

# INNEHÅLLSFÖRTECKNING TFL 2023:4

Från redaktionen 4

## FORSKNINGSARTIKLAR

Anna Nygren

**JA JA JA NEJ NEJ NEJ. Autistiskt värld- och könsgörande,  
affirmation, negering och förhandling 8**

Hanna Tillberg

**Ett helt vidöppet tillstånd. Gurlesk existentialism i Mare Kandres  
*Bübins unge och Aliide, Aliide* 32**

Svala Edgren

**Närhet som grepp. Det metonymiska i Tor Ulvens poesi 54**

Anders E. Johansson och Maria Jönsson

**"Den helande länken i en felande tankekedja".  
Dadaism, avantgarde och kritiskt affirmativ ironi hos bob hund 74**

Per Sivefors

**Klass, kön och Shakespeare. Elise Karlssons *Smuts* 98**

Gustaf Marcus

**Global lokalisering. Google Earth och glokalisering i *GeoGuessr*,  
Houellebecq och Darrieussecq 120**

Ingeborg Löfgren

**"Var sam-vettet finns" 142**

Lisa Grahn

**"Detta hav av orättvisa". Moderskap och kolonialism i  
Sara Lidmans *Jag och min son* 166**



**TFL 2023:4**

*Huvudredaktörer:* Ellen Frödin & Frida Beckman

*Essäredaktör:* Maria Trejling

*Recensionsredaktör:* Johan Klingborg

*Formgivning:* Richard Lindmark

## ÄMNET FÖR VÅRT ÄMNE

Christian Benne

**Is this it? On Shiterature, Literature, and Iterature** 188

## RECENSIONER

***Boghistