¹⁹ Netop tilknytningen til æstetiske værker er central for Felskis gentænkning af den kritiske læsetradition i form af det, hun kalder postkritisk læsning.²⁰ Hun låner tilknytningsbegrebet fra Bruno Latour, hvis aktør-netværkteori (ANT) ligeledes spiller en betydelig rolle i hendes postkritiske litteraturteori. I Felskis ANT-inspirerede litteraturteori er den litterære tekst at betragte som en nonhuman aktør, som på forskellige måder knytter bånd til læsere i et komplekst netværk af relationer, som sikrer dens sociokulturelle overlevelse.²¹ Det er vigtigt at bemærke, at en tilknytning altid går begge veje, og at det således er et begreb, der udfordrer billedet af det aktive subjekt (læseren) og det passive objekt (teksten).²² Med tilknytningsbegrebet som centrum for sin postkritiske læsning er Felskis alternativ til mistænksomhedens hermeneutik således en idé om fortolkning som en form for gensidig skabelse, hvor vægten lægges på vores tilknytning til teksten og den æstetiske oplevelse: "Instead of stressing our analytic detachment, we own up to our attachments, shrugging of the tired dichotomy of vigilant critic versus naive reader."²³

Kunne man på samme måde forestille sig en teori om skriveværkstedets læsepraksis bygget op omkring tilknytning? En postkritisk tilgang til at læse prima vista? Hvis man ser nærmere på de arbejdsprocesser, der allerede finder sted i skriveværkstedet, kan man argumentere for, at en postkritisk forståelsesramme empirisk set stemmer bedre overens med forfatterlæsningens praksis end en udelukkende (ny)kritisk gør, eftersom den tager højde for sameksistensen mellem et kritisk, analytisk læsemodus og de mere indlevende og medskabende tenden-

ser.²⁴ Postkritikkens tilknytningsteori bidrager dog ikke bare med en begrebsliggørelse af de henholdsvis affektive og medskabende processer, der er på færde i disse scenarier, men minder os ligeledes om, at den nykritisk inspirerede, deskriptive måde at læse på også er en form for tekstlig tilknytning – og et udtryk for en tilknytning til et bestemt kritisk repertoire. Sidst, men ikke mindst, belyser tilknytningsbegrebet den kendsgerning, at de (ofte ufærdige) tekster, som bliver læst ikke skriveværkstedet, ikke bare er passive genstande for læsernes fortolkning, men besidder et socialt, kreativt agentur. De analytiske indsigter, følelsesmæssige reaktioner og nye idéer, som opstår mellem læsere og tekst i skriveværkstedet, opstår netop ikke ud af den blå luft, men i et komplekst netværk af tilknytninger. Tekster er, som Felski formulerer det, ikke bare genstand for, men opstiller også nye, æstetiske kriterier.²⁵

Skriveværkstedets tilknytningsmønstre: Karakteren som case

I dette afsnit vil jeg vise, hvordan skriveværkstedets æstetiske tilknytningsprocesser udspiller sig i praksis. Min anvendelse af betegnelsen "tilknytningsmønstre" eller det, som indenfor udviklingspsykologien også bliver kaldt "tilknytningsstil" er et forsøg på at operationalisere tilknytningsbegrebet, så det bliver anvendeligt i en empirisk analyse af forfatterskolernes tekstsamtaler, hvor skiftene mellem forskellige tilknytningsformer optræder mere dynamisk og socialt betingede. Mit analytiske eksempel er her en tekstsamtale fra Forfatterskolen i København, hvor jeg fokuserer på de dele af samtalen, som omhandler teksternes karakterer. Dette fokus skyldes blandt andet, at den fiktive karakter er et fænomen, som i særlig grad synliggør forskellene mellem akademiske og andre, mere hverdagslige måder at læse litteratur på.²⁶ Det bidrager desuden med en yderligere operationalisering af tilknytningsbegrebet, da karakteren er en af de æstetiske enheder, som især skaber tilknytninger mellem litterære tekster og

deres læsere.²⁷ Som Felski har bemærket, sker dette ofte igennem en form for identifikation med karakteren.²⁸ I det følgende vil jeg med udgangspunkt i fire identifikationskategorier, som Felski har opstillet, se nærmere på, hvordan læserne i de to tekstsamtaler på forskellige måder identificerer sig med teksternes karakterer, og hvordan disse forskellige former for identifikation bevæger sig indenfor og dermed synliggør de tre tilknytningsmønstre. Jeg introducerer de forskellige former for identifikation løbende som de bliver relevante for analysen.

Den tekstsamtale, jeg vil inddrage som mit analytiske eksempel, fandt sted i december 2018 på Forfatterskolen. Der var foruden mig 12 personer (to lærere og ti elever) til stede omkring det langbord, som står midt i Forfatterskolens bibliotek.²⁹ Tekstsamtalen foregik *prima vista* og begyndte derfor med, at en kvindelig elev læste sin medbragte tekst op. Teksten handlede om en ung kvindelig jegfortæller, som i gymnasiet får en veninde ved navn Rosa, og meget af teksten handler om disse to karakteres forhold og oplevelser sammen med tilbageblikkende scener fra fortællerens barndom. Tekstsamtalen, som varede omtrent tre timer (inklusive en pause), kredsede overvejende om jegfortællerens og Rosas relation samt tekstens krydsklippende struktur.

I den første del af samtalen handlede det for læserne mest om at få et fælles overblik over tekstens handling og struktur. Her domineredes samtalen af konstaterende, refererende udsagn, hvor læserne skiftedes til at byde ind – dog med lærerne som de mest aktive deltagere i de fælles diskussioner. Læserne bevægede sig på den måde primært indenfor det, jeg forstår som det deskriptive tilknytningsmønster, hvor læserne sætter sig i en tilsyneladende neutralt observerende position i forhold til teksten. Denne beskrivende gennemgang af teksten lod imidlertid til at gå hånd i hånd med en tendens til at koncentrere sig om de steder, som forvirrede eller undrede læserne. Som her, hvor læserne drøfter jegfortællerens forhold til døden og tekstens tematisering af samme:

- Lærer 1 Og den del af historien, som handler om nytårsaften og den der nærdødsoplevelse, forstår jeg ikke rigtig, fordi jeg synes, at det, der ellers fylder mest – og som også tilsyneladende er det mest interessante for forfatteren – det er det her forhold til Rosa.
- Elev 1 Præcis. Men står der ikke også et sted, at Rosa siger noget om døden?
- Lærer 2 Jo, henimod slutningen.
- Lærer 1 Jojo, jo, hun snakker sådan lidt det, du kalder 'Goth-snak' med sådan en passion for døden, ikke. At man skal huske at gøre alle de der ting, mens man lever. Og bananflu'en der også, et meget lille dødstegn (griner). Altså, et tegn på forrådnelse og fordærv, ikke.
- Elev 2 Men altså, fortælleren siger jo også, at døden har sit tag i hende.
- Flere Mhm.
- Elev 2 Og at hun ofte tænker på døden. Og hun skærer jo også i sig selv.
- Lærer 1 Jo.
- Elev 2 Så der er da det der dobbelte forhold til døden som både angst og nydelse hos jeget.
- Lærer 1 Jo, men det der cutting, er det ikke også mere dødsangst end dødslyst eller hvad? Det ved jeg ikke, det er måske også en omsonst diskussion. Fordi, som du siger, det smelter jo sammen i de her personer og i teksten i det hele taget, virker det til.

Som det fremgår af ovenstående citat, taler læserne her ud fra en forståelse af jegfortællerens karakter som en art funktion af tekstens dødstema. Man kan sige, at læserne indenfor det deskriptive tilknytningsmønster forholder sig til karaktererne som funktionelle, tematiske enheder – fremfor som eksempel mimetiske enheder, mulige personer.³⁰ På den måde flugter denne deskriptive tilknytningsstil med Felskis begreb om "alignment", som er den første ud af fire mulige strenge i den æstetiske identifikationsproces, og som dækker over værkets formelle rammer for læserens adgang til tekstens karakterer.³¹ De tre andre strenge tæller: *Hengivenhed* ("allegiance"), som peger på moralske, etiske og politiske værdiers betydning for læseres identifikation med en karakter; *gen-lanerkendelse* ("recognition"), som primært handler om at opdage eller indse noget – i reglen om sig selv – i mødet med karakteren; og sidst *em^pati*, hvor læseren forstår, deler og tager ansvar for karakterens følelser.³² Som citatet illustrerer, er de sidste tre mere følelsesbetonede former for identifikation ikke til stede i det deskriptive tilknytningsmønster, som snarere er

drevet af et kollektivt ønske om at få klarhed over formelle, interne strukturer.

Det skal bemærkes, at hvor tekstsamtalen i begyndelsen var præget af det deskriptive tilknytningsmønster, blev det mere naturligt for læserne at bevæge frit sig frem og tilbage mellem de forskellige tilknytningsmønstre efterhånden som samtalen skred frem. I takt med, at læserne således begyndte at anlægge en mere og mere affektiv tilknytningsstil, fandt andre identifikationsformer udtryk i tekstsamtalen. Det er ikke overraskende, at læserne lod til at identificere sig mest med hovedkarakteren, da hun som fortæller er den karakter, læserne både havde mest adgang til i teksten og virkede til at dele flest værdier med, hvorved hun var en mere oplagt genstand for deres hengivenhed end karakteren Rosa. Den genkende form for identifikation kom til udtryk hos flere af læserne, men især hos den ene underviser, som tilsyneladende kunne genkende en række følelser fra sin egen barndom i fortællerens beskrivelser: "Jeg er fuldstændig enig i, at det virker meget definitivt, men mit problem er bare, at det også er sådan jeg husker min barn-

dom. Det er i sådan nogle enkelte glimt, som er ret fulde af enten skam eller ærgrelse [...]” Underviseren forsvarer her de tilbageskuende beskrivelser af fortællerens barndom, som de andre læsere kort forinden har kritiseret for at tillægge nogle barnlige følelser et mere voksent refleksionsniveau. Dette var i tekstsamtalen affødt af en tilbagevendende diskussion om

forholdet mellem karakterernes mulighed for udfoldelse og tekstens sceniske komposition, som ifølge læserne modarbejdede hinanden. Følgende uddrag illustrerer, at læsernes affektive tilknytning til teksten ikke nødvendigvis behøver at være båret af positive følelser, men også kan rumme følelser såsom frustration, vantro eller harme:

- Lærer 2 Det er jo ligesom den tanke, der skyder teksten i gang hele tiden: Hvornår gik det galt? Og så får man den her udstikning af forskellige scenarier, som kan bidrage med en forklaring eller på en eller anden måde opklaring. Jeg har på en måde lyst til, at det her skønne lille fyrværkeristykke kan få lov til at være sit eget. Jeg har lyst til, at den her menstruationsskam og det her år med toiletpapir i trusserne, som også i sig selv set er en rigtig, rigtig rørende og indfølt passage, og som du også siger, så er der en genuin ungdom i det, som er meget charmerende. Øhm. Troværdig, eller sådan noget.
- Flere Mhm.
- Lærer 2 Jeg synes godt nok det er hårdt, at de her minder ligesom skal præsenteres som mulige forklaringer på, at alt er gået galt for den her karakter, fordi så lige pludselig, så er det sådan man vurderer dem som læser, og man tænker sådan: Arh, mon dog, altså, at det på en eller anden måde var et varsel om den helt store død, at man gik rundt og skjulte sin menstruation. Så får det den virkning, at det kommer til at reducere.
- Lærer 1 Jo, men også, hvis det her er hele teksten, så – altså, hvor slemt er det egentlig gået, ikke? Den cirkler hele tiden om nogle ret voldsomme problemer, for eksempel der på første side: ”Jeg kan huske, at min mor lærte mig i en meget tidlig alder aldrig at sige ’jeg elsker dig’ til nogen.” Det er ondelyneme da en mærkelig ting at lære sit barn! Hvorfor? Hvor har hun det fra? Det bliver jeg da nysgerrig efter at få at vide.

I dette uddrag af tekstsamtalen ser man desuden antydningen af det, jeg betegner som det kreative mønster, eftersom den ene underviser giver udtryk for et ønske om, at teksten nogle steder tog sig anderledes ud, mens den anden udtrykker et lignende ønske om at få mere ”at vide” – altså, at der bliver tilføjet noget til teksten, som ikke allerede er der. Dette sidste ønske er, som det fremgår af citatet, motiveret af en følelsesbetonet indlevelse i teksten og dens karakterer, hvilket illustrerer den ofte glidende overgang mellem de forskellige tilknytningsstile.

Den indlevende tilknytningsstil, som eks-

emplificeres overfor, indeholder desuden ansatserne til det, vi med Felskis begrebsdannelse kan betegne som en empatisk identifikation med jefortællerens karakter. Man kan diskutere, om tekstsamtalen rummer eksempler på en egentlig empatisk reaktion hos læserne, da litteraturens empathiske ”impact factor” er meget svær at måle.³³ På den anden side indikerer Felskis empatibegreb en identifikatorisk niveauforskel, som også er til stede i den kreative tilknytningsstil. Her lod læserne til – fremfor at betragte karaktererne udefra som funktionelle enheder i teksten – at prøve at forstå karaktererne *indefra* og gøre sig tanker om, hvordan de kunne agere

i forskellige situationer, hvilket på sin vis deler flere grundtræk med den empathiske evne. Den væsentlige forskel fra den affektive tilknytningsstil er således, at læserne i det kreative tilknytningsmønster ikke bare levede sig ind i karakter-

erne, men anvendte denne indlevelse aktivt til at digte videre. Læsernes medskabende engagement i teksten drejede sig til dels om kompositionen og karakterernes handlinger, men især om karakterernes sproglige identitet:

- Elev 3 Jeg tænker lidt, at der nogle gange er en slags forskelligt sprog i de her karakterer, som situationerne hiver med sig. Jeg føler, at der er et eller andet med, at "Rosa tænder en smøg og lader den dingle fra mundvigen" og senere, at hun blinker "kækt" og "rækker til beater". Jeg føler, at de her formuleringer tilhører en anden tid, som måske ikke er særlig tidssvarende eller passer særlig godt til personerne ... Det er i hvert fald en anden slags tid, når Rosa siger: "Har du nogensinde haft sex på MDMA?" Og sofaen, der er sprættet op med en hobbykniv – det passer på en måde bedre.
- Flere Mhm.
- Lærer 2 Jeg havde den samme oplevelse af, at der er et eller andet retro i nogle af beskrivelserne, og der er også noget med den der slaraffenlands-replik, som også virker hentet ind. Der er i det hele taget noget med replikkerne – altså, det er jo ikke fordi, folk ikke kan sige: "Jeg siger dig, mand, skide intelligent, han kunne være professor eller læge eller sådan noget." Det er slet ikke uladsiggørligt, men som gengivet replik har det har en retroklang, som ikke passer til Rosas karakter.
- Lærer 1 Ja, der er et eller andet niveau af snusfornuft eller en efterklang af noget, forældre kunne have sagt: "Hvis det ikke var for de satans stoffer."
- Lærer 2 Mhm.
- Lærer 1 Det er måske bare noget med lige at tune sproget lidt. Måske slentrer de ikke op i baren, måske skubber de sig frem, møver sig frem "Bassen er så høj." Det er måske også for mildt. Hvad gør bassen? Den, øh, brummer - det er måske også for mildt - den skratter nærmest, ikke, piver, højtalerne står og er halvt ødelagte, og så bliver det bare til sådan en murren ...
- Elev 3 Ja, og hvad er det egentlig for en fest, vi er til? Er det en technofest, en punkfest?

Denne udveksling viser, at læserne indenfor det kreative tilknytningsmønster ikke nøjes med at behandle karakterne som funktionelle enheder i teksten, men også som mimetiske entiteter, som bliver vurderet efter deres realistiske kvaliteter. Denne mimetiske forståelse af karaktererne er øjensynligt en forudsætning for læsernes kreativt-empathiske indlevelse i både jegfortælleren og Rosa og deres sproglige mulighedsrum. Tekstens kreative agentur indenfor dette kreative tilknytningsmønster bliver sat i relief af den kendsgerning, at idéudviklingen ikke blot foregår læserne imellem, men læserne

imellem *via* teksten og i den gensidige tilknytning mellem tekst og læser. Med en Latour-inspireret terminologi kan man sige, at tekstens karakterer er en slags kreative aktører, som skaber produktive tilknytninger til skriveværkstedets læsere og ultimativt er det, som sikrer tekstens "overlevelse" i denne sociale sammenhæng og tilskynder dem til at drage omsorg for dens tilblivelse. Netop denne omsorgsfulde måde at læse på er unik for skriveværkstedet og det læserideal, som eksisterer her, hvilket jeg vil uddybe i det følgende afsnit.

Kritik som omsorg: En præsentation af den gode nok læser

Jeg har i andre sammenhænge argumenteret for, at empiriske studier af skriveværkstedets læsepraksis både har relevans for den postkritiske litteraturteori, fordi skriveværkstedet kan inspirere til nye analytiske fremgangsmåder og tilgange i akademisk regi.³⁴ I et didaktisk perspektiv er studiet af skriveværkstedet dog ikke blot relevant for litteraturundervisningen (herunder Felskis postkritiske klasseværelse³⁵), men i særdeleshed også de universitetskurser i kreativ skrivning, som vinder frem verden over, og som tydeliggør nødvendigheden af at udvikle nye akademiske analyseværktøjer, der imødekommer den kreative skriveproces. Som en konklusion på denne artikel vil jeg argumentere for, at skriveværkstedet i disse sammenhænge ligeledes kan tilbyde et alternativt læserideal: *Den gode nok læser*. Jeg låner denne konstruktion fra den britiske børnelæge og psykoanalytiker Donald Winnicott, som med sin formulering af "the good-enough mother" ønskede at frigøre nybagte mødre fra det forventningspres og den perfektionisme, som kan følge med moderskabet (og forældreskabet i det hele taget).³⁶ Tilsvarende kan et ideal om den gode nok læser, som bygger på mine observationer fra skriveværkstedet, hvor både tekster og læsningen af dem betragtes som ufærdige og under tilblivelse, være et belejligt alternativ til den analytiske perfektionisme, som omhyller det kritisk-akademiske læserideal. Et læserideal, som kan siges at tilskynde læseren til at påkalde sig en generaliseret udsigelsesposition eller forventes at gennemskue tekstens skjulte strukturer.

Hvad kendetegner det gode nok læserideal? Helt generelt kan man sige, at det er et læserideal, som knytter sig til det kollektive fremfor det individuelle erkendelsesarbejde, og som udspringer af prima vista-læsningens eksplorative form, hvor tvivl eller uvished er en form for viden i sin egen ret. Gå gerne tilbage til mine eksempler fra tidligere og læg mærke til, hvor prøvende eller tøvende læsernes ytringer er.³⁷ Selvom hver af de tre tilknytningsstile

således involverer vidt forskellige kriterier for en troværdig udsigelsesposition, har de, når man ser nærmere efter, imidlertid én ting til fælles som de praktisk udfolder sig i skriveværkstedet: Tvivlrådighed. Med det mener jeg ikke, at skriveværkstedets læsere er specielt rådvilde eller desorienterede, men derimod, at de i modsætning til den skråsikre, bedrevidende kritiker, der fungerer som Felskis stråmand, stiller sig undersøgende og spørgende overfor såvel teksten som deres egen position som læsere. Den kunstneriske vidensproduktion, der finder sted under forfatterskolernes tekstsamtaler, er således ikke målrettet en generaliserende, definitiv litteraturteori, men indfanges snarere af det, Sedgwick har kaldt "weak theory" – hvilket i denne sammenhæng skal forstås positivt, da det refererer til en mere åben, håbe-fuld vidensform end den af de mistænksomme hermeneutikker.³⁸

Udover denne epistemologiske åbenhed er det væsentligste fortrin ved skriveværkstedets gode nok læserideal den analytiske fleksibilitet og flersidighed, som især kommer til udtryk i læsernes evne og vilje til at bevæge sig frit imellem de forskellige tilknytningsmønstre. Dermed modbeviser skriveværkstedets læsepraksis ikke bare den kritiske traditions forestilling om, at kritiske og mere hverdagslige læsemåder udelukker hinanden, men også en holdning indenfor postkritikken om, at kritik og omsorg står i modsætning til hinanden. Som Latour formulerer det:

It is really a mundane question of having the right tools for the right job. With a hammer (or a sledge hammer) in hand you can do a lot of things: break down walls, destroy idols, ridicule prejudices, but you cannot repair, take care, assemble, reassemble, stitch together. It is no more possible to compose with the paraphernalia of critique than it is to cook with a seesaw.³⁹

Med tanke på min analyse af skriveværkstedets tilknytningsmønstre kan man stille spørgsmålstegn ved, om det kritiske og det omsorgsfulde er

så gensidigt udelukkende størrelser, som Latour stiller det op ovenfor – eller om empiriske læsers værktøjskasser ikke er mere alsidige end som så? For eksempel viser min analyse ovenfor, at identifikation er et vigtigt analytisk værktøj i skriveværkstedet, som kan bringes i anvendelse i både et beskrivende, indlevende og medskabende øjemed. Den mere kritiske tilgang, som kommer til udtryk i det deskriptive tilknytningsmønster, fremstår i min analyse som selve grundlaget for, at læserne senere kan leve sig ind i og digte videre på tekstens karakterer. I skriveværkstedet lader kritik og omsorg på den måde til at være to supplerende fremfor to uforenelige temperamenter, hvor den kritiske tilknytning, afdækningen af tekstens interne strukturer, også

kan betragtes som en måde at drage omsorg for teksten på.⁴⁰ Den gode nok læser er, som vi ser det i skriveværkstedet, skiftevis kritisk og omsorgsfuld, observerende og indlevende, dissekerende og reparerende – alt efter, hvad teksten lægger op til. Dét er måske den vigtigste pointe at tage med sig fra denne analyse af skriveværkstedets tilknytningsmønstre: At læse godt nok er ikke at gå på kompromis med tekstlæsnings kvalitet. Det er at afvise idéen om en perfekt, fuldendt læsning, som kun foregår i én analytisk modus, for i stedet at læse med hele sit analytiske spektrum og engagere sig i den ofte sammensatte, uforudsigelige tilblivelsesproces, som litteraturlæsningen er.

Noter

Jeg ønsker at takke de lærere og elever på den danske Forfatterskole, som medvirker i denne artikel.

- 1 Denne form for typiske scenarier eller "slice-of-life"-beskrivelser af en bestemt praksis bliver indenfor en etnografisk fagtradition kaldt for "composite narratives", hvori observationer fra flere begivenheder sammenfattes i ét meningsfuldt narrativ, som viser observationernes gennemkommende mønstre. Se Paula Jarzabkowski, Rebecca Bednarek og Jane K. Lê, "Producing persuasive findings", *Strategic Organization* 12, no. 4 (2014): 281–82.
- 2 Min afhandling, som baserer sig på kvalitative casestudier af en række danske forfatterskoler, forventes færdig i foråret 2022 og har arbejdstitlen: *Hvordan lærer forfattere at læse?*
- 3 Denne påstand er underbygget af dels en spørgeskemaundersøgelse, jeg foretog i foråret 2018, og som henvendte sig til danske skrive lærere, og dels af de kvalitative interviews (også med danske skrive lærere), som indgår i afhandlingens casestudier.
- 4 Disse scenarier kan fra et nykritisk ståsted siges at gøre sig skyldige i det, W.K. Wimsatt og Monroe C. Beardsley betegnede som henholdsvis "the affective fallacy", hvor tekstens mening

- findes i læserens reception, og "the intentional fallacy", hvor tekstens mening findes i forfatterens intention. Se William K. Wimsatt og Monroe C. Beardsley, "The Affective Fallacy", *The Sewanee Review* 57, no. 1 (1949): 21. Selvom man i skriveværkstedet ofte afholder sig fra at tale om forfatterens intention (ud fra netop et nykritisk ideal), kan man dog argumentere for, at det medskabende engagement i tekstens tilblivelse, som kommer til udtryk i scenarie 3, er et udtryk for en bevidsthed om forfatterens intention og kreative agentur i forhold til tekstens tilblivelse.
- 5 Denne iagttagelse bygger blandt andet på observationer og analyser af tekstsamtaler fra tre forskellige danske forfatterskoler: Den jyske Forfatterskole (Gladiatorskolen), Testrup Højskole og Forfatterskolen.
 - 6 Begrebet tilknytning har på det seneste fået øget opmærksomhed inden for litteratur- og kulturstudier – ikke mindst i kraft af den såkaldte postkritiske strømning, som med litteraturforskeren Rita Felski i spidsen har skabt en stigende interesse for læsning som en tilknytningsproces. Af kerneværker indenfor den postkritiske strømning kan nævnes Felskis to monografier, *Uses of Literature* (2008) og *The Limits of Critique* (2015), samt antologierne *Critique*

- and *Postcritique* (2017), redigeret sammen med Elizabeth Anker, og *Character* (2019), i samarbejde med Amanda Anderson og Toril Moi. Sidstnævntes *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell* (2017) kan også nævnes. I dansk kontekst har Felskis postkritiske teori blandt andet fundet udtryk i antologien *Litteratur i brug* (2019).
- 7 For mere om prima vista-læsningens ophav se Friis og Dorph, "De skandinaviske forfatter-skoler", i *Teksten er til at tale om: Et nordisk seminar om skriveundervisning*, red. Christian Dorph og Pablo Llambías (København: Forlaget Basilisk, 2015), 16–28. For sammenhængen mellem Forfatterskolen og højskolerne se Dor-te Øberg og Anne Toft, *Det litterære væksthus: Forfatterskolen og prosaen 1987–96* (Odense: Odense Universitetsforlag, 1997), 37.
 - 8 Pablo Llambías, *Skrivning for begyndere: Om skønletter skrivekunst for begyndere – En personlig refleksion* (København: Gyldendal, 2015), 91–92.
 - 9 Ibid., 92.
 - 10 Frank, "Kunsten at gå i skole", i *Teksten Er Til at Tale Om: Et Nordisk Seminar Om Skriveunder-visning*, red. Christian Dorph og Pablo Llambías (København: Forlaget Basilisk, 2015), 58.
 - 11 Se også Per Aage Brandt, "At skrive og at skole: Betragtninger", i *Katedralens Spir – Om kunst og undervisning uden bestemte pointer*, red. Hans Lauritzen, Paul Schäfer og Eva Koch (Holbæk: Kunsthøjskolen i Holbæk, 1994).
 - 12 Jean Lave og Etienne Wenger, *Situated learning: Legitimate Peripheral Participation* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001). For specifikke studier af forfatterskoler som praksisfællesskaber se Anna Karlskov Skyggebjerg, "En forfatterskole for børn: Fritidslivets bud på et praksisfællesskab", *Barnboken – Journal of Children's Literature Research* 39 (2016), og Charlotte Ettrup Christiansen og Anne Line Dalsgård, "Hverdagens potentialer: Om tillæring af literær perception på to danske skriveskoler", i *Kreativ skrivning i sundhedskontekster*, red. Lasse Gammelgaard, Signe Uldbjerg og Marianne Raakilde (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2021) [In press].
 - 13 Lave og Wenger, *Situated learning*, 32ff.
 - 14 Ibid., 109.
 - 15 Ibid., III.
 - 16 Etienne Wenger, "Communities of Practice and Social Learning Systems: The Career of a Concept", i *Social Learning Systems and Communities of Practice*, red. Chris Blackmore (The Open University og Springer, 2010), 182.
 - 17 Tak til Charlotte Ettrup Christiansen for at gøre mig opmærksom på denne pointe.
 - 18 Paul Ricœur, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1970). Se også Eve Kosofsky Sedgwick, "Paranoid reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You," i *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham: Duke University Press, 2003), 124.
 - 19 Rita Felski, *The Limits of Critique* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 2015), 6.
 - 20 Bemærk, at postkritikken gør op med og gen-tænker, men på ingen måde forkaster hele den kritiske tradition. Som Felski formulerer det sammen med Elizabeth Anker: "In this respect, the 'post-' of postcritique denotes a complex temporality: an attempt to explore fresh ways of interpreting literary and cultural texts that acknowledges, nonetheless, its inevitable dependency on the very practices it is questioning." Anker og Felski, "Introduction," i *Critique and Postcritique*, red. Anker og Felski (Durham: Duke University Press, 2017), 1.
 - 21 Felski, *The Limits of Critique*, 165–166.
 - 22 Se Bruno Latour, "Factures/Fractures: From the Concept of Network to the Concept of Attachment", *RES: Anthropology and aesthetics* 36, no. 1 (1999): 20–31.
 - 23 Felski, "Latour and Literary Studies," *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 130, no. 3 (2015): 741.
 - 24 For en uddybning af kontaktfladerne mellem postkritikken og skriveværkstedets læsepraksis se Hans Lind, "The mood of writerly reading," *New Writing: The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing* 17, no. 3 (2020): 229–43. <https://doi.org/10.1080/14790726.2019.1601236>
 - 25 Felski, *The Limits of Critique*, 168.
 - 26 Se Amanda Anderson, Rita Felski og Toril Moi, "Introduction," i *Character: Three Inqui-*

- ries in *Literary Studies*, red. Amanda Anderson, Rita Felski og Toril Moi (Chicago/London: University of Chicago Press, 2019), 1–25.
- 27 Felski, *The Limits of Critique*, 168–169.
- 28 Felski, "Identifying with Characters," i *Character: Three Inquiries in Literary Studies*, red. Amanda Anderson, Rita Felski og Toril Moi (Chicago/London: University of Chicago Press, 2019), 97–126.
- 29 Alle medvirkende – inklusiv forfatteren til teksten – optræder anonymt i den følgende fremstilling.
- 30 Se James Phelan, "Character in Fictional Narrative: The Case of John Marcher", *The Henry James Review* 9, no. 2 (1988): 105–13.
- 31 Felski, "Identifying with Characters", 93. Felski påpeger i øvrigt selv lighederne mellem hendes begreb "alignment" og det narratologiske begreb fokalisering.
- 32 Ibid., 105. Som nogle læsere vil bemærke, dækker Felskis definition af empati også over det, man normalvis ville betegne som sympati.
- 33 Felski, "Identifying with Characters", 107.
- 34 Lind, "The mood of writerly reading". Se også Dan Ringgaard, "Brugslæsning på Caffè Dante", i *Litteratur i brug*, red. Anne Marie Mai (Hellerup: Forlaget Spring, 2019), 83.
- 35 Felski, *The Limits of Critique*, 180–182.
- 36 Se Donald Woods Winnicott, *Child, the Family, and the Outside World* (Boston: Addison-Wesley, 1987 [1964]).
- 37 Denne afsøgende, prøvende måde at tale på svarer til det, Douglas Barnes har betegnet som "exploratory talk". Se Barnes, "Why talk is important", *English Teaching: Practice and Critique* 9, no. 2 (2010): 7–10.
- 38 Sedgwick, "Paranoid Reading and Reparative Reading", 146. Se også Love, "Truth and Consequences On Paranoid Reading and Reparative Reading", *Criticism* 52, no. 2 (2010): 23–238.
- 39 Bruno Latour, "An Attempt at a 'Compositional Manifesto'", *New Literary History* 41, no. 3 (2010): 475.

40 Denne pointe illustreres præcist af et citat fra mit interview med en skrive lærer på Testrup Højskole, som er uddannet fra Forfatterskolen: "Altså, den der idé om, at der er noget skjult i tekster, som man kan finde frem. Og som lige-som skal hentes frem, på en eller anden måde. Den kan jeg på en måde ret godt lide, fordi der er en omsorg i det."

Summary

Critique as Care, or: What the Patterns of Attachment of the Creative Writing Workshop Teach Us About Being Good (Enough) Readers

This article makes the claim that reading in the creative writing workshop is governed by three overall patterns of attachment: A descriptive, an affective, and a creative pattern. Together, these aesthetic styles of attachment constitute a caring practice of reading that is unique to the creative writing workshop. Building on postcritical literary theory and a case study of a shared reading from The Danish Academy of Creative Writing, I show how each pattern of attachment connects to the readers' different ways of identifying with fictional characters. Inspired by these findings, the article concludes by proposing an alternative analytical position that stands in contrast to critique's ideal of the skeptical, all-knowing critic: The good enough reader. The ideal of the good enough reader, I argue, is of both theoretical, methodological and didactic relevance to literary studies and the pedagogical practice of creative writing.

Keywords: Attachment, writerly reading, creative writing, postcritique, critique

”Som att skriva en tv-serie för någons öron”

Ett pilotprojekt om ljudboks författares självbild och skrivande i ett föränderligt medielandskap

Maren Eckart & Anneli Fjordevik

Genom digitalisering uppstår nya former och strukturer för vad litteratur kan vara, hur den produceras, upplevs och kommuniceras, vilket bland annat blir tydligt vad gäller det stora intresset för i synnerhet streamade ljudböcker. Att den litterära kartan håller på att ritas om uppmärksammas flitigt i den offentliga debatten och i sociala medier.¹ Streamingtjänsterna kommer, som exempelvis Jonas Gardell påpekar, att ”förändra inte bara sättet vi konsumerar litteratur på utan också litteraturen själv”.² Denna ändrade infrastruktur och det digitala skrivandet har av flera forskare behandlats ur ett vidare eller annat perspektiv än ljudboksformatet och författarperspektivet.³ Forskningen har dock hittills framför allt riktat fokus på konsumtionen av olika former av nätlitteratur och mindre på produktionen av ljudböcker; vad som ”sker när litteraturen anpassas eller skrivs för att distribueras och konsumeras via ljudboksformatet är sparsamt utforskat”.⁴

När nya aktörer uppträder på det litterära fältet och roller förändras kan man anta att även författarens roll delvis blir en annan och att skrivandet förändras. Syftet med den här

artikeln är att lyfta fram hur digitala författare som skriver direkt för ljudboksformatet resonerar kring sitt författarskap och sitt skrivande. Intervjuer har genomförts med fyra etablerade ljudboks författare för att få svar på nedanstående frågor: Hur ser deras professionella självbild ut? Hur framträdande upplever de sin position som ljudboks författare, sina villkor och sitt skrivande? Vad anser de utmärker skrivandet av ljudböcker jämfört med skrivandet av traditionell litteratur?

Bakgrund:

En förändrad litterär infrastruktur

Digitaliseringen har lett till att etablerade begrepp som författare, text och läsare omdefinieras vilket ofta sker vid uppkomsten av ett nytt medium. Även om en medieväxling knyter an till befintliga traditioner har digitaliseringen dock onekligen lett till en omvälvande förändring som vi ännu bara befinner oss i början av.⁵ R. Lyle Skains konstaterar att ”[t]wenty-first century writers face a wild and varied landscape unlike any previously known”.⁶ Uppkomsten av nya medieformat för berättandet medför att

aktörernas roller förskjuts. Gränserna mellan producent och konsument suddas delvis ut då läsare inbjuds att delta i skrivprocessen och det litterära berättandet på nätet inte sällan uppträder i en multimedial kombination med andra uttrycksformer: "the nature of the digital medium opens a multitude of communicative potentialities".⁷ Det pågående paradigmskiftet får konsekvenser för hela den litterära marknaden och dess aktörer alltifrån förlagen till digitala lekmanakritiker. Det handlar om "både nya litterära uttryck och format, nya typer av författare och läsare, och hur ett medialt återbruk blir tydligt i digitala miljöer där litterära möten sker genom att samtal och tolkningar av litteratur publiceras och diskuteras".⁸ Det för även med sig ändrade kultur- och medievanor (som att "läsa med örat"). Digitala läs- och lyssnarvanor har anammats via abonnemang- och streamingtjänster. Att lyssna på ljudböcker känns idag för många lika självklart som att titta på film via Netflix eller att lyssna på musik via Spotify. Det litterära fältet är med andra ord inte lika autonomt som tidigare då litteratur numera konkurrerar med digitala underhållningsformat om konsumenternas tid. "För de allra flesta", betonar Ann Steiner, "är inte läsning väsensskilt från annan konsumtion av kultur, såsom musik, film och tv."⁹

Samhällets förändrade konsumtionsvanor och attityder till läsning respektive lyssnande märks tydligast i och med att bokhandeln under de senaste åren har iakttagit en sjunkande försäljning av tryckt litteratur (med undantag för fakta- och barnböcker), medan konsumtionen av litteratur i ljudboksformat genom digitala streamingtjänster stiger markant.¹⁰ Det ökade intresset för skönlitterära ljudböcker, oavsett om det handlar om ljudböcker som utgår från en tryckt bok eller om de är skrivna direkt som ljudbok, kan inte bara förklaras av spridningen av smarta telefoner och det pragmatiska multitasking-argumentet att ljudbokslyssnare tidseffektivt kan göra annat samtidigt eller av en överföring av medievanor från musik- och filmvärlden med abonnemang och streaming-

tjänster.¹¹ Hedda Hanner, Alice O'Connor och Erik Wikberg uppmärksammar att ljudboken fyller ett specifikt behov som en tryckt bok inte kan tillfredsställa, nämligen behovet av sällskap: "En högläsande mänsklig röst ger lyssnaren en trygghetskänsla och får hen att känna sig mindre ensam. (Kanske är behovet rent av jämförbart med den känsla som barn får när deras föräldrar eller någon annan vuxen läser för dem.)"¹²

Innebörden av att den litterära marknaden håller på att byta skepnad har som ovan nämnts diskuterats livligt i dagspressen, främst i form av en ljudboksdebatt i *Dagens Nyheter* vilket Julia Pennlert närmare belyser.¹³ I samband med detta diskuteras även författarnas ändrade villkor. Författarförbundet ser till exempel en försvagning i författarnas ställning och autonomi. De ställer sig starkt kritiska till den makt som streamingtjänsterna har fått på det litterära fältet:

Författare har genom tiderna, i samarbete och dialog med läsare, den tekniska utvecklingen, handlare, distributörer, förläggare och redaktörer alltid sökt nya vägar för litteraturen och boken. [...] De nya formaten kommer inte från författarna, utan är renodlade affärsformat, med avgörande följdverkningar på upphovsrätt och ersättningsnivåer. Det är alltså inte det digitala, e-boken, ljudboken eller ens strömningstjänsterna det handlar om, utan om vem som har makten och pengarna. Vem som bestämmer, vad som bestäms, syften och orsaker.¹⁴

Streamingtjänsten Storytel betonar å sin sida vikten av att kunna möta konsumenterna i en tid med nya mediala uttrycksformer "som även ska fungera med människors tid, livsstil, värderingar, plänbok och identitet"; Storytels målsättning är att medvetet "tillbringa mycket mer tid i konsumentens värld".¹⁵ I denna debatt uppstår således frågan hur ljudboksförfattarna själva upplever de förändrade villkor och roller som de ställs inför.¹⁶

Teoretiska perspektiv: Den digitala författaren och skrivandet för ljudboksformat

I och med uppkomsten av digital litteratur reses frågan om författarens eventuella återkomst efter dess postmoderna dödförklaring genom Barthes.¹⁷ Christian Lenemark skriver i inledningen till *Litteraturens nätverk: Berättande på internet* att det är uppenbart hur närvarande författaren är på internet. Internet, och i synnerhet bloggen, utgjorde enligt Lenemark år 2012 "en viktig medial scen för den samtida författaren".¹⁸ Numera spelar sociala medier en allt större roll som medial scen. Olika typer av digitala författartypologier har formerats, till exempel i Florian Hartlings studie med en utförlig redogörelse för olika digitala författarkonstruktioner, dock utan att explicit nämna ljudboksförfattare.¹⁹ Hartling använder begreppen starkt och svagt författarskap där ett starkt författarskap liknar en traditionell författare med fullständig kontroll över sitt individuella, relativt statiska, verk. Ett svagt författarskap kännetecknas av en mer marginaliserad roll där även andra mer eller mindre synliga aktörer framhävs och där texten ständigt befinner sig i rörelse. Han pekar även på kollaborativa författarskap där texten och inte författaren står i centrum.²⁰ Det är även vanligare att författarens funktion splittras och delas upp på flera aktörer i digitala medier än vid traditionell publicering. Även läsarens aktiva roll som medskapare i konstruktionen av en digital text lyfts fram som central. Med fenomen som det kollektiva och seriella författarskapet och interaktionen mellan författare och läsare omprövas således etablerade författarbegrepp och författarfunktioner.²¹ Enligt Renate Giacomuzzi bevaras dock författarens autonomi såtillvida att den digitala författaren fortfarande har friheten att bestämma graden av från- eller närvaro i relation till det som mediet möjliggör.²² Syftet med detta bidrag är dock inte att på ett litteraturteoretiskt plan diskutera digitala författarkonstruktioner utan fokus ligger på författarna, deras självbild och sättet att skriva för ljudboksformatet.

Varje form av skrivande kräver en anpassning till mediet för att narrationen ska fungera. Form och innehåll betingar varandra. Man skriver med andra ord annorlunda för en bok som ska läsas än för en text som ska lyssnas på; de olika texterna kan till och med ses som olika genrer, vilket Jonas Gardell i sin inledningsvis citerade essä lyfter fram:

Den muntliga traditionen, som ju högläsningen tillhör, använder helt andra litterära figurer, knep och metoder för att fånga sina lyssnare och få dem att fångas av historien. Den mänskliga rösten [...] är dessutom alltid i någon mån gestaltande, inläsaren färgar och förändrar texten med sin inläsning och det behöver författaren ta i beaktande när denne skriver sin text.²³

Skönlitteratur, oavsett om den är skriven direkt för en ljudbok eller inte, följer som audioformat således andra mekanismer och erbjuder andra vägar till inlevelse i den fiktiva världen än tryckt litteratur. Det innebär även att vissa genrer och stilar lämpar sig bättre än andra för ljudboksformatet; till exempel fungerar underhållningslitteratur, så som deckare och spänningslitteratur, bättre än facklitteratur, för vilket försäljningssiffrorna talar sitt tydliga språk.²⁴ Däremot tycks litteratur som man lyssnar på, oavsett om den i ett första skede skrivs som bok eller direkt för ljudboksformatet, fortfarande tilldelas en sämre status än litteratur som läses. Detta kan i sin tur antas få konsekvenser för digitala författare. Ljudbokens stigmatisering har även diskuterats av Cristine Sarrimo i *Dagens Nyheter*:

Är det där skon klämmer? Att boken som medium är fint – att den legitimerats som kvalitet som måste läsas i djup koncentration i tystnad och helst i ensamhet – medan ljudboken är ful därför att du kan lyssna när du rör dig bland folk och när du gör andra saker än sitter stilla?²⁵

Skrivandet för ljudboksformatet skiljer sig som ovan nämnts från skrivandet av litteratur som

ska läsas. Abonnemangstjänster som Storytel har på senare år satsat på ljudböcker i episodformat, till exempel *Svart stjärna* av Joakim och Jesper Ersgård med uppläsare Stefan Sauk. De kan ses i en multimedial kontext där episoderna liknar tv-serieavsnitt där det krävs tydliga narrativ, förenklingar, ett visst tempo och cliffhangers. Jämförelser mellan ljudboks- och tv-manus görs till exempel i en kulturartikel av Kristoffer Ahlström där det framgår att innehållet på ljudboks- och tv-tjänsterna påminner om varandra.²⁶ Ibland skriver även flera författare, ofta med erfarenhet av manusskrivande, olika avsnitt till samma serie. Här står ofta serien och inte författarnas namn i centrum. Det seriella berättandet påminner även om äldre tiders radioföljetonger med olika röster och ljudeffekter och står så att säga mellan olika (mediala) berättartraditioner. I detta bidrag kommer vi dock inte närmare gå in på denna form av kollektivt skrivande utan vi fokuserar på ljudboksförfattare som skriver individuellt.

Intervjuerna

Som en pilotstudie hölls under september, oktober och november 2018 skriftliga och muntliga intervjuer med de tyska författarna Dania Dicken och Christian Gailus samt med de svenska författarna Pernilla Glaser och Daniel Åberg. Samtliga var verksamma som traditionella författare inom olika genrer innan de började skriva specifikt för ljudboksformatet. Intervjuerna är en del av ett större projekt om litteraturens villkor i digitala medier, där även intervjuer med förlag som har specialiserat sig på utgivning av ljudbokslitteratur (Bonnier Bookery och Lubb Audio) på den svenska respektive tyska marknaden har förts. Urvalet av författare att intervjuas skedde på rekommendation av förlagen.²⁷ Inspelade intervjuer i Adobe Connect ägde rum med Daniel Åberg den 5 oktober 2018 och med Pernilla Glaser den 12 november 2018. Dania Dicken och Christian Gailus valde att få intervjufrågorna skickade till sig för att sedan besvara dessa skriftligt. Dicken

skickade svar på intervjufrågorna den 26 september 2018 och Gailus den 30 september 2018. Intervjuerna benämns här för enkelhets skull som samtal trots att två av dem gjordes via Adobe Connect och två via mejl. Intervjuerna var semistrukturerade, det vill säga att de utgick från frågeområden snarare än exakta, detaljerade frågor. På det sättet fördes samtalen mer naturligt och deltagarna kunde själva i viss utsträckning styra i vilken ordning olika saker kom upp. Intervjuerna berörde författarnas självbild, till exempel huruvida en digital författare träder tillbaka eller om han/hon blir synligare genom den digitala närvaron, vilken roll läsarna intar i en mer aktiv författarläsar-interaktion samt hur litteraturkritiken av ljudböcker sker. Vidare ställdes mer konkreta frågor om det digitala skrivandet, såsom om man skriver annorlunda när man skriver till exempel ett ljudboksmanus än en text som ska tryckas och läsas analogt och i så fall på vilket sätt, och vilka konsekvenser det får för sättet att berätta på. Avslutningsvis ställdes frågan om författarna ville tillägga något som vi inte hade frågat om för att få ett så öppet och informativt samtal som möjligt.²⁸ I vardagligt tal används numera lyssnande ofta synonymt med läsning vad gäller ljudböcker; så är också fallet vid de förda författarintervjuerna. I föreliggande bidrag kommer detta inte att problematiseras, även om benämningen läsare är missvisande i en ljudbokskontext eftersom det rör sig om olika sinnes- och litteraturupplevelser.

En föränderlig författarroll

Under samtalen med författarna som alla har en mångårig yrkeserfarenhet av att även skriva tryckta böcker framkom att de upplever en pågående förändring i yrkesrollen. Före ljudböckernas intåg fanns en större tydlighet i professionen; från förlagens sida kom, enligt författarna, klara direktiv om vad som förväntades av en författare som släpper en bok och i vilken ordning saker och ting skulle göras. En fråga som ställdes var om författaren genom

det digitala formatet träder tillbaka eller får en mer framträdande ställning i enlighet med Hartlings begrepp starkt och svagt författarskap.²⁹ Jämfört med bokförfattare upplevs professionen som ljudboksförfattare som mer otydlig och författarskapet ses som mer nedtonat. Åberg nämner den tidigare avsaknaden av författarens namn på ljudboksslag, vilket skulle kunna ses som ett exempel på svagt författarskap. Som exempel tar Åberg sin egen ljudboksserie *Virus* vars första del kom 2016. På det första omslaget stod enbart inläsarens och inte författarens namn ("Disa Östrand läser VIRUS"). Här trädde författaren – om än ofrivilligt – i någon mening tillbaka. Numera står dock författarens namn alltid tillsammans med inläsaren på omslaget till ljudböcker. Dessutom är både han och Glaser mycket synliga i andra sammanhang: Åberg deltar flitigt i samhällsdebatten och är mycket aktiv i sociala medier, och Glaser skriver i olika medieformat och syns därför i många olika litterära sammanhang. Denna närvaro kan således snarare betraktas som ett tecken på starkt författarskap. Detta stämmer väl överens med Hartlings konstaterande att författarnas kommunikations- och handlingsrum och "personkult" kan vara mer framträdande på nätet om det handlar om starka författarprofiler. Samtidigt påtalades det att digitala kollektiva produktioner kan dra åt motsatt håll, det vill säga en försvagning av författarens synlighet.³⁰

Gällande författarrollen diskuterades även de villkor som gäller för ljudboksförfattare. Här påtalades förändringar i professionaliteten som kan komma med digital publicering. När man som författare till exempel ingår i abonnemang- och streamingtjänster och inte får någon form av resultatbaserad ersättning är det, enligt Gailus, "förbi med den professionella litteraturproduktionen". Undermåliga eller dåligt bearbetade texter kan publiceras; det finns alltså en risk att kvantitet blir viktigare än kvalitet, menar han. Gailus drar även paralleller till införandet av privata tv-kanaler i Tyskland då man utgick från att fler kanaler skulle ge bättre

program vilket, enligt honom, inte blev fallet. Å andra sidan pekar Dicken på det faktum att man som okänd författare har en möjlighet att hitta läsare och göra sig ett namn genom digital publicering eftersom man inte har samma kostnader som med en tryckt bok; det kan helt enkelt innebära en ökad frihet för författare.

Det digitala samspelet

I samtalen med författarna blir det tydligt att mycket har förändrats inom ljudboksvärlden sedan början av 2000-talet även vad gäller författares synlighet i digitala medier; här fanns inga skillnader mellan den svenska och den tyskspråkiga kontexten. Åberg menar att det ansågs fullt att framhäva sig på nätet genom exempelvis författarhemsidor när han debuterade år 2005. Idag är det oftast en självklarhet med någon form av närvaro och synlighet på nätet för alla författare, oavsett om man skriver för digitala eller fysiska format, genom till exempel sociala medier, hemsidor och bloggar. Även om det digitala enligt Glaser möjligen tar bort "lite av upptagenheten av personen som det lätt kan bli" hos författaren så framträder nya situationer av närvaro och aktivitet som ger författaren nya spelutrymmen: "en del författare delegerar en del av sitt författarskap till de här digitala formaten". En viktig del av dagens författarskap är just interaktionen mellan författare och publik som sker i olika digitala fora. Gailus upplever de direkta och konkreta reaktionerna han får från läsare i olika digitala kanaler som en form av bekräftelse. Han konstaterar att arbetet som författare är ganska ensamt, "man sitter i månader vid skrivbordet och grubblar, funderar och har speciella föreställningar om hur texten ska fungera". Genom den digitala interaktiviteten med läsarna kan författaren få veta om textpartier får den tänkta effekten. Gailus erfarenhet är att läsarna är öppnare och mer välvilligt inställda när de har direkt kontakt med författaren vilket understryker känslan av bekräftelse. Dicken å sin sida ser vidare kontakten med läsarna på Facebook och den

egna hemsidan som ett viktigt marknadsförings- och kommunikationsinstrument. Hon tycker inte att hon träder tillbaka som författare utan tvärtom. Dicken skickar (digitala) recensionsexemplar till läsare och bloggare och har lett en läsecirkel hos LovelyBooks³¹ för att kunna läsa tillsammans och kommunicera direkt med sina läsare där de finns, det vill säga i olika digitala fora. Även Åberg ställer frågor direkt till sina läsare, till exempel om någon karaktär ska försvinna och liknande, men konstaterar att lyssnarna generellt sett är mer intresserade av att få en traditionell berättelse uppläst för sig än att delta på ett interaktivt plan; de vill helt enkelt inte vara så aktiva som de inbjuds att vara.³² Bilden av den ensamma (starka) och autonoma författaren ersätts här av en medial närvarande och nåbar författare som själv väljer graden av digitalt deltagande. Det digitala samspelet tycks stärka författarnas positionering på det litterära fältet mer än vad konstruktionen av en personkult kring en solitär författare gör.

Digital litteraturkritik

När man publicerar en tryckt bok följs det förhoppningsvis av någon form av litteraturkritik ("det finaste man kan få är en recension i DN av en professionell kritiker", enligt Åberg). Inom ljudbokslitteraturen ser det annorlunda ut. Som Åberg konstaterar råder här en närmast total avsaknad av professionell litteraturkritik.³³ Glaser påpekar att det till viss del kan bero på att litteraturkritiken generellt sett "inte är på utbyggnad", den har – liksom förlag och författare – avprofessionaliserats och har inte samma status längre. Gailus pekar på de många läsarna i olika fora som skriver bra kritik, och menar att "det finns många läsare i dessa fora som nästan är semi-professionella och kan skriva ganska bra recensioner". Han konstaterar att han uppskattar denna snabba feedback eftersom han drar nytta av den i sitt skrivande. Här öppnar författaren alltså upp för interaktivitet eftersom man på nätet enkelt kan föra en

dialog med sina läsare; det främjar dessutom, enligt honom, det egna skrivandet vilket i sin tur förstärker författarens synlighet. Även Dicken betonar vikten av lekmanarecensenter och bloggare som responsgivare. Hon ser ofta denna litteraturkritik som mer betydelsefull än professionell kritik, "eftersom de kommer direkt från min målgrupp och kan säga direkt till mig vad de tycker och tänker".

Även om det i vissa kretsar och sammanhang som ovan nämnt (fortfarande) kan ses som mindre fint att lyssna på ljudböcker än att läsa böcker kan en annan orsak ligga till grund för avsaknaden av professionell kritik. Åberg påpekar att det ännu inte har utarbetats några tydliga rutiner kring hur litteraturkritik av ljudböcker ska gå till; recensionsexemplar finns inte på samma sätt i ljudboksbranschen och "om man inte får en pappersbok på posten så vet man inte hur man ska göra". För att komma åt ljudboken ifråga måste man som litteraturkritiker skaffa ett ljudboksabonnemang vilket vanligtvis inte sker, troligtvis för att man inte heller är van vid att lyssna på litteratur, menar Åberg. Här fanns det dock lite olika uppfattningar bland de intervjuade författarna: Dicken delar inte riktigt uppfattningen att professionella kritiker ser ner på digital litteratur. Hon ser även generellt en ökad acceptans för e-boken.

Att skriva för ljudboksformatet

En fråga som ställdes var huruvida man skriver annorlunda när man skriver ett ljudboksmanus jämfört med en text som ska tryckas och läsas analogt. Flera av dessa aspekter har tidigare nämnts i bidraget men här riktas fokus på hur författarna själva ser på det. Att skriva för ljudboksformat var mer speciellt än flera av författarna hade tänkt sig från början. Glaser beskriver det "som att skriva en tv-serie för någons öron" där man som skribent måste låta den skönlitterära författaren och dramatiker med gemensamma krafter hitta balansen i texten. Flera av författarna nämner likheterna med en tv-serie eller film. Här ser man med

andra ord i sättet att berätta en tydlig närhet till andra medier än boken. Åberg ställer sig frågan om ljudboksskrivande skulle kunna närma sig skrivande av filmmanus, det vill säga med anvisningar till inläsaren, då det finns vissa gemensamma nämnare mellan inläsare och skådespelare.

Alla författarna betonar att man måste skriva kortare, mer fokuserat och därmed utelämna en hel del, exempelvis långa miljöskildringar. Dicken beskriver det som att hon måste skriva fram atmosfärer på ett mer förtätat sätt. Hon påpekar vikten av att skriva direkt för ljudboksformatet (och inte ett traditionellt bokmanus först) eftersom förlaget då inte behöver korta ned texten efteråt och hon som författare inte riskerar att hennes text ”plockas isär”. Dicken beskriver skrivprocessen på följande sätt:

Handlingens komposition är lite mindre komplex men jag skriver fortfarande alltid en i sig avslutad berättelse. Huvudpersonerna förblir alltid desamma och det finns också ett händelseförlopp som sträcker sig över flera delar. På det sättet lyckas jag skapa mer djup och hålla läsarens nyfikenhet uppe. Berättelserna har knappast några långtråkiga delar och berättas i högt tempo men det är ju ingen nackdel i den här genren.

Det är således ett handlingsdrivet berättande det rör sig om när man skriver för ljudboksformatet och man formulerar sig på ett visst sätt på grund av mediets egenskaper. Ett konkret exempel kan enligt Åberg vara att författaren till tryckt litteratur ofta bifogar en bisats som förklarar en utsaga (”sa han med arg röst”), vilket i en ljudbok som utmärks av ett dialogiskt berättande skulle vara överflödigt. Åberg anser dock inte att skrivandet för ljudböcker skiljer sig så mycket från att skriva texter som ska tryckas i bokform. Man måste lita på att även lyssnare tål en komplexitet och det som är krångligt, till exempel svåruttalade namn, annars riskerar ljudbokslitteraturen att bli utslätad, vilket även Glaser framhåller som centralt: När man skri-

ver för ljudböcker ska det vara ”begripligt, sjukt underhållande men inte tillrättat”.

Något som betonas flera gånger av författarna är att berättelsen alltid kommer först. Intrigen förändras inte men sättet att berätta anpassas efter medieformatet. Gailus kommenterar sitt arbete med *Glashaus*, som har kommit ut i olika format, på följande sätt:

Glashaus skulle från början ha getts ut på plattformen Oolipo³⁴ och för det krävdes ett speciellt format, alltså korta kapitel, mycket action, cliffhangers och så vidare. Storyn i sig har inte förändrats men definitivt formen. Skulle projektet komma ut som bok skulle jag väl behöva arbeta om det en gång till. *Glashaus* var ursprungligen en hörspelserie i tio delar för Audible. Ett hörspel som ju består av dialoger och ljud skriver man naturligtvis helt annorlunda än en bok.

Det mesta kan berättas som ljudbok menar Glaser; bra litteratur där det levda och ”erfarda” finns med fungerar i alla format.

I hur stor utsträckning äger då författaren sin text när ljudboken produceras? Finns det möjlighet att överhuvudtaget påverka hur den framförs eller iscensätts? Att en röst tillsätts kan, enligt Glaser, i sig ses som ”en form av gestaltning, man får som läsare en snabbare suggestion, man blir omhändertagen omedelbart av den litterära upplevelsen”.³⁵ Samarbetet mellan författare och inläsare – om sådant finns – kan se mycket olika ut. En del inläsare vill ha ett tätt samarbete med författaren och hör ofta av sig för att fråga om uttal eller diskutera någon svåräst del. Detta kan till och med leda till att manus skrivs om på grund av att inläsaren är tveksam till ”uppläsbarheten”. Ibland uppfattar inte inläsaren hur författaren har tänkt sig manus, påpekar Åberg; det kan röra sig om en fråga om författarens sida fantastiska cliffhanger som inte alls levereras med den dramatik som han eller hon hade tänkt sig. Många författare läser in sina texter själva, men detta var dock inget som fördes på tal i de här intervjuerna.

Avslutning

Ovan har några aspekter på litteraturens och författarnas förändrade villkor i skiftet från det analoga till det digitala medielandskapet, med fokus på ljudboks författare, lyfts fram och diskuterats. Hartlings omfattande studie om digitalt författarskap tydliggjorde redan 2009 att ett digitalt författarskap bör definieras på ett annat sätt än ett analogt. Där berördes dock inte skrivandet för ljudböcker och självbilden hos ljudboks författare. För detta bidrag intervjuades fyra författare med erfarenhet av att skriva både analogt och direkt för ljudböcker för att belysa deras skrivande och självbild. Det är givetvis svårt att dra några stora slutsatser av enbart fyra intervjuer. Syftet med bidraget var istället att följa deras reflektioner om synlighet, status och positionering på det litterära fältet eftersom deras perspektiv i vetenskapliga sammanhang ofta hamnar i skymundan.

Det kan konstateras att ljudböcker har en stark bärkraft. Mediedebatten och samtalen med författarna visar med all tydlighet att de intar en alltmer central plats på en litterär marknad där konsumenternas ändrade medievanor talar sitt tydliga språk. Att även författarrollen genomgår en förändring i denna nya litterära infrastruktur framgår tydligt i intervjuerna, där man påtalar att författarskapet

som sådant har blivit mer nedtonat i det offentliga samtalet då till exempel professionell litteraturkritik uteblir. I enlighet med Hartling kan man se detta som en form av försvagat författarskap. Vidare kan andra aktörer än författaren själv få en mer framträdande roll, till exempel när en bok marknadsförs genom en känd uppläsares namn. Å andra sidan kan den digitala närvaron som idag är en självklarhet hos de flesta författare bidra till ett förstärkt författarskap där författaren ifråga får feedback och bekräftelse via den direkta interaktion som äger rum mellan författare och läsare. Den digitala närvaron erbjuder helt enkelt ytterligare en arena att (inter-)agera på. Författarnas professionalitet och positionering på den litterära marknaden framträder tydligt i intervjuerna. Intressant är att självbilden hos de svenska och tyska författarna stämmer väl överens; i stort sett framför de liknande reflektioner kring sitt skrivande och författarskap. De känner sig överlag bekväma med att skriva direkt för ljudböcker men är väl medvetna om att ljudboksformatet kräver andra narrativa grepp än ett analogt skrivande. Som flera av de intervjuade författarna påpekar kommer dock storyn alltid först. Det handlar alltså inte om vad som är bättre eller sämre litteratur, utan helt enkelt om olika förhållningssätt.

Noter

- 1 I Facebookgrupper som exempelvis "Snacka om ljudböcker" yttrar sig olika aktörer som lyssnare och författare.
- 2 Jonas Gardell, "Ljudboken kommer att förändra världen", *Expressen*, 19 augusti, 2019.
- 3 Se till exempel Johan Svedjedal, red., *Böcker-nas tid: Svenska förläggareföreningen och svensk bokmarknad sedan 1943* (Stockholm: Natur och kultur, 2018) och Anna Gunder, *Hyperworks: On Digital Literature and Computer Games* (diss., Uppsala universitet, 2004).
- 4 Julia Pennlert, "Litteratur genom ögat: ett pilotprojekt om ljudbokens potential och begränsningar", *Mötesplats Profession Forskning: Växjö 22–23 oktober* (2018), 3.
- 5 Maren Eckart och Anneli Fjordevik, "Unter Strom stehen: Literarisches Erzählen im Zeitalter der Digitalisierung" i *Emotionen: Beiträge zur 12. Arbeitstagung schwedischer Germanistinnen und Germanisten Text im Kontext in Visby am 15./16. April 2016*, red. Frank Thomas Grund och Dessislava Stoeva-Holm (Berlin: Peter Lang, 2018), 202. Se även Dennis Eick, *Digitales Erzählen: Die Dramaturgie der neuen Medien* (Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft, 2014).
- 6 Skains, R. Lyle, "Teaching Digital Fiction: Integrating Experimental Writing and Current Technologies", *Palgrave Communications* 5, nr 13 (2019): 2, <https://doi.org/10.1057/>

- s41599-019-0223-z. Se även R. Lyle Skains, "The Materiality of the Intangible: Literary Metaphor in Multimodal Texts", *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 25, nr 1 (2019): 133–147, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1354856517703965>.
- 7 Skains, "Teaching Digital Fiction", 3.
 - 8 Julia Pennlert i "Enkät: Digitalt", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 47, nr 3–4 (2017): 18, sammanställd av Christian Lenemark.
 - 9 Ann Steiner, "Läsarnas marknad, marknadens läsare: Reflektioner över litteraturens materiella villkor" i *Läsarnas marknad, marknadens läsare: En forskningsantologi*, SOU 2012:10, red. Ulla Carlsson och Jenny Johannisson (Stockholm: Kulturdepartementet 2012), 43, <https://www.regeringen.se/rattsliga-dokument/statens-offentliga-utredningar/2012/03/sou-201210/>. Vidare skriver hon: "I dag är överflödet av medier, aktiviteter och krav på enskilda individer ett hinder för läsning, eftersom böcker och litteratur har en tendens att komma långt ner på listan av saker som bör, kan eller önskas göras" (Steiner, 2012, 43). Se även Alexandra Borg, "Lättläst, kortläst, snabbläst: Litteratur i det lilla formatet i digitaliseringens tidevarv", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 43, nr 2 (2013): 86–87. Pelle Snickars betonar att boken i digital form idag är ett medium bland andra. Pelle Snickars, "Boken som medium", i *Läsarnas marknad, marknadens läsare: En forskningsantologi*, SOU 2012:10, red. Ulla Carlsson och Jenny Johannisson (Stockholm: Kulturdepartementet, 2012), 252.
 - 10 Se Erik Wikberg, *Bokförsäljningsstatistiken helåret 2019* (Stockholm: Rapport från Svenska Bokhandlareföreningen och Svenska Förläggareföreningen, 2020), https://www.forlaggare.se/sites/default/files/bokfors_statistik_helar_2019_ny_o.pdf.
 - 11 Ljudboken når nya målgrupper, exempelvis unga män. Dessa, som andra användare av streamingtjänster, konsumerar relativt mycket litteratur per dag. Se Elisa Tattersall Wallin och Jan Nolin, "Time to Read: Exploring the Timespaces of Subscription-Based Audiobooks", *New Media & Society* 22, nr 3 (2020), 485–486.
 - 12 Hedda Hanner, Alice O'Connor och Erik Wikberg, *Ljudboken: Hur den digitala logiken påverkar marknaden, konsumtionen och framtiden* (Stockholm: Svenska bokhandlareföreningen, 2019), 35, https://www.forlaggare.se/sites/default/files/ljudboken_rapport_web_o.pdf 2019. Se även Sverker Lenas, "Forskare: Längtan efter sällskap driver ljudboksboomen", *Dagens Nyheter*, 18 september, 2020.
 - 13 Se Julia Pennlert, "Litteratur genom ögat".
 - 14 Grethe Rottböll och Jörgen Gassilewski, "Författarförbundet: Därför är ljudboken en fråga om makt", *Dagens Nyheter*, 24 september, 2019.
 - 15 Rikard Henley, "Författarförbundet lyssnar inte på konsumenterna", *Dagens Nyheter*, 26 september, 2019.
 - 16 Se även Daniel Åberg, "Nej, som författare är jag inte livegen under Storytel", *Dagens Nyheter*, 8 oktober, 2019.
 - 17 Roland Barthes, "The Death of the Author" [1967] i *Contemporary Literary Criticism*, red. Robert Con Davis och Ronald Schleifer (New York: Longman, 1998). Frågan om författarens återkomst diskuteras exempelvis i Fotis Janididis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, et al., red., *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (Tübingen: Niemeyer, 1999).
 - 18 Christian Lenemark, red., *Litteraturens nätverk: Berättande på internet* (Lund: Studentlitteratur, 2012), 14.
 - 19 Florian Hartling, *Der digitale Autor: Autorschaft im Zeitalter des Internets* (Bielefeld: transcript Verlag, 2009).
 - 20 Se Hartling, *Der digitale Autor*, och Britta Herrmann, "So könnte dies ja am Ende ohne mein Wissen und Glauben Poesie sein? Über „schwache“ und „starke“ Autorschaften", *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, red. Heinrich Detering, Germanistische Symposien-Berichtsbände 24 (Stuttgart och Weimar: Metzler, 2002), 479–500.
 - 21 Se Eckart och Fjordevik, "Unter Strom stehen", 208–210.
 - 22 Renate Giacomuzzi, "Zur Veränderung der Autorrolle im Zeichen des Internet", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 39, nr 154 (2009): 27.
 - 23 Gardell, "Ljudboken kommer att förändra världen".
 - 24 Se Wikberg, *Bokförsäljningsstatistiken helåret 2019*, 49.

- 25 Cristine Sarrimo, "Varför förväntas vi som lyssnar på ljudböcker rodna?", *Dagens Nyheter*, 9 april, 2018.
- 26 Kristofer Ahlström, "Så har ljudböckerna förändrat berättandet och dramaturgin", *Dagens Nyheter*, 6 april, 2018. En annan form av det digitala berättandet som efterliknar tv-serier är podcasts vilket behandlas i artikeln "Kunskap och hetta i öronen i höst" av Patrick Stanelius, *Uppsala Nya Tidning*, 16 september, 2020.
- 27 Avsikten här är att låta författarnas individuella perspektiv komma fram och inte att jämföra en svensk och tyskspråkig ljudboksmarknad.
- 28 Kommentarer på tyska återges i vår översättning.
- 29 Hartling, *Der digitale Autor*, 89–139.
- 30 Hartling, *Der digitale Autor*, 10.
- 31 LovelyBooks.de är ett av de största webbaserade sociala nätverk för litteraturintresserade inom den tyskspråkiga världen.
- 32 Eckart och Fjordevik, "Unter Strom stehen", 213.
- 33 Detta betonar Åberg även i artikeln "Varför ignorerar kritikerna ljudboken?", *Dagens Nyheter*, 24 april, 2018.
- 34 Streaming-appen Oolipo lanserades i början av 2017 som en interaktiv underhållningsplattform för mobil storytelling på förlaget Bastei-Lübbe AG men stängdes ned i slutet av samma år.
- 35 Betydelsen av uppläsarens, det vill säga den professionella skådespelarens, röst betonas i Sverker Lenas artikel "Skådespelarens röst central i ljudboksboomen", *Dagens Nyheter*, 18 juli, 2016.

Summary

"Like Writing a TV Series for Someone's Ears": Authors' Self-image and Writing in a Changing Media Landscape

This article aims to explore the particular conditions surrounding the writing, publishing and reception of audio books, specifically from an authorial perspective. The contemporary audio book can be considered a digital form of literature, and as such, it presents writers with challenges and opportunities that differ from those of print literature. Furthermore, like many other forms of digital storytelling, the audio book is steadily gaining ground on traditional, analogue media types. Based on interviews with four audio book authors, the article discusses the status of the genre, the impact of interaction with listeners and what it means to have an online presence as a digital author.

Keywords: Digital media, audiobooks, digital authors, digital writing

MARTIN MALMSTRÖM

Kameralisterna

Kreativt skrivande i gymnasie-
skolans svenskämne

Till höger, längst ut vid fönsterväggen, satt ett ungt herredjur och vägrade på stolen, med öppen mun, i väntan på att få tillfälle att komma med någon dum kommentar, och på så sätt markera revir. Nu fattades det bara att det skulle slå sig för bröstet också. Det måste hållas sysselsatt. Framför henne låg papperet där eleverna skrivit sina namn. Kråkfötter på väg mot en juridiskt giltig underskrift. *Kevin*. Naturligtvis. Vad annars.

Läser jag. Fortsätter någon sida. Sedan ber jag dem att skriva vidare. De kan frysa scenen och fylla i undertexten. De kan skriva nästa scen, eller den föregående. De kan förlägga handlingen någon helt annanstans. De kan skriva utifrån en annan karaktärs perspektiv. Det finns med andra ord stora möjligheter att lösa uppgiften efter eget skön.

Episoden utspelar sig i en skolsal i södra Sverige. Det är några dagar tills eleverna kommer tillbaka, i dubbel bemärkelse. Dels från ett långt sommarlov, dels från en vår av hemundervisning. Att svensklärarna i salen ser fram emot att få träffa sina elever igen är en ordentlig underdrift. Anledningen till att jag är där är att jag blivit inbjuden för att föreläsa om kreativt skrivande i svenskämnet. Någon av lärarna har hört mig på en konferens i Kristianstad där jag bland annat berättade om licentiatuppsatsen *Tillbaka till texten: Derivativt skrivande i en svensk gymnasieklass*.¹ Inspirerad av fanfiction hade jag låtit elever i en klass skriva en novell med en roman som källtext. Nu vill de församlade deltagarna med min hjälp reflektera över sina möjligheter att göra något liknande. Jag

har – aningen ringrostig, det är ändå närmare tio år sedan jag skrev boken – just berättat om såväl undervisnings- som forskningsprojektet och valt att låta lärarna testa att skriva *derivativt*. För en kemist är ett derivat ett ämne som är utvunnet ur ett annat ämne – som att heroin är ett derivat av morfin. Detta begrepp har vissa skrivforskare lånat för att beskriva litteratur som bygger på en källtext. Romanen jag läser ur är *Giraffens hals* av Judith Schalansky.

Flera av lärarna uppskattar skrivuppgiften och säger sig vilja prova i en egen klass. Jag, som har planer på att få med några av lärarna i ett forskningsprojekt om skönlitterärt skrivande i svenskundervisningen, nickar förnöjt. Men, det finns en hake. När jag genomförde min undersökning var Lpf 94 gällande läroplan, en av flera decentraliseringsreformer i skolans värld från övergången mellan 80- och 90-tal.² Den har fått en hel del kritik för att vara alldeles för vag och tolkningsbar. Det stämmer kanske. Men vad man än tycker om läroplanen gav den där vagheten och tolkningsbarheten otvivelaktigt visst spelrum för att testa egna idéer. Dagens läroplan, Lgy 11, är hårdare styrd.³ Och kreativitet är inte precis ledordet för skrivandet på gymnasiet anno 2020. Ett projekt av det slag jag kunde genomföra år 2010 är sannolikt svårare att skapa utrymme för i dag. Anledningen är att det kreativa skrivandet numera befinner sig i marginalen i styrdokumentet för gymnasieskolans svenskämne. Hur blev det så här? kan man fråga sig. En annan fråga är varför det kreativa skrivandet inte längre tillmätts något vidare värde. Och, inte minst, om det egentligen spelar någon roll.

Det kreativa skrivandets uppgång och fall

För att få svar på den första av frågorna ovan behövs någon form av historisk exposé över synen på kreativt skrivande i svenskämnets kurs- och ämnesplaner. Men låt mig först betona att det långtifrån bara är officiella styrdokument som styr skolans undervisning. Också andra aspekter påverkar, såsom tradition, skolkultur, ämneslag och personliga preferenser. Detta är självklarheter för den som arbetat som lärare (men uppenbarligen inte för många skoldebattörer). Styrdokument kan emellertid ändå vara nog så viktiga att undersöka eftersom de anger ideal och visioner med utbildningen. Och det är dem jag främst är intresserad av här.

Ett sätt att undersöka synen på skrivande i olika sammanhang är att analysera vilka olika skrivdiskurser som kan identifieras.

En sådan kategorisering har utarbetats av Roz Ivanič med syfte att skapa ett ramverk för att analysera diskurser om skrivande i till exempel styrdokument, läroböcker och undervisning.⁴ I denna text är kreativitetsdiskursen mest intressant. Inom denna ses skrivande som något värdefullt i sig och innehåll snarare än form premieras. Inställningen är att man lär sig skriva genom att skriva och genom att läsa goda förebilder. Undervisningen är implicit och går ut på att låta elever skriva mycket och ofta, gärna om egna erfarenheter eller intressen. Diskursen var som mest populär på 60- och 70-talet. En talande titel från den tiden är Peter Elbows *Writing Without Teachers*.⁵ Denna inställning till skrivande har fått kritik, både av dem som tycker skrivundervisning ska handla om basfärdigheter och av vissa skrivforskare som ser den som alltför romantisk och asocial eftersom texterna som skrivs inte har något större värde för samhällslivet. Men liksom Ivanič menar jag att diskursen kan kombineras med mer kritiska och medvetna inställningar till skrivande och därför fortfarande vara relevant. Till kreativitetsdiskursen räknar jag utsagor som handlar om sådant som kreativt skrivande, berättande och friare essäistiskt skrivande, men även det slags skrivande som brukar kallas *expressivt*, det vill säga skrivande för att utforska tankar, känslor och idéer.

Sedan den samlade gymnasieskolan infördes runt skiftet mellan 60- och 70-tal har tre läroplaner avlöst varandra.⁶ Den första var Lgy 70. Här fanns två kursplaner för svenskämnet: en för tre- och fyraåriga linjer och en för tvååriga. I den längre kursen vittnar vissa formuleringar om kreativitetsdiskurs. Det sägs exempelvis att "[i]ndividuell stilvilja och språklig experimentlusta" bör ges visst utrymme.⁷ Så konstateras att de estetiska synpunkterna inte får åsidosättas, även om kraven på språkriktighet och logik måste vara de primära. I stort är skrivandet dock främst färdighetsinriktat – för att främja språkriktighet, tankereda och klarhet – och syftar dessutom till att förbereda för högre studier.

Bildningsambitionen i den kortare svensk kursen är minst sagt låg. De kreativa inslagen är här närmast obefintliga och kursen är i stället starkt färdighetsinriktad. I skrivundervisningen ska eleverna få träna på att skriva sådant som förfrågningar, beställningar och platsansökningar. Förväntningarna på eleverna är inte särskilt stora och de sägs lida av "bristande praktisk språkbehärskning" och "allmän syntaktisk torftighet".⁸ Därför måste de så snabbt

som möjligt diagnosticeras. Den beska medicinen är träning på "grammatiska mönster" och meningsbyggnad.⁹ I detta bristinriktade *kurativa* svenskämne får det kreativa en undanskymd roll.

Svenskämnet i Lgy 70 reviderades vid två tillfällen, 1975 och 1982. Kreativitetsdiskursen fick i revideringarna, särskilt den senare, mycket större utrymme än tidigare. I den första påtalades att eleverna skulle få skriva texter som "ger spelrum för egen fantasi och formuleringskonst" och i den andra gavs exempel på flera olika skönlitterära framställningsformer som eleverna skulle kunna få ägna sig åt.¹⁰ Kreativt skrivande i svenskämnet hade alltså under 70- och 80-talet en relativt stark ställning. Kreativitetsdiskursen befann sig nu på krönet av sin storhetstid.

Utvecklingen kom dock av sig något när vi fick en ny läroplan, Lpf 94.¹¹ Den innehåller förvisso formuleringar som kan tolkas som kreativitetsdiskurs, men särskilt framträdande är de inte. Synen på skrivande är överlag mångfasetterad, i särskilt hög grad när det gäller den första svenskkursen. De mer avancerade kurserna är tydligare akademiskt inriktade. Men det handlar inte bara om att följa en mall för skrivandet utan språkets retoriska verkan ska också beaktas och innehållet ska anpassas till målgrupp och syfte.

När vi så kommer fram till dagens läroplan, Lgy 11, är den kreativa diskursen (liksom tankar som minner om en kritisk språksyn) ännu svårare att finna. Synen på skrivande i svenskämnet är nu först och främst förknippad med nytta. Eleverna ska exempelvis få möjligheter att "utveckla kunskaper om muntlig och skriftlig kommunikation som behövs i arbetslivet och för vidare studier".¹² Den som söker efter idéer om kreativt eller skönlitterärt skrivande i de reguljära svenskkurserna får ge tappt. Det är endast i specialkursen Skrivande som kreativitetsdiskursen återfinns. Den första svenskkursen är mest varierad med flera skrivdiskurser företrädade medan den andra är mer inriktad på att skriva i olika genrer, inte minst vetenskapliga texttyper. Den akademiska inriktningen når sedan full blom i den tredje kursen vars innehåll i allra högsta grad pekar mot skrivande i högre studier. Det talas exempelvis om "den vetenskapliga texttypen". Till skillnad mot den föregående läroplanen kopplas den akademiska arbetsprocessen samman med formalia och språkriktighet.

Analysen av skrivande i gymnasieskolans tre läroplaner åskådliggör kreativitetsdiskursens uppgång och fall. Tydligast framträder

diskursen i den andra revideringen av Lgy 70. I Lpf 94 handlar det inte så mycket om skönlitterärt skrivande som om att skriva mycket och varierat och på så vis lära sig skriva väl. I Lgy 11 sätts inte särskilt stor tilltro till det kreativa skrivandet. Krasst uttryckt syftar skrivande antingen till anställningsbarhet eller förberedelse till högre studier. I en sådan instrumentell syn på skrivande får skrivande som skön konst inte något egentligt utrymme. Man kan fråga sig vad det gör med synen på professionellt skönlitterärt skrivande. Kanske finns en risk att det skapas ett glapp mellan ämnets litterära och språkliga del, ett glapp som det kreativa skrivandet skulle kunna bidra till att överbrygga. Frågan är också hur det kreativas insomnande och det teknisk-instrumentellas återkomst kan förstås.

Skrivforskning och skrivkris

Till att börja med är det nog inte orimligt att tänka sig att skrivforskningen spelat roll för läroplanernas utformning och förskjutna perspektiv. När det gäller svenskämnet i Lgy 70, är det främst traditionalistiskt i synen på skrivande, även om det också finns progressiva inslag. Kursplanen för de längre linjerna skiljer sig inte nämnvärt från den i den föregående läroplanen, Lgy 65, vilken arbetades fram under en tid då den empiriska skrivforskningen ännu inte fått sitt stora genombrott. Genombrottet skulle dock komma. I skrivforskningens historieskrivning framstår konferensen i Dartmouth 1966 i ett närmast mytologiskt skimmer; det finns ett tydligt före och ett efter. Under konferensen möttes brittiska och amerikanska forskare och flera av deltagarna ställde sig kritiska till en traditionell syn på skrivundervisning där skrivande mest bestod av arbetsblad och ifyllnadsuppgifter. I stället sågs skrivande som en kognitiv och expressiv process som skulle bidra till personlig utveckling.¹³ Efter konferensen tog den empiriska skrivforskningen fart och växte sig under 70-talet stark. Inte minst den kognitiva skrivforskningen – där skrivandets inre processer var i fokus – firade triumfer. Impulserna från skrivforskningen letade sig småningom in också i svenska kursplaner. Synen på skrivande blev mer psykologiskt medveten; viktigt för skrivundervisningen var att få elever att lita på sitt språk. Särskilt i revideringen från 1982 tycks influenserna tydliga. Jämfört med tidigare finns i den en större medvetenhet om skrivande som process och som redskap

för kunskapsskapande. Det verkar tydligt att det är tankar från den kognitiva skrivforskningen som letat sig in i kursplanen. Skrivande ses som ett redskap för tänkande, fantasi och kunskapsinhämtning. Att kreativitetsdiskursen blev mer synlig än tidigare kan kanske relateras till forskningen om expressivt skrivande, företrädd av bland andra britten James Britton. För Britton handlade skrivinlärning om att lära sig använda språket på olika sätt. Särskilt viktigt var det expressiva språket, det som är informellt och personligt. Det ligger till grund för mer avancerat och formaliserat språkbruk med funktioner som att övertyga, informera och underhålla. Men trots att språket utvecklas finns det expressiva kvar som det primära sättet att förstå sig själv och det blir därför ett viktigt verktyg för lärande enligt denna språksyn.¹⁴

Också vid tiden för de följande läroplanerna sätter skrivforskningen tydliga avtryck. I början av 90-talet hade en social syn på språket blivit vanlig i skrivforskningen. Den syns i Lpf 94 i det att mottagare och syfte ges vikt (även om tankar om språk och diskursgemenskaper inte är särskilt framträdande). Svenska beskrivs som ett kommunikationsämne. Dessutom hade processskrivningen slagit igenom ordentligt i många länder i såväl kursplaner som läroböcker. I Sverige fick Siv Strömqvists bok *Skrivprocessen* från 1988 stor spridning (men det är omtvistat i hur hög grad processskrivningen faktiskt påverkade undervisningspraktiken).¹⁵ I Lgy 11 är drag från genrepedagogiken påtagliga, inte minst om man ser de mer avancerade kursernas förberedelse för akademien som en del av detta inflytande. Ivanič skriver att särskilt de genrer som kan förknippas med framgång i utbildnings- och byråkratiska sammanhang framhävs i genrediskursen.¹⁶ Kanske kan genrepedagogikens (inklusive det akademiskt inriktade skrivandets) genomslag ha medverkat till att kreativitetsdiskursen så gott som försvunnit i Lgy 11. Symptomatiskt nog har ämnet Litterär gestaltning, i Lpf 94 en valbar kurs för dem som ville skriva skönlitterärt, fått utgå i Lgy 11 (och är numera en del av det bredare ämnet Skrivande). Kreativt skrivande är inte längre *à la mode* helt enkelt.

Ytterligare ett sätt att förstå kreativitetsdiskursens frånfalle har med det samhälleliga samtalet om ungas skrivande att göra. De senaste decennierna har präglats av återkommande skrivkrisutrop.¹⁷ Ofta har det varit högskoleföreträdare som anfört kritiken. Inför Lpf 94 genomfördes en avnämningundersökning

av Riksdagens revisorer (det nuvarande Riksrevisionsverket). Det framkom att främst högskolelärare såg allvarliga brister i nya studenters skriftliga framställningsförmåga.¹⁸ Den så totala dominansen av färdighetsinriktat skrivande i betygskriterierna för den första svenskkursen i Lpf 94 och det akademiskt inriktade skrivandet på de mer avancerade kurserna kan ha något med detta att göra. Undersökningen bidrog även till att Läroplanskommittén senare skulle plädera för ett förstärkt svenskämne. Även i betänkandet inför Lgy 11 togs nya studenters bristande skrivförmåga upp. Utredaren menade att bristerna hade betonats av flera lärosäten. Dessutom nämndes i utredningen en enkätundersökning där högskolelärare i svenska anmärkte på brister i korrekthet, ordförråd och genremedvetenhet (särskilt vad gäller vetenskapliga texter) hos studenterna. Värt att notera är att avnämrandeundersökningarna analyserat attityder, inte elev- eller studenttexter. Att det under större delen av 1900-talet och framåt rått något av en ständig skrivkris – det vill säga en icke-belagd *känsla* av att ungas skrivande försämrats jämfört med en annan, oftast odefinierad, tidsperiod – kan stämma till eftertanke, om det nu är så att skrivkriserna påverkat synen på skrivande i läroplanerna. För faktum är ju att vi inte riktigt vet vad som hänt med ungas skrivande över tid – mer än att det egentligen alltid funnits en viss andel som inte når de krav vi som samhälle ställt och ställer på skrivförmåga.

Ett tredje spår för att detektera kreativitetsdöden i Lgy 11 skulle kunna vara de senaste decenniernas ökade koncentration på bedömning. Kreativt skrivande är inte alldeles enkelt att bedöma, något också Ivanič diskuterar. Hon skriver att texterna ofta bedöms utifrån innehåll, stil och vilket engagemang de väcker hos läsaren. Sådana abstrakta egenskaper hos texten blir svåra att pricka in i en matris i ett svenskämne alltmer inriktat på mätbarhet.¹⁹

Ett själlöst språk?

I en artikel i *Dagens Nyheter* från 1970 skrev litteraturocenten och gymnasieläraren Helmer Lång att gymnasisterna tjugo år tidigare ”skrev som pensionerade kameralister, ett själlöst, mödosamt inlärt språk”.²⁰ Han hade med detta gett sig in i den debatt som inleddes med akademiledamoten Henrik S Nybergs direktörs-tal under den årliga högtidssammankomsten i Svenska Akademien. Nyberg utgöt sig i sitt tal över de språkliga brister i ungas

skrivande som han såg som ett direkt resultat av de många utbildningsreformerna under 60-talet, såsom grundskolans införande och det nya gymnasiet. Lång ställde inte upp på beskrivningen utan lät i stället hävda att många gymnasister skrev en ”rakare, effektivare, uttrycksfullare svenska” än byråkraterna på Skolöverstyrelsen.

Man kan fråga sig hur Helmer Lång skulle se på dagens svenskämne och det nyttobetonade skrivandet. Styrdokumentens nyttobetoning innebär att det när eleverna väl lämnat grundskolan får vara nog med kreativt skrivande och berättande. Då är det ett argumenterande och alltmer vetenskapligt skrivande som ska övas. Men undersökningar har visat att det vetenskapliga skrivande som sker på gymnasiet snarast är att betrakta som en ”pseudo-praktik för vetenskapligt grundat arbetssätt”.²¹ Det handlar mest om att följa ett slags vetenskaplig mall. Kanske är förväntningarna helt enkelt för högt ställda på gymnasisters vetenskapliga skrivande. Frågan är väl också om synen på skrivande i stort är alltför nyttobetonad. Gör vi oss själva en otjänst om det kreativa skrivandet kastas på historiens sophög? Vill vi inte se elever som vågar experimentera och leka med språket? Som skriver gestaltande? Är det, för att alludera på Lång, till och med så att vi med inställningen till skrivande i styrdokumentet för dagens svenskämne riskerar skapa en ny generation som skriver som pensionerade kameralister? Nja, låt oss hoppas att lärarkåren vet bättre.

Det är hur som helst viktigt att de kreativa aspekterna av skrivundervisningen inte stannar vid det expressiva skrivandet, som att skriva sig till kunskap och att skriva för att förstå sig själv. Det expressiva skrivandet har kritiserats av företrädare för genrepedagogik på grund av dess individorientering.²² En annan kritik är att det kan leda till ett slags ”påkallad intimitet” om eleverna förväntas utgå alltför mycket från sina egna erfarenheter.²³ Möjligen kan det finnas en risk att också skönlitterärt skrivande leder till att eleverna mest vänder ut och in på sitt själv. Men det finns alternativa sätt att arbeta med skönlitterärt skrivande. I *Tillbaka till texten* beskriver jag ett undervisningsprojekt där eleverna fick skriva skönlitterärt utifrån en källtext genom att dikta vidare på en av sex 1900-talsromaner. Det är ett sätt att komma bort från det personliga och intima. Jag tyckte mig se att skrivandet fick dem att läsa skönlitteraturen på ett delvis nytt och kreativt sätt. Dessutom verkade eleverna utveckla en medvetenhet om sig själva

som skribenter eftersom de tvingades reflektera över sina val och vilken stilnivå texten skulle ha. Estetiska arbetsformer behöver alltså inte bara ses som ett lustfyllt inslag. De kan också bidra till att eleverna blir säkrare skribenter. Som vågar ta ut svängarna. Men då gäller att det kreativa ges en plats.

*

Tillbaka i klassrummet. På ett givet kommando lägger lärarna ner pennorna eller låter tangenterna tystna. Ett spontant boksamtal tar vid där vi diskuterar andra skönlitterära klassrumsskildringar med färgstarka lärarpersonligheter. Några av svensklärarna får läsa upp sina alster. Vi förundras över hur olika texterna blev. Och över den kreativitet som kan uppbådas av att skriva vidare på en befintlig berättelse. Jag undrar om någon vill delta i ett forskningsprojekt som vi skapar tillsammans och där lärarna låter sina elever skriva derivativt. Flera är intresserade. Så funderar de på vilken kurs det skulle vara möjligt att genomföra projektet i. Och det är då något händer. Det är som om engagemanget falnar. Som om vi efter att ha befunnit oss någon helt annanstans nu kastats tillbaka till den krassa verkligheten.

Om det blir något forskningsprojekt vet jag i dagsläget inte, för som tidigare påpekats är kreativitet knappast i centrum i svenskämnet i Lgy 11. Inställningen till det kreativa skrivandet tydliggörs i kommentarmaterialet för svenska: "Texter för kommunikation, lärande och reflektion kan visserligen vara skönlitterära till sin karaktär, men tyngdpunkten i den skriftliga framställningen i svenska 1 ligger inte på skönlitterära texter."²⁴ Inte i någon av de andra kurserna heller, kan tilläggas.

Noter

- 1 Martin Malmström, *Tillbaka till texten: Derivatvt skrivande i en svensk gymnasieklass* (Malmö: Holmbergs, 2012).
- 2 Lpf är en förkortning av *Läroplan för de frivilliga skolformerna*.
- 3 Lgy står för *Läroplan för gymnasieskolan*. Ibland förkortas läroplanen Gy11.
- 4 För en genomgång av de olika diskurserna, se Roz Ivanič, "Discourses of Writing and Learning to Write", *Language and Education* 18, nr. 3 (2004): 220–245.
- 5 Peter Elbow, *Writing Without Teachers* (London: Oxford University Press, 1973).

- 6 Lgy står för *Läroplan för gymnasieskolan*. Detta avsnitt bygger främst på Malmström, *Synen på skrivande: Föreställningar om skrivande i mediedebatter och gymnasieskolans läroplaner* (diss., Lunds universitet, 2017).
- 7 Lgy 70, *Läroplan för gymnasieskolan, 2 supplement* [tre- och fyraåriga linjer] (Stockholm: Liber, 1971), 247.
- 8 Lgy 70, *Läroplan för gymnasieskolan, 2 supplement* [tvååriga linjer] (Stockholm: Liber, 1971), 148.
- 9 Lgy 70 [tvååriga linjer], 148.
- 10 Lgy 70, *Läroplan för gymnasieskolan, 2 Supplement: alternativ version, 22, svenska* (Stockholm: Liber, 1975), 6; Lgy 70, *Läroplan för gymnasieskolan, 2 Supplement, 80, svenska* (Stockholm: Liber, 1982).
- 11 Också kursplanerna i Lpf 94 reviderades. Här utgår jag från de reviderade kursplanerna i Gy 2000.
- 12 Skolverket, *Läroplan, examensmål och gymnasiegemensamma ämnen för gymnasieskola 2011* (Stockholm: Skolverket, 2011).
- 13 Martin Nystrand, "The Social and Historical Context for Writing Research" i *Handbook of Writing Research 11*, red. Charles MacArthur, Steve Graham och Jill Fitzgerald (New York: Guilford Press, 2006), 12.
- 14 Arthur Applebee, "Alternative Models of Writing Development" i *Perspectives on Writing Research, Theory, and Practice*, red. Roselmina Indrisano och James Squire (Newark: International Reading Association, 2000), 92f.
- 15 Se Sofia Pulls, *Skrivande och blivande: Konstruktioner av skönlitterärt skrivande i handböcker och läromedel 1979–2015* (diss. Umeå: Umeå universitet, 2019), 18.
- 16 Ivanič, "Discourses of Writing and Learning to Write", 233.
- 17 Se Malmström, *Synen på skrivande: Föreställningar om skrivande i mediedebatter och gymnasieskolans läroplaner*.
- 18 Elisabeth Carlsund, *Gymnasieskolan: Resurser, resultat och utveckling* (Stockholm: Riksdagens revisorer, 1992).
- 19 Jfr Stefan Lundström, Lena Manderstedt och Annbritt Palo, "Den mätbara litteraturläsaren: En tendens i Lgr 11 och en konsekvens för svensklärarytbildningen", *Utbildning & Demokrati* 20, nr 2 (2011): 7–26.
- 20 Helmer Lång, "Svenska för vem?", *Dagens Nyheter*, 28 december, 1970.
- 21 Se till exempel Eva Svärdemo Åberg, Maria Calissendorff och Ylva Ståhle, "Förberedd för högskolestudier? En studie av hur 'vetenskapligt grundat arbetssätt' tar skriftspråklig form i svenska gymnasiearbeten inom samhällsvetenskapsprogrammet", *Utbildning & Lärande* 12, nr 2 (2018): 7–23.
- 22 Fredrik Hansson, *På jakt efter språk: Om språkdelen i gymnasieskolans svenskämne* (diss. Malmö: Holmbergs, 2011), 62.
- 23 Johan Elmfeldt och Per-Olof Erixon, *Skrift i rörelse: Om genrer och kommunikativ förmåga i skola och medielandskap* (Stockholm/Stehag: Bruno Östlings bokförlag Symposium, 2007), 253.
- 24 Skolverket, *Kommentarmaterial till ämnesplanen i svenska*, https://www.skolverket.se/download/18.6011fe501629fd150a28955/1530188053466/Kommentarmaterial_gymnasieskolan_svenska.pdf.

ELISABETH HJORTH

Att förekomma eller förekommas

Om kvinnoblivande och intimitet

När Bell föddes blev vi för många för att jag skulle kunna ha ett eget rum, alltså arbetar jag i rummet där Sea bor. En regnbågsflagga är nedstoppad i en krukväxt, glittriga souvenirer han har tiggat till sig på resor belamrar fönsterbräddor och bokhyllor. På skrivbordet står en plastig jackpotapparat. Jag drar i spaken och en sju, ett dollartecken och tre körsbär rullar fram i den lilla rutan. En gång hade jag bestämt att jag inte skulle ha några barn. Bakom föraktet för kärnfamiljens själv tillräcklighet låg en skräck för själva ödesspelet. Att förgiftas av mixen av reproducerade gener och neuroser, maktutövning och hjälplöshet. Dessutom hade jag barndomen i minne och visste att jag var för lat för att någonsin bli som min mor. Till skillnad från henne tänkte jag skaffa mig ett eget rum.

I efterhand tror jag att en annan rädsla låg bakom min tvekan. Rädslan för en avgörande, kroppslig och kanske livslång intimitet bortom min kontroll. Bävande inför att dela kropp med en främling som skulle göra anspråk på de innersta och mest extrema känslorna var länge starkare än begäret efter en sådan intimitet.

Konsekvenserna av en sådan intimitet är inskrivna i min kropp. Jag betraktar den i en överdimensionerad spegel i badrummet där ägarna till huset någon gång på nittioalet installerat dubbla handfat och kornblå kakelbård. Ärran löper längs den övre respektive

undre delen av magen. Jag vande mig ganska snabbt vid dem. Till skillnad från bröstet; femton år efter att de första gången förvandlades till använda mjölkbehållare undrar jag fortfarande vems de är. Två tunna skinnbitar som rullas upp i en bh för att de annars daskar mot en svettig torso vid minsta rörelse. Använda bröst. Det finns gott om metaforer för dem, vilka jag aldrig lyckats närma mig med gott humör. Jag kan inte låta bli att tycka att kroppens sätt att bli en annan utan att be om tillåtelse är lömskt. Vissa förändringar påminner för mycket om att kvinnoblivandet är en process bortom kontroll. Åsynen av använda bröst påminner dessutom om möjligheten att göra något åt dem, att korrigera.

Jag påminns på nytt när vi en dag tar tåget till Louisiana och går på Marina Abramovičs stora retoperspektiv. Där blir jag stående framför *Thomas Lips*. Performanceverket är inspelat vid två tillfällen, det är ett par decennier mellan Abramovičs kropp på den högra och den vänstra skärmen. Under tystnad ristar hon en femuddig stjärna i sin sjuttiotalskropp (svartvit) och i sin nittiotalskropp (i färg). Första gången verket visades bar publiken iväg med konstnären för att de inte stod ut med att hon skar sig själv och sedan korsfäste sig på ett isblock.

När filmerna rullar bredvid varandra och rakbladet synkront punkterar magens hud är det bara bröstet jag kan koncentrera mig på. Före och efter förstoring. De opererade bröstet gör mig oförmögen att relatera till verkets egentliga ärende. Fixeringen vid kvinnokroppens korrigering slukar mig och jag känner mig samtidigt avslöjad för att jag är så intresserad av den. Det är bara bröst, välartade bröst i fyra versioner. Sådana finns överallt och dem bortser jag oftast från. Men det är påminnelsen om mina bröst som gör det omöjligt. Vad är verkets egentliga ärende? Att förtryck gör avtryck i kroppar och att avtrycken består över tid? Eller att en kvinna med pengar kan bli vad hon vill? Alla disciplinära övergrepp som Abramovič genomled som flicka hindrade henne inte från att *bli någon*, och när hon blivit någon fortsatte hon med det. Minutiöst förberedda performances och perfekt formade bröst.

Samtidens subjekt är somatiska, hävdar Cressida Hayes.¹ Det vill säga, i alla möjliga sammanhang presenterar sig jaget som kropp. Därför blir överensstämmelsen mellan det inre och yttre så viktig, att ha en kropp som så att säga motsvarar innehållet. Självtransformationer kan paradoxalt nog handla om att bli sig själv,

likaväl som att bli en annan, genom att förändra kroppen. Alla sådana förvandlingar sker i relation till och under inflytande av normer. Tricket är att inte bli styrd av de normaliserande processerna, tycks Hayes mena. Men hur, hur leva med kroppen utan att bli en fånge i det ouppnåeliga som är det normala?

Abramovičs opererade bröst illustrerar två svårigheter kvinnor stöter på när de ska bli en annan: alltför omfattande förkunskaper och för lite kunskaper om resultatet. Flickor vet vad de borde bli. Starka (bara inte för starka), oberoende (bara inte för oberoende), initiativtagande (bara inte för...). Men det de inte kan veta är att det aldrig tar slut. Att "bli" förvandlas från ett möjligt motstånd till en oändlig befallning. Du ska bli. Att Abramovič som individ och konstnär fortsätter att bli vad hon vill förändrar inte sättet som kvinnor blir styrda på. Det intressanta med hennes bröst är inte huruvida hon borde ha korrigerat dem, utan vad de säger om kvinnokroppar, pengar och politik.

Missnöjet med kroppen påverkar kvinnors dagliga erfarenhet, skriver Luna Dolezal. Kroppsskam är ett kvinnligt arv, historiskt har kvinnokroppen behandlats som något som bör döljas; i synnerhet sådant som menstruation, sexualitet och graviditet har förknippats med skam. I samtiden förvandlas skammen till stolthet genom olika sätt att förbättra kroppen.²

Mina bröst är använda bröst. En graviditet eller andra näradöden-upplevelser förändrar inställningen till kroppens förändringar. Jag fick ett barn. Barnet fick mat. Brösten kom till användning. Jag hade ett barn i magen. Hon satt fast som en groda och behövde komma ut. En vacker läkare plockade ut henne. Jag hade en tumör. Den hade kunnat äta upp mig inifrån som den gjorde med mormor. Jag överlevde. Ärr bleknar vid sådana jämförelser. Hur kommer det sig att föreställningen om något annat ändå är så levande och närvarande?

Kvinnokroppen har en metaforisk betydelse, den står för allt som borde förbättras. För det som är otillräckligt och skamligt och osnyggt. Missnöjet sprider sig, angriper intellektet och den sociala förmågan. Det är inte så att jag opåkallat går omkring och tänker på min torso. Men också den som slipper leva i konstant upplysning om sin kroppslighet är indragen i systemet, rör sig rastlöst i det och hoppas på att bli en annan. Kvinnokroppen lockar med ett löfte och är samtidigt fast i något obevekligt.

I muséet finns en trång passage där en man och en kvinna står nakna och väntar på att besökarna ska tränga sig mellan deras kroppar för att komma vidare. Eftersom jag redan vet att en övervägande majoritet väljer att gå med framsidan mot kvinnan vänder jag mig mot den nakne mannen. Jag lyckas inte få ögonkontakt, men känner hur min stjärt snuddar vid kvinnans mage och undrar vad som skulle hända om jag stannade kvar här lika länge som besökarna förväntas stirra i ögonen på en främling i båsen längre bort. Installationen med de nakna studenterna är ett spel med Abramovičs publik, som är värdig och respektfull och följer spelets regler. I gengäld får publiken en upplevelse, som i sin tur kan transformeras till diskussion över smørrebröden i restaurangen. Det är uppsluppet och skamlöst på danskt vis. Men jag kan inte låta bli att tänka på analogin mellan konstverket och vissa flickerfarenheter. Upplevelsen av att vara naken i ett rum fullt av påklädda människor, att visa upp något som är märkligt gränslöst eller fullt av skamliga gränsdragningar. Flickkroppen avslöjar något utan att ha kontroll över vad det är som avslöjas. En skörhet? En provokation? En inbjudan till förstörelse eller oskuldsfull dyrkan?

Flickkroppen är inte konstverkets ärende. Passagen mellan de nakna kropparna är inte ens tänkt att handla om just de kropparna, att de är vita och unga och tycks fungera normalt. (Jag tänker inte ens nämna kvinnans *bröst*.) Kropparna ska påminna om något universellt och existentiellt, sinnligt kanske. Till skillnad från mediala kroppar ska de inte föra tanken till förbättringar. Det är kroppar som inte jobbar med skam. Ändå: det är något komiskt över ansträngningarna att undvika ögonkontakt hos alla parter. De nakna stirrar rakt fram. De som tränger sig igenom tittar ut mot salen dit de snart är räddade eller på de nakna studenternas hår. Om det finns något skamligt i rummet så handlar det om att vilja äta kakan och ha den kvar. Att känna kittlingen av kroppens utsatthet utan att fråga efter den.

Och det är grejen med en kropp som är metaforisk: det går inte att tala med den. Den kan vara naken och till beskådande men så länge den står *för något annat* är det svårt att komma i kontakt med den. En vit frisk kropp (eller två, för att understryka den heterosexuella matrisen) står för det allmänna. En förbättrad kropp står för förbättring. Att möta den är att komma i kontakt med det som kan förbättras, inte med kroppen som sådan. Tystnad

sänker sig. Främlingskap inför den egna kroppen brer ut sig. En reva som går genom det skapande och intellektuella arbetet, rakt genom relationer och moderskap och sex.

Ett rum i muséet är tapetserat med bilder på människor som stirrar på Abramović, trots att hon själv inte är där. Bilderna är tagna under performanceverket *The artist is present* där besökarna sitter mitt emot konstnären och tittar henne i ögonen. Verket har dokumenterats, bild efter bild av nakna ansikten som är på höjden av koncentration. Till skillnad från den trånga passagen finns här en ohöljd fråga i varje ansikte, en hunger som bekänns helt öppet. Verket befinner sig långt från Abramovićs tidiga, våldsamma projekt. Det är påklätt, kyskt och utan drama. Jag går tyst genom rummet och vet inte om det är höjden av intimitet jag betraktar, eller begäret efter den.

När jag kommer hem skriver jag till Ludwig och frågar ifall folk kysser varandra i samtidsromanen numera. Om det är någon jag kan fråga om samtidslitteratur, och kyssar, är det han. Ludwig svarar nej, intimitetsskräcken är för stor. Inga kyssar i samtidsromanen.

Utsikten från rummet som alltså inte är ett eget rum: Två barn rör sig på taket till högstadieskolan mittemot. En pojke skrattar och viftar med ett föremål framför ögonen på en flicka. De kan vara lika gamla men hon är huvudet längre, minst. Han skrattar medan hon böjer sig fram över ett räcke för att få tag på det han har i handen. Det är en surfplatta, av allt att döma hennes. Killen håller plattan segervisst uppsträckt, låtsas kasta iväg den från taket, sträcker fram och drar tillbaka när hon är på väg att få tag i den. Flickan släpper räcket, jagar efter honom på taket tills han når fram till en dörr. Innanför den står någon, en medbrottsling, beredd att ta emot. Den stulna surfplattan försvinner bakom dörren och flickan blir kvar utanför. Kutande axlar, suckande kropp. Sedan försvinner också hon in genom dörren.

Du känner igen scenen, upprepad så många gånger, från din egen historia. Någon lyfter din dagbok, dina tamponger, din sminkväska som en trofé och du förlorar för ett ögonblick kontrollen. Både över det som är ditt och över frågan om vad det egentligen är värt.

Att bli personlig är ett sätt för kvinnor att återta kontrollen. Det är bättre att förekomma än att förekommas, att visa innehållet

i väskor och dagböcker och laptops hellre än att låta någon annan använda sig av det. Vilket inte innebär att det är lätt, eller alltid ens särskilt uppskattat. I sin melankoliska bok om ett trasigt liv menar Theodor Adorno att självreflektion har något sentimentalt och anakronistiskt över sig, ”en klagolåt över världens förbannelse där den skrivande riskerar att fångas under världens villkor och på så sätt fullfölja förbannelsens lag”.³ För kvinnors del har det personliga skrivandet i varierande grad betraktats som en billig poäng, en självbiografisk not, ett terapeutiskt skrivande. Vilket är höjden av skamliga sysselsättningar, framgången för samtida självbiografier till trots.

Att kvinnor insisterar på att skriva om sina liv betyder att de insisterar på att inte vara döda. När män skriver om sina egna erfarenheter är det lättare att bortse från det terapeutiska, eftersom de blir universella av ren tradition. Självklart finns det något intressant om livet och mänskligheten i en mans personliga vedermödor. Han har råd att bli någon genom att överskrida det personliga. Han har råd att skriva och vara den döde författaren samtidigt. En död har som bekant inget att förbättra.

Den tanken är så empiriskt belagd att jag ställer mig kallsinnig till en dagstidningstidningsrubrik som basunerar ut att författare har blivit ett kvinnoyrke och män inte får debutera längre. Hear! Hear! Vad ska nu hända med litteraturens *status*? Varför vill unga män inte *skriva*? Vad ska hända med pojkars *läsande*? Undergångsstämning, plötsligt: vilka berättelser är det som *inte hörs*? Få söker förklaringen i författaryrket som ett låglönejobb där utsikterna till karriärutveckling blir allt dystrare i takt med att den litterära infrastrukturen eroderar (alla yrken som någonsin intresserat mig har förr eller senare blivit lågstatusjobb med kvinnolöner). En medelålders författare efterlyser gestaltning av samtida manlig sexualitet, en *generationsroman*. Ibland behöver feminister inte göra sig besväret att avslöja det uppenbara: de kan inte bli universella.

Frågan kommer i skymundan av mer praktiska problem. Vår källare visar tecken på fuktskador och all bråte börjar lukta lite karaktäristiskt skumt. Jag tar upp några flyttkartonger för att trycka in dem i garderoben istället. En gammal dagbok faller ur händerna och jag motstår impulsen att genast stoppa tillbaka den bland osorterade pappershögar och tidningsurklipp som mamma skickat genom åren. Flickors dagböcker är av tradition själv-

hatiska (motsägelsefullt nog kallas det skrivandet för terapeutiskt). När jag öppnar boken vet jag att den är pinsam, men jag fylls också av ömhet för mitt skrivande sjuttonåriga jag. Hon är så ensam och så orimlig att jag vill ge henne allt, språket och stjärnorna och kärleken. Inte minst det som Adrienne Rich beskriver som "ett *tillgivet* förhållande till kvinnokroppen, som ett *bra* och *hälsosamt* rum att vistas i".⁴ Sjuttonåringen är inte särskilt originell, hon skriver samma sak som andra flickor: Jag kommer aldrig att kunna bli den jag vill.

Det är en kluven upplevelse att läsa dagboken. Rösten där är full av självförakt, samtidigt som den är omätlig i sitt begär och önskar sig hela världen. När jag läser ser jag hur exponerad flickan är för både skam och skamlöshet. Beredd att förbättra sig till varje pris, men lika gärna att förråda sig själv och andra för att få vad hon vill ha. Hon har en särskild kontakt med gränslöshet, på gott och ont. Hennes kunskap är av det ambivalenta slaget, hon vet för mycket och för lite om allt. Men det är tack vare sådan kunskap som jag kan höra henne, älska henne.

Varför detta behov av att legitimera det talande och skrivande jaget om det inte i grunden är skamligt, perverst? Varför be om ursäkt för något som bara är, om inte det "att vara" från början är särskilt suspekt för flickor? Att bli någon är det ursprungliga begäret, hävdar Rosi Braidotti.⁵ Alltså, du kan inte *inte* vilja bli. Jag är med på det, men Braidottis resonemang om skrivande gör mig lite besviken eftersom hon bannlyser den skamliga texten. Att skriva opersonligt, eller post-personligt, som hon rekommenderar, är minsann att föredra. Det är alltid att föredra att röra på sig, vara komplex snarare än perplex och välja koncept framför krånglet med jaget. Som om historien inte hade en röst. Som om det som fanns före skrivandet är en pinsamhet. Som om frågan om vem som talar är en retorisk fråga. Jag gömmer dagboken igen, långt inne i garderobens grotta. Att skriva personligt är svårt, vad folk än påstår. Det klaustrofobiska i att betrakta sina egna rörelser, trevande i ett rum som bara fläckvis och överraskande nås av klarhet.

Michail Bakhtin menar att den skrivande erfar sig själv i sitt skrivobjekt, men inte processen av sin egen erfarenhet.⁶ Det låter rimligt, för att inte säga vackert. Problemet är att det alltid varit lättare att skilja upphovsmän än upphovskvinnor från deras texter. Flickors skamliga gamla dagböcker är en egen kvinnogenre. Jag

tycker att de får viss upprättelse av tanken på att självbiografiskt skrivande inte handlar om Delfioraklets befallning *känn dig själv*, och inte heller om frågan om vem jaget är. Den frågan kan ingen besvara själv. Någon annan måste svara, adekvat och bekräftande, när du försöker övertyga om din existens. Flickors personliga skrivande skulle kunna handla om det. Inte så mycket om att skriva om sig själva som att studera sitt skrivande genom några specifika erfarenheter. Möjligen ett försök att närma sig processen av sin egen erfarenhet; att stå ut med att inte bli en annan.

Jag skulle gärna skriva något som inte är inpyrt av det mystiska, det sanna, det allmänna. Hellre billiga poänger än universell skönhet. Sanningen att säga är jag mer intresserad av intimitet än auktoritet. Varför förknippas kvinnor med det intima och varför symboliserar deras kroppar intimitet i högre grad? (Varför väljer majoriteten att vända sig mot den nakna kvinnan i muséets passage?) Varför är intimitet det enda sätt som kvinnor kan göra sig intressanta på? (Varför envisas de med att berätta om sina ätstörningar och sin kroppsskam?) Varför bjuder kvinnors röster in till intimitet och varför blir de vansinniga av att det tolkas som kladdigt, utbjudande eller helt enkelt korkat?

Chris Kraus har en idé om femininitetens dilemma. Hon säger att det blivit omöjligt att föreställa sig ett kvinnligt liv som existerar utanför sig själv. Tricket är därför att gå bortom sig själv. Kraus menar att kvinnor borde göra anspråk på det opersonliga. Genom att studera sina liv distanserat och uppmärksam, som källor till kunskap, kan gränsen till det opersonliga forceras. "Varför ska kvinnor nöja sig med att tänka och tala om kvinnlighet när män konstant överskrider kön?"⁷ Och det låter så lockande igen, att överskrida, bli en annan, bli en allmän. Bli en universell människa, som män har varit universella.

Det finns något centralt i Chris Kraus projekt som handlar om att bli godkänd, att ta plats bland de tänkare som räknas genom att hävda det opersonliga. Ett rasande bankande på dörren till en manlig diskurs. Jag finner det svekfullt att moralisera över något som kanske varit det enda sättet att göra sin röst hörd på. Ändå vill jag peka mot något annat, mot att insistera på det personliga, låta det vara en omutlig och våghalsig premiss för tänkandet.

Om det allmänna saknar förmågan att höra kvinnor, som Kraus menar, är deras enda chans att bli mänskliga att göra sig universellt begripliga? Eller börjar det med att dela kunskaper och historier med dem som har intresse av att det allmänna förändras? Om att blotta det intima är det enda sättet för kvinnor att göra sig intressanta på, att skära i sig och visa det, för vem är det intressant? Kanske är det *mer* intressant för den som faktiskt hör vem som säger, hur det sägs och vad som sägs.

Noter

- 1 Cressida J. Hayes, *Self-Transformations: Foucault, Ethics, and Normalized Bodies* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 3ff.
- 2 Luna Dolezal, *The Body and Shame: Phenomenology, Feminism and the Socially Shaped Body* (London: Lexington, 2015), 103–122.
- 3 Theodor Adorno, *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life* (London/New York: Verso, 2005), 16 (min översättning).
- 4 Adrienne Rich, *Av kvinna född: Moderskapet som erfarenhet och institution*, övers. Hilja-Katarina Wallin (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1989), 228 (min kursivering).
- 5 Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (New York, Columbia University Press, 1994), 18.
- 6 Michail Bakhtin, *Art and Answerability*, övers. Vadim Liapunov (Austin: University of Texas Press, 1990), 7.
- 7 Chris Kraus, *Aliens and Anorexia* (London: Tuskar Rock Press, 2018), 103 (min översättning).

MARA LEE

Passion som institutionell praktik

Kreativt skrivande, möjligheter
och svårigheter som kunskapande metod

Bakgrund: Vad har det med själen att göra?

Under de senaste åren har jag ägnat mig åt ett forskningsprojekt som skulle handla om kärlek. Titeln är: *Loving Others, Othering Love*. Projektet inleddes 2017. Det skulle alltså handla om känslor och affekter, och hur känslor som generellt uppfattas som positiva – som kärlek – kan medverka till processer av andrefiering. Min ingång till det här projektet var att jag tyckte mig se att forskning som undersöker just känslor och affekter kopplade till rasism och andrefiering primärt verkade fokusera på känslor som upplevs som negativa, eller åtminstone som störande, till exempel irritation och andra ”icke-katharsiska” känslor, för att tala med Sianne Ngai.¹ Jag ville istället undersöka hur känslor som vi instinktivt uppfattar som positiva även bidrar till att forma processer av andrefiering.

Jag gav mig in i detta arbete. Dök ner i referenslitteraturen och märkte snabbt att den tidigare forskningen på detta område var tung att gå igenom, rent tematiskt. Jag rörde mig i textvärldar av exploatering, förtryck och våld, och i synnerhet riktade mot kvinnor, kvinnor från det globala syd. Att sitta i flera år och impregneras av både vardagliga och mer extrema uttryck för rasistiskt och sexistiskt våld var minst sagt slitsamt. Det kulminerade i att jag

under hösten 2018 skrev två långa essäer. En av dem publicerades, den andra sparade jag för att ha med i slutpublikationen. Själva skrivandet var som att gå ut i strid, och ändå körde jag bara på. Jag höll på att gå i bitar. Och då hände något. Det är ofta så med mitt skrivande. Det går till en gräns där allt brister, och först då sker det där som blir avgörande för att något riktigt viktigt ska mejslas fram. Det kändes både klyschigt och uråldrigt på en och samma gång.

Hur då?

Jo, den gamla klyschan att allting som känns sant och ”på riktigt” måste komma ur ett lidande. Eller att något måste offras för att det ska bli värt det. Att jorden måste bestänkas med blod för att något nytt ska börja gro.

Kanske kan denna erfarenhet bäst åskådliggöras i en gestaltad, litterär skepnad. I den bok som i och med ovan beskrivna krasch fick sin slutgiltiga form, och som kommer att publiceras våren 2021 under titeln *Främlingsfigurer* beskriver jag det som skedde, den där kritiska vändpunkten:

Mörker, mon amour

Den som skriver om affekter kanske blir extra vaksam på de egna känslorna som uppstår under skrivandet. Hur materialet påverkar en, dess emotionella kraft.

Det som uppenbarades under arbetet med denna bok var följande: jag skulle skriva om kärlek, men arbetet förde mig till en natt utan slut. För ämnet är tungt. Sekundärlitteraturen är genomgående blytung. Det finns en gräns för hur mycket mörker hjärnan orkar bearbeta.

Ibland ser man på tv hur en åklagare vinner en stor seger i sitt arbete, samtidigt som hon trasar sönder en annan människas liv. Kanske känner hon lite skuld, men i grunden har hon rätten på sin sida. Brottslingen förtjänar sitt straff. Föreställ dig nu att den som står åklagad är samma person som den som åklagar. Att varje gång du triumferar med din knivskarpa logik, så är det du själv som krossas. Och varje gång dina ord skär rakt in i hyckleriets centrum och vrider om kniven, är det du själv som står kvar och blöder. Men ändå lyfter du pennan igen, tänker att nästa gång ska snittet bli så skarpt, rent, perfekt, så att inget kan gå fel. Men det blir bara värre. På så vis fortsätter du att såra dig själv, i knivskarphetens namn.

Jag sa kärlek, skrev kärlek. Varje dag, varje vecka. Och hatet växte. Om detta inte är lögn, så vad är en lögn? Just en sådan lögn som förpassar lögnerskan till den åttonde kretsen, som straff för förställning.

Alltså hamnade hon i helvetet.

Förtydligande: jag hade alltså först skrivit en bok som hette *Kärleken och hatet*. Den publicerades 2018. Under skrivandet av den boken inledde jag forskningsprojektet om kärlek. Så jag läste och skrev om kärlek, men kände mest hat inför allt jag tvingades läsa om och skriva. Det är, för en poet, en ohållbar situation.

Hur då?

Jag tror att många poeter, författare och personer som arbetar konstnärligt kan hålla med mig när jag säger: Det är omöjligt att hårbärgera en dramaturgi eller ett innehåll som går på tvärs mot den egna "sanningen", det vill säga den inre dramaturgin. Varför då? Jo, eftersom: för var och en som arbetar med själen som insats, utgör ett sådant tvång något som jag i brist på bättre måste likna vid tvånget att tillbe falska gudar. En upplevelse som hotar att utplåna hela ens grund, ens väsen. Kanske invänder någon att jag nu närmar mig utkanten av vårt fält, att jag närmar mig religion, eller kanske psykologi. Så för att belysa hur denna erfarenhet finns implicerad som en premiss för vårt ämne – kreativt skrivande, men även för litteraturstudier – vill jag nu vända mig till tidigare forskning. Och varför inte börja från början.

Det nödvändiga

Aristoteles tangerar något besläktat i sin poetik. Jag talar om konceptet "det nödvändiga" som återkommer flera gånger i *Om diktkonsten*. Innan jag blev författare, det vill säga när jag var en ung litteraturstudent på 90-talet, hade jag svårt för att förstå detta begrepp. Det sannolika var inom räckhåll för förståelse, men "det nödvändiga"? Ordets vardagliga bemärkelse räckte inte till för att begripliggöra, och andras lärda förklaringar förblev stela tecken på baksidan. Det var först när jag började skriva själv, och framför allt när jag stötte på problem i skrivandet, som detta med det nödvändiga kom att få, inte bara en form, utan även en kropp, för mig.

Kanske är det enklast att visa med ett par citat:

Det framgår också av det sagda att diktarens uppgift inte är att säga det som har hänt, utan det som skulle kunna hända, det vill säga det som är möjligt enligt sannolikhet eller nödvändighet.²

Vid karaktärsteckning bör man liksom vid komposition av händelseförloppet alltid sträva efter antingen det nödvändiga eller det sannolika, så att en person av en viss beskaffenhet säger eller gör sådant som antingen är nödvändigt eller sannolikt för honom och så att det ena följer på det andra i antingen nödvändig eller sannolik följd.³

I det sista citatet nämner Aristoteles det nödvändiga och sannolika inte mindre än tre gånger i en och samma mening. Men det finns ytterligare ett citat som lyckas särskilt väl med att åskådliggöra vad som står på spel:

Men kritik mot orimligheter och dåliga karaktärer är berättigad när diktaren använder det orimliga utan att det är nödvändigt, som till exempel Euripides behandling av Aigeus och hans behandling av Menelaos ondska i *Orestes*.⁴

Det här är förvisso begripligt. Men ändå blir jag fundersam, så därför vill jag visa en av de engelska översättningarna av samma stycke:

The element of the irrational, and similarly, depravity of character, are justly censured when there is no inner necessity for introducing them. Such is the irrational element in the introduction of Aegæus by Euripides and the badness of Menelaus in the *Orestes*.⁵

Den engelska översättningens betoning av en *inre* nödvändighet blev för mig en nyckel och väg in i ett slags poetiskt upplevd förståelse. Kanske för att just dessa ord – inner necessity – adresserar en erfarenhet som – för mig – är starkt kopplad till skrivandet. Att skrivandet blir nödvändigt först när det tycks uppstå som sprunget ur en inre nödvändighet, genererad ur verket självt. Utöver detta tycks många engelska översättningar lyfta fram den inre logikens obönhörlighet genom att skriva ut orden ”law” eller ”rule” som i ”the law of probability or necessity” eller ”the rule of probability

or necessity”, vilket inte är lika framträdande i Stolpes eleganta svenska översättning. Även dessa lagar och regler blev en ögonöppnare i min läsning. Det var regler som förde begreppet det nödvändiga närmare ett praktiskt och konkret skrivande för min del, och lagar som visade vägen till det inre; den inre nödvändigheten, den som är kapabel att strukturera en hel tragedi.

Jag vill nu återknyta till det som skedde i arbetet med mitt forskningsprojekt, och hur diskussionen om den inre nödvändigheten kan kopplas till den kritiska punkt som gestaltades ovan, i stycket ur min kommande bok.

Raderna som jag citerade infaller ganska sent i boken. Närmare bestämt två tredjedelar in, eller kanske tre fjärdedelar. I klassisk dramatik är det ungefär där som en vändpunkt brukar äga rum, peripetin där saker och tillstånd kastas om och välter in i sin motsats. I ovan citerade stycke sammanfaller även vändpunkten med momentet av insikt – anagnorisis hos Aristoteles – det vill säga den upptäckt som, jag citerar, är ”en omsvängning från okunnighet till vetskap som röjer vänskap eller fiendskap för personer som tidigare varit klart bestämda för lycka eller olycka”.⁶

Att Aristoteles poetik är ett rikt verk vet vi. Men det som slår mig är att denna korta text, tillika ett av västvärldens första litteraturvetenskapliga arbeten, också visar sig kunna läsas utifrån en mer modern förståelse av poetik-genren. *Om diktkonsten* framträder härmed som något mer än en fixerad uppsättning av regler som primärt läses utifrån olika litteraturhistoriska perspektiv; i lika hög grad växer det fram som ett levande dokument som förmår adressera problemställningar vilka tycks eviga för den som skriver, för diktaren. I kraft av denna egenskap skapade poetiken en bro mellan mina identiteter som författare och forskare.

Idag läser jag Aristoteles både utifrån litteraturvetarens och författarens perspektiv, både med en analytisk *approach* och ett slags identifikation och medkännande. Jag tar med mig de klassiska dramaturgiska begreppen när jag läser dramer, men jag identifierar mig också med de problem som tas upp, och jag tar med dem in i mitt eget skrivande.

Sårbarhet: känsla, ämne, metod

I *Om diktkonsten* utkristalliserar olika funktioner och roller i förhållande till diktverket på ett tydligt vis, och västvärlden ser här

sin första, renodlade kritikerfunktion; prydligt avskild från författarens. Det är ett snyggt snitt, en uppdelning som håller världen på plats.

Idag är dock denna uppdelning inte lika skarp. Min iakttagelse – som i och för sig är helt ovetenskaplig, men dock en iakttagelse – är att dagens kritiker i allt högre grad publicerar litterära verk på samma marknad som författarna. Det här är ingen värdering, men gränsen mellan författaren och kritikern har härmed förskjutits. Konstnärlig forskning är ju ett paradexempel på en sådan förskjutning. Här uppstår ofta dubbla roller där forskaren/kritikern sammanfaller med författaren, och ibland även med forskningsobjektet.

Det här förhållandet är redan föremål för en intensiv diskussion inom konstnärlig forskning och en rad olika idéer kring detta har lanserats. Själv har jag ofta vänt mig till metoder som redan är beprövade och som kommer från samhällsvetenskaper och humaniora, som till exempel autoetnografi och de insikter som denna och närliggande metoder har formulerat kring erfarenhet, dokumentation, tolkning, berättande, reflektion och validering, och som jag menar är värdefulla för den konstnärliga forskningens fält. Det finns dock moment inom konstnärlig praktik som är svåra att ackommodera och överföra till vedertagna metoder inom samhällsvetenskap och humaniora. Och det var ju det här med kniven.

Jag citerar mig själv, igen:

Föreställ dig nu att den som står åklagad är samma person som den som åklagar. Att varje gång du triumferar med din knivskarpa logik, så är det du själv som krossas. Och varje gång dina ord skär rakt in i hyckleriets centrum och vrider om kniven, är det du själv som står kvar och blöder. Men ändå lyfter du pennan igen, tänker att nästa gång ska snittet bli så skarpt, rent, perfekt, så att inget kan gå fel. Men det blir bara värre. På så vis fortsätter du att sära dig själv, i knivskarphetens namn.

Det som jag försöker förmedla här är att även om metoderna kan vara hur vetenskapliga som helst, så är det detta med ”den inre nödvändigheten”, tillsammans med hur forskningssubjektet och forskningsobjektet ofta sammanfaller inom konstnärlig forskning, något som skapar en särskild plats för känslor och affekter i denna typ av arbete. Och kanske särskilt känslor av sårbarhet.

Hur då?

Låt mig gå tillbaka i tiden en aning.

Jag har då och då försökt mig på att skriva vetenskapliga artiklar. Dessa har handlat om ungefär samma saker som jag tar upp i min konstnärliga verksamhet. Men saken är den att jag är en dålig akademiker. Jag har svårt att förhålla mig kyligt och distanserad inför mina ämnen. Jag menar inte att mina artiklar alltid blir dåliga. Det jag menar är att jag nästan går under när jag skriver dem, det vill säga lite i stil med vad jag beskrivit ovan, eftersom ämnena jag närmat mig ofta sammanfaller med erfarenheter jag själv drabbats av och har personlig kunskap om. Ett exempel på detta är när jag för några år sedan bidrog med en lång artikel till en antologi, *The Power of Vulnerability*, en process som var lärorik men fruktansvärt tung på grund av samma anledningar som ovan.⁷ I slutet av processen, när allt var klart, pratade jag med en av redaktörerna för boken, och jag frågade henne: Men hur orkar du? Hur orkar du skriva om dessa saker hela tiden? Subjekt som dukar under av systematiskt förtryck. Hennes svar var att för henne var det arbete. Och att hon stängde av. Aha. Då insåg jag att jag hade helt fel metod. Att jag gick in i det akademiska arbetet på samma sätt som jag går in i det konstnärliga arbetet: Alla cylindrar, kropp och själ, hjärna och hjärta. Och även om det gör ont även när man skriver litterärt, så är det numera vedertaget att kreativa processer åtminstone ur ett neurobiologiskt perspektiv kan vara läkande.⁸ Skillnaden när jag skriver vetenskapligt om svåra saker – sår, saker som gör ont – är ju dels att det där neurobiologiska inte kickar in i samma utsträckning, men också, och kanske framför allt: att det som kanske utgör ett skydd för akademikern – distansen, det objektiva, formalian och så vidare – inte alls har den funktionen för mig. För mig förvandlas denna distans, denna objektivitet, till en del av tematiken. Den blir något som skapar skav, den blir ett reellt litterärt problem, och för poeten och diktaren (– det vill säga för mig i detta fall –) är problemen i skrivandet oskiljbara från övrigt diktstoff. På så vis blir den vetenskapliga metoden snarlik, ja, oskiljbar från innehållet. Och omvänt: Temat för antologin, sårbarhet, är ju för mig som poet och författare en metod: att vara öppen, ta in, vara perceptiv, är en del av den konstnärliga processen.

Gränserna som förskjuts och förskjuter fälten

Med andra ord tycks de gängse gränsdragningarna mellan vad som är frågeställning, vad som är teori och vad som är metod kortslutas i min övergång från poet till akademiker. De havererar. Samma sak sker när jag går mellan att vara subjekt och objekt inom konstnärlig forskning. Vedertagna begrepp laddas på nya, annorlunda vis. Gränser luckras upp. Metod blir innehåll, och vice versa. Jag tror att detta är något som de konstnärliga forskarna ofta stöter på, men att det har varit, och fortfarande är, svårt att finna ett språk för det. Men oavsett vad tror jag att det är en styrka att ha en viss kännedom om det akademiska fältet och dess regelverk, om man som poet vill träda in där. Men jag kan ha fel. Kvar står hur som helst en förbryllad och i värsta fall förtvivlad poet som varken vet ut eller in.

Och därutöver, det som jag nämnde innan: detta med att ta in stora mängder jobbiga fakta, fast i egenskap av poet. Och här föreligger en stor svårighet: Som jag sa; för oss konstnärliga utövare är känslor ofta ett redskap, en tillgång, något vi arbetar med. Men för vetenskapen har känslor ofta varit ett hinder, något som är i vägen och som grumlar den neutrala blicken.

Så vad gör vi åt detta när vi befinner oss i akademien, såsom kännande, sårbara författare och upptäcker att ett av våra främsta redskap plötsligt förvandlas till ett problem?

En möjlighet är att vända sig till historien och till perioder då känslor faktiskt sågs som en tillgång för akademiska ämnen.

Det har exempelvis funnits diskussioner bland historieforskare om hur känslor och förnimmelser i nuet förmår belysa förflutna händelser; en idé om att begripa och framställa kollektiva erfarenheter från det förflutna på förkroppsligade sätt; tankar som var fullt gångbara under 1700-tal och 1800-tal i den anglo-amerikanska kulturen. Det här tar Elizabeth Freeman upp i sin bok *Time Binds*.⁹ Hon hänvisar till historikern Mike Goode som i *Sentimental Masculinity and the Rise of History, 1790–1890* beskriver hur historisk metod som inbegrep den manliga förmågan att förnimma och känna blev föremål för debatt mellan Edmund Burke och Thomas Paine.¹⁰ Debatten adresserade bland annat möjligheten att se den manliga kroppen som ett instrument för att förstå historisk kunskap.¹¹ Empati, identifikation och inlevelse var

några av de färdigheter som nämns i försöken att närma sig det förflutna. Härmed omstöps historikerns kropp till ett finkalibrigt, förnimmande instrument, förutsatt att den var manlig. Den viktiga insikten är dock att själva historieämnet potentiellt förmådde producera kännande, förnimmande kroppar.

Framåt

Det sätt varpå historieämnet i beskrivningen ovan tycks hysa potentialen att skapa en beredskap för alternativa sätt att förnimma världen, speglar delvis min syn på kreativt skrivande inom akademien. "Ett färdigt manus" eller rentutav "bokpublicering" är förvisso attraktiva mål för hugade studenter, men kanske alltför snäva? Kreativt skrivande är ett ämne som skulle kunna bana väg för en potentiell omkalibrering, en möjlighet att öppna för nya metodologiska perspektiv via en kännande och medkännande kropp.

På utländska creative writing-program förekommer då och då lärandemål som är socialt och samhälleligt orienterade, och som betonar socialt engagemang. På liknande vis borde svenska utbildningar i kreativt skrivande kunna se över sina lärandemål och formulera hur ett kreativt skrivande är ouplösligt förbundet med att existera i världen som en social, kännande och medkännande varelse. En av skapandets och kreativitetens unika egenskaper är att den har förmågan att förflytta oss: i, genom och med vår kreativa förmåga färdas vi, inte bara i vår egen fantasi och vårt eget kunnande, utan även ut i världen, in i samhällskroppen. Ingen skriver eller skapar i ett vakuum. Det kreativa skrivandet är förenat med en undersökning av vad det kan betyda att vara en människa, medborgare, en social varelse, i tid och rum.

Detta betyder inte att det kreativa skrivandet skulle reduceras till ett medel eller instrument för andra mål, utan det betyder att vi ännu inte har sett hela ämnets potential. Det vill säga att det är ett ämne som kan ge oss insikter om hur det är att vara en del av världen och hur vi engagerar oss i världen. Hur vi måste börja omsocialisera begrepp, idéer och tankar som format oss, för att skriva vidare på berättelserna om oss och om världen.

Dessa utmaningar brukar ofta besvaras på ett bokstavligt och innehållsligt vis inom kreativt skrivande; kanske genom att

anordna uppläsningar på särskilt utsatta platser, kanske genom att se över kurslitteraturen. Vilket självklart också måste göras.

Men går det inte att ställa dessa frågor på andra sätt? Och kunde ett sätt vara att ta del av de insikter och kunskaper som finns att tillgå inom till exempel konstutbildningar? Om en matlagingskurs med nyanlända kvinnor kan vara en del av ett konstprojekt, varför kan det inte vara det inom kreativt skrivande? Vad är det som gör att vi som författare har så svårt för att ta del av konstens expanderade rum? Och att samhällsengagemang ofta misstänklighörs och avfärdas som plakatpoesi? Varför kan en dikt på en kurs i kreativt skrivande inte ta form på andra sätt än via uppläsningar eller på pappret? Det är en öppen fråga. Själv hyser jag inget större intresse för matlagingskurser, men jag är intresserad av att nya ämnen måste söka sig till gränsmarkerna för att på komma underfund med sitt fält. Så har konstutbildningar gjort i alla tider, och det borde även kreativt skrivande kunna göra. Även om jag personligen anser att boken fortfarande är det perfekta konstnärliga uttrycket, alla kategorier.

Titeln på denna text är passion som institutionell praktik. Det jag förespråkar är inte att man ska institutionalisera känslorna. Absolut inte, tvärtom. Men det jag har försökt visa är både de problem och de eventuella möjligheter som passion – och dess envisa följeslagare sårbarhet – kan tillföra ett nytt ämne som kreativt skrivande. Och det jag försökt betona är att istället för att stirra sig blind på känslornas identitet och innehåll för att sedan försöka instrumentalisera dem genom att pressa ner dem i en viss mall via diverse försök att vetenskapligt validera dem, så kanske man kan försöka låta dem verka och se vilka nya intersektioner som kan skapas genom denna nya närvaro. Dvs hur hela dynamiken förskjuts.

Passion som institutionell praktik kan, menar jag, förändra saker och ting, men kanske inte på de sätt som vi tror. Det handlar inte bara om att man i framtiden kommer att kunna skriva vetenskapliga avhandlingar på ett mer litterärt vis – vilket förvisso är bra, men vilket också ingår i det mer instrumentaliserade sättet att se på kreativt skrivande – utan det handlar om att etablera litterärt och kreativt skrivande som ett självständigt fält. Alla kommer inte att bli författare bara för att de gått en kurs i kreativt skrivande.

Men jag är ganska övertygad om att ämnet har en mycket större potential än vad vi kanske hittills anat. Vi lever i en tid då den väv av bildning och utbildning som vi hittills har tagit för given hänger på en allt skörare tråd. I en sådan värld är kreativt skrivande inte bara en tillgång, utan, kanske mest av allt, en nödvändighet.

Noter

- 1 Sianne Ngai, *Ugly Feelings* (Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2005), 9.
- 2 Aristoteles, *Om diktkonsten* i *Texter: från Sapfo till Strindberg*, red. Dick Claésson, Lars Fyhr, Gunnar D Hansson, övers. Jan Stolpe (Lund: Studentlitteratur, 2006), 71.
- 3 Aristoteles, *Om diktkonsten*, 74.
- 4 Aristoteles, *Om diktkonsten*, 80.
- 5 Aristotle, *The poetics of Aristotle*, red. S.H. Butcher (London & New York: Macmillan, 1902), 107.
- 6 Aristoteles, *Om diktkonsten*, 72.
- 7 Anu Koivunen, Katariina Kyrölä, Ingrid Ryberg, red., *The Power of Vulnerability: Mobilizing Affect in Feminist, Queer and Anti-Racist Media Cultures* (Manchester: Manchester University Press, 2018).
- 8 Se till exempel Girija Kaimal, Kendra D Ray, Juan Muniz, "Reduction of Cortisol Levels and Participants' Responses Following Art Making", *Art Therapy* 33, nr 2 (2016): 74.
- 9 Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham & London: Duke University Press, 2010).
- 10 Freeman, 99f.
- 11 Freeman, 99f.

MARIA MARGARETA ÖSTERHOLM

En evig klänning under jorden

Till Aylın Bloch Boynukısa,
11:e maj 1980 – 2:a november 2013

Ofta tänker jag på att jag borde höra av mig till din mamma och fråga vilken klänning du begravdes i. Jag minns precis när hon ringde och berättade om klänningen och att jag då visste precis vilken det var. Jag satt i soffan och det var soligt ute. Hösten var lång och varm det året. Det var ett bra val, det minns jag, någon du gillade, kanske grön, kanske rosa. Varje år den andra november står jag vid din grav och undrar, föreställer mig att du ligger där under jorden, hur det ser ut där, hur du ser ut. Jag utgår från att klänningen var syntetisk och åttiotålig, så den lär vara rätt välbevarad. Att den håller bättre än du, in i evigheten kanske. Jag har börjat gilla tanken på din eviga klänning, hur du fortsätter att ha en plats om än i underjorden. Att din klänning kommer att överleva oss alla, att alla dina möjliga klänningar alltid kommer att finnas.

Det händer att människor hör av sig till mig och vill ha biografisk information, fotografier, citat om ditt författarskap. Det har hänt att de inte vet att du är död. Stenar mot en vattenyta. Det händer att människor säger att vågorna med tiden ebbar ut, blir knappt synliga. Andra säger att det är som att vara arg varje dag i tio år och längre, in i evigheten. Så länge din klänning ligger där under jorden. Det går inte att nå dig. Det går att springa runt halva stan, riva himlarna och jorden för att ett år ställa ett ljus med en bild av Prince vid din grav. Lägga upp en bild av din gravsten, följt av era hjärtan och tårar. Jag vill att ni också ska minnas att det här är ingen vanlig dag, även om vissa myser med ungarna

bland de döda. Stenar mot vattenytan igen och igen och igen. Även om jag lovat mig själv att det är första veckan i november som gäller. Det finns så många årsdagar, första och sista det ena och det andra. Men du är alltid borta, varje dag ligger din klänning under jorden.

Jag önskar att den här texten kunde handla om dig. Om de böcker du hann skriva, *Flickorganens genealogi* (2012), *Min käft är fylld av tänder och tid* (2013) och *Fåglarna* (2019). Eller åtminstone att jag kunde samtala med dig i den här texten. Om skrivandet. Jag minns när jag berättade för Jonas på Bokmässan att jag inte längre kan skriva när du är borta. Han frågade vad jag skulle säga om jag kunde tala med de döda. Jag sa, jag vet inte, men om jag kunde tala med de döda så finns det nog viktigare saker än skrivande att prata om. Men dagen efter, när jag var hemma igen så skrev jag faktiskt för första gången på länge. Det kändes som ilska, dödsryckning. Innan jag skrev grät jag i en timme, inte över dig. Åtminstone trodde jag inte det då. När jag inte visste vad jag skulle skriva, vad jag skulle tänka, brukade jag ringa dig. Sen visste jag. Jag vet inte vad du sa, vad jag sa. Om jag visste, skulle den här texten handla om det. Den sista tiden brukade jag skicka sms till dig som handlade om lite allt möjligt: Har du tänkt på det här? Du borde läsa det här? Jag lyssnade på något på radion som du nog skulle gilla? Jag ville bara att du skulle svara, att du skulle leva. Det sista jag frågade var om du ville läsa manuset jag höll på med någon gång snart. Du svarade inte. Sent på kvällen ringde din mamma och när jag såg vem det var ville jag inte svara. Dagen efter fyllde jag år och vi var på sjukhuset och jag trodde att det var sista gången men du fortsatte att ligga där och blunda några dagar till. Vi hade ett skämt om att du alltid var sjuk på min födelsedag, för det var du, även åren innan tumören. Längre hade jag ett litet rosa kort fäst i en krukväxt där det stod: "Grattis Maria Margareta! I år bryter vi trenden." Jag fick det några dagar efter att jag fyllt år eftersom du var förkyld, även den hösten. Vi hade

ett skämt om att det alltid hände dåliga saker på min födelsedag. Det året var det inte roligt längre. På din tjugosjätte födelsedag visade sig tumören första gången. Du var och fikade med Maria och föll ihop på golvet. Personalen på kafét övertalade dig att åka till akuten. Några dagar senare fick du veta att det var en hjärntumör. Du var fortfarande på sjukhuset. När jag fick veta jobbade jag kväll på hemtjänsten. Du hade tänkt vänta med att berätta tills jag hade kommit hem men jag ringde. Du och Calle och Malin som var hos dig, hade redan utvecklat en hjärntumörhumor och jag hängde inte alls med men skrattade. När vi la på var hela jag akut gråt. Vanessa hjälpte mig och tog hand om de sista pensionärerna för kvällen. Dagen innan din andra operation ringde vi hela tiden om varandra. På kvällen stod jag på en gata i Uppsala, det var paus i någon sorts litteratursamtal, och sa jag älskar dig. Vi brukade inte säga sådana saker till varandra. Jag minns inte vilket datum det var.

Hösten var lång och inte ens när du varit död i en månad övergick den i vinter. Det var helt fel och samtidigt var jag så tacksam över det. Jag ville inte att tiden skulle gå, att din död skulle börja höra till det förflutna. Att du skulle göra det. Längre blev jag arg när saker hände som på något sätt förändrade den värld vi levte i tillsammans, världspolitik eller en ny säsong av en serie du gillat, det gjorde ingen skillnad för mig, allt jag ville var att stoppa tiden. Jag har trott att den känslan gick över, trots allt har jag ju själv sett till att förändra saker i mitt eget liv, släppt in nya intressen, människor och platser. Palettblad, nya kärlekar, en sommarstuga. Jag kan inte göra något åt att det händer saker i världen, sådant som du skulle intressera dig för eller uppröras av.

Men jag satte stopp i skrivandet, i mig. Det kunde jag åtminstone. Hur mycket jag än längtade tillbaka dit, till hummandet i huvudet, minnena som blir fantasier, glömskorna som seglar upp och blir till ord, anteckningarna i marginalerna jag alltid gjorde. Det är inte helt sant att jag slutade. Jag fortsatte att skriva ett tag, kalla det vana eller disciplin eller slentrian. Jag vet att jag egentligen skrev mer än jag minns de första åren och en del av det verkar dessutom handla om sorg. Men det var långt borta utanför mig eller så klängde det mig i strupen. Jag vet inte. Och om jag ska vara helt ärlig så skrev jag en essä om gurlesk där du och din

död nämns.¹ Jag skakade när jag skrev de raderna. Det var som att jag tittade på texten med ett öga, bortvänd för att inte överfallas. Längre försökte jag hålla dig ute ur texten, fast jag förstod att du behövde vara där, att du hörde till historien.

Och sen slutade jag. Kallade det att jag inte hade tid för jag var upptagen med mejlen, ansökningarna och nejen, de tråkiga artiklarna, att söka mitt eget och mina vänners jobb, eller att oroa mig över att behöva göra det, oftare än vad någon människa borde orka med. Måsteskrivandet. Det är också sant. När jag fick inbjudan till att prata här idag fick jag först lite panik. Det kreativa skrivandet har varit långt ifrån mig. Jag har undervisat om det, pratat om det, gått runt och föreställt en människa som har ett skrivande. Det har tappat bort sig i årstiderna och ligger mest i dvala. Vad har jag att säga om det? Det senaste året har jag försökt locka fram ett litet skrivande ur sitt gryt. Det är tjurigt och nyvaket. Det är gammalt och trött, ett redigeringsprojekt. Men för det mesta låter jag det vara i fred. Dessutom är jag upptagen med mejlen, ansökningarna och nejen, de tråkiga artiklarna, att söka mitt eget och mina vänners jobb, eller att oroa mig över att behöva göra det, oftare än vad någon människa borde orka med, och nu dessutom med att göra om all undervisning till digital, vara deltidssjukskriven för stress och lova min terapeut på företagshälsovården Feelgood att jag inte ska kolla mejlen i sängen det första jag gör när jag vaknar. Det är också sant.

Men mest är jag upptagen med att förstå hur jag ska kunna arbeta som lärare och forskare när du inte längre är här. Vi skulle ju göra det här tillsammans. Vi skulle göra det här båda två. Du skulle ha gjort det lite bättre. Det skulle inte vara så här. Jag har varit upptagen med att ha dåligt samvete över att jag inte skrivit, för jag förstår att du inte ville att jag skulle sluta och att du troligen gärna hade haft mejlen, ansökningarna, artiklarna och mitt jobb istället för en evig klänning under jorden. Att du kanske hade väntat dig en roman om en storslagen vänskap eller en diktsamling om en sorgprocess. Att jag skulle ha skrivit färdigt den där boken som jag höll på med sist du såg mig. För jag lever ju faktiskt och kan skriva hur mycket jag vill. I många år var jag upptagen med att inte bli klar så att jag skulle slippa börja. Jag är upptagen med att förstå hur och varför jag ska skriva något som inte du ska läsa.

Så många stenar mot vattenytan och ändå glömmar jag alltid att ta med en och lägga på din grav. Fast jag burit en i kappfickan sen i våras. Det finns så många årsdagar att jag omöjligt kan hålla reda på alla. Har bestämt mig för att inte. Hela den där hösten var den sista och varje väder sitter kvar i mig ännu, en outhärdlig väntan på den slutgiltiga årsdagen. I augusti, redan innan läkarna sagt att nu finns det inget mer att göra, det finns bara tid, började jag tacka nej till saker, ställa in. Ville hinna träffa dig, ville hinna vara där för den där sista årsdagen, inte råka befinna mig tågresa bort. Jag pratade om att vi skulle fira nyår tillsammans men frigjorde slutet av oktober i min kalender. Som att jag visste. Strax innan var jag på en poesifestival i Sundsvall, hur jag nu vågade åka dit. Där pratade Elisabeth Rynell om sin bok *Skrivandets sinne* (2013). Jag köpte den för att jag tänkte, kände att jag nog skulle komma att behöva den. I den där tiden efter som rusade närmare. Som att jag visste. Rynell skriver:

Och så alla dagarna som passerar utan att jag skriver. Ett slags dödsur det också. Att inte skriva är en molande pina som är svår att beskriva eftersom den härrör ur ett *inte* ungefär som fantomsmärtan; det värker i något som inte finns. Det som gör ont är inte främst det faktum att man inte får något skrivet. Det är snarare att inte-vara-skrivandet som gör ont. Jag tror faktiskt att det kan vara så att under årens lopp har mitt skrivande förvandlats till ett *sinnesorgan* och utan det kan jag inte orientera mig i livet. Verkligheten blir på samma gång fadd och suddig och ohörbar; allt stannar i sin oåtkomlighet. Att skriva är för mig att urskilja, det är min blick, mitt öra och mitt skinn. Ändå hamnar jag i långa perioder i en fullkomlig oförmåga att skriva, som kan vara i år.²

Detta har jag läst, många gånger, det är från de första sidorna och jag har fortsatt läsa i Rynells bok:

För när han dog, då handlade det om honom. Och inte bara om hans död utan i samma mån om hans liv. Och det var det jag sörjde. Jag sörjde hans liv. Detta var min smärta: att han med all sin varelse hade slitits upp med rötterna. Att han hade tvingats bryta upp från hela sin värld och fått lämna två små barn, okluven ved, oskottad snö, drömmar, dikter, en ospelad pjäs och den plötsligt ensamma kvinna som var jag.³

Rynell fortsätter:

Men så fattade jag med ens vilket övergrepp mot honom och faktiskt själva hans levda liv det var att utbrista i det där gängse, ”så meningslöst”, om hans död. Som ägde han inte längre sitt eget öde. Som hade han när han dog tappat rätten till sitt eget öde och sin berättelse. Ja, även det. Nu kunde jag viska till honom som var så oavvisligt död. - Du fick dö. Din död var din. Exakt så var det. Svårare ord har jag aldrig i mitt liv låtit undslippa mig. Men att de var de rätta, de sanna. Om jag ville vara sann i det som skett, då måste jag mena och utsäga dem.⁴

Även detta har jag läst, flera gånger har jag börjat läsa Rynells bok och de två första texterna där dessa rader finns. Sen har jag slutat. Jag har burit boken i min väska, ibland i månader utan att plocka upp den. Det har hänt att jag läst. En gång när jag börjat läsa Rynell råkade jag komma en timme för tidigt till ett möte. Kanske ville jag ha tid att sitta på den där tunnelbanestationen och läsa den där boken. Men jag fortsatte inte sen. Jag har fotat sidor ur den och skickat till andra människor i sorg. Att läsa klart hela boken tog mig dock sex år och även nu är jag tveksam till om jag faktiskt gjort det. När jag tänker att jag behöver boken till den här texten så hittar jag den inte och blir tvungen att skaffa en ny. Jag vet, du fick dö, men jag vet inte om jag ännu kan läsa det, skriva det, säga det.

Jag tänker att jag kanske borde försöka levandegöra dig i den här texten, alla smarta saker du sagt och skrivit, den där gången när du precis blivit dumpad och hade ägnat natten åt att nåla upp hela ditt manus på väggen och öppnade dörren i nattlinne och med rufsigt hår när jag kom hem till dig på morgonen. När vi åt en hel tårta tillsammans för att vi båda hade lämnat in våra tentor i genusvetenskap en dag innan vi behövde. Hur du visste att du inte hade så lång tid på dig och att det var det skönlitterära skrivandet som var det viktiga. Din röst. Jag minns att jag en gång hörde mig själv på en telefonsvarare och att vi lät så lika. Undrar om det fortfarande är så. Jag har väldigt många av dina böcker och jag vågar knappt titta i dem. Understrykningar, rosa lappar. De få gånger jag öppnar dem blir jag upptagen av din handstil, följer den med

blicken, tar knappt in det som står. Ibland vet jag när du gjorde anteckningarna, vi satt bredvid varandra i biblioteket, strök under och visade varandra då och då. Däremellan åt vi kakor, testade nya ställen varje gång. Jag är rädd att läsa in något som inte finns i dina anteckningar. Det gick många år mellan din första och andra operation och du trodde nog att du hade tid. Jag tror det i alla fall. Jag älskar att gå förbi gräsmattorna och gå in i biblioteket på Stockholms universitet. Du finns lika mycket där som i graven. Men jag älskar också att Hilda och Sam bor i Gubbängen där din grav finns. Det är lite som att ni alla bor på samma ställe. Det tog mig nästan sju år att orka ge bort din klänning med katter på, fast den alltid kommer att vara för liten för mig. Det är fint att den passar Elin. Sjalen du brukade bära pryder min kontorstol, dina örhängen mina öron. Dina gulliga prydnadssaker har flyttat ihop med mina. Nu för tiden inreder jag också med fåglar och jag ler mycket mot personer som du skulle ha tyckt var snygga. Bara en gång har jag varit vid din grav på ett annat datum än den andra november. Det var i våras. Jag samlade stenar vid en stupränna på vägen dit och ett barn tittade storögt på mig.

Det har gått sju år, den här veckan. Det är för mycket och inte tillräckligt. Jag kan inte göra dig rättvisa, inte nu och kanske aldrig. Du var sjuk under en så stor del av den tid som vi kände varandra. Under lång tid var jag övertygad om att du skulle överleva, må bra. Men jag minns att vid någon punkt blev det där skämtet om att vi skulle vara två vitklädda tanter i en roddbåt och att jag alltid skulle behöva torka bort din svettmustasch med min näsduk, inte roligt längre. Jag såg ett foto på precis sådana damer och jag skickade inte det till dig. Du ville oftast inte prata om cancer och jag ville ge dig det, inte fråga. Kanske stod årsdagarna på lur hela tiden som vi kände varandra. Hjärntumörer kan växa långsamt, det har du sagt, tills de helt plötsligt växer snabbare, tar mer och mer plats, förgrenar sig. Den där veckan när läkarna kom med beskedet att det inte fanns mer att göra, att det bara var en tidsfråga, hade jag och Johan planerat en fest hemma hos oss. Vår första tanke var att ställa in men sen hörde du av dig och sa att du gärna ville gå på fest. Jag minns inte om du sa ”en sista gång”. Du kom tidigt för att du inte skulle orka så länge och jag sa att din klänning var fin. Du sa att den hängt i garderoben länge och att det här nog var sista chansen. Jag ville bara skrika

att nej nej nej den klänningen går nog på fest många gånger till men jag gömde ansiktet bakom kylskåpsdörren, andades, pressade tillbaka tårarna. När ens bästa vän ska dö går det liksom inte att börja diskutera det. Det är bara att låta hennes klänning få sin sista chans. Se stenarna som snart ska slå ner i vattnet. Jag minns sista gången du skrattade åt ett skämt som jag sa. Det var inte ens ett roligt skämt men kanske ville du bara skratta. Eller så ville du att jag skulle få höra dig skratta. Jag vet inte. Men jag minns att sjukdomen syntes så tydligt då eller behandlingarna. Jag vet inte. Det var sista gången jag träffade dig vid medvetande. Du var lite irriterad på att alla som besökte dig lagade jättemycket mat så att du skulle ha sen. Ditt kylskåp var belamrat. Jag har foton på oss två tillsammans, precis efter din första operation. Du tyckte att du såg så ful ut, så jag har lovat att aldrig visa dem för någon.

I år är det tjugo år sedan vi lärde känna varandra. Jag visste faktiskt inte det och var tvungen att titta på antologin som vi gjorde med skrivarkursen på Sundbybergs folkhögskola. Det finns så många årsdagar, varje dag, varje år. För mig var det du vid första ögonkastet, vid intervjun till kursen, en nervös gruppintervju. Det fanns andra jag pratade mer med, som gjorde mer väsen av sig. Du stannade kvar hos mig. Två gånger under våren drömde jag att du och jag gick på skrivarkursen tillsammans. Vi sprang på varandra av en slump några veckor efter intervjun och jag höll på att säga: vi ses i höst! När jag fick antagningsbeskedet visste jag att du också skulle vara där och på tunnelbanan på väg dit träffades vi. Många andra på kursen trodde att vi kände varandra sen innan. Det trodde jag också. Första helgen när jag var på biblioteket så köpte jag en present till dig, ett vykort med Sylvia Plath på, eftersom du älskade henne. Sen kom jag på att jag kanske skulle verka galen som gav presenter till människor jag känt i bara några dagar. Så jag väntade en vecka med att ge det till dig. Men i skrivandet var jag så rädd då, rädd för att visa mina texter för andra människor. Jag stod vid kopian och hoppade upp och ner och du tyckte kanske att jag var lite galen, tyckte att det väl inte var så farligt. Min drömfakultet. Nu pratar jag inte om kursen vi gick, jag pratar om dig. Luften under mina vingar, nej vingarna och hela jävla fågeln. Vi gick genom genusvetenskapen, Biskops-Arnö och andra skrivarkurser, litteraturvetenskapen. Inte alltid samtidigt eller i samma

ordning men tillsammans. Jag kan inte föreställa mig skrivandet utan dig. Hur det blev till, som den där hemliga skrubben där precis allt finns, allt känns. Minnen, känslor, glömskor, rädslor. Ja, Monika Fagerholm har ju som alltid skrivit om det och vi läste men visste inte att en dag skulle du bli en sån som dog och att det skulle stå redan på de första sidorna, påverka allt som berättas därefter. Vårt alternativa laboratorium, metamorfosen, det som är behjärtansvärt trots allt. Fjärilar och träskdrottningar, de som blir kvar och stiger ur dy och tystnad. Dödens förtrollning. Så börjar musiken.⁵ Men jag tror att i mig har det bara blivit ett litet och tystlåtet djur, lätt att glömma bort och svårt ta hand om. Det tittar ut mot vattenytan, stenarna som kastas och kastas, och det finns inget att säga om det. Blick, öra, skinn, tystnaden i alla sinnen.

Och när vi båda höll på med manus som på olika sätt handlade om kråkor. Jag tänker på tiden så, vilket manus du höll på med och vilket jag höll på med, så placerar jag händelser i tiden. Du dog när din bok var nästan färdig. De sista dagarna på sjukhuset, du var inte längre vid medvetande, sa jag att jag ska ge ut det, jag ska se till att det blir en bok och jag inbillar mig att det var någon sorts rörelse under dina ögonlock då. Jag tänker att du ville det, du fortsatte att mejla mig och Agnes nya versioner, även när du bara gjort små, små ändringar. Jag kunde inte gjort det utan Agnes. Jag kunde inte gjort något utan Agnes, dagarna på sjukhuset, begravningen, tiden efter. Vi kände inte varandra innan men började ha kontakt utan din vetskap de sista månaderna. Vi sa inget till dig för du gillade inte när vi visade oro, att vi visste att du skulle dö. Det tog oss sex år att orka ge ut din bok, skriva ett förord på en halv sida, korrekturläsa. Din bok var så färdig den kunde bli. I ärlighetens namn tror jag att jag kunde ha skjutit på det längre om inte Agnes hade föreslagit den där lördag eftermiddagen på ett kafé, att vi skulle ses och skriva. Hur vi båda tittade på gamla sms ifrån dig, liksom med ett öga, bortvända från telefonerna för att inte överfallas. Din sista bok *Fåglarna*. Att arbeta med utgivningen av den är det svåraste och mest betydelsefulla jag någonsin gjort. Förra året på dins dödsdag läste vi ur den vid din grav.

Och kanske behövde texten som jag inte skrivit på i flera år bli en bok nu. Kanske hade den egentligen varit precis på gränsen till att bli det länge men att jag bara vägrat, satt stopp. Du har varit del av den berättelsen, vi har pratat om den, du har läst, då när

den började och fortsatte som om det inte skulle komma några årsdagar, som att vattenytan inte skulle slås av stenar, som att din klänning skulle gå på fest och inte ligga i en grav i Gubbängen. Det var min sista chans att gå i takt med dig, tänka att det var då du skrev *Fåglarna* och jag skrev *Allrakäraste otyg*. Det tog lång tid, det var ett hårt arbete med att inte skriva för den ena var död och den andra försökte stoppa tiden. Vi gjorde det tillsammans. En ny årsring i sorgenprocessen växte fram under tiden med din bok. Jag tog ett andetag. Sorgen blev ett träd, det växer bredvid vattnet där stenarna slängs och det växer långsamt. Och bakom trädet kröp ett litet skrivande fram, visset och huttrande. Kära, vanvårdade djur. Sover oftast där vid trädets fot. Men ibland ger det sig ut på korta strövtåg med blick, öra och skinn. Det händer att djuret simmar i vattnet, tittar på stenarna som ligger på botten. Det händer att jag kommer dit. Då ligger det i min famn och spinner. Det blir inte så ofta. Men jag hoppas att det ska klara sig och att det en dag orkar flytta hem till mig igen, lär sig babbla och kvittra igen.

När jag höll på att skriva färdigt *Allrakäraste otyg* i somras drömde jag att du och jag gick tillsammans längs en väg och när vi kom fram till en korsning så svängde du av. Jag gick över gatan åt andra hållet och började gå samma väg vi kommit men på andra sidan. Jag grät förtvivlat och visste att jag skulle vara ensam nu. Att jag skulle behöva skriva något som du aldrig kommer att läsa.

Av Aylin Bloch Boynukisa

Flickorganens genealogi (Stockholm: Dockhaveri förlag, 2012).

Min käft är fylld av tänder och tid (Stockholm: Dockhaveri förlag, 2013).

Fåglarna (Stockholm: Dockhaveri förlag, 2019).

Noter

- 1 Maria Margareta Österholm, "Projekt Jord: Jag tänker på Energiskan!", *lambda nordica* 21, nr 1-2 (2016): 137-166.
- 2 Elisabeth Rynell, *Skrivandets sinne: Essäer* (Stockholm: Bonniers, 2013), 10.
- 3 Rynell, *Skrivandets sinne*, 14.
- 4 Rynell, *Skrivandets sinne*, 14.
- 5 Monika Fagerholm, *Den amerikanska flickan* (Stockholm: Bonnier, 2005); Monika Fagerholm, *Diva: En uppväxts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)* (Stockholm: Bonnier, 1998); Monika Fagerholm, *Glitterscenen: Och flickan hon går i dansen med röda gullband* (Stockholm: Bonnier, 2009).

CAROLA MIKAELSSON & ANNA CLARA TÖRNQVIST

Studenterna är stoffet,

Ett skriftligt samtal om
kreativt skrivande och litterär gestaltning

Carola Mikaelsson och Anna Clara Törnqvist, båda lärare på Författarskolan vid Lunds universitet, ägnade några stunder i början på en ny termin åt att tillsammans fundera kring vad det egentligen innebär att undervisa i litterär gestaltning och på vilket sätt det förhåller sig till kreativt skrivande och litteraturvetenskap. Författarskolan är en tvåårig konstnärlig utbildning med antagning en gång om året. Studenterna kommer från hela landet, är i alla åldrar och har skiftande bakgrund, med det gemensamt att de alla sökt till ett sammanhang för att utveckla sitt skrivande tillsammans med andra och att kunna ägna sig åt ett eget skönlitterärt projekt.

En av våra initiala tankar handlade om struktur för vår text, då vi inte bara ville beskriva ämnet utan också fånga något av atmosfären på utbildningen. Vi valde det skriftliga samtalets form för att spegla en process, ett samtänkande, en text som växt fram genom delade tankar – en form som på många sätt liknar pedagogiken på Författarskolan. Därför ska denna text heller inte ses som avslutad, utan snarare som en början, ett inlägg, en diskussion som ska fortsätta ...

Måndagen den 31 augusti – Carola till Anna Clara

Jag tänker på början. Att börja en text. Hur den annonseras, vilket tilltal som väljs, vilket format som växer fram. Och så början på en kurs, en skrivkurs. Om jag inleder en text om skrivkursen med skrivkursens början?

Höstluften är hög och känslorna spritter. Det är terminsstart och korridorerna känns som bubbliga brusiga bollhav. Vi är tre lärare som hälsar välkomna – jag, Anna Clara Törnqvist och Joakim Forsberg. Bakom oss, på tavlan, står det Författarskolan, framför oss sitter en brokig, uppmärksam skara. Närapå trettio studenter – våra nya kollegor i skrivandets värld.

Upprop, registrering, schema, litteraturlista, kursplattform, kursplan, namn på nyckelpersoner som kan hjälpa till med administrativa och studierelaterade frågor ... ja, vi gör allt det där som hör till vilken universitetskursstart som helst. Det vana, det ordinära som kan väntas förekomma på en introduktion. Men vi gör också, och vill förmedla, något annat. Genom att samla den fasta lärargruppen redan till det första tillfället vill vi visa på bredden, och vi tänker på det i dubbel bemärkelse: dels att vi är flera som håller i kursen, dels att vi

processen är målet

är intresserade av de nya studenterna. Vi är spända på att få träffa och lära känna dem. Därför får de också redan denna första dag presentera sig i trios eller duos och under en efterföljande timme berätta om varandra för resten av gruppen. Det handlar om både personerna och det skrivande som pockar, det skrivande vi alla kommer att möta den närmaste tiden. Detta för att redan från start lägga grunden till en gemenskap. Tillit, relationer – vi vill och behöver få till en balans, en atmosfär där vi fungerar utvecklande under de två år vi har framför oss. Utgångspunkten är med andra ord inte att vi lärare kommer att stå för ett stoff som vi successivt delar och lär ut till kursdeltagarna. Utgångspunkten är att de som sökt och kommit in *utgör* stoffet. Det är de som är utbildningen. Det är på dem riktningen beror. Därför är varje kurs en egen resa, och vi vet inte i förväg var vi kommer hamna.

Tisdagen den 1 september – Anna Clara till Carola

Jag håller med, Carola, studenterna *är* utbildningen, på ett annat sätt än i andra ämnen. Det är deras röster, deras texter och tankar om texter, deras läsningar, deras sätt att inspirera

och att inspireras av varandra som utgör det största kursinnehållet. De blev kanske lite förvirrade när vi sa det igår på introduktionen, men det blir så tydligt för oss som undervisar och följer studenterna i två år: trots att vi följer samma kursplaner och samma strukturer ser olika klassers utbildning olika ut. Den delaktigheten kräver förstås också ett stort engagemang och ansvarstagande, men jag skulle säga att det är något som genomgående utmärker våra studenter. De vill göra detta: de vill skriva, de vill bli lästa!

När jag stod där igår tillsammans med dig och Joakim tänkte jag också på att vi tre lärare på ett illustrativt sätt representerar olika ingångar till ämnet litterär gestaltning. En är framför allt skrivpedagog, en är framför allt författare och en är framför allt litteraturvetare. Skrivandet har vi förstås gemensamt, såväl det egna som det professionella. Och läsandet. Men vi kommer från olika håll in mot både skrivande och läsande. Jag säger ju ibland att jag som litteraturvetare på Författarskolan får förmånen att arbeta på "andra sidan litteraturen". Alltså i processen, i vardandet, och inte med de färdiga, publicerade texterna som litteraturvetare för det mesta ägnar sig åt. Men

jag vet också att det känns som en stor tillgång även när jag arbetar med texter i vardande att också ha mött, läst och analyserat så mycket avslutad och publicerad litterär text – det ger mig en säker grund att stå på som pedagog och som handledare.

Säkert skulle man kunna ifrågasätta vad en litteraturvetare gör på en skrivarutbildning, bör man inte vara författare snarare än akademiker? Jag skulle vilja svara att det är just mötet mellan olika erfarenheter och discipliner som gör ämnet litterär gestaltning till vad det är. Att ämnet uppstår i just skärningspunkten mellan litteraturvetenskap, språkvetenskap, pedagogik och konstnärligt skapande. Det *är* ett konstnärligt ämne och som sådant slingrar det sig och vill gärna stanna vid bestämda definitioner.

Fredagen den 4 september

– Carola till Anna Clara

Skärningspunkten skriver du. Jag gillar det ordet. Möten med människor, läsningar och texter känns självklart i ett textbaserat sammanhang, men det handlar också precis som du skriver om möten med och mellan ämnen. Både sådana som finns i environgerna, vilket för vår del är humanistiska ämnen, och sådana som förs in i utbildningen via de människor som florerar där. Vi kan ha läkare, dansare, lokförare, poliser, matematiker, biståndsarbetare, kockar, sjuksköterskor, musiker med mera, med flera i våra grupper. Det är en mylla. Varje klass och personerna däri är en fantastisk tillgång, både för ämnet, eftersom det är de som utgör det och för det vidare, och för varandra, eftersom de skriver med samlad kunskap och allsköns livserfarenheter och delar texter i gruppen. Dessutom läser och kommenterar de varandras texter med glasögon färgade av detsamma.

Onsdagen den 9 september

– Anna Clara till Carola

Nu har jag träffat de nya studenterna ett antal gånger, och ja, faktiskt träffat på riktigt, trots coronatider – på befintligt avstånd förstås, men det känns ändå som en lyx. Det är helt uppen-

bart att det är ”en mylla” som du skriver. Fantastiskt ordval för övrigt; myllan, matjorden, den viktiga, den närande, en plats för sådd, växt och så småningom skörd.

Vi har haft många inledande diskussioner i klassen och vi har bland annat diskuterat mångfald och likriktning i förhållande till skrivarutbildningar. Några i klassen uppfattade att de var en homogen grupp, men jag opponerade mig försiktigt. Det kan kanske se ut så vid en första anblick, men vi som har suttit med antagningstexterna vet hur olika studenterna är – i ålder, genus, bakgrund, skrivvana, studiebakgrund, intresseområden, språk, tematik etc. Men det finns förstås en sak som förenar dem, och det är den starka viljan att uttrycka sig i skrift.

Det är intressant att möta en ny klass så här, en hel del har studerat annat tidigare, och de kommer ibland in med ett förhållningssätt som lite förenklat kan sägas vara mer resultatinkrat än processinkrat. Många andra ämnesstudier har sin grundform i ett kursstoff som ska bearbetas och behandlas på olika sätt och sedan examineras i en bestämd form där studenterna får visa att de inhämtat nödvändiga kunskaper. Där finns en klar skillnad om man jämför litterär gestaltning med litteraturvetenskapliga grundkurser, som ofta är stoffcenterade. Jag märker på frågorna jag får att några blir ängsliga och kanske rentav uppfattar vår kurs som otydlig i förväntningar och mål. Och på sätt och vis är den kanske det, fast i positiv bemärkelse: det vore märkligt att hålla en konstnärlig utbildning som premierar produkt högre än process och som tydligt bestämt hur resultatet ska se ut. Men det tar ofta lite tid för studenterna att vänja sig vid ett sådant synsätt. Ibland tänker jag att det kanske vore lättare att hålla det perspektivet om vår utbildning tillhörde en konstnärlig fakultet...

Måndagen den 14 september

– Carola till Anna Clara

Ja, Författarskolans hemvist är på Språk- och litteraturcentrum i Lund och där är vi det enda konstnärliga ämnet. Anledningen till att vi inte

huserar i Malmö, där övriga konstnärliga ämnen finns, beror på att vi från början var ett ”konstnärligt ämne på vetenskaplig grund”, startat av en språkvetare och en litteraturvetare. Författarskolan blev en konstnärlig utbildning först för några år sedan. Vi har trots det inte mer än en något förhöjd studentpeng jämfört med de vetenskapliga ämnena inom humaniora och teologi. Men den något större prislapp vi har behövs för den typ av undervisning som bedrivs: mycket kontakttid ägnas åt små grupper eller enskilda studenter och deras texter och är alltså resurskrävande.

Tisdagen den 15 september

– Anna Clara till Carola

Och däri vilar en dold paradox: samtidigt som vi säger att det är studenterna själva som är och gör utbildningen, så är ju kontakten med de olika lärarna och handledarna avgörande i den betydelsen att vi samlar dem för samtal, skapar ramar för responstillfällen, ger dem olika impulser in i skrivandet i handledning. Och precis som du säger, Carola, den täta kontakten är viktig eftersom det krävs tillit för att dela sitt skrivande med andra – det är väldigt skönt att lämna in text och att bli läst. Det är ett förtroende som måste förvaltas väl, såväl av lärare som medstudenter. Jag är av den åsikten att det alltid är skönt att dela med sig av text, oavsett om det är en hemtentamen i litteraturvetenskap eller en skönlitterär text, eftersom man alltid finns med i sin text på ett eller annat sätt. Däremot tänker jag att det akademiska språket, och ämnet den akademiska texten avhandlar, kan fungera som en buffert.

Ibland tänker jag på vår undervisning som ”hjälp till självhjälp”. Jag vidhåller det vi inledningsvis skrev om, att det är studenterna om är stoffet och gör utbildningen. Samtidigt vore det ju ingen utbildning om vi lämnade dem vind för våg i deras egna processer. Även i det konstnärliga arbetet krävs ramar och stöd, och uppmuntran att våga. Men vi kan ju aldrig någonsin gå in och skriva i studenternas ställe och vi sitter inte heller inne med givna san-

ningar om vad som gör en text ”bra” eller vad som är konst. Till ett lektionspass efter introduktionen fick studenterna läsa Zadie Smiths och Jonatan Franzéns tio regler om att skriva och detta provocerade studenterna på en rad olika sätt. I anslutning till diskussionen fick de sedan parvis försöka sig på samma övning. Utöver att det blev många tillfällen till skratt, kom de också fram till att det inte gick att utforma allmängiltiga regler för skrivande utöver regeln ”det finns inga regler”. En lekfull övning som samtidigt gav studenterna tillfälle att på allvar fundera över sin egen konstnärliga process, sin syn på skrivande och litteratur.

Fredagen den 18 september

– Carola till Anna Clara

Uttrycket ”hjälp till självhjälp” tilltalar mig. Jag tänker att det till stor del handlar om att lära ut och få studenterna att (våga) se den (egna) konstnärliga processen. Den är inte alltför lätt att ringa in, bara sådär. Samtidigt får vi inte glömma att den konstnärliga processen ska ”göras”, eller utspela sig, inom kursplanens ramar och betygsättas utifrån kriterier, vilket kräver både ledning och lyhördhet. Ledning för att det på förhand ska vara tydligt vad som är förväntat, lyhördhet eftersom både skrivandet och processen kan se olika ut för varje individ och varje projekt. Konstnärligheten är viktig och värd att förvalta, stimulera och stödja.

Vad är det då som kan skilja sig åt mellan litteraturvetenskapliga kurser med kreativt skrivande och kurser i litterär gestaltning? Eller tvärtom vara likt? I båda fallen arbetar man med befintliga texter vilka används som studiematerial, och formulerar sig omkring och utifrån dessa. I textbaserade vetenskapliga ämnen är det ofta publicerat material, och med det i någon mån färdiga texter och publikationer. I skrivkursernas fall är det delvis sådana texter, men framförallt de oklara. Kollegornas texter. Men jag tänker att det också finns en skillnad i perspektivet, eftersom det i skrivkurser till stor del handlar om att utöver detta också tänka kring och utforma text som ännu inte finns.

Jag föreställer mig en likhet med forskning eller doktorandtiden, eller för all del en större uppsats: konsumtionen (eller med andra ord: läsningen) leder till en självständig produktion som blir till under relativt lång tid och i samtal med andra.

Förutom detta finns ytterligare en sak som jag tänker är väsentlig: textrespons. Kärnan i skrivutbildningar. Respons i skrivkurser består av andra skrivares tankar, känslor och observationer på text som alltså är under tillblivelse. Det är ett kontinuum, en dialog som förs mellan personer som, så att säga, är verksamma *på samma sätt*. Det är inte enbart en läsare som tar del av en skönlitterär författares verk och tänker kring detta – avsändare och mottagare har ideligen dubbla (och samma) typer av roller. Samtliga inblandade både läser och skriver, och det sker simultant och parallellt.

Torsdagen den 24 september – Anna Clara till Carola

Jamen, just så! Jag brukar alltid säga att utan forskarseminariernas läsare hade min avhandling aldrig blivit till överhuvudtaget, men om den mot alla tvivel ändå hade blivit det, hade den blivit betydligt mer ensidig och garanterat mycket sämre. Alla de läsningar, de röster, de tankar som delades med handledare, doktorandkollegor och seniora forskare, det var ovärderligt – både de som handlade om teori och metod, men också sådant som mer rörde språk och form. Och i sin bästa och mest givande form utformades läsarnas tankar som just respons.

Det finns naturligtvis också likheter i att forskarutbildningen ska resultera i ett färdigt verk, just som för studenterna på Författarskolan. Och oavsett ansökningar och utkast och individuella studieplaner finns det ju ingen som på förhand kan veta hur avhandlingen kommer

att se ut. På så vis är forskningen verkligen en process. Eller, om det är själva processen som är forskning? Vi har en fördjupningskurs och en magisterkurs i litterär gestaltning som båda löper på halvfart under ett år. På dessa kurser, och kanske allra främst på magisterkursen, ligger studenternas arbete nära konstnärlig forskning; där blir det intressanta uppluckringar mellan teori, metod, forskning, resultat men också mellan reflektion och gestaltning.

Måndagen den 28 september – Carola till Anna Clara

Så intressant att vi såhär mot slutet landat i våra avancerade kurser, där en stor del av innehållet alltså handlar om reflektion, men också om att i sitt eget spår och på sitt eget sätt få ihop alltsammans. Att gestalta reflektionen eller att göra en reflekterad gestaltning. Den där förvirringen som vi fått uppleva och ta del av tillsammans med våra allra nyaste studenter, de på termin 1, återkommer gärna under de avancerade kurserna, och precis som på den första kursen välkomnar vi den och försöker vända den till skribentens fördel. För en del kan förvirringen till och med vara ett slags bränsle.

Torsdagen den 1 oktober – Anna Clara till Carola

Så kanske litterär gestaltning handlar om att vara förvirrad, om konsten att gå vilse? Vi läste Rebecca Solnits essäsamling *Gå vilse: En fält-handbok* med magisterstudenterna i våras. Den titeln är en underbar sammanfattning av vad vi har försökt att beskriva här i vår brevväxling i början av en ny termin. Att studenterna *ska* vara förvirrade, att det är de själva och deras skrivande som utgör kursinnehållet, att det finns en mening i just att gå vilse, men – att vi också finns där på vägen, som deras levande fälthandböcker i ett okänt landskap. Om jag

jämför litteraturvetenskapliga studier med studier i litterär gestaltning kanske det förra kan sägas vara vandringar på stigar i kända, kartlagda landskap, medan det senare är att vara en stigfinnare.

Jag minns att jag en gång stod inför en grupp lärarstudenter på en kursintroduktion och sa att mitt mål med den här kursen är att ni ska gå härifrån med många fler frågor än svar. Då blev en student så provocerad att hen reste sig upp och lämnade föreläsningssalen. Kanske kan vår text också ha den effekten, kanske våra tankar lämnar fler frågor än svar gällande ämnet litterär gestaltning. Vår förhoppning är dock att den snarare inspirerar än provocerar, och att frågorna – eller svaren – kan ligga till grund för fortsatta samtal om den spännande skärningspunkten mellan kreativt skrivande, litteraturvetenskap och litterär gestaltning.

Samtalet ovan utspelade sig under höstterminens första månad, och i redigeringsfasen har det redan hunnit bli november. Bearbetningen av texten har väckt nya frågor och tankar om vad det faktiskt innebär att undervisa i ett ämne som litterär gestaltning, och på vilket sätt det både skiljer sig från och liknar intilliggande ämnen. I en värld som alltmer tvingas stänga ner och stänga in i pandemins spår, blir vår övertygelse att litterär gestaltning handlar om att i stället öppna upp. Det är ett ämne som behöver vara i rörelse, och som behöver impulser från olika håll. Och då landar vi återigen i att det är studenterna och deras mångfald, deras skiftande ingångar till skrivandet, deras olika bakgrunder och tidigare studier som blir en utbildning i litterär gestaltning. Där, mitt i livet, mitt i världen, mitt i alla olika livserfarenheter och livsvillkor, det är där litteratur skapas.

KARIN BORGE RENBERG, ANNELIE HÄGGLUND,
SARA JOHANSSON & KRISTINA WALDENBORG

Skrivgruppen

En kreativ oas där drömmar kan förverkligas

Vi träffades på en kurs i skapande svenska på Umeå universitet. Det var hösten 2012, och vi var förväntansfulla men framför allt extremt nervösa. Att någon annan skulle läsa det vi skrivit var en konstig och läskig upplevelse, nästan som att blotta sin själ eller ställa sig naken framför främlingar. Från början handlade kursen mest om att överleva detta. För den som ser sin text som en direkt förlängning av sig själv blir det oerhört skrämmande att ta emot respons, hur konstruktiv kritiken än är. Och där befann vi oss nog alla från början.

Konstigt nog gick det rätt fort att komma över den första förskräckelsen. För varje övning vi gjorde blev vi bättre på att separera oss själva från våra texter. Lärarnas vilja att förstå vad vi försökte få fram spred sig snabbt på seminarierna, och riktlinjerna som de drog upp respekterades av deltagarna. Diskussionerna skulle ske där och då, inte utanför gruppen eller ens på rasterna, och texterna betraktades inte i termer av bra eller dålig, rätt eller fel. Varje textförfattare fick gruppens svar på sina frågor, och behövde aldrig själv kommentera, förklara eller försvara sin text. Det var prestigelöst, lyxigt och glädjefyllt att få full uppmärksamhet för det man skrivit.

Jag tror att vi alla skulle vilja få mer tid att vara skrivande kreativa personer. Det är världens kick att andra läser ens texter och kan dela ens fiktiva värld en stund. Men det är också underbart att skriva. Timmarna bara rinner iväg medan man skriver sig allt djupare in i sin fantasivärld. Det är magi på något sätt. (Annelie)

Vi förstod det kanske inte i början, men i efterhand framstår det som självklart att det var den här formen av textkritik, metoden för att ge respons, som skapade förutsättningarna för tryggheten under utbildningen.

Efter kursens slut fortsatte vi att ses. Nu, precis som då, pratar vi aldrig om rätt eller fel utan bara om hur vi upplever en text, vad vi tänker på, vilka bilder vi får och vad vi associerar till. Att vår lilla skrivgrupp fungerar så bra beror förmodligen på att vi alla har metoden i ryggraden. För oss är den naturlig och därför kan vi också stanna kvar i vårt trygga rum. Vi möts för texternas skull. Som författare behöver vi aldrig stå till svars för innehållet, vi behöver aldrig förklara varför vi skriver om ett visst ämne eller skapar märkliga karaktärer som gör konstiga saker. Våra personliga motiv är inte intressanta.

Att fega ur var en möjlighet. Första gången vi skulle få textkritik var jag kräksjuk och kissnödig. Jag stannade och märkte att med texten i fokus är det lätt att både ge och ta emot kritik. Och lätt att våga visa sig. Det är frihet. En annan sorts frihet och lyx är att ge sig själv tid för något man vill och att följa fantasierna åt det håll de vill. (Karin)

Genom skapande svenska lärde vi känna varandra och blev även bekanta med hur var och en av oss skriver. Trots att det nu gått rätt många år kommer vi fortfarande ihåg varandras relativt korta texter från kursen. Vi bär dem fortfarande med oss. Att få ta del av varandras världar igen, och lära känna de karaktärer som var och en av oss skapar, var också ett viktigt skäl till att vi drog igång vår skrivgrupp. Här får vi möjlighet att hänga med trevliga skribenter men också med deras lätsasvänner. Det är inte bara fyra skrivande kvinnor mitt i livet som träffas, utan ett helt gäng gestalter i olika åldrar och med skiftande livsöden.

Men framför allt träffas vi för att utveckla vårt skrivande och få energi att fortsätta. Man får en kreativ skjuts av att de andra tar sig tid

att läsa texterna, reflekterar och kommer med synpunkter. Ibland är man så klar över vad man vill förmedla och så läser någon annan in något helt annat. Det är spännande. Att presentera en text och få precis den reaktion man strävat efter är också en enorm boost. Vad är tydligt, vad är otydligt, vad förstår läsaren, vad läser de in? Det är lika roligt varje gång vi ses och diskussionerna tar fart.

När vi träffas vet jag att jag kommer att få konstruktiv och ärlig kritik av tre personer som verkligen är genuint intresserade av att förstå vad det är jag försöker berätta och hur jag berättar det. Det är svårt att beskriva hur värdefullt det är, och hur enormt tillfredsställande det känns när jag ibland lyckas nå fram. (Kristina)

Att vi träffas en gång i månaden är även ett slags piska. Det är inte lätt alla gånger att hinna skriva så mycket som man önskar, att ge sig själv den tiden och det utrymmet när tvätthögar, barnens aktiviteter och husdjur konkurrerar. Då är gruppen en riktigt bra morot, men också en ursäkt för att få stänga dörren till sitt eget rum.

Det har stor betydelse för mig att det finns ett sammanhang där just skrivandet är det viktigaste, inte barnen, jobbet, världsläget eller något annat verklighetsanknutet, utan våra påhittade världar och personer och hur vi använder språket för att mejsla fram dem. Det kan jag inte hitta någon annanstans i min vardag. (Sara)

Även om man bara slår sig ner dagen före inlämning och tvingar ur sig några meningar så blir det någonting som så småningom kan leda till något större. Och de gånger vi verkligen inte hinner så är det heller ingen fara, det är aldrig ett tvång att hinna skriva en text utan vi kan alltid vara med bara som läsare.

Gruppen har hjälpt oss att bli bättre på att skriva och den har även gjort oss till bättre läsare, men författare, det vågar vi inte kalla oss ännu trots alla timmar av skrivande och diskuterande. Att bli utgiven är en förhoppning, en dröm, det ska vi inte förneka. Att nå ut till fler än oss fyra, det vill vi alla. Om inte annat så för att legitimera all den tid vi lägger på att skapa låtsaskompisar och fiktiva världar. Om det verkligen ledde till något skulle vi känna att det var tillåtet att lägga ännu mer tid på det vi alla tycker är bland det roligaste man kan göra – att skriva.



Illustration: Karin Borge Renberg

Den imaginära romanen

I Lars Gustafssons (1936–2016) novellsamling *Förberedelser till flykt* (1967) finns en berättelse, ”Slutspel i Whorfington”, med undertiteln ”Sista kapitlet i en imaginär roman”. Femtio år senare utgör samma novell, obetydligt justerad, första kapitlet i Gustafssons sista roman, den postuma *Dr Weiss sista uppdrag* (2019).¹

I den här artikeln vill jag läsa denna en gång imaginära roman, nu realiserad, som ett slags sammanfattning av hela Gustafssons författarskap.

Till det yttre är romanen en tidsresehistoria, med titelns Doktor Weiss hämtad ur ett par noveller i samlingen *Det sällsamma djuret från norr* (1989), på uppdrag att finna en ”intelligensförstärkare” som är förlorad någonstans i historien.² Men tidsresan går även genom författarskapet. Här finns återbesök till bekanta miljöer och personer, till återkommande teman som identitetsproblematik och dubbelgångarmotiv, spekulationer kring verklighetens natur som en tunn hinna mellan ohyggliga bråddjup gestaltat i skräddarens dans över vattenytan, liksom blinkningar och stämningar som går igen, västmanländska myrar eller doften av vått ylle.

Men det finns även en annan dimension i läsningen av denna sista roman. Den imaginära romanen är realiserad, det sista kapitlet har blivit det första, detaljer har förändrats, och

man frågar sig hur. Läsning leder till omläsning. Steve Sem-Sandberg skriver i sin recension av romanen i *DN* att kärnan i litteraturen här blir ”tänk om...”: Gustafsson utforskar andra liv, andra verkligheter, som skulle kunna ha funnits, inte bara så påtagligt som alla de huvudpersoner som heter Lars och delar födelsedag med författaren i sjuttioalets *Sprickorna i muren*-svit, utan även långt senare, i romaner såväl som lyrik.³ Detta ”tänk om” anknyter till science fiction-litteraturens kärna, friheten att låta någonting vara någonting helt annat. Som Ola Larsmo skriver i *Stjärnfall* (2003) är konstens frihet, att framställa en annan värld, aldrig så stor som i science fiction, och det är kanske då denna frihet Gustafssons författarskap handlar om.⁴

Så jag vill läsa om Gustafssons hela verk, i ljuset av denna sista roman, betrakta det hela som ett slags science fiction-opus, alltifrån de realistiska romanerna till lyriken och essäerna. Läsarten erbjuder nya tolkningsmöjligheter och lyfter fram tidigare oklara samband, allt med *Dr Weiss sista uppdrag* som nyckel och guide. Jag vill visa hur sf-inslagen blir ett sätt att förhöja verkligheten och betona det frihetstema som brukar framställas som Gustafssons viktigaste. Jag undersöker hur *Weiss* kan ses som författarskapets centrum och huruvida det kan

sågas finnas fler. Och genom detta, slutligen, avtäckar jag depressionen, grundad i bristande frihet, som ett genomgående tema i Gustafssons författarskap.

Läsningar och omläsningar

Finns det då alltså belägg för att läsa Gustafssons författarskap som om det vore science fiction?

Även utan någon tolkning eller några djupare analyser är det uppenbart att Gustafsson använde grepp från genren oftare än vad som brukar uppmärksammas. Det gäller science fiction i vad som brukar kallas en megatextuell betydelse, alltså att texten använder element från genrens repertoar av rymdskepp, robotar och främmande världar under främmande solar.⁵ Ibland uppträder det som en del i handlingen. Naturligtvis i *Det sällsamma djuret från noll*, på titelsidan betecknad "Science Fiction-berättelser" och där inte minst ramberättelsen om ett rymdskepp på resa i fyrtiotusentalet fast förankrar boken i genren.⁶ Men även en delhandling i *Sigismund* (1976), kallad "Ett intergalaktiskt krig", tre avsnitt till stilen lika *Det sällsamma djuret från norr*, inklusive förekomsten av en "rymdlord", och som väl närmast tjänar till att osäkra berättarens fiktiva position i texten.

Men det uppträder även i dikter, kanske förvånansvärt ofta, som i *Den amerikanska flickans söndagar* (2006):

Något jag gärna läser om är katastrofer.
Och särskilt om de väldiga förändringar
som är på väg: jordaxelns lutning, ozonskiktet
som mot slutet kommer att tunnas ut
mycket snabbt (himlen blekare varje månad)⁷

eller senare i samma bok, även i detta fall i ett referat:

Det finns en planet, har jag just läst,
som bara är hav, ett hav av flytande järn⁸

I *Världens tystnad före Bach* (1982) sker det helt uttalat, i dikten "Utkast till en science fiction-roman": "Imperiet består av tre rymder / förbundna av mycket stillsamt roterande svarta hål."⁹ I andra dikter skymtar science fiction-inslag förbi som bilder bara, som i "V. (Balladen om Philip Martin)", i *Artesiska brunnar cartesienska drömmar* (1980) som omtalar den oändligt avlägsna framtiden "under en djupröd, snabbt slocknande sol".¹⁰

Oftare används science fiction-elementen dock som metaforer eller liknelser. I *Sorgemusik för frimurare* (1983) refereras återkommande gånger till andra tidslinjer när den till USA utflyttade forskaren Hasse känner sig främmande i Europa numera, hur det Europa han besöker "låg kanske på en annan tidslinje i science fiction-romanen".¹¹ Och vidare: "Han besvärades ett ögonblick av en science fiction-artad känsla av att ha landat på en främmande planet."¹² Liknande resonemang återfinns i den amerikanska trilogin, där det dels förekommer en bokhandel med stora mängder science fiction, dels denna bokhandels före detta ägare, en science fiction-författare med tydliga biografiska likheter med Philip K Dick, vilket Kerstin Bergman belyser.¹³ En liknelse, med Gustafssons karakteristiska "inte olik", förekommer i *Kinesisk höst* (1978): "I Anchorage, Alaska, denna sällsamma knutpunkt mellan kontinenter på en arktisk tundra, inte olik science fiction-romanernas rymdstationer."¹⁴ I *Tennisspelarna* (1977) spekulerar Gustafsson i hur en besökande utomjording endast skulle finna två jordiska företeelser värda beundran, Mozarts *Don Juan* samt tennisservern, som ett sätt att genom ett totalt utifrånperspektiv upphöja tennispelet till något sublimt, till höjden av den mänskliga civilisationen.¹⁵

Men allt detta är skäligen trivialt. Utanpåverk bara.

Det går emellertid att läsa författarskapet som science fiction på ett par andra sätt, mer djupgående. I genrens kärna finns frihet, grundad i "tänk om", friheten i att allting kunde ha varit annorlunda. Att spekulera kring de andra

liven, de som kunde varit här, de som kunde ha kommit – det är att känna svindeln inför andra världar, inte olikt den osäkring av ontologin som är ett genomgående tema i exempelvis Philip K Dicks verk. Just frihet är också ett tema som ofta har betonats som Gustafssons viktigaste. I en nekrolog sammanfattade Agneta Pleijel att han i sitt författarskap var ”mer än något annat upptagen av friheten”.¹⁶ ”Frihet är – och har alltid varit – en av Lars Gustafssons grundläggande lidelser och idémässiga övertygelser”, skriver vidare Crister Enander.¹⁷ Det rör sig om den politiska frihetslängtan i *Sprickorna i muren*, visserligen ofta filtrerat genom jaget, vilket Ulrike-Christine Sander framhåller, men ändå utbrytningsförsök, om individen ställd emot ett anonymt samhälle.¹⁸ Det återfinns tydligt i de tidiga romanernas existentiellistiska anslag, där friheten aktualiseras genom ångest och val, vilket Ingemar Friberg utrett.¹⁹ Friheten gestaltas som flykt i titelberättelsen i *Förberedelser till flykt*, i väljandet av ett annat liv i *Doktor Wassers recept* (2015), i Amerikas funktion som tillflyktsort i *Tennisspelarna*, *Tjänarinnan* och *Sorgemusik för frimurare*. Det är det centrala problemet i brevsamlingarna *Frihet och fruktan* (1985) och *Den onödiga samtiden* (1974).²⁰ Den återkommer som utväg och lockelse i bok efter bok.

I science fiction öppnas här för ett slags tröstens tanke: att ha kommit tillbaka till fel tidslinje, så att alla misstag inte längre spelar någon roll. Denna metod återkommer genom Gustafssons författarskap. Det är vad som står i centrum av *Doktor Wassers recept*: ”Eftersom en oerhörd osannolikhet serverade detta alternativa liv, och nära nog bokstavligen lade det framför mig på bordet, valde jag det.”²¹ Eller, återigen, i *Sorgemusik för frimurare*: ”Hade han växlat tidslinje, som tidsresenärerna gjorde ibland? Hade han kommit tillbaka till fel värld, en som bara nästan var den rätta?”²² ”Hur vet vi att vi inte är ett experiment, som hela tiden pågår i en annan galax?”²³ Med en smärre överdrift aktualiseras metoden även som en handlingsväg i *Problemformuleringsprivilegiet* (1989)

där Gustafsson argumenterar för att man måste få föreställa sig alternativa händelseutvecklingar för att kunna tala om exempelvis framstegstanken.²⁴ Den återkommer i *Stunder vid ett trädgårdsbord* (1984), där Stanislaw Lems novell om olika skapargudar som upphov till olika naturkrafter utnyttjas i en essä om Lars Gyllensten.²⁵

Verkligheten osäkras härigenom, blir lös och flytande; någon tvekar över vad som är riktigt och vad som bara är dröm, och närheten mellan science fiction och konstens kärna blir tydlig när den fiktiva personen känner sig som diktare. Vare sig det rör sig om en tankelek i *Sorgemusik för frimurare* eller bokstavligen i *Dr Weiss sista uppdrag*. *Sorgemusik*-citater handlar om att en kvinna som huvudpersonen var övertygad om hade dött trots allt var vid liv, långt senare, i medelåldern, vilket får honom att antingen betvivla sina minnen eller ha fallit in i denna alternativa värld.²⁶ Men det anknuter också till exempelvis hur Jan Myrdal i *Barndom* (1982) beskriver hur han kanske i själva verket dog när han jumpade på isflak som sexåring och allt som skett därefter är de sista ögonblicken i en döende hjärna, och att detta öppnar för en stor och djup frihet; för om ingenting är verkligt är ingenting heller viktigt, och då kan han stå ut med vad som helst.²⁷ Och när en annan av huvudpersonerna i *Sorgemusik för frimurare*, han som också heter Jan, känner sig ”konstig” men det i själva verket är döden som närmar sig i form av en lungcancer, är det som om ingenting längre bekymrar honom.²⁸ Den överkliga världen blir fri.

Ett andra, ingående sätt att närma sig science fiction i författarskapet är via en undersökning av rum och rumsliga avvikelser.²⁹ Det är den ingång till science fiction som skisseras utifrån tre rätt olika temperament av Lars Jakobson, Ola Larsmo och Steve Sem-Sandberg i *Stjärnfall*, och bygger på Samuel R Delany's begrepp *pararymd* från *Silent Interviews* (1994).³⁰ Pararymd är den punkt i texten, eller den textuella rymd, där språkets regler bryter samman och något annat blir synligt, gestaltat exempelvis som en huvudpersons upplevelse av synestesi

där skilda sinnesintryck byts ut eller flyter in i varandra, konkretistiska drag där textens utformning återspeglar innehållet, eller mötet med virtuella rum där främmande naturlagar råder. Påtagligt återfinns det i *Dr Weiss sista uppdrag*, där tid och rum bryter samman och förenas: "Allt är överallt och ingenstans. [...] Vår yta är fyrdimensionell."³¹ Enligt Delany utgör förekomsten av pararymd science fiction-litteraturens själva kärna. Med denna utgångspunkt blir genren ett slags metalitteratur, en litteratur om litteraturen.

Detta får som följd att läsningen av litteratur som om den vore science fiction betonar vikten av det litterära skapandet. Pararymden kan läsas som rummet där diktandet är möjligt. Som i *Det sällsamma djuret från norr*, där en rymdkapten förrirrar sig in i en sektor av rymden där verkligheten är "porös" och hans fantasier blir verklighet, inklusive avpolletterandet av den förföljande rymdflottan. "Att vara i porös rymd var, i en viss mening, precis som att vara innesluten i en fiktion, och samtidigt dess herre [...] diktare och själv en diktad figur i min egen dikt."³²

Hos Gustafsson uppträder detta rum ofta som en gräns, en hinna mellan två existensformer. Hans Söderström spårar denna bild genom författarskapet och lyfter fram hur Gustafsson i *De andras närvaro* beskriver konsten som "en yta, ett membran, uppspänt i intigheten".³³ Särskilt är detta tydligt i dikterna, som i "Inför ett porträtt av Lou Andreas-Salomé" i *Fågeln* (1984): "att hud är gränsen/mellan ett fiendeland och ett annat".³⁴ Eller i "(Skäggdoppingen)" ur samma samling:

Tror den sig vara
samma fågel i två skilda rymder?
Den ena behärskad av vindar,
den andra av svala djupströmmar?
Hur kan den föra
så skilda ting till samma liv?
Eller tror den sig vara
två fåglar,
som möts ett ögonblick
i vattenytans hisnande och stumma gräns?³⁵

Men det finns inte bara i lyriken, där Söderströms fokus ligger.³⁶ Gränsen finns även som ett bärande tema i *Mot noll* (2011), där exempelvis Oscar II:s bevarade arbetsrum på Stockholms slott, avgränsat av ett rött rep, beskrivs som avbildande sig självt, en identitetsfunktion som utgör ett slags självspiegling.³⁷ Och gränsen är en av de många explicita referenserna till andra delar av författarskapet i *Dr Weiss*: "Skräddarna på vattnet. Vi glider fram över en yta utan att ha en aning om vad som gömmer sig inunder den."³⁸ Där uppträder också en pararymd, i slutet, där huvudpersonen prövar "intelligensförstärkaren" och för sin inre syn ser matematiska tal ta form som mångdimensionella rum och glider samman med tidsdimensionen.³⁹

Mot författarskapets medelpunkt

Mycket i Gustafssons författarskap kan alltså läsas som science fiction, eller anknytas till genren genom att friheten i "tänk om" eller sammankopplingen av diktning med den rumsliga singulariteten i pararymdebegreppet.⁴⁰ *Dr Weiss sista fall* utgör en nyckel till detta, i dess funktion som ramberättelse, av sammanfattande antydningar bakom kulisserna. Är den då författarskapets centrala punkt? Dess referenser till andra texter är så talrika. Här återfinns skräddaren på den blanka vattenytan, en person som existerar enbart som stand-in för någon annan likt i *Sigismund*, berättelsen om Drömmarnas brunn i *Det sällsamma djuret från norr*, ballongfararen i *Den egentliga berättelsen om herr Arenander* (1966), resonemanget om sannolik osannolikhet i *Mot noll*, lukten av vått ylle; och så mycket mer.⁴¹ Som hela formuleringar: "– Jag förstår, sade jag. Och det slog mig hur ofta detta påstående betyder sin egen motsats", vilket ekar i *Doktor Wassers recept*: "– Jaha. Jag förstår. Och det slog mig hur ofta detta 'Jag förstår' i själva verket betyder sin motsats."⁴² Utgående från *Weiss* går det att se så mycket annat i författarskapet som science fiction också, som vi har sett, utöver de talrika explicita sf-inslagen.

Jag vill alltså hävda att Weiss helt klart är ett centrum. Men är det då det enda?

Nej. Så enkelt kanske det ändå inte är. När man börjar leta hittar man intertextuella kopplingar inom författarskapet nästan överallt. Hur drakflygarens känsla att vara på två platser samtidigt (för övrigt ytterligare ett exempel på en rumslig speglingsrelation) återkommer i *En kakelsättares eftermiddag* (1991) precis som i *Konsten att flyga med drakar* (1969).⁴³ "Det var egentligen en lycklig tid" i Amerika, heter det vidare i *En kakelsättares eftermiddag*, ekande av inledningsraderna i *Tennisspelarna*: "Ja. Det var en lycklig tid."⁴⁴ I flera fall finns dikter som innehåller frön till hela romaner. Till exempel sviten "Dikterna om herr A." i *En resa till jordens medelpunkt och andra dikter* (1966) behandlar uttalat samma saker som romanen *Den egentliga berättelsen om herr Arenander*.⁴⁵ Innehållet i "Zoner" ur *Stenkista* (1994) återges i *Tjänarinnan* (1996).⁴⁶ I *Kärleksförklaring till en sefardisk dam* (1970) finns "En episod i Berlin" vilken beskriver Hans Magnus Enzensberger på samma sätt som i *Herr Gustafsson själv* (1971): "E. lyssnade noga; det lyste / av intelligens och intresse // i hans lilla, uråldriga reptilansikte."⁴⁷ Detta speglas också, för där finns det omvända omnämmandet: "jag har lagt sista handen vid en mycket lång dikt: den skall jag visa dig, den heter 'Kärleksförklaring'."⁴⁸

Ändå är det vissa böcker som i högre grad än andra utgör centrum, likt *Dr Weiss sista uppdrag*. En sådan är *Berättelser om lyckliga människor* (1981).⁴⁹ Denna speglande operator rentav omtalas explicit: "Vad speglar en sjö som har blivit mosse? – Sig själv?"⁵⁰ Här finns stycken som citeras och utvecklas i romanform senare, som i novellen om en fysiker som utvandrat till USA men kommer hem och tillbringar en natt på hotell i Göteborg, en natt där han alltid har en sömnlös timme:

Det var inte sömnlöshet i vanlig mening, snarare en skavank, ett ställe där hans sömn en gång för alla hade gått sönder och inte längre lät sig repareras. Det var mellan tre och

fyra på morgonen. Han kallade den för sin "sömskada" och han visste precis när och hur den hade uppkommit.⁵¹

Jämför nu med följande stycke ur *Sorgemusik för frimurare*:

Det var inte sömnlöshet i vanlig mening, snarare en skavank, ett litet ärr, ett ställe där hans sömn en gång för alla hade gått sönder och inte längre lät sig repareras. Det var mellan tre och fyra på morgonen. Han kallade den "det vita hålet". Han visste precis när och hur den hade uppkommit.⁵²

Men där finns också Amerika som tillflyktsort, liksom i *Tennisspelarna* eller *Tjänarinnan*, där finns Trummelsberg och sjön Åmänningen, där finns Lago Maggiore vid vars strand *Sprickorna i muren*-sviten inleds eller avslutas.

Detsamma gäller för *Fru Sorgedahls vackra vita armar* (2008). Där återkommer strukturer från *Sprickorna i muren*, vilket Crister Enander också framhåller, som att romanen handlar om ett av Lars Gustafssons alternativa liv, ett där han blev kvar i Oxford som filosof, med en berättare som tydligen delar födelseår med författaren om än inte datumet anges.⁵³ Här finns det eidetiska minnet från *Familjefesten* och en uttalad uppdatering av omkvädet "vi börjar om igen, vi ger oss inte": "Jag börjar om igen – det är för sent att ge sig".⁵⁴ Men även cykelturerna med den danska filosofen i Oxford, som här kallas Söndertoft och i *Herr Gustafsson själv* heter Sören Nordentoft, eller tankefiguren med "hav av flytande järn" som i *Den amerikanska flickans söndagar*.⁵⁵ Den sadistiske lektorn Spindeln från *Ett minnespalats* (1994) kallas här Slipsten, och den förödande hagelstormen år 1953 återkommer på så många platser i författarskapet, exempelvis i *Sorgemusik för frimurare*.⁵⁶ En liknande genomgång hade också kunnat göras av den sistnämnda romanen som utgör ytterligare ett liknande centrum.

Från frihet till depression

Här finns alltså åtskilliga centrum. Eller inget alls. Författarskapet är fraktalt: man kan zooma in eller zooma ut, men finner ändå samma struktur. Det är ett nätverk med många noder, vissa mer centrala men utan någon absolut mittpunkt. Intertextualiteten är så stark att det mest rimliga är att i varje ögonblick betrakta författarskapet som en helhet. (Kartläggningen av detta, inklusive grafer och diagram, skulle vara ett ämne stort nog för en artikel i sig.)

Att läsa allting som science fiction är en ingång för att urskilja detta, utgående från perspektivet som ges i *Dr Weiss sista fall*. Finns det några andra motsvarande perspektiv? Vad handlar egentligen författarskapet om? Att science fiction är viktigt och mer centralt än vad som brukar nämnas har jag redan belyst. Men vad finns där mer?

Vi har sett hur viktigt frihetstemat är för Gustafsson, liksom hur detta bara förstärks genom en science fiction-läsning som betonar den diktningens totala frihet som går ut på att världen skulle kunna vara fundamentalt annorlunda, och som i science fiction kan läsas som bokstavligt sann. Identifieringen av några av författarskapets centrum, inspirerat av Weiss, lyfte fram verk som *Sprickorna i muren*, *Sorgemusik för frimurare* och *Berättelser om lyckliga människor*. Det går nu att se något gemensamt hos dessa centrala texter, något som sällan uppmärksammats tidigare, och det är depressionen.

Depressionen är central i *Sprickorna i muren* nästan mer än friheten, även om det här liksom på andra håll kanske är bristen på frihet som ligger i botten. Inte nog med att sviten inleds av en del som betecknas "Sorgearbete"; allting handlar om förtvivlan, tomhet, meningslöshet, ensamhet.⁵⁷ "Nästan hela mitt liv har jag varit mera olycklig än lycklig och ändå har jag ingen talang för det", säger berättaren i inledningen till *Ylet* (1973), och sedan övergår så berättelsen i att handla om en annan, Lars Herdin, som alldeles avgjort äger den talangen: "Och naturligtvis ville jag dö, men det har jag velat ända sedan treårsåldern så det är ingenting särskilt

märkvärdigt med det."⁵⁸ Lars Troäng i *Familjefesten* (1975) får depressionen rentav diagnosciterad och "lugnande piller" utskrivna, djupt misslyckad och kanhända paranoid.⁵⁹ I *Sigismund* är huvudpersonen försvunnen, han är inte riktigt där, lever inte sitt eget liv, han har ersatts med kung Sigismund av Polen.⁶⁰ Och Lars Lennart Westin i *En biodlares död* upplever sig som verklig först när han är döende. Även om han kanske ändå är den lyckligaste av de fem böckernas huvudpersoner, eftersom han på sätt och vis kommer undan, vilket i sig säger en del om stämningsläget.

Huvudpersonen i *Tjänarinnan* har inget att leva för, hans liv är präglad av en oerhörd ensamhet som han sällan erkänner för sig själv.⁶¹ *En kakelsättares eftermiddag* skildrar en man som slutligen gett upp, lämnat livet och världen bakom sig: "Han hade så mycket hellre föredragit att inte finnas till framför att finnas till."⁶² Titeln "Berättelser om lyckliga människor" måste tolkas ironiskt, eller i alla fall mångtydigt, för människorna i boken sörjer en förlorad hustru, ett liv som gått till spillo eller aldrig riktigt börjat, det råder överallt en oerhörd ensamhet, hörs tom gråt i övergivna hus. I *Sorgemusik för frimurare* uttrycks en grundtanke "om att egentligen ingenting i världen har någon mening, att någonting en gång för alla gick förlorat i det ögonblick vi föddes" och att livet bara är något vi spelar med i.⁶³

Depressionen strålar ut i författarskapet från alla dessa centrum. Ofta handlar det om misslyckanden, om liv som gick fel, livslopp som aldrig fick komma. Inte bara i *Sprickorna i muren*, där ju uttalat författaren Lars Gustafsson prövar alternativa livsval som kunde blivit verklighet, utan även i exempelvis *En kakelsättares eftermiddag* och *Sorgemusik för frimurare*. Depressionen är grundad i en omfamning av science fiction-draget, att de andra livens också är verkliga, någonstans, antingen mörkret i att de är förlorade för alltid eller ljuset i att man kanske kan komma dit, som Doktor Weiss inser i slutet av romanen, när han gett upp eller redan lyckats: "Jag kände en plötslig, djup njut-

ning som steg ur havets dofter, ur känslan av att vara fullständigt fri, ingens fänge alls.”⁶⁴ Det är både ett hot och en utväg, det kan ge både en känsla av att vara instängd och att vara fri. Som

de sista raderna ur *Sorgemusik*: ”och alltsammans var mycket fint och mycket bra igen och det fanns ingen utväg för någon”.⁶⁵

Noter

Artikeln är skriven med benäget bistånd från Åke Wibergs stiftelse.

- 1 Lars Gustafsson, *Förberedelser till flykt och andra berättelser* (Stockholm: Norstedt, 1967); Lars Gustafsson, *Dr Weiss sista uppdrag* (Stockholm: Norstedt, 2019).
- 2 Lars Gustafsson, *Det sällsamma djuret från norr och andra science fiction-berättelser* (Höganäs: Bra böcker, 1989).
- 3 Steve Sem-Sandberg, ”Lars Gustafssons sista roman är djupt gripande”, *Dagens Nyheter*, 27 augusti 2019. Recensionen gav mig idén till denna artikel.
- 4 Lars Jakobson, Ola Larsmo och Steve Sem-Sandberg, *Stjärnfall: Om sf* (Stockholm: Bonnier, 2003), 103.
- 5 Jerry Määttä, *Raketssommar: Science fiction i Sverige 1950–1968*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 51 (Lund: Ellerström, 2006), 44.
- 6 Gustafsson, *Det sällsamma djuret från norr och andra science fiction-berättelser*, 3.
- 7 Lars Gustafsson, *Den amerikanska flickans söndagar: En versberättelse* (Stockholm: Atlantis, 2006), 13.
- 8 *Den amerikanska flickans söndagar*, 69.
- 9 Lars Gustafsson, *Världens tystnad före Bach: Dikter* (Stockholm: Norstedt, 1982), 25–26. Det är för övrigt en dikt som innehåller en passage som refereras till i *Dr Weiss*, där, i dikten, ”[v]ärliga, illaluktande kvinnor / torkar din fosterkropp med sina långa hår”, och i romanen ”kvinnor, som har simmat över något slags öppet vatten, en flod eller kanske en stor vid göl i en myrmark, någon av dem med mig på ryggen, och dessa kvinnor torkar mig med sitt långa mörka hår”, Gustafsson, *Dr Weiss sista uppdrag*, 35.
- 10 Lars Gustafsson, *Artesiska brunnar cartesian-ska drömmar: Tjugotvå lärodikter* (Stockholm: Norstedt, 1980), 20.
- 11 Lars Gustafsson, *Sorgemusik för frimurare* (Stockholm: Norstedt, 1983), 123.
- 12 *Sorgemusik för frimurare*, 154.
- 13 Kerstin Bergman, *En möjlig värld: En tematisk studie av Lars Gustafssons 1990-talsromaner* (Hedemora: Gidlund, 2002), 38. Gustafsson skriver för övrigt också om just Dicks guds-upplevelse i Lars Gustafsson, *De andras närvaro: Essäer om konsten som kunskapskälla* (Stockholm: Natur och kultur, 1995), 178–86.
- 14 Lars Gustafsson och Sven Ljungberg, *Kinesisk höst* (Stockholm: Norstedt, 1978), 218.
- 15 Lars Gustafsson, *Tennisspelarna: En berättelse* (Stockholm: Norstedt, 1977), 14.
- 16 Agneta Pleijel, ”Hans penna dissekerade oförskräckt frihetens vägar”, *Dagens Nyheter*, 4 april 2016.
- 17 Crister Enander, ”Vi ger oss inte. Vi försöker igen”: *Anteckningar om Lars Gustafsson* (Linghem: Ord & kultur, 2016), 158.
- 18 Ulrike-Christine Sander, *Ichverlust und fiktionaler Selbstentwurf: die Romane Lars Gustafssons* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1998), 172.
- 19 Ingemar Friberg, ”Jag är alltid annorlunda”: *En studie i identitetsproblematiken i Lars Gustafssons tidiga författarskap mellan åren 1959 och 1967*, Umeå studies in the humanities 132 (Umeå: Univ., 1996).
- 20 Per Ahlmark och Lars Gustafsson, *Frihet och fruktan: 22 brev* (Stockholm: Bonnier, 1985); Lars Gustafsson och Jan Myrdal, *Den onödiga samtiden* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1974).
- 21 Lars Gustafsson, *Doktor Wassers recept* (Stockholm: Bonnier, 2015), 22.
- 22 Gustafsson, *Sorgemusik för frimurare*, 159.
- 23 *Sorgemusik för frimurare*, 222.
- 24 Lars Gustafsson, *Problemformuleringsprivilegiet: Samhällsfilosofiska studier* (Stockholm: Norstedt, 1989), 135.

- 25 Lars Gustafsson, *Stunder vid ett trädgårdsbord: Stycken om konst och litteratur* (Stockholm: Alba, 1984), 128.
- 26 Gustafsson, *Sorgemusik för frimurare*, 67.
- 27 Jan Myrdal, *Barndom* (Stockholm: Norstedt, 1982), 151; Svante Landgraf, *Fångenskap och flykt: Om frihetstemat i svensk barndomsskildring, reseskildring och science fiction decennierna kring 1970* (Linköping: Institutionen för studier av samhällsutveckling och kultur, ISAK, 2016), 44.
- 28 Gustafsson, *Sorgemusik för frimurare*, 201.
- 29 Christer Enander hävdar för övrigt att de metafiktiva dragen i *Bernard Føys tredje rockad* (1986) är ett exempel på science fiction. Enander, *Vi ger oss inte. Vi försöker igen*, 80. Detta är betydligt mer diskutabelt. Om man ser sf som metalitteratur, en litteratur om litteraturen, vilket det finns vissa skäl att göra, kan man dra de slutsatserna, men då måste även alla metafiktiva inslag innebära science fiction, och så långtgående konsekvenser tror jag inte Enander är ute efter. Det ekar av Carl Freedmans ord om att all litteratur är science fiction. Se Carl Howard Freedman, *Critical theory and science fiction* (Hanover, N.H.: Univ. Press of New England, 2000), 16. Dock, om man använder en så kallat novologisk definition av science fiction, där det centrala är genrens drag av främmandegöring där något obekant och fundamentalt nytt införs i handlingen, koncentreras "tänk om" till denna punkt. Så kan science fiction sägas skilja sig från annan diktning. Määttä, *Raketssommar*, 43.
- 30 Samuel R. Delany, *Silent Interviews: On Language, Race, Sex, Science Fiction, and Some Comics: A Collection of Written Interviews* (Hanover, NH: Wesleyan Univ. Press, 1994), 168.
- 31 Gustafsson, *Dr Weiss sista uppdrag*, 112–13.
- 32 Gustafsson, *Det sällsamma djuret från norr och andra science fiction-berättelser*, 53.
- 33 Hans Söderström, *Bilden som byggsten: Om Lars Gustafssons poetik och lyriska praktik* (Eslöv: B. Östlings bokförl. Symposion, 2003), 165; Gustafsson, *De andras närvaro*, 13.
- 34 Lars Gustafsson, *Fågeln och andra dikter* (Stockholm: Norstedt, 1984), 55.
- 35 Gustafsson, 21.
- 36 Söderström, *Bilden som byggsten*, 163–91.
- 37 Lars Gustafsson, *Mot noll: Matematiska fantasier strax intill det kungliga rummet* (Lund: Art Factory, 2011), 13–14.
- 38 Gustafsson, *Dr Weiss sista uppdrag*, 113.
- 39 *Dr Weiss sista uppdrag*, 111.
- 40 En annan central rumslighet i författarskapet är reseskildringarna, där det centrala mötet med det främmande kan ses som ett slags science fiction-element. Se exempelvis hur Afrika beskrivs som en värld med annorlunda naturlagar, eller hur den amerikanska universitetsinstitutionen är fullkomligt främmande i *Tennisspelarna*. Lars Gustafsson, *Afrikanskt försök: En essä om villkoren* (Stockholm: Norstedt, 1980), 59. Gustafsson, *Tennisspelarna*.
- 41 Gustafsson, *Dr Weiss sista uppdrag*, 15, 16, 18, 20, 24, 67, 111.
- 42 *Dr Weiss sista uppdrag*, 80; Gustafsson, *Doktor Wassers recept*, 54.
- 43 Lars Gustafsson, *Konsten att segla med drakar och andra scener ur privatlivet: kåserier* (Stockholm: Norstedt, 1969), 10; Lars Gustafsson, *En kakelsättares eftermiddag: roman* (Stockholm: Natur och kultur, 1991), 105.
- 44 Gustafsson, *En kakelsättares eftermiddag*, 100; Gustafsson, *Tennisspelarna*, 7.
- 45 Lars Gustafsson, *En resa till jordens medelpunkt och andra dikter* (Stockholm: Norstedt, 1966), 9–23.
- 46 Lars Gustafsson, *Stenkista: dikter* (Stockholm: Natur och kultur, 1994), 25; Lars Gustafsson, *Tjänarinnan: En kärleksroman* (Stockholm: Natur och kultur, 1996), 150.
- 47 Lars Gustafsson, *Kärleksförklaring till en sefardisk dam: En dikt* (Stockholm: Bonnier, 1970), 23.
- 48 Lars Gustafsson, *Herr Gustafsson själv: roman* (Stockholm: Bonnier, 1971), 49.
- 49 Lars Gustafsson, *Berättelser om lyckliga människor* (Stockholm: Norstedt, 1981).
- 50 *Berättelser om lyckliga människor*, 191.
- 51 *Berättelser om lyckliga människor*, 79.
- 52 Gustafsson, *Sorgemusik för frimurare*, 154.
- 53 Enander, *Vi ger oss inte. Vi försöker igen*, 159.
- 54 Lars Gustafsson, *Fru Sorgedabls vackra vita armar: roman* (Stockholm: Atlantis, 2008), 23, 31.

- 55 *Fru Sorgedahls vackra vita armar*, 269, 98; Gustafsson, *Herr Gustafsson själv*, 118; Gustafsson, *Den amerikanska flickans söndagar*, 69.
- 56 Lars Gustafsson, *Ett minnespalats: Vertikala memoarer* (Stockholm: Natur och kultur, 1994), 45; Gustafsson, *Fru Sorgedahls vackra vita armar*, 105, 229, 285; Gustafsson, *Sorgemusik för frimurare*, 126.
- 57 Gustafsson, *Herr Gustafsson själv*, 15, 18.
- 58 Lars Gustafsson, *Yllet: roman* (Stockholm: Bonnier, 1973), 90.
- 59 Lars Gustafsson, *Familjefesten: roman* (Stockholm: Bonnier, 1975), 42.
- 60 Lars Gustafsson, *Sigismund: Ur en polsk barockfurstes minnen* (Stockholm: Norstedt, 1976), 17.
- 61 Gustafsson, *Tjänarinnan*, 59, 109.
- 62 Gustafsson, *En kakelsättares eftermiddag*, 10.
- 63 Gustafsson, *Sorgemusik för frimurare*, 23–24, 64.
- 64 Gustafsson, *Dr Weiss sista uppdrag*, 108.
- 65 Gustafsson, *Sorgemusik för frimurare*, 224.

Summary

The imaginary novel

Lars Gustafsson's last novel, the posthumous *Dr Weiss sista uppdrag* (2019), is based on a short story in *Förberedelser för flykt* (1967), "Slutspel i Whorfington", subtitled "the last chapter of an imaginary novel". This imaginary novel is now realized, being a science fiction novel about time travel, but time travel is a common theme in Gustafsson's entire *oeuvre*. In this article, I examine how Gustafsson can be read as a science fiction author throughout his writing, in novels as well as poetry and essays, using this last novel as a guide. I furthermore study how this ties into and reinforces the theme of freedom in Gustafsson's writing, as well as the generally multi-central and intertextual nature of his *oeuvre*.

Keywords: Lars Gustafsson, science fiction, freedom

Magnus Nilsson

En kampdiktare

Poeten Stig Sjödin är idag mest känd för det dussintal diktsamlingar han gav ut på Bonniers mellan 1945 och 1993, och särskilt för samlingen *Sotfragment* som publicerades 1949. Men han var också aktiv som poet inom arbetarrörelsen, där han exempelvis publicerade sig flitigt i fackförbundspressen och skrev prologer till möten och kongresser.¹ Syftet med föreliggande artikel är att undersöka hur han i sina dikter tematiserar och diskuterar sin verksamhet som arbetarrörelsediktare. Det görs framför allt genom en analys av hur han förhåller sig till de kampsånger som ofta apostroferas i hans verk. Kampsången är en central genre i den arbetarlitterära tradition i vilken även Sjödens diktning ingår, men hör hemma i en annan tid. Genom att analysera Sjödin som en kampdiktare i folkhemmet hoppas jag både kunna synliggöra de historiska och politiska förhållanden under vilka han skapade sin poesi och beskriva hans position i en föränderlig arbetarlitterär tradition. Framför allt kommer jag att fokusera på hur Sjödin förhåller sig till idén om litterär autonomi, vilken inte omfattades av de äldre kampdiktarna.

Kampen fortsätter?

I de diktsamlingar Sjödin gav ut på Bonniers hittar man ganska få skildringar av arbetarrörelsen. I *Sotfragment* dyker den exempelvis bara upp i några få av porträttdikterna i samlingens andra del, och alltid i förbigående. Dessutom

kopplas den genomgående samman med det förflutna. Enligt Sjödens förord till 1954 års utgåva beskriver han i *Sotfragment* "tjugo- och trettitalet" och när arbetarrörelsen nämns associeras den med en ännu äldre tidsperiod.² "Agitatoren" tog förr eld på fackföreningsmötena, men efter att ha råkat ut för en arbetsplatsolycka talar han numera ihåligt om ålderdomens lugn.³ "Idealisten", som i tio år brann för "saken" har slocknat.⁴ "Strejkbrytaren" är utfrusen, men strejken under vilken han ådrog sig kamraternas förakt ligger långt bak i tiden.⁵ "Förtroendemannen" har en gång valts på livstid och nu "grånar hans liv mellan möten och förtroendeuppdrag".⁶ Att "Svenskamerikanen" "stod fast" under storstrejken – vilken utspelades 1909 – har nu förbleknat.⁷

I Sjödens diktning inom arbetarrörelsen är det vanligare att denna rörelse beskrivs och kommenteras. Även här kopplas den emellertid ofta samman med det förflutna. Som exempel kan man nämna "Dikter på första maj" som kunde läsas i *Kommunalarbetaren* 1955. Så här lyder den mittersta av diktens tre strofer:

Pojkarna i Tuben vällde sotiga
mot Stora kontoret.
På en säck, i ilsken mönja,
lyste hotfullt orden: Eld och Blod!
Verken stod stilla och valsmästarn
ängslades översiggiven.
De föstes tillbaka.
Några har grånat sig bort ifrån uppdrag,

i folkhemmet

andra försvann under stortrejskåret.
Men ännu kan någon av dem tala om elden
som pyr,
elden som tändes av en dundrande rallare
en gång i Pintorpsbacken.⁸

Liksom i *Sotfragment* är arbetarkampen här förlagd till det förflutna och kämparna har grånat eller försvunnit. Men den eld som en gång tänts pyr fortfarande. Och i ytterligare andra dikter beskriver Sjödin försök att blåsa liv i glöden. En sådan är "Protokoll – aldrig införda", som först publicerades i *Beklädnadsfolket* 1967 och sedan, i lätt modifierad form, i diktsamlingen *Har ni flaggproblem?* (1970). Där skildras arbetarrörelsen som tämligen förstockad, men i alla diktens tre strofer förekommer försök att väcka dess medlemmar och få dem att intressera sig för samtidens problem. I den första trampar "en av de yngre [...] ljudligt / i det ostämnda pianot" genom att hävda att arbetarrörelsens samhällsbygge inte är avslutat "så länge kapitalismen / sätter sugkoppar på människan", i den andra begär en "virrpanna" diskussion av de teser som framförts i ett högtidstal och i den tredje försöker en "främmande fågel" göra mötesdeltagarna uppmärksamma på fascismens frammarsch i hans hemland.⁹ Ingen av dem får särskilt mycket gehör för sina åsikter, men att Sjödens sympatier ligger hos dem som försöker applicera arbetarrörelsens ideal på samtida förhållanden är uppenbart. Det finns också åtskilliga dikter i vilka han mer eller mindre direkt uppmanar läsaren/

åhöraren att göra uppror mot förstelning och dåtidssinriktning och att återuppliva idealen från arbetarrörelsens stolta förflutna. En sådan dikt är hans prolog till Socialdemokraternas kongress 1968. Den inleds med en skildring av de löften som ges i de gamla kampsångerna:

Djupt inne i de gamla sångerna
finns en förtröstan, en visshet:
rättvisekravet ska segra,
en vind, en dånande storm ska äntligen
bereda marken för det nya,
och ur spillrorna och gruset
stiger slaven upp, befriad.¹⁰

Den kampsång som främst apostroferas är naturligtvis "Internationalen" – som Hans Haste i antologin *Dikter i kamptid* (1977) kallar "den mest kända av jordens socialistiska kampsånger" – där det profeteras om att det bestående ska störtas i gruset och slavarna uppmannas att stå upp och slå sig fria.¹¹ Dock framhåller Sjödin att sångens löften ännu inte infriats: "Än är inte sångernas eldande paroller verklighet."¹² Alltså beskrivs arbetarrörelsens verk som ofullbordat, och läsarna/åhörarna uppmannas, åtminstone implicit, att arbeta för att fullborda det. En liknande uppmaning ges i dikten "Appeller på första maj" som stod att läsa i *Kommunalarbetaren* 1974. Även där beskrivs hur gamla paroller – och särskilt de som återfinns i arbetarrörelsens kampsånger – kan fungera som utgångspunkt för handling här och nu:

Kämpa för rättvisa, frihet och bröd!
 Så står det i sången.
 Men detta är ju redan vunna självklarheter.
 [...]

 Det räcker med ett besök på en skyddad
 verkstad,
 för att man ska få blicken skurad ren.
 En titt bakom turistfasaderna avslöjar fasor,
 som vi lyckades överge för hundra år sedan.

Kampen för bröd omfattar alla.
 Det är därför som vi sjunger Internationalen
 i demonstrationståget.
 Tag och läs texten en gång till:
 Kämpa för rättvisa, frihet och bröd!¹³

Intressant nog tycks Sjödin ha blandat samman kampsångerna. Uppmaningen att kämpa för rättvisa, frihet och bröd återfinns nämligen inte i "Internationalen" utan i den svenska arbetarrörelsens viktigaste kampsång, som ibland rent av kallas den svenska arbetarklassens nationalsång: Henrik Menanders "Arbetets söner".¹⁴ Att han försöker visa att kampsångerna har bäring på dagens verklighet – symboliserad av en "skyddad verkstad" på hemmaplan och de "fasor" som utspelas i fattigare länder – är dock uppenbart. Även i dikten "En ros att betrakta på valdagen" som publicerades i *Kommunalarbetaren* 1979 finner man uppmaningen att försöka omsätta de ideal som formulerades i kampsångerna i samtiden: "En ros överränner jag, / så att du inte behöver tveka om färdriktningen. [...] En ros / som hjälper dig minnas texten i Arbetets söner, / och innebörden: den outslitliga solidariteten."¹⁵

Reformism och antikommunism

I en artikel i *Expressen* 27 juli 1957 deklarerade Sjödin att han var socialist och socialdemokrat.¹⁶ Detta förblev hans politiska hemvist, till och med under 1970-talet, då "förhållandet mellan de intellektuella och socialdemokratin" enligt Gunnar Fredriksson var "sämre än någonsin" och författarna "i stor utsträckning"

stod "utanför socialdemokratin".¹⁷ I sina dikter ger Sjödin också uttryck för en i allra högsta grad socialdemokratisk – det vill säga demokratisk och reformistiskt socialistisk – ideologi. I den prolog han skrev till socialdemokraternas kongress 1968 hittar man exempelvis följande formulering:

Ingen kan dämpa slavens outtröttliga skrik
 han som anonym bland två miljarder
 hungrande och svältande och lidande
 högröstat kräver plats vid förhandlingsborden.¹⁸

Här förenas ett patos och bildspråk – den hungrande, svältande och lidande slavens skrik – som man väl närmast förknippar med mer eller mindre revolutionära kampsånger, med den reformistiska socialdemokratin tilltro till förhandlingar. Medan slaverna i "Internationalen" uppmanas att slå sig fria beskrivs här hur de kräver att få förhandla med sina förtryckare.¹⁹

Sjödins bejakande av reformer och förhandlingar går hand i hand med en explicit formulerad ovilja gentemot mer våldsamma kampåtgärder, som också den kan anses vara typisk för socialdemokratin. I kongressprologen från 1968 beskrivs exempelvis ordet arbetskonflikt som någonting skrämmande:

Jag växte upp med arbetskonflikternas
 många och främmande ord på mina läppar.
 De smakade blod, de smakade bekymmer,
 ängslan,
 plötsligt kunde marken skaka,
 eller glida som försätlig lera under fötterna.
 Det behövdes bara att någon tog ordet lockout
 i sin mun, så kom åskan farande och skymde
 himlen.²⁰

I "Internationalen" hälsas "uppbrottets timma" och den "[s]ista striden".²¹ I Sjödins prolog upplevs det som skrämmande när arbetskampens åskmuller drar in. Någon revolutionsromantik – som annars knappast var någon bristvara just 1968 – finner man alltså inte hos honom. Tvärt om tar han, exempelvis i en prolog skri-

ven till Svenska vägarbetareförbundets kongress 1964, explicit avstånd från revolutionen som ett medel för samhällsförändring. Istället förespråkar han det trägna och fredliga reformarbetet:

Revolutioner är tvång och språng mot döden.
Men framåtskridandet kräver tålmod,
oheroiskt knog, reda i papprena, pyssel
som aldrig föder hjältesånger.²²

Sjödin tar alltså parti för den reformistiska och demokratiska socialdemokratiska arbetarrörelsen, mot den revolutionära kommunism som under 1960- och 1970-talen fick allt fler anhängare i Sverige, inte minst bland konstnärer och intellektuella. I dikten ”Anteckningar om arbetsliv, politik kultur etc” som publicerades i ABF:s tidskrift *Fönstret* 1972 gör han sig rent av lustig över dessa revolutionärer, som enligt hans uppfattning saknade kontakt med den svenska arbetarklassen:

Folk som haft turen att på andras bekostnad
besöka den populära folkrepubliken Kina
kommer hem i proletära mössor. En del har
till och med köpt proletära jämlikhetsrockar.
De ser onekligen ståtliga ut,
det är en progressiv asketism de ålägger sig.
Svenska blåstall förgyller inte på samma sätt.²³

I dikten ”Den enda vägen: Råd till en ung kvinna/man 1974”, som ingår i samlingen *Dikter i Folkets Hus* (1988), tilltalas extremvänsterns företrädare direkt:

Du har ett språk.
Var rädd om det, låt orden alltid betyda
vad de betyder.
Vill du ladda dem extra mycket,
så se till att inte folkmord blir följden.²⁴

Att Sjödin bejakar fredliga förhandlingar innebär inte att han skulle förneka att relationen mellan klasserna präglas av fundamentala orättvisor och intressemotsättningar. I dikten ”Indignationer” i samlingen *Klarspråk* (1971) vänder

han sig explicit mot det samarbete och samförstånd som sker på klassojämlikhetens grund. Dikten skildrar en hög chef som varje år låter två arbetare ägna en hel vecka åt att vårrusta en vacker mahognybåt, för att sedan bara göra enstaka utflykter med den under sommaren:

Han förfogade också över egen badstrand,
den bästa för övrigt.
Han sågs aldrig bada.
Han talade gärna om samförstånd,
samarbete.
[...]
Mahognybåten gör sina turer i mitt minne
och påminner mig om kapitalismens grunder,
egennyttan.²⁵

På sådan grund – klassorättvisans – är samförstånd och samarbete inte möjligt. Arbetarrörelsens mål är nämligen att avskaffa denna orättvisa, genom att i grunden förändra relationen mellan klasserna. Men det kan enligt Sjödin inte åstadkommas genom revolution. Istället är det tålmodig och medveten strävan som krävs. Denna hållning presenteras tydligt i hans text till Hans Eklunds symfoni ”Hjalmar Branting in memoriam”:

Vad som betyder någonting är
att arbetarklassen samlar sig
och beslutar att medvetet sträva
mot en samhällsordning där inte
ett litet fåtal skördar lejonparterna
av frukterna.²⁶

Reformism och kampsång

I den sjätte dikten i sviten ”Väggbonader i nya Sverige” i samlingen *Förklaringsstapet* (1977) konstateras att den som tillägnar sig ett främmande språk ”för att kunna föra sina kamraters talan” omärkligt ”övertar detta språks värderingar” och därmed blir en svikare. Därefter vänds blicken mot språket i socialdemokratins program:

Jag läser partiprogrammet.
Långa stycken består av tekniska beskrivningar
om hur den demokratiska socialismen
ska förverkligas och hur medlen ser ut.
De är så långa och snåriga
så att en docent i filologi
kan försvinna in i dem för tid och evighet.

Moral kan inte förvandlas till teknik.
Då börjar sveket.²⁷

Enligt Sjödin finns det alltså ett starkt samband mellan arbetarrörelsens språk och dess värderingar. Hans egen verksamhet som diktare inom denna rörelse kan ses som ett försök att skapa (eller återskapa) ett språk som förmår bära dess grundläggande ideal. Detta tematiseras på ett självreflexivt sätt i Sjödens dikter – bland annat genom att han där går i dialog med den arbetarlitterära traditionen. Exempelvis diskuterar han återkommande förhållandet mellan sina (och den socialdemokratiska arbetarrörelsens) reformistiska ideal och det mer revolutionära patos som utmärker den tidiga svenska arbetarlitteraturens viktigaste genre: kampsången. I sin prolog till en nordisk arbetarkonferens i Malmö 1959 formulerar han exempelvis en kritik av en klassisk kampsång, nämligen Nils Flygs ”Stridssång” (mer känd som ”Oss alla unga”):

Hur längesen är det vi sjöng sången
om blod och kände den brista?
Var den oss någonsin värdig?
Må de som sover under tuvorna förlåta
att jag anar mig en vandring,
som ej kantas av heroiska lik.²⁸

”Stridssång” är verkligen en sång om ”blod” och ”heroiska lik”. Om det vittnar inte minst följande verser: ”Oss skänkes lyckan att offra och lida, / dö för den tro, som bröder helgat med blod.” Dessutom kan Sjödens apostrofering av dem som ”sover under tuvorna” läsas som en anspelning på följande strof i Flygs text: ”En gång när vi alla unga är gömda / djupt un-

der tuvorna där fejden hetast stod. / Skall våra handlingar ej vara glömda / av framtidsfolket, som är barn av vårt blod.”²⁹ Att Sjödin anar ”en vandring / som ej kantas av heroiska lik” bör alltså förstås som en påminnelse om att de klassiska arbetarrörelsesångerna inte står i samklang med den samtida reformistiska och demokratiska arbetarrörelsens ideal.

Även i prologen till vägarbetareförbundets kongress 1964 beskriver Sjödin en diskrepans mellan dessa ideal och den äldre kampdikten. Som påpekats ovan hävdar han ju där att reformismens icke-heroiska knog ”aldrig föder hjältesånger”. Men han framhåller också att det är just detta knog han vill besjunga:

Demokrati bygger man med protokoll och sans,
demokrati odlar man i knappa bibliotek,
organisationen vilar på mödosamt skrivarbete.

Det är odlare i andens örtagård, arbetsmyror,
som skapat underlag för jämlikheten.
För dem vill jag hugga in i hårda hällar
en skrift som står i evärdelig tid:
de byggde inga barrikader,
de vräkte dem lugnt åt sidan med sin kunskap!³⁰

Dock avslutas dikten med en anspelning på ”Arbetets söner”:

Arbetets söner, vägbyggare!
Jag hälsar er i detta hus, ägt av folket,
till kloka samtal är ni kallade,
för att bygga väg och visa väg
i solidaritetens namn.³¹

Något absolut brott med den äldre arbetarlitterära kampdiktningen tycks alltså inte eftersträvas. Istället verkar det som att Sjödin vill *uppdatera* sångerna genom att förena dem med modernare, reformistiska ideal. Ett intressant exempel på det hittar man i hans prolog till Metallarbetarförbundets kongress 1961. Där nämns ”Arbetets söner” explicit.³² Men också ”Internationalen” – och närmare bestämt dess uppmaning till trälarna att slå sig fria – apostro-

feras. Dock tonar Sjödin ned dess revolutionära patos genom att betona att det handlar om en fredlig frihetskamp, som framför allt utspelas på bildningens område:

Tillsammans kan vi berätta i en sång om
drömmen,
om hur arbetshanden fredligt slog sig fri,
hur du vid studielampan reste och gjorde rön
som förändrade din mänsklighet[.]³³

Kampdikt och autonomi

I den intervju i *Expressen* där Sjödin deklarerade att han var socialist och socialdemokrat uttalade han sig såhär om sin syn på relationen mellan politik och litteratur: "Idag kan jag inte leva utan politik, dvs jag kan inte tänka mig en tillvaro utan politiska element. Jag har mina litterära intressen som huvudarbetsgivare, men politiken trasslar in sig överallt och delvis består mitt skrivande i tangeringar och direkt inblandning."³⁴ Formuleringen om "huvudarbetsgivare" är intressant. Sjödin var ju anställd av en fackförbundstidning, nämligen *Skogsindustriarbetaren*, vilket innebär att arbetarrörelsen faktiskt, i rent formell mening, var hans huvudsakliga arbetsgivare.³⁵ Att han ändå lyfter fram de litterära intressena bör alltså förstås symboliskt, som ett påstående att litteraturen trots allt skulle vara viktigare för honom än politiken.

Enligt Lars Furuland har den svenska arbetarlitteraturen stått relativt fri från politiken. Till skillnad från vad som varit fallet i andra länder har arbetarrörelsen i Sverige inte "krävt partidisciplin eller renlärighet av 'sina' författare", skriver han.³⁶ Philippe Bouquet har rent av hävdad att den svenska arbetarlitteraturens förhållande till den socialdemokratiska arbetarrörelsen oftare präglats av konflikt än av underordning.³⁷ Detta stämmer i huvudsak, men inte helt och hållet. Den arbetarlitteratur som växte fram inom arbetarrörelsen från och med slutet av 1800-talet – och till vilken de klassiska kampsångerna hör – var exempelvis

i allra högsta grad underställd politiken, eftersom författarna förutsattes fungera som språkrör för arbetarrörelsen.³⁸ Först när arbetarlitteraturen fick sitt genombrott på bokmarknaden och i den litterära offentligheten blev det vanligare att arbetarförfattarna framträdde som individuella personligheter som främst företrädde sig själva.³⁹

Denna utveckling ingår i en mer övergripande trend. I äldre tider var författarnas uppgift i allmänhet att, med litteratursociologen Bo Bennich-Björkmans ord, formulera "beslut, idéer, attityder eller känslor" för olika makthavares – exempelvis furstars, magnaters eller institutioners – räkning.⁴⁰ Efter bokmarknadernas framväxt kom de författare som var verksamma där emellertid att ta avstånd från idén om att litteraturen skulle stå i maktens tjänst. Som framhållits av statsvetaren Li Bennich-Björkman upphöjde man istället "frihet och oberoende" från makten till generell norm.⁴¹ För att illustrera detta citerar hon Vilhelm Moberg, som i en artikel publicerad 1959 – det vill säga ungefär samtidigt som Sjödin gjorde sitt uttalande om litteraturen och politiken – hävdade att författaren måste vara partilös.⁴² Denna norm innebar dock inte nödvändigtvis något avståndstagande från politiken som sådan. Mobergs författarskap, som i allra högsta grad var politiskt, är ett utmärkt exempel på det. Däremot hävdade man, menar Li Bennich-Björkman, *autonomi* från den politiska makten.⁴³

Denna autonomisträvan hittar man hos de flesta av de svenska arbetarförfattare som under 1900-talet var aktiva i den litterära offentligheten. Och, som Furuland påpekar, respekterades den i allmänhet av arbetarrörelsen. Men det innebär inte att författarna skulle ha stått helt fria i förhållande till den politiska makten. Tvärt om finns det flera exempel på hur man försökt skapa mer eller mindre formella samarbeten mellan arbetarrörelsen och författarna. Li Bennich-Björkman uppmärksammar exempelvis att den socialdemokratiska partistyrelsens verkställande utskott 1947 tog initiativ till ett

möte med några yngre författare med socialdemokratiska sympatier, efter att dessa först uttryckt en önskan om närmare kontakter med partiet.⁴⁴ Sjödin var en av dem som bjöds in, men enligt vad han meddelade Bennich-Björkman i en intervju 1989 slutade mötet i ömsesidig besvikelse och med att författarna riktade skarp kritik mot partiet.⁴⁵ 1955 anordnades ytterligare ett möte mellan parti och författare, denna gång på initiativ av Sjödins gode vän Stig Carlson.⁴⁶ Målgruppen var "kulturpolitiskt tongivande" författare, och bland de inbjudna återfanns förutom Sjödin bland andra Karl Vennberg, Artur Lundkvist och Folke Fridell.⁴⁷ Denna gång avslöpte det hela bättre. Ivar Öhman – som var redaktör för *Folket i Bild* och ansvarig för Folket i Bilds folkböcker – betygade efteråt i ett brev till Erlander att denne utverkat betydande *goodwill* hos författarna.⁴⁸ Våren 1967 bjöd Erlander, tillsammans med Olof Palme, åter in författare – bland andra Göran Palm, Svante Foerster och Sven Lindqvist (det är inte känt om Sjödin var med) – till ett möte, med syfte att mobilisera dem inför valet följande år.⁴⁹ Och, i detta val fick socialdemokraterna, som framhållits av Kjell Östberg, verkligen "stöd av kulturarbetare i en omfattning man aldrig tidigare eller senare fått", något han förklarar med att Palme byggt goda relationer till dem.⁵⁰ Bland annat skrev Tage Danielsson boken *En soffliggares dagbok* (1968) för att övertyga socialdemokratins sympatisörer att verkligen rösta.⁵¹ Per-Anders Fogelström propagerade också i valrörelsens slutskede i stort uppslagna annonser i pressen för att man skulle rösta på socialdemokraterna.⁵² Sjödins insatser 1968 verkar främst ha varit av intern karaktär. Bland annat skrev han ju, som tidigare nämnts, en prolog till den socialdemokratiska partikongressen det året.

I samband med IB-affären 1973 förlorade socialdemokratin stöd hos många intellektuella, inklusive många författare.⁵³ Sjödin var också starkt kritisk till partiets agerande.⁵⁴ Ändå förblev han socialdemokratin trogen och i samband med valen 1973 och 1976 gjorde han propaganda för partiet genom att medverka i två skrifter som

utgavs av Kulturarbetarnas Socialdemokratiska Förening: *du vars hjärta är hos vänstern* (1973) och *"man kan inte äga en katt"* (1976).⁵⁵

Den övergripande utveckling från heteronomi till autonomi som Li Bennich-Björkman beskriver, och som hon kopplar till bokmarknadernas framväxt, är alltså inte till hundra procent tillämplig på den svenska litteraturrens historia. Detta gäller i särskilt hög grad arbetarlitteraturen. För det första har den inte helt och hållit varit något bokmarknadslitteratur, utan också en rörelselitteratur. För det andra finns det, som visats ovan, exempel på att arbetarförfattare (liksom andra författare) stått nära arbetarrörelsen och rent av deltagit i dess propaganda, även om de varit aktiva på bokmarknaden.

Sjödin ingår i båda dessa grupper. Därför kan det finnas anledning att ifrågasätta hans autonomi. Uttrycker exempelvis de dikter han publicerade i fackförbundspressen fackföreningsrörelsens eller hans egna ideal? Kan författare som medverkar i publikationer som syftar till att göra propaganda för ett politiskt parti anses agera självständigt?

Innan man formulerar svar på dessa frågor kan det vara värt att notera att de faktiskt diskuteras i Sjödins poesi, särskilt i de verk han skrev inom arbetarrörelsen och ofta genom att han går i dialog med äldre tiders kampdiktning. Ett bra exempel hittar man i prologen till den nordiska arbetarkonferensen i Malmö 1959. Den inleds med att Sjödin betonar sin frihet i förhållande till den arbetarrörelse han besjunger, genom att beskriva diktandet som "ett självpåtaget uppdrag, utan licens".⁵⁶ Även i "Ordet och friheten", en diktsvit skriven till *Arbetets 75-årsjubileum* 1962, tematiserar Sjödin rollen som arbetarrörelsediktare, och även här understryker han sin autonomi:

Jag kan inte inrätta mig som befraktare
av dagliga bekymmer
Är varken kamel eller pråm,
ingen klövjeäst åt alla köande behov.
Min dyrbara frihet består i att axla

ett ord och försöka skänka det kraft.
Men i den tystnad som alltmer vidgar
sina ringar omkring mig,
kan jag kanske en vanlig dag finna åt min
kamrat och vän
en ny bild, ett grundämne vars struktur
och byggnad jag ännu ej sett i modell.⁵⁷

Här poängterar Sjödin åter sin "frihet". Men han understryker också arbetarrörelsediktarens *skapande* roll. Medan den tidiga kampdikten framför allt syftade till att *förmedla* politiska budskap som redan skapats inom arbetarrörelsen, vill Sjödin *skapa* någonting radikalt nytt. Istället för att "befrakta" det som redan finns vill han formulera någonting som inte ens tänkts tidigare.

Sjödens förhållande till den äldre kampdiktingen är alltså ambivalent.⁵⁸ Å den ena sidan anser han att de gamla kampsångerna innehåller ideal som fortfarande är värda att förverkliga, och att de rent av kan inspirera dem som försöker revitalisera i arbetarrörelsen. Å den an-

dra sidan anser han att de ibland är ur takt med tiden, såväl beträffande form som innehåll. Dessutom kräver han en större grad av frihet än den som tillerkändes gamla tiders kampdiktare.

Trots Sjödens betonande av autonomi är det naturligtvis uppenbart att hans arbetardiktning står i den socialdemokratiska arbetarrörelsens tjänst, åtminstone på ett allmänt plan. Det behövs i och för sig inte betyda att han inte skulle vara autonom i förhållande till denna rörelse – det kan ju vara så enkelt att han faktiskt var socialdemokrat och av egen fri vilja gav uttryck för detta i sin diktning. Men det går inte heller att bortse från att denna diktning påverkades av de sammanhang i vilka den skapades. Att Sjödin kunde vara nog så kritisk i sina skildringar av arbetarrörelsen – exempelvis skildrar han ju, som visats ovan, partisammanskomster som tomma ritualer och hävdar att det socialdemokratiska partiprogrammets språk utgör ett svek mot arbetarna – tyder dock på att han i allra högsta grad uppvisar en autonomi som man inte finner hos äldre tiders kampdiktare.

Noter

- 1 Magnus Nilsson, "Arbetarpoesin och offentligheterna: Exemplet Stig Sjödin", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 50, nr 1 (2020): 22–32.
- 2 Stig Sjödin, *Sotfragment* (Stockholm: Folket i Bild, 1954), 13.
- 3 Sjödin, *Sotfragment* (Stockholm: Prisma/Fib:s lyrikklubb, 1965), 58.
- 4 Sjödin, *Sotfragment* (1965), 59.
- 5 Sjödin, *Sotfragment* (1965), 61.
- 6 Sjödin, *Sotfragment* (1965), 63.
- 7 Sjödin, *Sotfragment* (1965), 70.
- 8 Stig Sjödin, "Dikter på första maj", *Kommunalarbetaren* 45, nr 7 (1955): 7.
- 9 Stig Sjödin, "Protokoll – aldrig införda", *Beklädnadsfolket* 24, nr 14 (1967): 32.
- 10 Birger Norman och Stig Sjödin, *Prologer* (Stockholm: Folket i Bild, 1971), 48.
- 11 Eugène Pottier, "Internationalen", i *Dikter i kamptid*, red. Hans Haste (Stockholm: Pogo Press, 1977), 132–133.
- 12 Pottier, "Internationalen", 132–133.

- 13 Stig Sjödin, "Appeller på första maj", *Kommunalarbetaren* 64, nr 8 (1974): 5.
- 14 Henrik Menander, "Arbetets söner", i *Dikter i kamptid*, red. Hans Haste (Stockholm: Pogo Press, 1977), 68–69.
- 15 Stig Sjödin, "En ros att betrakta på valdagen", *Kommunalarbetaren* 69, nr 19 (1979): 10.
- 16 Stig Sjödin, "Suppleanten Stig Sjödin berättar: 'Politiken har gjort mig rikare'", *Expressen*, 27 juli 1957.
- 17 Citerat enligt Kjell Östberg, *1968 – när allting var i rörelse* (Stockholm: Prisma & Samtids-historiska institutet vid Södertörns högskola, 2002), 76.
- 18 Norman och Sjödin, *Prologer*, 48.
- 19 Pottier, "Internationalen", 132.
- 20 Norman och Sjödin, *Prologer*, 50–51.
- 21 Pottier, "Internationalen", 132.
- 22 Norman och Sjödin, *Prologer*, 22..
- 23 Stig Sjödin, "Anteckningar om arbetsliv, politik, kultur etc", *Fönstret* 18, nr 6 (1972): 33.

- 24 Stig Sjödin, *Dikter i Folkets Hus* (Stockholm: Folkets Husföreningarnas riksorganisation, 1988), 12.
- 25 Stig Sjödin, *Klarspråk* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1971), 37.
- 26 Stig Sjödin, "Hjalmar Branting in Memoriam", i *Människans glädje: Dikt och musik om arbete, rättfärdighet och människovärde* (Stockholm: Proprius, 1994), 21. Med tanke på att lejon inte är kända för att vara särskilt förtjusta i frukt måste metaforen anses vara tämligen misslyckad.
- 27 Stig Sjödin, *Förklaringsstapet* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1977), 54.
- 28 Stig Sjödin, "Jag anställer mina ord i solsken: Prolog till nordiska arbetarkonferensen i Malmö 5.9.1959", *Arbetet*, 5 september 1959.
- 29 Nils Flyg, *Folkets sånger* (Stockholm: Frams förlag 1920), 46–47. Melodin till "Stridssång" är hämtad från den revolutionära 1800-talsmarschen "Warszawianka".
- 30 Norman och Sjödin, *Prologer*, 60–61.
- 31 Norman och Sjödin, *Prologer*, 61–62.
- 32 Stig Sjödin, "Inledning till spelet Det lyser en framtid", *Metallarbetaren* 72, nr 33 (1961): 13.
- 33 Sjödin, "Inledning till spelet Det lyser en framtid", 13.
- 34 Sjödin, "Suppleanten Stig Sjödin berättar: 'Politiken har gjort mig rikare'".
- 35 Han medverkade också regelbundet som krönikör i *Kommunalarbetaren*. Som framgått av denna artikel publicerade han sig även i många andra fackförbundstidningar och skrev dessutom diktverk till olika arbetarrörelseorganisationer.
- 36 Lars Furuland, "Arbetets ansikten i arbetarlitteraturen", *Arbetarhistoria* 8, nr 1–2 (1984): 15.
- 37 Philippe Bouquet, *L'individu et la société dans les oeuvres des romanciers prolétariens suédois (1910–1960) T. 1* (Paris: Champion, 1980), 18–19, 648.
- 38 Magnus Nilsson, *Arbetarlitteratur* (Lund: Studentlitteratur, 2006), 35–49.
- 39 Nilsson, *Arbetarlitteratur*, 50.
- 40 Bo Bennich-Björkman, *Författaren i ämbetet: Studier i funktion och organisation av författar-ämbeten vid svenska hovet och kansliet 1550–1850* (Stockholm: Svenska bokförlaget, 1970), 11.
- 41 Li Bennich-Björkman, *Statsstödda samhällskritiker: Författarautonomi och statsstyrning i Sverige* (Stockholm: Tidens Förlag, 1991), 15.
- 42 Bennich-Björkman, *Statsstödda samhällskritiker*, 16.
- 43 Bennich-Björkman, *Statsstödda samhällskritiker*, 17.
- 44 Bennich-Björkman, *Statsstödda samhällskritiker*, 168–69.
- 45 Bennich-Björkman, *Statsstödda samhällskritiker*, 169.
- 46 Bennich-Björkman, *Statsstödda samhällskritiker*, 191.
- 47 Bennich-Björkman, *Statsstödda samhällskritiker*, 192.
- 48 Bennich-Björkman, *Statsstödda samhällskritiker*, 192.
- 49 Kjell Östberg, *I takt med tiden: Olof Palme 1927–1969* (Stockholm: Leopard förlag, 2010), 323.
- 50 Östberg, *I takt med tiden*, 323.
- 51 Östberg, *I takt med tiden*, 323.
- 52 Per Rydén, *Till de folkhemske: Om den verkliga vitterheten under efterkrigstiden* (Stockholm: Carlssons, 1994), 28.
- 53 Kjell Östberg, *När vinden vände: Olof Palme 1969–1986* (Stockholm: Leopard förlag, 2010), 156.
- 54 Östberg, *När vinden vände*, 157.
- 55 *du vars hjärta är hos vänstern* (Stockholm: Kulturarbetarnas socialdemokratiska förening i Stor-Stockholm, 1973); *"man kan inte äga en katt"* (Stockholm: Kulturarbetarnas Socialdemokratiska förening i Stor-Stockholm, 1976).
- 56 Sjödin, "Jag anställer mina ord i solsken: Prolog till nordiska arbetarkonferensen i Malmö 5.9.1959".
- 57 Norman och Sjödin, *Prologer*, 43–44.
- 58 Över huvud taget präglas den moderna svenska arbetarlitteraturen av ett ambivalent förhållande till den arbetarlitterära traditionen. Magnus Nilsson, "Inordning och uppror: Om det ambivalenta förhållandet till traditionen i modern svensk arbetarlitteratur", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 42, nr 1 (2012): 49–62.

Summary

An Agitational Poet in the Welfare State

This article analyses how the Swedish working-class poet Stig Sjödin (1917–1993) thematizes, in his works, his role as a labour movement poet. This is done through an investigation of his relationship to older agitational labour movement songs. These songs constituted an important genre within the tradition of Swedish working-class literature around the turn of the twentieth century. However, they belong to a different era than Sjödin's poetry, and were shaped by different conditions. Therefore, a comparison can make visible what is historically specific about Sjödin's oeuvre.

Keywords: working-class poetry, labour movement poetry, Stig Sjödin, literary autonomy

RECENSIONER

Amanda Anderson, Rita Felski, Toril Moi
**CHARACTER: Three Inquiries in
Literary Studies**

Trios, Chicago and London: The University of Chicago Press 2019, 170 s.

Character av Amanda Anderson, Rita Felski och Toril Moi är en i sidantal ganska liten bok som dock innehållsligt spänner både brett och djupt. Boken är en samling om tre längre essäer, samt ett övergripande introduktionskapitel, som tar sig an uppgiften att slå ett slag för studiet av litterära karaktärer. Utgångspunkten är alltså att detta slag behöver slås och i det hänseendet har boken två övergripande syften. Det ena är negativt: att göra upp med vad man anser vara orättvisa och begränsade uppfattningar om karaktärsstudier, uppfattningar man menar ställer sig i vägen för ett vittförgrenat och fruktbart forskningsområde. De tre författarna formulerar sig på följande vis i relation till detta syfte:

We are interested in undoing conventionally formalist approaches to literary form. And while we share a strong interest in fiction's ties to ethical and political life, we do not subscribe to the assumptions of a "textual politics" that automatically correlates literary form to a troubling of norms or subverting of dominant ideologies. Rather, we are interested in clearing the ground for new attempts to understand characters and the claims they make on their readers. (2–3)

Det huvudsakliga hindret för studiet av litterära karaktärer är alltså enligt författarna en utbredd *formalism*; antingen i mer strikt inomlitterärt hänseende eller i form av ideologikritiska teorier som knyter starka band mellan litterär form, normer och makt. Genom boken löper alltså tesen att vi sedan de tidiga decennierna av förra århundradet befinner oss i greppet av ett formalistiskt idiom som på olika vis ansett karaktärsstudium vara naivt och lekmanamässigt, eller något som leder oss bort från litteraturen eller in i politiskt-teoretiska förvillelser. Huruvida man delar eller blir övertygad om denna diagnos är alltså en central fråga för läsaren att ta ställning till.

Det andra syftet med boken är positivt, nämligen att ge exempel på olika sätt att göra karaktärsstudier, variationsrikedom i ändamål, fokus och tillvägagångssätt. Här understryker författarna dock att: "our own topics are just examples, not guidelines. We have no wish to lay down requirements for what literary critics must do; we wish rather to encourage explorations of the many different uses of character in literature" (22). En andra sak att bedöma är alltså i vilken mån boken öppnar upp nya, intressanta, och inspirerande ingångar till studiet av litterära karaktärer.

Ordningen som texterna är placerade i är logisk. Först ut är Toril Moiss essä "Rethinking Character". Den ger ett slags historisk bakgrundsteckning till varför *formalism* och karaktärsstudier kommit att bli svärförenliga och tydliggör även bokens förståelse av *formalism*:

By "formalism" I understand the belief that professional literary critics must privilege form over meaning, themes or content, often coupled with the belief that there is something unsophisticated, even amateurish about readings that focus on characters, themes, and content. Formalists look for "literariness," cultivate pleasures of pure textuality, warn their students against the dangers of the "referential illusion," and insist that that it makes no sense to ask whether a character "really loves" another character, since they exist only on paper and therefore don't have existential depths. Formalists believe that literary criticism simply *is* the study of form, whether form is understood, as it conventionally has been, as the study of patterns, narrative techniques, figures, and tropes; as an "*arrangement of elements – ordering, patterning, or shaping*"; or as the conviction that "thinking about 'literariness' [is] the special quarry of criticism." (30–31)

Vilka passar då in i denna beskrivning av formalister? Jag måste medge att min första reaktion var att detta ter sig som en ganska orättvis bild av många av de stora figurerna inom såväl amerikansk nykritik som klassisk rysk formalism. Någon som Cleanth Brooks skulle exempelvis aldrig sätta form *före* innehåll (de är för honom oseparerbara). Viktor Sklovskij ville visserligen inringa "litteräriteten" men inte i den världsfrånvända anda som Moi beskriver – enligt Sklovskij kan litteraturens form just få oss att se *världen* tydligare. Detta är för övrigt

en poäng Moi själv gör om Sklovskij i *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell* (2017, 211). Så vilka är dessa formalister? Finns det inte en risk att bilden som tecknas ovan blir en upprepning av översiktsverkens sammanfattande, ibland vilseledande, *förenklings* om formalisterna?

Här är det viktigt att förstå att de klassiska formalisterna egentligen *inte* befinner sig i skottgluggen för Moi, Felski och Anderson. En fingervisning om detta får vi när vi ser vilka Moi citerar i passagen ovan: det är samtida namn som Caroline Levine samt Jonathan Kramnick och Anahid Nersessian. Än tydligare blir detta när Moi verkligen tar avstamp i en tidig formalistisk text, nämligen L.C. Knights *How Many Children Had Lady Macbeth?* från 1933. I denna text kritiserar Knights tidigare karaktärsfokuserad Shakespeareforskning för att på ett förvirrat vis behandla litterära konstruktioner som vore de riktiga människor. Men det är just splittrandet av litterära karaktärer, i *antingen* textkonstruktioner *eller* personligheter, som uttrycker filosofisk förvirring, enligt Moi. Knights motsättning är en chimär, säger Moi med hänvisning till Wittgenstein. Hos Knights ser vi alltså upprinnelsen till formalismens missriktade tabu mot psykologisk karaktärsanalys. Samtidigt är Moi överlag sympatiskt inställd till Knights försök att hitta en läsart som passar och gör rättvisa åt *modernistisk poesi*, något hon ser som motorn i hans teoretiska arbete: "I admire Knights's campaign on behalf of modernism. I think he does what all ambitious young critics set out to

do: find a way to do criticism – their life's work – that promotes the kind of literature they care about.” (43)

Moi kritiserar alltså inte främst de klassiska formalisterna utan deras nutida epigoner, hos vilka tidigare radikala idéer stelnat till dogm. Som exempel på detta tar hon upp John Frow's teori om karaktärer som ”ontologiska hybrider” i *Character and Person* (2014), ett verk hon menar försöker finna lösningar på icke-existerande problem. I sin egen ansats att själv hitta sätt att beskriva litterär form icke-formalistiskt, i litteratur *hon* bryr sig om (däribland Karl Ove Knausgårds författarskap), ser Moi sig som besläktad med Knights.

Efter Moi följer Felskis ”Rethinking Character”. Felski siktar in sig på identifikation och litterära karaktärer, och menar att vi frestas att förenkla och banalisera identifikation och så missa de *olika* saker identifikation kan vara:

The messiness of how we identify runs up against two intellectual temptations: overpoliticizing and overpsychologizing. At a certain point in film studies, the first tendency ran rampant; a gamut of aesthetic experiences was boiled down into a single story line. Mixing up cocktails of Freud, Marx, and Mulvey, critics excoriated any form of identification as a trap: a means by which viewers were seduced into complicity with the status quo. Identification had to be “broken down” in order to make critical thinking possible. (The intensity of their own identifications with critical theory and theorists, meanwhile, went entirely unremarked.) (78–79)

Felski kritiserar här formalistisk kritisk teori, blind för sin egen teoretiska identifikation. I essän ger hon exempel på fyra logiskt distinkta former av identifikation: *alignment* (hur texten formellt, via exempelvis fokalisation, villkorar vår tillgång till karaktärer, berättare, författare), *allegiance* (hur texter opererar med moraliska/politiska sympatier som på olika plan attraherar eller repellerar läsaren), *recognition* (hur

texter arbetar med ett spektrum av möjlighet till förståelse och igenkänning, dit såväl erfarenhet av likhet som radikal annanhet hör) och slutligen *empathy* (hur vi kan känna med eller för karaktärer, berättare, författare). Det handlar alltså inte bara om *hur* vi identifierar oss, utan även med *vad*. Citatet visar även en av Felskis finaste poänger, nämligen att vi inte bara identifierar oss med litterära karaktärer eller för den delen andra element från *litteraturen* (såsom berättare, författare, stil, bildspråk, ton, livshållning). Vår identitet som litteraturvetare kan vara djupt (och ibland omedvetet) präglad av identifikation med en viss teoretiker, filosofisk skolbildning eller argumentationsstil.

I bokens sista essä, ”Thinking with Character”, vill Amanda Anderson genom begreppet ”rumination” – alltså grubbel – uppmärksamma ”distinctively moral forms of ongoing reflection” och ”draw attention to this concept and this mode of thinking, so as to open out new ways of exploring how we understand the moral life of literary characters” (131). Av bokens tre texter är denna den svåraste att säga exakt vad den landar i. Anderson vill göra en koppling mellan förmågan att moraliskt förstå människors karaktärer och romankonstens formella möjligheter att ägna sig åt moraliskt grubbel. Detta är högintressant! Dock förblir det en aning oklart hur hon navigerar sitt begrepp ”grubbel”. Det tycks både beteckna:

(A) ett *ord* som förekommer i vissa romaner och då beskriver ett slags tänkande inom romanen (och då är det *verkets* förståelse av ord och fenomen som är i fokus);

(B) ett *psykologiskt fenomen* i världen som Anderson delvis vänder sig till psykologiska teorier för att klargöra. Grubbel får då klinisk och huvudsakligen negativ innebörd;

(C) en *analytisk term* för att identifiera ett särskilt slags moraliskt produktiv reflektion i skönlitteratur.

Anderson tycks glida obekymrat mellan dessa tre innebörder medan jag trögt undrar om de låter sig förenas så oproblematiskt. Men hon bjuder också på fina läsningar av bland

annat passager från Antony Trollopes *The Last Chronicle of Barset* (1867) och visar då övertygande att karaktärernas grubbel har subtil moralisk verkan.

Sammantaget är detta en vital, välskriven och välargumenterad bok. Den ger en vid och nyansrik exempelpalett på olika former av karaktärsstudier. Som läsare kan man möjligen ibland (lite orättvist kanske, för en bok kan inte göra allt!) önska att någon av dessa tolkningsmöjligheter hade getts utrymme till full blomning och inte bara presenterats som lovande skott i en överdådigt rik och förväntansväckande frösamling. Men med detta sagt råder det ingen tvekan om att boken förmår presentera både nya, intressanta, och inspirerande ingångar till karaktärsstudiet. Vad gäller ambitionen att göra upp med ett hämmande formalistiskt idiom blir intrycket kanske mer sammansatt. Å ena sidan får man uppfattningen att denna typ av motsättning och polarisering mellan olika idiom har mer bäring i en anglosaxisk akademisk kontext än i en svensk. Å andra sidan råder det ingen tvekan om att vad boken kallar ”formalism” fångar ett även i svensk kontext igenkännbart – och problematiskt – synsätt. Så även om detta synsätts utbredning kanske inte är så omfattande att det blir hegemoniskt kvävande här, så råder det inget tvivel om att *Character* berikar också oss genom att beskriva denna formalisms konturer, brister och begränsningar.

Ingeborg Löfgren

Jonas Ingvarsson

BOMBER, VIRUS, KURIOSAKABINETT:
Texter om digital epistemologi
Göteborg: Rojal förlag, 2018, 211 s.

Åren 2013–2018 deltog Jonas Ingvarsson som en av fyra forskare i projektet ”Representationer och omkonfigureringar av det digitala i svensk litteratur och konst 1950–2010”. Sin del sammanfattar han nu i boken *Bomber, virus, kuriosakabinett: Texter om digital epistemologi* (2018), en samling av fyra tidigare publicerade artiklar

som har omarbetats – och i ett fall översatts – för att passa in i bokformatet. Till dessa har också fogats ett inledningskapitel där det teoretiska ramverket för boken skisseras.

I fokus står det i undertiteln framlyfta begreppet *digital epistemologi*, ursprungligen myntat av Alan Liu 2014. Den bärande tanken är att det digitala inte ska förstås som en fråga om teknik (i form av verktyg eller särskilda litterära objekt) utan som ett kritiskt perspektiv på samtiden och historien. Digitaliseringen förändrar även icke-digitala företeelser och synsätt. Den ställer allt i ett nytt ljus – det går att ”avläsa digitaliseringens kunskapsteoretiska konsekvenser också i texter som inte ’handlar’ om datorer, nätverk och fiberkablar”, som Ingvarsson fastslår (11).

Begreppet digital epistemologi består av två ord, som båda ägnas varsitt förklarande avsnitt i inledningen. Termen ”digital” ges tyvärr ingen riktigt entydig definition. Å ena lyfts det fram att det kan förstås som ”det som följer på, och vidareför, det analoga, och det eterburna” (12). Strax därefter problematiseras detta som varandes för vagt och vidsträckt, vilket är utmärkt, men Ingvarsson landar inte i något egentligt bättre förslag. ”Det digitala” utgörs förstås av en räckta olika företeelser, såväl historiskt som funktionellt distribuerade över ett vidsträckt fält”, skriver han (13), och det kan man förstås hålla med om, men det är samtidigt svårt att omsätta till ett mer konkret verktyg för att utföra litteraturanalyser.

Jag saknar också en mer fördjupad diskussion av termen digital och dess innebörder. På Wikipedia kan man exempelvis läsa att termen handlar om räkning med diskreta storheter, i motsats till kontinuerligt varierande storheter. Längre ner finns ett stycke om hur termen idag allt mer utbredd används i överförd bemärkelse, och då i vid mening syftar på information åtkomlig via internet och datorer. Ingvarsson utgår uteslutande från det senare, vilket förstås är helt i sin ordning, men ett kort konstaterande att så är fallet och att det finns alternativ vore upplysande. Dessutom, då ”det digitala”

är så principiellt centralt för hela boken, tror jag att en diskussion om termens matematiska ursprung skulle kunna tillföra ett lager i den teoretiska diskussionen av den digitala epistemologin. Hur kan tryckta eller handskrivna dokument som innehåller digitala data förstås? Vad händer, mer konkret, med konstverk när de digitaliseras? Och framför allt: finns det något i termens ursprungliga betydelse (diskreta storheter kan anta endast vissa värden) som skaver mot humanistiska och konstnärliga perspektiv? Åtminstone för mig leder det sistnämnda tankarna till de krav på operationaliseringar som kvantitativa metoder för med sig, och som många kritiker av digital humaniora har fäst uppmärksamheten på begränsningarna i. Det skulle vara väldigt spännande att få Ingvarssons perspektiv på sådana frågor.

Avsnittet om "Epistemologi" är tydligare. Här lutar sig Ingvarsson mot Foucault och av honom inspirerade kunskapsteoretiska och diskursanalytiska perspektiv. Den digitala epistemologin innebär i linje med detta att se digitaliseringen som ett "episteme", det vill säga som en "historiskt situerad företeelse, vilken bidrar till att diktera villkoren för hur kunskap genereras och presenteras" (18). Digitala medier påverkar enligt Ingvarsson alltså kunskapsbildning och hur kunskap organiseras – ett vedertaget mediehistoriskt synsätt ("the medium is the message"), som här riktas mot digitaliseringens konsekvenser.

Även de relaterade mediearkeologiska perspektiven är betydelsefulla. Istället för att förstå den tekniska utvecklingen som per definition framåtskridande riktas fokus mot idag bortglömda eller perifera medier för att belysa vår egen digitala samtid. Det sistnämnda har haft stor inverkan på bokens fallstudier, som vid sidan av litteratur bland annat ägnas åt kuriosakabinett och emblem.

I det första analyskapitlet, "BBB vs WWW: Digital epistemologi och litterär text från Göran Printz Pålsson till Ralf Andtbacka", diskuteras ett stort antal svenska författare och litterära texter från 1960-tal till idag – utöver

de i titeln nämnda lyfts i tur och ordning Gunnar D. Hansson, Gabriella Håkansson, Kerstin Ekman, Johan Jönson, OEI, Lotta Lotass, Lars Jakobsson och Imri Sandström fram. Snarare än regelrätta analyser fungerar de som exemplifieringar på hur det går att hitta digitala spår i olika slags litterära yttringar, av vilka de flesta endast tematiserar det digitala indirekt (eller vid en första anblick inte alls). Kapitlet kan ses som en översiktlig bevisföring av Ingvarssons tes att det digitala har varit närvarande i kulturen under hela det senaste halvsekle, och att detta tar sig en mängd uttryck: från Printz-Pålssons poesifirtar med programmeringsspråket Fortran och Charles Babbage, via Hanssons osyntetiserande 1990-talstexter om makrillar, lunnefåglar och idegranar, till 00-talets vurm för analog nostalgi i form av spektakulära trycksaker som tematiserar sin egen materialitet och Andtbackas lek med de tidigmoderna kuriosakabinetten.

Där analog nostalgi och poesi om maskiner har tydliga kopplingar till det digitala är Hanssons och Andtbackas mer indirekta. Ingvarsson framhåller att strukturen i deras verk uppvisar likheter med den så kallade *pertinensprincipen*, en mer ostrukturerad form av arkivering vanlig under 1700- och 1800-talen. Och denna princip, i sin tur, menar Ingvarsson har starka förbindelser med de mer associativa principer för kunskapsinhämtning som sker på nätet, till exempel genom googling och länkföljning. Denna mediehistoriska turnering är på flera sätt belysande, bland annat i att den visar att nya medier alltid bär spår av tidigare medier.

En av Ingvarssons poänger med kapitlet är att visa att den digitala epistemologin förändras i takt med den digitala tekniken. Under 1960-talet var den intimt förknippad med (stora) maskiner, under 2000-talet är det digitala istället närvarande överallt. Överlag fungerar analysen väl även om det ska sägas att urvalet helt saknar anspråk på systematik. Till sitt upplägg är kapitlet essäistiskt på så sätt att ett exempel leder till nästa, till synes utan inneboende logik utöver en övergripande tidsaxel.

Kanske ska även kapitlets struktur förstås som en blinkning till pertinensprincipen – Ingvarsson låter sina egna associationer leda vägen.

En möjlig invändning blir alltså att Ingvarsson plockar russin ur en väldigt stor kaka, en metod med vilken det går att bevisa mycket. En annan är att han använder den digitala epistemologin på ett tämligen inkluderande sätt. Även detta ligger förstås rent principiellt i linje med den teoretiska poängen att det digitala är allstädes närvarande, men här finns risker för cirkelresonemang. Om det mesta kan tolkas som påverkat av det digitala, nästan oavsett sin uttrycksform, vad har man då bevisat?

Bokens andra kapitel, "Marshall McLuhans juxtaposeringar i den digitala åldern: Mosaik, epistemologi, arkeologi", är till stora delar en fördjupning av bokens inledning. Här diskuteras relationen mellan McLuhans version av mediehistoria, digital epistemologi och mediearkeologi. De empiriska exemplen fungerar även här som snapshots för att visa på relationen mellan gamla och nya digitala medier – bland annat framhålls likheten mellan elektroniska litterära verk (Johannes Heldén och J.R. Carpenter nämns) och emblem. Mer utrymme får Mette Hegnhøis *Ella er mit navn* (2014) och Olle Essviks nyutgåva av William Blades *The Enemies of Books* (2014 [1881]), vilka ägnas bokhistoriska analyser av hur de fysiska böckernas form och tillkomst är centrala för hur de uppfattas i en digital kultur – i bägge fallen högst medvetet, då det rör sig om konceptuell utgivning.

I kapitlet "Böckerna är maskiner": Digital epistemologi, materialitet och agens från 1960–2010-tal" fördjupar Ingvarsson den tidigare gjorda poängen att bilderna av och relationerna till det digitala är i konstant förändring. Filmer som *War Games* (1983) och dikter av UKON och Inger Christensen får utgöra exempel på 1980- och 1990-talets rädsla för den stora utplåningen, bomben, en rädsla som Ingvarsson menar under 2000-talet har förbytts till allstädes närvarande mikrohot. Han vill alltså genom primärt litteraturen och med stöd i N. Kathe-

rine Hayles påvisa en hotbildsförskjutning, från "Monster till Kvalster", från "Maskiner till Nätverk", från "Bomber till Virus" (108).

Jag studsar emellertid över flera saker i denna föreslagna historieskrivning. För det första skriver Ingvarsson att datorn allt sedan 1990-talet "inte längre uppfattades som ett kontrollredskap" (110) och att totalitära eller imperialistiska stater inte längre är de som påstås utgöra hotet (111). Men är det något som diskuteras ofta i medierna idag är det staters och nationella företags övervakning av individer genom datapunkter i gigantisk skala. För det andra framhäver han datorvirus som en central hotbild, men de var väl mer debatterade under 1990-talet och det tidiga 2000-talet än vad de är idag? Vill man prompt peka ut en primär hotbild förknippad med digital teknologi idag så skulle jag hävda att det är artificiell intelligens (AI), något som Ingvarsson inte ens nämner.

För det tredje lyser det starkast närvarande hotet idag – klimathotet – med sin frånvaro, vilket blir märkligt i relation till att Ingvarsson placerar UKON:s "Utan oss" (1992) och Christensens *Alfabet* (1981) som exempel på ett tidigare, och nu passerat, hotbildsparadigm om utplåning. För mig framstår de båda exemplen som mycket mer dagsaktuellt drabbande än Linda Hifling Ritasdatters tematisering av Y2K-buggen, vilken för Ingvarsson får exemplifiera en hotbild av idag, men som jag snarast läser som ett mediehistoriskt kuriöst hot från en svunnen epok. På många sätt emanerar Ingvarssons lägesbeskrivning från åren efter millennieskiftet, men tjugo år senare är även detta mediehistoria. Det är kongenialt med Ingvarssons teoretiska perspektiv, men tar samtidigt udden av aktualiteten i hans analys.

Bättre fungerar parallellanalysen av Torsten Ekboms *Signalspelet: En prosamaskin* (1965) och Johannes Heldéns *Entropi* (2010), som elegant visar på de förskjutningar i relation till den digitala tekniken som har ägt rum under de knappa femtio år som skiljer verken åt.

Bokens sista kapitel, "Digital epistemologi och tidigmoderna tankeformer: Mot en peda-

gogik för 2000-talets humaniora”, avviker mest från de övriga i så måtto att det istället för att analysera kulturyttringar diskuterar humaniora och dess villkor. Ingvarsson målar upp en bild av vattentäta skott mellan digital och klassisk humaniora, en utveckling han finner olycklig. Den digitala epistemologin är hans svar på hur denna klyfta kan överbryggas, en utgångspunkt som kombinerar traditionell bildning och kritiska perspektiv med samtidig nyfikenhet på digitala uttrycksformer.

På ett sätt, gott så. Jag är den förste att skriva under på att humaniora i framtiden ska involvera analyser av digitala uttrycksformer utan att fördenskull ge avkall på kritisk blick eller historiskt siktdjup. Samtidigt är detta sista kapitel i boken det som jag har svårast att skriva under på. Förmodligen bottnar det i att jag och Ingvarsson har skilda synsätt på vad det är som faktiskt är under förhandling i och med framväxten av digital humaniora. Jag delar inte hans syn på att digitala humanister skulle vara okritiska, inte syssla med historiska perspektiv eller präglas av ”en närmast maskinell positivism” (141). Tvärtom tycker jag att de flesta litteraturvetare inom fältet i mycket hög utsträckning har en kritisk blick på såväl teoretiska perspektiv som använda metoder – även de som sysslar med kvantitativ metodik.

Dessutom blir jag fundersam när jag läser vissa problembeskrivningar och föreslagna lösningar. Ingvarsson skriver: ”om humaniora överhuvudtaget ska bli något annat än ett reservat så kanske vi måste prova former, inom såväl undervisning som forskning, som korresponderar med den omgivande kulturen” (146). En sådan syn på aktualitet som ett tvingande problem tycker jag är problematisk i sig. Och när han skriver ”[L]åt oss börja med att inte se Internet som ett problem, eller den uppkopplade studenten som ett störningsmoment” (158) undrar jag vilka han syftar på med detta ”oss” – finns det nu verksamma svenska humanister som ser internet som ett problem? För mig vore ett sådant perspektiv så verklighetsfrånvänt att jag baxnar.

I mina ögon är litteraturvetenskapens anammande av ”det digitala” (hur det nu ska definieras) inte alls särskilt revolutionärt, ej heller en fråga om ett val eller ett helt nytt perspektiv, som för Ingvarsson. För mig är det en självklarhet att litteraturvetare utnyttjar den stora potentialen i digitaliserade samlingar av litteratur, använder nya slags metoder om de är behjälpliga vid litteraturanalyser (även om de emanerar från andra vetenskapsområden), analyserar digitala litterära yttringar liksom alla former av litteraturbärande medier (något annat vore bisarrt i en tid när snart halva bokmarknaden utgörs av strömmade ljudböcker och e-böcker), och behåller ett kritiskt perspektiv i allt ovan. Vad skulle vi annars göra? Vem argumenterar för motsatsen?

Karl Berglund

Jenny Jarlsdotter Wikström
MATERIELLA VÄNDNINGAR:
Läsningar av Parland, Lispector,
Berg och Byggmästar
Umeå: Umeå universitet, 2020, 418 s.
(diss.)

Den materiella vändningen är ett paraplybegrepp för ett omfattande forskningsfält i vilket strömningar såsom materiell ekokritik, posthumanism, objektorienterad ontologi och feministisk (ny)materialism ingår. Den påminner mig om en labyrint med stigar som löper i väldigt många olika riktningar. Inriktningarna förenas (löst) av ett problematiserande och ifrågasättande av grundläggande kategorier såsom materia, ting och skala, natur, subjekt och objekt. Inom fältet ställs komplexa och komplicerade, ofta filosofiska frågor, om varat.

I sin litteratur- och genusvetenskapliga avhandling undersöker Jenny Jarlsdotter Wikström vad den materiella vändningen kan erbjuda litteraturforskningen. Hon definierar den som ”en teoretisk och etisk hållning, som blivit tongivande för humanistisk och feministisk forskning och som fått växande spridning

från mitten av 00-talet framåt” (13). Wikström frågar vad det innebär för litteraturvetenskapen och för skönlitteraturen att ställa frågor som sätter relationen mellan människa, värld och verk på spel. En av avhandlingens övergripande frågor är: om vi ”[...] bestämmer oss för att betrakta skönlitteratur som en komplex relation, där både mänskliga och icke-mänskliga kroppar och fenomen tillsammans skapar poesi, vad händer med litteraturvetenskapen?” (3). Hon vill spåra samtal som pågår inom skönlitteratur såväl som inom teorifältet. Teorin ställs jämsides med skönlitteraturen och meningen är att kritiskt granska de fält i vilka avhandlingen ingår och som den vill bidra till. Målet är inte bara att ta fram vändningens analytiska potential utan också dess begränsningar.

Det är med andra ord ett mycket ambitiöst projekt Wikström ger sig in på. Utmaningarna finns på flera nivåer: hur staka fram sin egen stig i den omfattande terräng som den materiella vändningen är? Hur bemöta vändningens vetenskapliga och politiska krav? Hur läsa skönlitteratur med utgångspunkt i ett perspektiv som grundligt ifrågasätter många av de begrepp och synsätt som dominerat inom litteraturforskningen? Hur läsa vetenskapligt utan att tvinga in skönlitteratur i på förhand bestämda strukturer, utan att bli skyldig till maktutövning genom till exempel hierarkisering?

Avhandlingens titel, *Materiella vändningar*, ska enligt Wikström förstås både som en fråga och ett påstående, som handlar om litteraturens materialitet och materialitet i litteraturen. I avhandlingen inbegriper den materiella vändningen inte bara en hel rad olika strömningar, utan också själva begreppet används i flera olika betydelser. Det definieras som ett paraplybegrepp, men det används även som undersökningens kontext. Wikström talar både om *en* materiell vändning och materiella vändningar. Hon anspelar inte bara på den teoretiska vändningen utan också på de olika sätt på vilka de skönlitterära verken skriver fram materia, natur och objekt som stadda i förändring. Som det inte skulle räcka med det här: den mate-

riella vändningens inriktningar har olika utgångspunkter och syn på de granskade tingerna. Likaså har ordet materia flera olika nivåer av betydelse. Titeln på avhandlingen, materiella vändningar, är sannerligen på sin plats.

I det skönlitterära materialet ingår verk av två finlandssvenska författare, Henry Parland och Eva-Stina Byggmästar, som får sällskap av sydamerikanska Clarice Lispector och svenska Aase Berg. Syftet är att genom läsning av verk ur dessa fyra författarskap pröva några centrala teoretiska tankegångar i den materiella vändningen, så som den tagit sig uttryck i litteratur- och genusvetenskapliga sammanhang. Avhandlingen fokuserar framförallt relationer mellan begrepp som subjekt, objekt, materia, natur och representation. Den riktar också en kritisk blick på den materiella vändningen. Wikström menar att skönlitteraturen fick henne att se möjligheter, problem och själv-motsättningar hos den materiella vändningen, nymaterialismen och posthumanismen.

De undersökta författarskapen behandlas i kronologisk ordning och med avstamp i olika facetter av den materiella vändningen. Del ett undersöker relationen mellan subjekt och objekt i Henry Parlands romanfragment *Sönder* (1929–1930/2005) med utgångspunkt i nymaterialism, marxistisk materialism och objektorienterad ontologi. I del två relateras Clarice Lispectors *Levande vatten* (*Água viva*, 1973) till den materiella ekokritiken och kritiska växtstudier i en läsning som tar fasta på maneten som en art i världshaven. Del tre granskar Aase Bergs lyriska mammatrilogi, *Forsla fett*, *Uppland* och *Loss* (2002–2007) med utgångspunkt i feministisk, relationell etik som är grunden i den feministiska materialismen. Den omfångsrika fjärde delen befattar sig med fem diktsamlingar av Eva-Stina Byggmästar utgivna åren 2006–2014. Kärlekstrilogins tre verk *Älvdrottningen*, *Men hur små poeter finns det egentligen* och *Vagga liten vagabond* samt två senare verk, *Locus amoenus* och *Barrskogarnas barn*, diskuteras i relation till queerteoretiska och ekokritiska frågor.

Före hon går in på de skönlitterära texterna, inleder Wikström med en orientering i den materiella vändningen. Hon utreder vändningens bakgrund, dess etiska ambitioner, de olika strömningarnas likheter och skillnader samt de centrala begreppen. Därefter presenteras fem antologier som enligt Wikström är representativa för den materiella vändningens mångfacetterade teoribildning: *Material Feminisms* (2008), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics* (2010), *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism* (2011), *Material Ecocriticism* (2014) samt *The Nonhuman Turn* (2015). Antologierna beskrivs som tongivande inom litteratur- och genusvetenskap. Detta slags "tvärsnitt" över forskningsfältet belyser dess framväxt och centrala påståenden. Men det är också ett sätt att lösa ett praktiskt problem, nämligen hur man ska presentera forskningen av ett utbrett område som är stadd i snabb utveckling.

Hur representativt urvalet antologier sist och slutligen är och på vilka grunder urvalet har skapats kan nog diskuteras. Att ett verk har blivit tongivande behöver inte nödvändigtvis betyda att det är det mest insiktsfulla eller att det på längre sikt kommer att uppfattas som det viktigaste. Att det kallas tongivande kan likaväl tyda på att forskare rör sig i flock eller att andra kriterier än de vetenskapliga råder, att till exempel forskarnas status styr urvalet. Det råder emellertid inget tvivel om saken: Wikström är väl inläst på det teoretiska området. Avhandlingen har ett nästan encyklopediskt grepp om den materiella vändningens teoribas och visar på ett omfattande kunnande inom området. Efter presentationen av antologierna kommer avhandlingen in på den svenska och undantagsvis danska forskningen i ämnet. De teoretiska perspektiven är många även i analyskapitlet. Många av de forskare som lyfts fram ingår i den materiella vändningens "top ten": Alaimo, Barad, Bennett, Braidotti, Deleuze, Grosz, Guattari, Haraway, Latour, Morton...

Inledningen avslutas med en diskussion om läsning som etisk praktik. Hur läsa etiskt

och samtidigt undvika att läsa instrumentellt? Kravet på att se med nya ögon på relationen mellan grundläggande kategorier såsom subjekt och objekt, natur och kultur, mänskligt och icke-mänskligt samt destabilisera dem, medför problem för litteraturforskningen eftersom litteraturforskare arbetar med estetiska representationer skapade av mänskliga subjekt. Gång på gång ställs Wikström inför en analytisk aporia, en omöjlig situation. På ett liknande sätt misslyckas de teoretiska texterna och även de egna läsningarna, menar hon. De problem som artikuleras går inte att lösa på ett snyggt sätt men kan trots det inte avfärdas. Detta behöver ändå inte uppfattas som en negativ sak. Sprickorna och misslyckandena innehåller fröet till nya samtal och har en kritisk potential. De förstärker behovet av även mer noggranna läsningar av litterära och teoretiska texter. De skapar även grunden för en mera ingående diskussion om de etiska dimensionerna av litteraturläsning. Kan inte, men måste, är Wikströms paroll.

Efter den omfattande, närmare sextio sidor långa inledningen, kommer avhandlingen in på de granskade författarskapen och verken. I det skönlitterära materialet ingår verk i olika format, genrer, stilar, strömningar och traditioner. Urvalet är visserligen heterogent, men också intressant och argumenten för det övertygande. Wikström urskiljer flera gemensamma drag hos de studerade verken. De skönlitterära verken skriver in läsaren i texterna och gör henne till medskapande och ansvarig. De "lyfter fram omöjligheter i subjektets relation till omvärlden och visar hur representationen – skrivandet – både skapar och förstör", skriver Wikström (11). De förenas av en samtidig tilltro och misstro till språket. De bär alla på ett motsägelsefullt förhållande till subjekt, objekt, materia och text, de misslyckas i sina projekt att skriva fram objektet.

Den materiella vändningen uppmanar till öppenhet, bekräftelse och mångtydighet, påpekar Wikström (57). Och hon lever som hon lär. Hennes sätt att skriva och analysera visar att hon internaliserat sina utgångspunkter på djupet. Wikströms läsningar av skönlitteratu-

ren är lyhörda, intelligenta och insiktsfulla. Och teoritunga. Till exempel Bergs verk läses med utgångspunkt i den materiella vändningens syn på havandeskap, reproduktion och språk, respektive förlust och risk. Här berörs såväl Luce Irigarays könsskillnadestetik som Astrida Neimanis posthumanistiska fenomenologi, Jacques Derridas hauntologi och Rosi Braidottis affirmativa etik. Perspektiven som lyfts fram i analysavsnitten är likaså många. I avsnittet om Byggmästar undersöker Wikström verkens relation till naturbegrepp, kärlek, begär och sexualitet, men också i förhållande till en framtidslighet utanför heteronormativitetens och antropocentrismens progressionslivslopp. Det handlar om hoppet och utopin, om relationalitet och etik.

Avhandlingen har ett frågande och resonande tillvägagångssätt som jag finner mycket sympatiskt. Wikström formar sina ståndpunkter i ständig dialog med texter och forskare. Hon ställer stora frågor och ger svar som lämnar dörrar öppna. Aporierna som avhandlingen ständigt stöter på, illustrerar väl den omöjliga situationen en forskare/läsare med etiska krav på sig själv idag ställs inför. Man förväntas samtidigt inkludera och begränsa, vara stringent och ändå öppen, analysera litteraturen och rädda världen.

Samtidigt leder förfarandet till att avhandlingen blir en smula allomfattande: varje sten vänds. Måste faktiskt så här många strömningar inom den materiella vändningen tas i bruk? Kanske avhandlingens fokus kunde ännu ytterligare ha skärpts? Till exempel avsnittet som ska handla om Parlands *Sönder* ur ett objektontologiskt perspektiv inleds med resonemang om romanens olika utgåvor och formens gränser. Men här är Wikström redan är ett steg före kritiken. Mot bakgrunden av hennes resonemang börjar mina önskemål om en mer sammanhållen framställning med lite färre omvägar att te sig som exempel på den sortens hierarkisering som den materiella vändningen motsätter sig.

Avhandlingen är filosofiskt lagd: många av de forskare Wikström utgår från och granskar, är filosofer. Likaså är de frågor som ställs i grund och botten filosofiska: vad är ett ting, vad ett

objekt, vilken är objektets ontologi? Wikström utreder begreppen noggrant, väger dem mot de skönlitterära texterna, problematiserar kontinuerligt och kritiskt forskares och sina egna tillvägagångssätt och motiv. Analyserna är övertygande och konsekventa. Trots detta kommer jag tidvis under läsningen in på tankegångar som påminner om dem Rita Felski och Toril Moi för fram i den postkritiska kontexten: måste det vara så här svårt att läsa? Måste varje led i vår relation till de texter vi befattar oss med utsättas för lika rigorös etisk granskning?

Wikström förtjänar en speciell eloge för sin förmåga att av sitt omfattande och snåriga teoretiska material mejsla fram ett sammanhängande och stringent resonemang utan att tappa bort sig under vägen. Klarheten och tydligheten i argumentationen är njutbar. Hon gör spännande, ingående och uppslagsrika läsningar, benar ut vissa komplexa frågeställningar (till exempel den mellan subjekt och objekt) på ett föredömligt tydligt sätt, för en kritisk diskussion kring läsning och dess etiska och politiska konsekvenser. Jag kan bara beundra hennes självständiga och tydliga sätt staka sig fram bland den materiella vändningens svängar och strömningar. Det jag speciellt uppskattar i denna litteratur- och genusvetenskapliga avhandling är dess kritiska blick på den teoretiska strömning den utgår ifrån samt dess vilja att beskriva hur de skönlitterära verken utmanar teorin. Denna attityd ger upphov till en fruktbar friktion samt till en korsbefruktning där både teorin och skönlitteraturen förmår belysa varandra.

Kristina Malmio

Sigrid Schottenius Cullhed, Andreas Hedberg och Johan Svedjedal (red.)

LITTERATURVETENSKAP II

Lund: Studentlitteratur, 2020, 280 s.

Litteraturvetenskap II ämnar sig för studenter som står i begrepp att skriva sin kandidat- eller magisteruppsats i litteraturvetenskap. Den är en antologi indelad i tretton kapitel, vilka behand-

lar olika litteraturvetenskapliga fält, dess historiska utveckling och för fälten relevanta teorier och metoder. Läsaren får även ta del av studier som genomförts och vägledning gällande val av egen undersökning, vilket är tacknämligt för den vankelmodiga studenten. Titlarna på kapitlet är uppställda enligt följande: "Författare och självframställning"; "Textkritik och filologi"; "Populärlitteratur"; "Litteraturdidaktik"; "Litteratur, klass och etnicitet"; "Feministisk litteraturforskning"; "Litteratur och psykoanalys"; "Diskursanalys"; "Att läsa queert"; "Ekokritik"; "Litteratur och medier"; "Fjärrläsning"; "Kognitiv litteraturforskning". Varje kapitel är skrivet av experter inom sitt fält, vilket ger ett initierat innehåll, men det betyder också att kvaliteten på texterna skiftar, vilket motiverar en genomgång av antologins samtliga kapitel.

I första kapitlet om författare och självframställning görs en välutvecklad genomgång av hur synen på författaren har förändrats historiskt inom litteraturvetenskapen samt hur författarens framskrivning av sig själv förändrats. Christian Lenemark går pedagogiskt igenom hur forskningens fokus flyttats från 1800-talets biografiskt-psykologiska inriktning, till nykritikens syn på verkets autonomi och Barthes konstaterande att författaren är död, till Jon Helt Haarders Foucault- och de Man-inspirerade teori om performativ biografism. Kapitel-författaren ger läsaren en bra guidning genom teorier och hur dessa kan användas och kompletteras med andra perspektiv, som exempelvis ett maktkritiskt. Genomgående finns i Lenemarks antologibidrag även ett genusperspektiv, som understryker att författarens genus påverkar blicken på densamma.

Den efterföljande texten handlar om textkritik och filologi där ett välorienterat innehåll dessvärre försvinner i en text som är svår-genomtränglig. Svåra begrepp lämnas stundtals oförklarade; meningarna är ofta komplicerat konstruerade. Texten framstår ibland även som skriven ur ett von oben-perspektiv – den är mästrande istället för undervisande. Fältets historiska utveckling, och vad studier där inom

innebär, förklaras i viss mån, däremot saknas en utvecklad diskussion om de teorier och metoder som kan tillämpas, för att istället ge plats åt tips på litteratur för vidare läsning. Texten hade tjänat på att skribenten rättat in rätta frekvensen för den läsare som ämnas för dess tilläggelse.

I kapitel tre möts läsaren av populärlitteraturforskningen och finner en generös mängd förslag på studier som kan genomföras på fältet och Jerry Määttä motiverar därtill varför populärlitteraturstudier är viktiga för en större samhällskontext. Janice Radways klassiska studie om romance-läsande kvinnor tas upp, liksom Ulf Boëthius diskussion om olika sätt att definiera populärlitteraturen och vad som kan vara problematiskt med att söka en definition. Texten upptas till stor del av definitionsfrågan, vilket också är en central fråga för fältet. Bourdieu är en teoretiker som förstås aktualiseras i kapitlet, liksom andra relevanta teoribildningar, så som den marxistiska.

Kapitlet om litteraturdidaktik inleds med ett exempel ur en ungdomsroman som hyllar litteraturläsning i stort och problematiserar litteraturläsning i skolans regi, vilket väl illustrerar det litteraturdidaktiska fältets kärnfrågor: vilken litteratur som ska läsas i skolan, hur litteratur ska läsas och varför. Det skönlitterära exemplet visar också på vilket sätt litteratur kan vara didaktisk – att det går att extrahera lärdomar ur ett litterärt verk. Anna Nordenstams text är fortsatt pedagogisk när den redogör för inflytelserika teorier kring läsande och lärande, som Rosenblatts, Isters, McCormicks och Cullers. Exempel på användbara metoder och frågor att fördjupa sig i är det generöst med och texten inspirerar till studier inom det litteraturdidaktiska fältet.

I kapitlet "Litteratur, klass och etnicitet" visar Magnus Nilsson hur två identitetskategorier kan undersökas i en litteraturanalys och hur de kan ge kontur åt varandra – däri ligger vinsten. Här finns definitioner av klass och etnicitet samt en historisk genomgång av olika teorier, från Karl Marx och Antonio Gramsci till Edward W. Said och Homi Bhabha. Nilsson

betonar de fallgropar som finns vid en analys av klass och etnicitet. Att se litteraturen som ett uttryck för etnicitet, till exempel, är fel väg att gå. Nilsson tar stöd hos Nancy Fraser när han även belyser att det förutom att vara fruktbart även innebär en risk att använda intersektionell teori eftersom viktiga skillnader mellan klass och etnicitet då kan osynliggöras. I kapitlet finns adekvata tips om litteratur att vidare fördjupa sig i. Avslutningsvis görs en kort analys av Édouard Louis romaner, som illustrerar hur en analys av klass och etnicitet kan gå till, vilket också livar upp en annars torr och saklig text.

Även i nästkommande kapitel, om feministisk litteraturforskning, diskuteras intersektionell analys. Här återfinns också feminismens historia ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv och vilka tendenser som funnits och var den befinner sig idag. Fältet är stort och djupare nedslag i teorier har tyvärr inte fått så mycket utrymme i Margaretha Fahlgrens antologibidrag. Den som är intresserad av till exempel bell hooks eller Gayatri Chakravorty Spivaks etniska och postkoloniala perspektiv får söka sig vidare till andra texter. Texten ger dock en utmärkt översikt och förslag på undersökningar att ta sig an, som att genom skönlitteraturen utforska den kroppsliga erfarenheten i relation till kön och genus. Fahlgren har även med ett stycke om män och maskuliniteter i slutet av kapitlet.

Nästa antologibidrag, "Litteratur och psykoanalys", handlar till lejonparten om Freud och denna tyngdpunkt gör att psykoanalysen som tolkningsform framstår som förlegad. Det är en initierad redovisning av hans teorier och litteraturanalyser, men resten av texten framstår som något substanslös i jämförelse. Den litteraturvetenskapliga tillämpningen av psykoanalytiska idéer framhävs inte i tillräckligt hög grad, liksom heller inte samtida teoretiker. Viss nämns Lacan, Kristeva, Irigaray och Cixous, men det finns inte någon tillfredsställande, utvecklad beskrivning av deras teorier. En jämförelse med psykoanalyskapitlet i en annan handbok som använts som kurslitteratur på

kandidatnivå, den praktiskt inriktade *Literary Theory* (Ryan 2007, andra upplagan), ger vid handen att texten i *Litteraturvetenskap II* kunde ha disponerats bättre och haft ett bredare inslag av litteraturvetenskapliga teoretiker. Kapitlet är dessutom kortare än bokens övriga och skribenten finns inte, som de andra, presenterad i slutet av boken. Kanske var detta kapitel ett sent tillkommet bidrag i antologin, vilket således kan förklara dess brister.

I kapitlet om diskursanalys läggs förvisso också stor tyngdpunkt på det aktuella fältets fadersfigur, men Foucault är, kan tänkas, mer av intresse för dagen än Freud. Det görs en mycket bra genomgång av Foucaults diskursanalys och hur hans studier kan användas som verktygs-lådor. Språket är emellertid ganska svårt (men lättare än Foucaults) och det är en smula snårigt att bena ut förklaringarna i texten. Men det finns också en pedagogisk ansats i en exempelanalys utifrån metodologiska antaganden och bra upplysningar om studier och litteratur att läsa för att få grepp om diskursanalysen.

Nästföljande text, om att läsa queert, är föredömligt pedagogiskt och lättläst. Utifrån en diskussion av Harry Potter, som Sam Holmqvist återkommer till i slutet av kapitlet för att knyta ihop säcken, ges en genomgång av vad den queera läsningen kan innefatta och vilka teorier som format den. Sara Ahmed, Judith Butler, Jack Halberstam, José Esteban Muñoz och Eve Kosofsky Sedgwick framhävs som viktiga teoretiker för sammanförandet av queer-teori och litteraturanalys i praktiken. Texten väcker intresse för den queera läsningen, som tar hänsyn till hur normer ser ut i en viss situation, tid och plats. Holmqvist ger tydliga förslag på fördjupning och ger exempel på vad som kan studeras och hur.

Liksom den queera läsningen så har den ekokritiska dito en relativt kort historia som forskningsfält, men inom båda kan förstås analyser av äldre litteratur genomföras, vilket också betonas av författarna av de två kapitlen. Båda fält är också sprungna ur aktivistiska idéer och en reaktion på ett förefintligt tillstånd. För

ekokritikens del handlar det om människans hierarkiska överordning i relation till naturen. Marie Öhman gör en välvägd genomgång av fältets historia och visar hur litteratur kan analyseras utifrån ett ekokritiskt perspektiv. Inom ramen för fältet återfinns bland annat ekofeminism, kritiska djurstudier, posthumanism och nymaterialism.

Kapitlet om litteratur och medier handlar om definitionen av vad en bok är, förhållanden mellan olika medier, tolkande överföringar mellan medier samt elektronisk litteratur och digital publicering. Begrepp som remediering, adaption och hypermediacy förklaras på ett klart och tydligt sätt av Ann Steiner. Hon ger också en välbalanserad översikt över olika forskningsperspektiv, metoder och teorier, som fint guidar en hugad uppsatsskrivare.

Näst sista kapitlet handlar om fjärrläsning (*distant reading*) och hur datorstödda metoder kan användas för kvantitativ litteraturforskning. Även i detta kapitel ges en bra överblick av fältet. Välformulerade och utvecklade begreppsförklaringar har placerats i fotnoter, som på så vis inte stör textflödet. Ett visst genusperspektiv finns i Karl Berglunds text och han framhäver hur den bortglömda och perifera litteraturen kan synliggöras genom fjärrläsning. Tips på outforskade områden inom detta unga fält finns i kapitlet. Berglund visar även hur en analys kan gå till med olika metoder – det praktiska lämnas dock därhän med förklaringen att det lämpar sig bättre för en workshop.

Sista kapitlet rör kognitiv litteraturforskning och är en välskriven och intresseväckande text där Johannes Anyurus roman *De kommer att drunkna i sina mödrars tårar* (2017) används för att dels visa hur en text kan tolkas ur ett kognitivt perspektiv, dels för att diskutera minnets funktioner. Romanen följer med i texten och genom den ringas definitionen av fältet in. Karin Kukkonen har skrivit en pedagogisk text om den litteraturforskning som bygger på neurobiologi, kognitiv psykologi och medvetandefilosofi.

Som klargjorts finns det brister i vissa texter,

men på det stora hela är *Litteraturvetenskap II* en användarvänlig handbok, som navigerar läsaren genom fältens historik, teorier, metoder och studier, vilket gör det lätt att få över- och inblick. Ur ett studentperspektiv är det faktum att den fokuserar på olika intresseområden för tjänstfullt. Urvalet av desamma framstår som relevant för sam- och (den närbelägna) framtiden. *Litteraturvetenskap II* skiljer sig också från tidigare litteraturteorifokuserad kurslitteratur, som till exempel Paul Tenngarts *Litteraturteori* (2008) samt antologierna *Modern litteraturteori I och II* (Entzenberg & Hansson (red.) 1992 & 1991), vilka presenterar teoretiska huvudströmningar. Att fokus flyttat från indelningar som poststrukturalism, formalism och hermeneutik mot forskningsfält ger en ny blick på litteraturvetenskapens bredd.

Catharina Bergman

Anna Nordlund

VARFÖR LITTERATURVETENSKAP?

En ämnesintroduktion för nya studenter
Lund: Studentlitteratur, 2013, rev. upplaga 2020, 122 s.

Humanioras och den klassiska bildningens kris är inte bara en svensk företeelse. Inte heller litteraturvetenskapens påstådda dito. Den tidigare professorn i litteraturvetenskap, numera "professor i kommunikationsstudier" vid Kapstadens Tekniska universitet David Lurie i J. M. Coetzee roman *Onåd* (1999) har det heller inte lätt. När vi möter honom i romanens inledning har hans yrkesliv tagit följande vändning:

Once a professor of modern languages, he has been, since Classics and Modern Languages were closed down as part of the great rationalization, adjunct professor of communications. Like all rationalized personnel, he is allowed to offer one special-field course a year, irrespective of enrolment, because that is good for morale. This year he is offering a course in the Romantic poets. For the rest he teaches Communications 101,

Kursen om romantikens poeter går på tomgång, han lyckas varken engagera studenterna i romantisk filosofi, känsla eller beskrivningar av alplandskap. Snart tvingas den medelålders desillusionerade Lurie dessutom lämna universitetet efter att det uppdragats att han haft en sexuell relation med en ung kvinnlig student. Han ersätts med en yngre man med bakgrund inom tillämpad språkvetenskap.

Lurie själv tar sin tillflykt till den sydafrikanska landsbygden. Den nya hemvisten visar sig dock inte vara den lugna reträtt för kreativ verksamhet som han eftersökt. Fattigdom, våld och raskonflikter utgör ständiga hot med en rad tragiska händelser som följd. Coetzees romankaraktär påbörjar ett konstnärligt projekt: "The truth is, that he is tired of criticism, tired of prose measured by the yard. What he wants to write is music: *Byron in Italy, a meditation on love between the sexes in the form of a chamber opera*." (4) Trots inledande entusiasm, leder projektet ut i intet. Byron blir en frånvarande huvudperson och hans älskarinna Teresia allt mer ensam och tragisk. Om sitt svärmeri för romantisk naturlyrik tvingas Lurie konstatera: "The truth is, he has never had much of an eye for rural life, despite all his reading in Wordsworth. Not much of an eye for anything, except pretty girls; and where has that got him? Is it too late to educate the eye?" (218) Konsten har inte lyckats rädda David Lurie från den svåra och komplexa verkligheten. Är det för sent för att utbilda ögat, och hur blir det med litteraturen och litteraturvetenskapen?

"Varför litteraturvetenskap?" är titeln på Anna Nordlunds introducerande ämnesöversikt för nya studenter, med en ny och reviderad upplaga 2020. I boken behandlas centrala områden som vad litteraturvetenskap är. Kanon och litteraturhistorieskrivning, de tre huvudgenrerna epik, lyrik och dramatik samt teori och metod. Utöver detta innehåller översikten också ett kapitel om litteraturredaktik. Den reviderade upplagan har

även utökats med ett nyskrivet kapitel om barn- och ungdomslitteratur samt med ett antal tillägg med anledning av de nyligen genomförda revideringarna av kursplanerna i svenska.

Som inledande översikt och första möte med disciplinen fungerar Nordlunds introduktion mycket väl. Jag tänker kanske särskilt på undervisning för studentgrupper mot grundskolans tidiga år och kanske även för förskollärare, där det inte alltid finns utrymme för längre och mer fördjupande verk. Då kan denna bok vara ett utmärkt alternativ, men även för studenter på längre utbildningar som en första inblick i ämnet.

Parallellt med genomgången av begrepp och teoribildningar ges exempel för att illustrera resonemangen bland annat från Selma Lagerlöfs författarskap. Detta ger pregnans och fylldhet åt innehållet och det kan vara en poäng att låta studenterna läsa ett verk av Lagerlöf jämsides med Nordlunds introduktion. Särskilt intressant är diskussionen om litteraturhistorieskrivning och estetiskt värde i relation till Lagerlöfs författarskap som avslöjar intressanta mönster. Författarskapet har i historieskrivningen å ena sidan reducerats som provinsialt. Å andra sidan har kritiker, läsare och forskare i alla tider uppfattats hennes litterära verksamhet som mycket nyskapande och komplex.

Nordlunds översikt är kort, strax över hundra sidor, men det är också det som är tanken och referenser finns till mer fördjupande verk. Det finns ett värde i att summera det viktigaste och det är verkligen inte alltid enklare. Hur reducerar man utan att riskera att förenkla för mycket? Nordlund lyckas mycket väl med uppgiften. Kanske saknar jag en lite mer utförlig redogörelse för exempelvis litteraturvetenskapens utveckling från 1800-talet till idag. Eller ett mer fylligt innehåll om det vidgade textbegreppet och nya medier. Initierade litteraturvetare saknar kanske "sin" speciella teoribildning. Nykritiken och psykoanalysen nämns nästan inte alls. Men återigen, Nordlund ger en introduktion som gör att det senare går att orientera sig vidare.

Ett av de nya reviderade avsnitten rör läro-

planen för grundskolan. En av Nordlunds poänger är att litteraturvetenskapen har utvecklat litteraturredaktiken och därigenom elevers läsförståelse i positiv riktning. Tidigare läroplaner (här nämns Lgr 94) har haft slagsida åt tolkning med utgångspunkt i egen erfarenhet. Detta medförde att litteraturundervisningen blev allt för ensidigt inriktad mot samtal om personliga erfarenheter, något som försvagade elevernas möjligheter att både tillägna sig lässtrategier och formmedvetenhet. 2019 års kursplaneförändringar stärker dessa aspekter. Nordlund noterar också stigande resultat i de senaste PISA-undersökningarna: "Tendensen i PISA-undersökningarna 2015 och 2018 är också att förändringarna i kursplanerna har haft positiv effekt på svenska elevers läsförståelse." (23) Här blir dock resonemanget lite bakvänt. Det positiva resultatet härleddes till 2019 års förändringar, trots att dessa inte var genomförda när PISA-resultaten mättes. Avsnittet om kursplaner hade, menar jag, förtjänat ett längre och mer utförligt resonemang. Nordlund hoppar exempelvis helt över 2011 års läroplansreform, som kanske delvis skulle kunna förklara de förbättringar i läsförståelse som kan ses i senare undersökningar. En annan förklaring kan vara fortbildningssatsningen Läslyftet, där bland annat lässtrategier är centrala.

Lässtrategier och mer litteraturvetenskapliga formanalyser förtjänar säkerligen sin plats för att stärka elevers förståelse och analytiska kompetens. Men kanske behövs också något annat? I en analys av gymnasiets läroplaner under 1900-talet fram till idag visar exempelvis Olle Widhe (2016) hur begrepp som "läslust", samt närliggande termer som "att väcka intresse" för läsning, efter att tidigare varit centralt i exempelvis 1969 års läroplan, stadigt befunnit sig på tillbakagång i de senaste reformerna. Hur kan skolan uppmuntra till intresse, lust och motivation för läsning utan att göra avkall på analys och formmedvetenhet?

Det nyskrivna avsnittet om barnlitteratur och dess utveckling är värdefullt. Kapitlet inleds med genrens ekonomiska framgångar och

dess nära koppling till samhällets värderingar. Att pedagogiska och moraliska budskap präglar genren brukar ofta framföras, så också av Nordlund, men är egentligen inte unikt för denna litteraturform. Stora delar av skönlitteraturen genom tiderna har liknande ärenden, exempelvis antikens tragedier där vad som händer när människor sätter sig upp mot gudarna utgör varnande exempel. Mer intressant är kanske att betrakta barn- och ungdomslitteraturen som den konstform den är och där komplexa frågor måste behandlas enkelt och konkret, vilket kan vara en nog stor utmaning som att skriva skönlitteratur för vuxna. Att studiet av barn- och ungdomslitteratur bara har en professur i landet (i Stockholm) är egentligen väldigt lite. Nordströms översikt är nog inte platsen för att problematisera detta, men kanske i en recension i TFL, så därför jag gör det här.

Min enda större invändning mot Nordströms översikt är titeln: "Varför litteraturvetenskap?". Huvuddelen av boken ägnas nämligen inte åt att svara på denna fråga. Problemställningen berörs bara kort i inledningen och på de sista sidorna under rubriken "Litteraturvetenskap på 2000-talet". Med tanke på de anspråk som "Varför litteraturvetenskap?" väcker skulle nog en annan titel varit att föredra. Dessutom är det inledande partiet lite för mekaniskt. Man skulle nästan kunna tro att man befinner sig på Institution för kommunikation på Kapstadens tekniska universitet i Coetzees roman *Onåd*. Begreppen "kommunikation" och "språk" (inte estetik eller konst) förekommer frekvent tillsammans med närmast schablonmässiga uttryck som "bortom tid och rum" och "språket hjälper oss att förstå vad det är att vara människa" (8). Detta följs av ett avsnitt där vi får veta att litteratur är "text" som ingår i "ett språkligt system" (9). Det avslutande avsnittet är dock desto mer intressant. Här beskriver Nordström den utveckling som även gestaltas i Coetzees roman, hur det traditionella litteraturstudiet har fått allt svårare att hävda sig i akademien och i samhället i stort samt hur rationaliseringar inneburit att äm-

net upptagits i större mer övergripande institutionsbildningar. Det är en utveckling både på gott ont. Tvärvetenskapligheten ökar, liksom studiet av andra textformer. Samtidigt får det klassiska historiska studiet allt mindre utrymme. Nordlund diskuterar också den massiva teoriutvecklingen inom ämnet som riskerar att leda till avsmalning och att stundtals skymma sikten för studieobjektet, eller bryta ned det i dess minsta beståndsdelar. Poststrukturalismens bidrag till trots, så har fokus på dekonstruktion ibland lett till att mening, liv och sammanhang fått stå tillbaka. Som en viktig möjlighet och kanske motvikt lyfter Nordlund fram receptionsteori där känsla, etiska och existentiella frågor kan ta plats i läsningen.

Tillbaka till David Luries fråga, "är det för sent att utbilda ögat?" David Lurie kommer inte vidare med dramat mellan Lord Byron och hans älskarinna Teresa Guiccioli: "the truth is that *Byron in Italy* is going nowhere. There is no action, no development, just a long, halting cantilena hurled by Teresa into the empty air, punctuated now and then with groans and sighs from Byron offstage" (214). Han är uppgiven, men lämnar ändå en dörr på glänt för framtidens forskare:

It would have been nice to be returned triumphant to society as the author of an eccentric little chamber opera. But that will not be. His hope must be more temperate: that somewhere from amidst the welter of sound there will dart up, like a bird, a single authentic note of immortal longing. As for recognizing it, he will leave that to the scholars of the future, if there are still scholars by then. For he will not hear the note himself, when it comes, if it comes – he knows too much about art and the ways of art to expect that. (214)

Läser man Anna Nordlunds svar på frågan "Varför litteraturvetenskap?" så finns öppningar och hopp, i det att studiet kan behöva utvidgas till att omfatta fler texter, medier och kulturer – inte bara den västerländska. Men också i främ-

jandet av personlig läsning, känsla och lust, kanske ibland på bekostnad av teori, kritisk distans och dekonstruktion. Som Jeanette Winterson skriver i *Why Be Happy When You Could Be Normal* (2011): "it was the Perceval story that gave me hope. There might be a second chance . . . In fact, there are more than two chances – many more. [...] The whole of life is about another chance, and while we are alive, till the very end, there is always another chance" (38). Detta gäller även David Lurie. Tragiska händelser och oavslutade projekt till trots får hans liv – fyllt av onåd som det är – ändå nya öppningar i form av erfarenheter, möten och vänskap, värda att berätta en historia om.

Maria Löfgren

Peter Schwenger
ASEMIC: The Art of Writing
Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2019, 193 s.

"Oläslig" var länge ett negativt epitett som kunde avfärda experimentell litteratur i dess initiala reception. Kanske är det en av förklaringarna till att senare litteraturvetenskap tenderat att lyfta fram den radikala läsligheten även hos litteraturhistoriens mest formmässigt utmanande verk. Forskare som Marjorie Perloff och Craig Dworkin har konsekvent arbetat för att etablera en plats för det litterära avantgardet även i den litteraturvetenskapliga mittfåran, något som inte alltid varit en självklarhet. Med viss risk för att istället hemfalla åt övertolkning har den förra lyft den experimentella textens betydande dimensioner genom att insistera på närläsningens kraft i mötet med poetiska praktiker som vid första anseendet tycks vilja trotsa just språkets kommunikativa funktion (se till exempel den svenska antologin *Differentiell poetik*, 2013). Den senare har gått ett steg längre genom att ägna en hel bok till blanka konstverk – böcker utan text, målardukar utan färg och musik utan ljud (*No Medium*, 2013), men också ett verk som uteslutande består av

läsningar av "oläslig text" (*Reading the Illegible*, 2003). Det senare fenomenet är även ämnet för en ny studie av Peter Schwenger, professor emeritus i engelska vid Mount Saint Vincent University. Schwengers undersökning är betitlad *Asemic: The Art of Writing* och ägnar sig uteslutande åt skrift som gör oläsligheten till sitt mål, däribland handskrift utan konventionella bokstäver, böcker med uppfunna alfabeten och strukturer i naturen som presenteras som om de vore språk. Det rör sig alltså här om ett utforskande av en annan och mer radikal form av oläslighet än den svårtillgängliga och lyriskt förtätade framställning som ibland bemötts med epitetet. Oläsligheten har därmed gått från värdeomdöme till en genre i egen rätt.

Redan titeln etablerar Schwengers samtida utgångspunkt. "Asemic writing" har nämligen blivit något av ett samlingsnamn för en alltmer utbredd konstnärlig praktik som vänder sig bort från skriftens semantiska sida och mot dess materiella och visuella uttryck. Termen "asemic writing" är relativt ny och myntades av de visuella poeterna Tim Gaze och Jim Leftwich på slutet av 1990-talet. Ordet "asemic" hade visserligen tidigare använts av både Barthes och Derrida för att beskriva vissa aspekter av skrift, men hos Gaze och Leftwich fick det en delvis annan betydelse utifrån den lingvistiska termen *seme* för en betydelsebärande enhet, och det privata prefixet *a*. Den asemiska skriften skulle med andra ord vara "en skrift som inte försöker förmedla något annat budskap än sin egen beskaffenhet som skrift" (1). Till skillnad från nonsens, som använder sig av bokstäver som vi kan känna igen även om vi inte förstår ordens betydelse, avstår den asemiska skriften från konventionella tecken. Den är i korthet en skrift utan bokstäver. Tim Gaze definierar den som "något som ser ut som skrift men där betraktaren inte kan läsa några ord" (2). Termen myntades enligt Schwenger som svar på ett behov – mot slutet av 1990-talet hade en mängd konstnärer börjat skapa asemisk skrift som spreds via internet eller utgavs på egna förlag. Det är med andra ord en trend som uppstår just när färdigheter

i skrivstil är på allmänt utdöende till förmån för tangentbordets diskreta tecken. Med denna omställning blir också handskriften synlig som sådan. Den framträder i sin materialitet, från att ha betraktats som en transparent avskrift av en betydelse bortom den: "vi tenderade att inte se skriften utan att se *genom* den" (5). Denna förskjutning från textens symboliska djup till trycksvärtans materiella täthet känns förstås igen från den konkreta poesin såväl som från det tidiga 1900-talets avantgarden. Schwenger är också noga med att påpeka att den asemiska skriften är äldre än sitt namn. Tyngdpunkten i Schwengers studie ligger på samtida exempel som mer eller mindre aktivt förhåller sig till beteckningen "asemic", men han behandlar även tre av dess föregångare: Henri Michaux, Roland Barthes och Cy Twombly.

Den gemensamma nämnaren för dessa tre namn är att de alla arbetar med skrift som går att identifiera som skrift, men som mer eller mindre trotsar läsbarhet. Termen asemisk skrift appliceras härvidlag retrospektivt – Michauxs darrande och ordlösa skriftbild *Narration* (1927) blir en "classic of early asemic". De säregna tuschtecknen liknas vid figurer i dans, samtidigt som Schwenger påpekar att Michauxs intresse inte ligger i den färdiga produkten utan i den kreativa processen, i vad skriften gör med honom själv. Även Barthes var som bekant upptagen av skrivandet praktiska omständigheter och han har på flera platser återkommit till oläslighetens fenomen. Mindre känt är att han skrev beundrabrev till den argentinska konstnären Mirtha Dermisache som är ett viktigt namn i genren, och att han även producerade egna oläsliga handskriftsfragment, som han kallade för *contre-écritures*. Hos Twombly, det intellektuella klottrets mästare som skrev VIRGIL tvärs över en antikvit målarduk, uppmärksammar Schwenger skriftens stil, i bemärkelsen av handskriftens karaktär – något som han med ett begrepp från Barthes benämner som *ductus*. I förhållande till Twomblys *ductus* lyfter Schwenger en intressant mediehistorisk omständighet – att konstnären var en av dem som under sin skol-

gång ännu utbildades i "the Palmer method of penmanship", i vilken man rör hela armen för att teckna sammanlänkade cirklar och därigenom öva på en rundad och sammanhängande skrivstil. Detta skulle Twombly senare omsätta till en serie verk med sammanlänkande cirklar, en skrift utan tecken mot en bakgrund som påminner om en svart tavla.

När det gäller den samtida asemiska skriften belyser Schwenger bland annat det fenomen som han kallar för *eco-asemics*: spår i naturen som presenteras inom ramen för en asemisk kontext, det vill säga som icke-alfabetiska skriftsystem. Vad innebär det att läsa naturen som en oläslig skrift? Schwenger tar också upp "the Chinese connection" – hur det kinesiska skriftsystemet inspirerat flera västerländska poeter och konstnärer till att arbeta med tecknen själva snarare än med det betecknade, däribland Michaux, Barthes och Christian Dotremont. På ett produktivt sätt ställs detta utifrånperspektiv på kinesiskan mot ett motsvarande inhemskt perspektiv. Schwenger diskuterar flera kinesiska konstnärer som på jämförbara sätt arbetat med att främmandegöra det egna skriftspråket, ofta genom att konstruera egna, i sig betydelselösa tecken utifrån en kalligrafisk tradition.

Framställningen i *Asemic: The Art of Writing* är exempelbetonad och bred. Dess styrka ligger i att den kunnigt och sakligt presenterar en översikt av den "asemiska skriften" som fenomen. Läsaren introduceras för ett flertal uttryck som den nutida rörelsen tar sig, såväl som för några av dess historiska föregångare. I motsats till de praktiker som diskuterats är boken dessutom mycket tillgängligt skriven. Författaren är insatt i traditionens teoretiska förgreningar, men väljer att hålla dem i bakgrunden till förmån för den asemiska skriftens enskilda uttryck. Denna strategi ligger i linje med ett av undersökningens teman – spänningen mellan å ena sidan drömmen om den asemiska skriften som ett universellt och transnationellt (icke)-språk, och å andra sidan dess mångfald av individuella uttryck – var och en sitt eget alfabetes smed.

Schwenger lutar sig genomgående mot de

diskuterade poeterna och konstnärernas självförståelse. *Asemic: The Art of Writing* ger stort utrymme till diskussion av "artists' statements" på ett sätt som tenderar att jämställa de diskuterade exemplen med utövarnas förklaringar av deras egen arbetsprocess, varigenom eventuella diskrepanser mellan avsett och faktiskt resultat tonas ner. Det är i sig intressant att få ta del av de asemiska poeternas avsiktsförklaringar, något som stärker bokens funktion av introducerande översikt. Därtill kan en praktik som bygger på oläslighet vara mer beroende av paratexter och metakommentar än mer konventionellt litterära texter. Samtidigt gör det att boken kan upplevas som en utställningskatalog eller en antologi av exempel snarare än som en teoretisk intervention i detta fält. Metoden sker också delvis på bekostnad av estetikhistorisk kontextualisering och dialog med tidigare forskning. Det hade till exempel varit lämpligt att hänvisa till Antonio Sergio Bessas studie *Öyvind Fahlström: The Art of Writing* (2008) eftersom Schwenger använder sig av en identisk undertitel och Fahlströms påhittade språk vore en givande referens i sammanhanget. Man kan även sakna dialog med vissa kortare men högst relevanta bidrag på området – däribland Akane Kawakamis artikel "Illegible Writing: Michaux, Masson, and Dotremont" (2009) som uttryckligen diskuterar exempel som Schwenger belyser ur samma teoretiska perspektiv, eller Harri Veivos diskussion om Dotremont som istället för det kinesiska inflytandet argumenterar för det lappländska landskapets betydelse för skriftbildernas uttryck (i *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*, 2016).

Schwenger väljer istället att utgå ifrån de samtida poeternas definition av sitt eget fält, som därigenom appliceras även retroaktivt. På gott och på ont konsoliderar författaren därmed "asemic writing" som ett eget fält, med stöd i just denna ansats hos poeter som Jim Leftwich, Tim Gaze och Michael Jacobson. Ofta saknar jag dock en mer kritisk röst, ja faktiskt själva perspektivet hos en konst- och litteraturkriti-

ker. Nu blir framställningen väl deskriptiv på ett sätt som inte riktigt känner in skillnaden i kvalitet mellan de verk som diskuteras. Det är i sig något av ett problem för den samtida asemiska skriften såsom den uppträder i olika typer av nätgemenskaper. Stundom riskerar den att slå över i kitsch, där oläsligheten blir en stil att kopiera snarare än ett angeläget uttryck. Dilemmat är tveeggat: å ena sidan brister de asemiska verken ofta i sensibilitet inför själva utförandet av verket, där kvaliteter som komposition och linjeteckning underordnas idén om en "post-litterär skrift" som ett värde i sig. Samtidigt är de konceptuella aspekterna sällan tillräckligt utvecklade för att de ska kunna stå på egna ben. Ett exempel är den lilla samlingsvolymen *An Anthology of Asemic Handwriting* i redaktion av Jacobson och Gaze. När språket avlägsnas från språket blir dess materiella aspekter desto mer framträdande. Därför blir det också högst problematiskt när den oläsliga skriften som här förmedlas genom dåliga reproduktioner av kända verk, där oskärpa och bristande kontraster slätar ut de enskilda verkens specifika kvaliteter och sammanhang. Å andra sidan landar den asemiska skriften minst lika ofta i motsatsen, det vill säga i en fetisivering av själva skrivprocessen, där tecknandet av de ordlösa linjerna ägnas överdrivna och alltför tillrättalagda omsorgar.

Trots de problem som ibland följer av en utgångspunkt i den samtida, delvis amatöristiska scenen, är det dock en lovvärd ambition att erkänna bruket av oläslig skrift som en egen tradition, en möjlighet som blir alltmer framträdande i takt med att 1900-talets mest experimentella konstnärliga praktiker uppmärksammas på nytt. Peter Schwengers kunniga och tillgängliga studie är en mycket läsvärd resurs för den intresserar sig för experimentella litterära praktiker och gränssytor mellan litteratur och bildkonst. Därtill kan verket med fördel användas i undervisningssammanhang, då det på ett konkret och sympatiskt sätt visar på rikedom i litteraturvetenskapens objekt, samtidigt som det inbjuder till reflektion över vad

skrift är och inte är. För att avsluta med Peter Schwengers ord om den asemiska skriften: "Den har något att säga om ett abstrakt begrepp som vi kallar 'skrift', men den påminner oss också om att detta begrepp bara kan existera genom en mångfald av skrifter, där var och en präglas av sin egen specifika uttrycksfullhet." (17)

Johan Gardfors

Gustav Borsgård (red.)

TRANSTRÖMER OCH DET POLITISKA
Lund: ellerströms, 2020, 183 s.

Något sympatiskt och inviterande slår omedelbart emot läsaren av *Tranströmer och det politiska*. Det gäller såväl arbetsgången bakom antologin, det kollektiva sätt att bedriva litteraturvetenskaplig forskning som Gustav Borsgård berättar om i sin inledning, där några forskare under ett par års tid har träffats och diskuterat sitt ämne, som titeln på boken. Den är ju på en gång tillräckligt öppen för att omedelbart väcka krav på preciseringar och handfast nog för att locka till reflektioner kring en frågeställning som inte är helt ny och som nu borde vara möjlig att hantera. Men vadå "Tranströmer", rör det sig om den biografiska personen och/eller myten/begreppet Tranströmer, utan förnamn, så som man talar om "Bellman", "Ekelöf" eller "Goethe", och då omedelbart tänker på vad de eller deras verk "står för"? Titeln förutsätter så att säga "händelsen" – det vill säga mottagandet av Tranströmers diktsamlingar i slutet av 1960- och början av 1970-talet.

Kring den andra delen av titeln hopar sig naturligtvis i ännu högre grad frågorna – "det politiska", vad är det? Hur mycket man än intalar sig att man varken ska generalisera – så att politik blir nästan *allt* – eller fastna i något snävare faktum, som att författaren i någon given fråga har tagit politisk ställning, så är det lätt att man hamnar där till sist, om man inte som författarna här ser det hela snarare som en *problematik* att tränga in i, kanske rent av etablera, än som ett *problem* som ska lösas. Ändå är det en

stor förtjänst hos boken att den startar i en empirisk fråga, nämligen om det är sant att Tranströmer blev motarbetad, eller rent av mobbad, under 1960- och 70-talen, för att hans poesi ansågs vara politiskt oengagerad. Så var det inte, kan Ragnar Haake visa i "Var det så illa? Mottagandet av Tomas Tranströmer 1966–1978", efter att ha gått igenom ett stort recensionsmaterial. Med några undantag av några ofta återopade recensioner av Lars-Olof Franzén, Leif Nylén, Björn Håkansson och Tobias Berggren, som inte heller de var entydigt negativa.

Frågan om vad det politiska är tas upp i alla nio bidragen, oftast så att frågan dras åt läsningens eller läsarens håll, snarare än åt det kultur- eller litteraturhistoriska eller det i mer konventionell mening politiska hållet. Det blir till en fråga om vad det innebär att läsa Tranströmer politiskt, eller om att frilägga dimensioner i dikterna som man tidigare kanske inte främst har tänkt sig som politiska. Teoretiskt mest elaborerat är det i Anders E Johanssons essä som, efter en formulering i Tranströmers *Minnena ser mig*, har fått rubriken "'(Men vad menas egentligen med 'samhället')': Metaforer och politik i Tomas Tranströmers poesi". Den står sist i boken och tycks spetsformulera tendenser också i en del av det som sägs på andra håll, till exempel i Ragnar Haakes "Tranströmerpolitik: Två försök", om den mångförgrenade maktkritiken och den radikala jämlikhetstanken.

Lite tillspetsat går det ut på en dikotomi som, med stöd av begrepp hos framför allt Hanna Arendt och Jacques Rancière, kan återfinnas eller aväckas på flera olika nivåer, sociala, psykologiska och språkliga, när man har med dikt att göra. Det rör sig om sådana grundläggande fenomen som vardagslivets *metaforer*, där språket säger att något är något annat och därmed – också i lyrisk form – tenderar att etablera och cementera *identitet* vs. diktens och kons- tens nyskapande *katakreser* (ofta ett begrepp för tillspetsade eller misslyckade metaforer) där identiteterna destabiliseras eller skapas på nytt; *administration* (traditionella politiska apparater) vs. *politik* (alltsedan Aristoteles förknippat med

handlande och talande människor); en rådande (ordnings- och meningsskapande) *polis* vs. *politik* (den omedelbara sinnliga omvärldstilläg- nelsen); subjektets *identitet* vs. dess *avidentifiering*; tänkandets *cerebralitet/rationalitet* vs. *språkligt flöde* (där livsvärldar möts i oväntade konstella- tioner) – och genomgående rör sig Tranströmers dikt åt det senare, öppnande hållet.

Verben i titlarna på de olika bidragen säger en del om hur man går fram i sina sonderingar: "samla och genomströmma" hos Annelie Bränström Öhman i hennes reflektioner kring Tranströmers "gångart" (inklusive poetens "skafferi", med mängder av utkast och anteckningar); "drömma, härma, glömma" hos Gustav Borsgård i resonemang om "subjektets självförsvar"; "tid att sova" utifrån vardagliga erfarenheter hos Sofia Pulls; "gränsen mellan 'inre' och 'yttre'", hos människor i parrelationer, hos Anna Möller-Sibeli; "I väntan på ögonblicket" – det vill säga epifanin – hos Maria Jönsson. Idel dyna- miska begrepp – som allesamman indikerar ett slags motståndets poetik hos både Tranströmer och skribenterna.

Lika lite *är* Tranströmer politisk, som han *är* mystiker. Oavbrutet är det öppnande gester som fascinerar och stör oss, det är en poäng som återkommer på flera håll, till exempel i Maria Jönssons hänvisning till queerteoretikern José Esteban Muñoz försvar av det utopiska mo- ment av "ännu inte här" som kan rymmas i en performance-föreställning. Så görs fyndiga kopplingar till oväntade teoretiska begrepp i läsningarna, där man gärna redovisar varifrån, utifrån vilka erfarenheter man skriver.

En intressant konkretisering in i receptions- historien ger Anders Öhman i "Så växer dikten: Tranströmer och det tolkningsbara". Det gäller skillnaden mellan en "personlig", erfarenhets- baserad, läsning och en postulerat mer "objek- tiv" textanalys, så som den motsättningen har diskuterats i litteraturpedagogiska samman- hang. Anders Öhman vill flytta läsningen in i "det politiska", det vill säga inte låta den sjunka hän i vare sig det godtyckligt personliga (à la Gunnar Hansson i det som i den lundensiska

"erfarenhetspedagogikens" första fas kallades det "upplevelsepornografiska" hörnet) eller det förment objektiva, som "textanalysen" åtminstone på pappret kunde erbjuda. Anders Öhman återger två tänkta "privata" läsningar av Tranströmers dikt "Sommarslätt" i *Klanger och spår* (1966), en där dikten fungerar som en slags tröst och en som ger dikten en mer samhällskritisk potential; till sist så en mer "objektiv", som styr mot litterär kompetens och litteraturvetenskapliga begrepp. Exemplet är hämtat från Lars-Göran Malmgrens *Den konstiga konsten* (1986). Ideal vore naturligtvis en dialektik mellan de två polerna och det var också så Malmgren tänkte sig att det skulle gå till. Lite överraskad visar Öhman hur Malmgren *en passant*, utan att riktigt veta om det själv, ger uppslag till en tredje väg, en slags "läsningens seger" som växer fram redan när Malmgren inledningsvis presenterar dikten. Det är en läsning där man går varsamt fram genom texten, som utsätts för en avspänd tematisk genomspelning – med mer av texten i behåll än i en regelrätt parafras – och så några påpekanden, med lätt hand, om formen. Läsningen styr, liksom Tranströmers dikt, "mot det öppna". Konstigare är det kanske inte.

Någon gång kan man sakna ett lite bredare spektrum av frågor till dikterna, där man inte främst är intresserad av att bemöta kritiken genom ett nytt sätt att läsa politiskt, utan så att säga på egen hand, långt utanför den scen som rådde den gången, ställde frågor kring Tranströmerdiktens sätt att vara i världen, vara i Sverige, från 40-talet när författaren gick i skolan och skrev sina första dikter, och fram emot slutet av seklet. Vad finns här av mer explicita "ställningstaganden", eller idéer? Eller av historisering, förståelse av världen och det omgivande samhället? Kanske skulle också urvalet av dikter att begrunda breddas en smula då.

Uppslag till sådana mer historiserande läsarter – redan av de tidiga dikterna – finns ju på många håll, till exempel i studier av Göran

Printz-Påhlson ("Tomas Tranströmer och 'Minnet'", *Lyrikvännen* 1981:5), med hans tankar om upplevelsearten hos den unge "resenären" i Sverige och Europa, och i Tranströmers egna kommentarer till "En man från Benin" (i *Hemligheter på vägen*) i ett brev till Ingegerd Blomstrand som Kjell Espmark refererar till i *Resans formler* (1983, 283). Som en av sina inspirationskällor nämner Tranströmer där den tyske antropologen Julius Lips' *The Savage Hits Back* (1937). Associationen till den postkoloniala klassikern *The Empire Writes Back* (1989) ligger ju nära till hands. Tranströmers tänkande i bilder är sällan konventionellt eller bara "femtiotalistiskt".

I Urban Torhamns smått klassiska "Tomas Tranströmers poetiska metod" (*Bonniers Litterära Magasin* 1961:10) skisseras utvecklingen i författarskapet. Med artikelns avslutande ord –

... hans utveckling kommer att bli en ledande utveckling också för den unga publik som nu i hans språk förankrat något av sin livskänsla.

lämnas stafetten över – till Lars Gustafsson som i sin recension av den därpå följande samlingen *Den halvfärdiga himlen* (1962) just är ute efter rörligheten och känsligheten, både de skiftande positionerna inne i diktsamlingarna och den stegvisa förändringen mellan samlingarna (*BLM* 1962:8). Det vill säga just den utveckling som till exempel Lars-Olof Franzén var oförmögen att se i sin recension av *Klanger och spår* (*Dagens Nyheter* 14/10 1966) – där han samtidigt, mer som Leif Nylén (*BLM* 1966:9) – är förvånad över att Tranströmer inte förhåller sig till sådant som nyenkelhet, textmontage, konkretism och diskussionen om kulturdemokrati som just då stod på den omedelbara agendan. Ännu mer oförstående inför utvecklingen i Tranströmers författarskap – som ju vid det laget också inbegrep Tranströmers poetiska svar med *Mörkerseende* (1970) och *Stigar* (1973) – var Tobias Berggren, som i sin recension av

Östersjöar (BLM 1974:5) inte ens tog upp de viktiga teman kring historien och sanningen, som Tranströmer där vecklade ut i en helt ny form. I stället luftade han en överlastad begreppsarsenal i ett moraliserande angrepp som kanske framför allt riktade sig mot den litterära institutionen, med dess "reifierande och kodkonvergenta" hyllningar av skönheten i Tranströmers poesi (BLM 1974:5).

Berggren var i efterhand inte glad för sina omdömen och Tranströmer kunde också ha en viss förståelse för hans leda vid de vanliga hyllningarna och sättet att göra uppror mot det konventionella kritikmaskineriet (jfr Börje Lindström, "Ur ett samtal med Tomas Tranströmer", *Lyrikvännen* 1981:5).

Lättare att förstå – och inte att "komme ude-nom" – är Tranströmers häftiga reaktion så som den kommer till uttryck i brevväxlingen med Robert Bly. I mottagandet av *Klanger och spår* ter sig hans poetiska metod plötsligt som "förbrukad" (Nylén) och hans hållning som oförmögen att ge några som helst "impulser att ingripa i skeenden och förändra världen" (Björn Håkansson, *Aftonbladet* 10/14 1966); någon intellektuell utveckling sedan han gick i gymnasiet tycktes han inte ha genomgått (Franzén). Som Torbjörn Schmidt påpekade i sin recension av *Tranströmer och det politiska* (*Svenska Dagbladet* 27/6 2020) räcker det ju inte riktigt med de kvantitativa analyserna här – mer avgörande är det vem som säger exakt vad och var. Här var det tongivande kritiker och generationskamrater som tog till orda, inte minst i BLM vars betydelse vi kanske inte riktigt kan förstå idag. "Tidskriften med sina återkommande internationella utblickar och sin ambitiösa recensionsavdelning lästes inte bara av författare utan snart sagt av alla med ett seriöst intresse för böcker: forskare, lärare, bibliotekari-er, litteraturhungeriga gymnasister", skriver Schmidt. Tranströmer hade själv börjat läsa BLM i slutet av 1940-talet och fick många av sina impulser därifrån.

Av allt döma föll formuleringar i recensionerna också in i ett mönster av grova förolämpningar och närmast fysiska hot som Tranströmer var bekant med sedan sin barndom: härav misstänksamheten mot "handlingens män" och de många bilderna av utsatthet man kan finna runt om i dikterna. "[...] Jag var anonym/som en pojke på en skolgård omgiven av fiender [...]" kan man läsa i "Ensamhet", tryckt just efter "Om Historien" i *Klanger och spår*. Eller som Janos Pilinszkys korta "Självporträtt 1944" – "I sin gråts kalla hjulaxel/står pojken" – som Tranströmer lyfter in bland sina egna dikter i *Stigar* (och senare kompletterade med ett "Självporträtt 1974" i *Lyrikvännen* 1977:6). En originell gestaltning av Tranströmers dilemma återfinns för övrigt i Jesper Svenbros dikt "Scen 155" (i Hitchcocks *North by Northwest*, 1959) i *Himlen och andra upptäckter* (2005).

Receptionshistorien har sin egen historicitet och också de kritiska recensionerna kunde ha blivit föremål för lite mer närgångna analyser. Göran Palm sätter ord på den autonomin när han i den av P. O. Enqvist redigerade *Sextiotalskritik* (1966) sneglar tillbaka mot *Kritiskt 40-tal* (1948). Här rörde det sig ju om en ny och i hög grad självmedveten kritiker-generation som höll på att etablera sig – oavsett, nästan, vem som råkade komma i vägen.

Det är ett gott betyg åt *Tranströmer och det politiska* att det är så lätt att utifrån den ställa nya frågor. Kanske är det dags att separera den slentrianmässigt traderade och lätt hysteriska litteraturkritiska episoden en smula från utvecklingen i Tranströmers författarskap och gå vidare i nya och ännu mer komplicerade projekt. Lyckligtvis innebär det också att man åter sänds in i poetens "gångart", hans sätt att drömma och tänka – som vi ju inte lär bli färdiga med i första taget.

Per Erik Ljung

MEDVERKANDE

Karl Berglund, FD är verksam som forskare i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Han är sedan maj 2018 även anställd som bibliotekarie med inriktning mot digitala metoder vid Uppsala universitetsbibliotek. Berglund disputerade i december 2017 på en kvantitativt orienterad avhandling om det tidiga 2000-talets svenska kriminallitteratur. Därefter har han främst inriktat sig mot datorstödda metoder för storskalig litteraturforskning, för närvarande som forskningsledare för projektet ”Patterns of Popularity: Towards a Holistic Understanding of Contemporary Bestselling Fiction” (VR, 2020–2023).

Catharina Bergman är doktorand i litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Hennes avhandlingsprojekt handlar om den samtida svenska arbetarlitteraturens didaktiska potential och dess funktion i en folkbildningskontext.

Karin Borge Renberg arbetar som kommunikatör. Skriver och ritar just nu: Barnbok om ett barn och en snuttefilt samt ett romanprojekt om människans fina och fula.

Annelie Bränström-Öhman är professor i litteraturvetenskap och genusvetenskap med inriktning mot humaniora vid institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet. Hon är även verksam som kulturskribent och sakprosaförfattare. I sin forskning är hon främst inriktad på de överlappande fälten feministisk teori, kreativt skrivande och emotionsstudier, vilket bland annat har resulterat i böcker om Sara Lidmans romaner och om erotisk

poesi i svensk fyrtiotalmodernism. För närvarande är hon sysselsatt med projektet *Språkdiräkter: Textila och textuella strategier i liv och litteratur*.

Maren Eckart är universitetslektor och docent i tyska vid Högskolan Dalarna.

Anneli Fjordevik är universitetslektor i tyska vid Högskolan Dalarna.

Henrik Fürst är postdoktor i sociologi vid Uppsala universitet och gästforskare i sociologi vid Universiteit van Amsterdam. Han forskar om karriärer, utbildningar och marknader för kulturutövare, särskilt inom litteraturens område.

Johan Gardfors är fil.dr i litteraturvetenskap och har intresserat sig för frågor som rör estetik och gränssytor mellan olika konstarter. Han undervisar vid Karlstads universitet och är aktiv inom det Belgienbaserade forskningsnätverket ENAG (European Neo-Avant-Gardes). Under 2019 gästforskade Gardfors vid Université Paris 8. Året dessförinnan utsågs han till Bernadottestipendiat genom Kungl. Vitterhetsakademien och han har tidigare gästforskat vid konstvetenskapliga institutionen vid Columbia University. Gardfors skriver regelbundet essäer om konst, filosofi och litteratur och är redaktör för en antologi om fotografi och litteratur som är under utgivning på Makadam. Hans senaste publikation är essän "Att välja sin värld: Leibniz som existencialist" i *Ord och bild* 2020:4.

Elisabeth Hjorth är författare och lektor i litterär gestaltning vid HDK-Valand, Göteborgs universitet. 2018 utkom romanen *Fadern* (Total Bok). Under januari 2021 utkommer den lyriska essän *Mutant* på Glänta Produktion.

Annelie Hägglund arbetar som kommunikationsstrateg. Skriver just nu: Försöker slutföra en novellsamling som påbörjades på B-kursen i skapande svenska.

Leelo Hägglund studerar informatik och är verksam som illustratör.

Sara Johansson arbetar som bibliotekarie. Skriver just nu: Ett slags skräckhistoria i Umeåmiljö där älven rymmer onda väsen.

Svante Landgraf disputerade vid Linköpings universitet 2016 på en avhandling om frihetsbegreppet i svensk litteratur omkring 1970. Hans forskningsintressen kretsar kring fantastik, rumslighet och ekologi.

Mara Lee är författare, bosatt i Stockholm. Hennes senaste bok, *Kärleken och hatet*, utkom 2018. Nästa bok, *Främlingsfigurer*, publiceras i mars 2021. Lee är även verksam som forskare, översättare och essäist. Hon är för närvarande anställd som professor vid institutionen för konst på Konstfack.

Hans Lind, Ph.d.-studerende, Litteraturhistorie, Aarhus Universitet. Forsker i læsepraksissen på danske forfatterskoler. Har i flere år undervist i kreativ skrivning på universitetsniveau.

Per Erik Ljung, docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet, var medredaktör för *TfL* 1972/73 och bidrog i årgångens första nummer med en längre recensionsartikel om Peter Madsen, *Semiotik & Dialektik* och en anmälan av Inge Jonsson, *Idéer och teorier om ordens konst*. Disputerade 1980 med *Vilhelm Ekelund och problematiska författarrollen* och har i sin forskning arbetat med litteraturhistorieskrivning, ämneshistoria, poetik och översättningsteori. Till Ulf I. Eriksson, *Ett möjligt liv: Angående*

Vilhelm Ekelunds ovidlåtenhetstanke (2017) skrev han ett förord; i nyttgåvor av Mirjam Tuominen, *Stadier* (2017) och Ola Hansson, *Notturmo* (2020) har han bidragit med efterord.

Ingeborg Löfgren (FD) är postdoktoral forskare i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Hennes huvudsakliga forskningsområde är filosofi och litteratur. Hon är särskilt intresserad av att utforska beröringspunkter mellan litteraturstudier och den vardagsspråkfilosofiska traditionen efter Ludwig Wittgenstein, J.L. Austin och Stanley Cavell. Hon arbetar i nuläget på ett projekt om Sara Lidmans litterära filosofi och i synnerhet begreppet ”sam-vett” i Lidmans författarskap.

Maria Löfgren är lektor i litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Hennes forskningsområde är litteraturredaktik och hon forskar bland annat om olika läsfrämjande åtgärder.

Kristina Malmio, FD, docent och universitetslektor i nordisk litteratur vid Helsingfors universitet, har i sin forskning specialiserat sig på finlandssvensk litteratur under 1900- och 2000-talen, bland annat Elmer Diktonius, Monika Fagerholms och Ralf Andtbackas författarskap. I hennes forskningsintressen ingår litteraturens rumslighet, de postmodernistiska berättarstrategiernas förändring under 2000-talet, relationen mellan litteratur och samhälle samt minoritetslitteratur. Bland Malmios senaste publikationer kan nämnas den tillsammans med FD Kaisa Kurikka redigerade antologin *Contemporary Nordic Literature and Spatiality* (Palgrave MacMillan 2020) och artikeln ”Du och jag, jag och du: Flerspråkighet, digitalisering och läsaren i Ralf Andtbackas Wunderkammer”, *Edda* 3/2020.

Martin Malmström är fil. dr i utbildningsvetenskap med en bakgrund i svenska med didaktisk inriktning. För närvarande har han en postdoktjänst vid Lunds universitet. I sin forskning har han främst intresserat sig för föreställningar om skrivande och skönlitterärt skrivande i skolan.

Carola Mikaelsson arbetar som adjunkt i litterär gestaltning på författarskolan vid Lunds universitet och som skrivpedagog på Skurups folkhögskola.

Magnus Nilsson är professor i litteraturvetenskap vid Malmö universitet. Hans forskning handlar huvudsakligen om arbetarlitteratur och om förhållandet mellan litteratur och klass.

Anna Clara Törnqvist är litteraturvetare och arbetar som konstnärlig lektor på författarskolan vid Lunds universitet.

Kristina Waldenborg arbetar som journalist. Skriver just nu: Försöker slutföra ett romanprojekt som påbörjades under B-kursen i skapande svenska.

Maria Margareta Österholm är vikarierande lektor och forskare i genusvetenskap vid Stockholms universitet. Hennes skönlitterära bok *Allrakäraste otyg* ges ut av Dockhaveri förlag våren 2021.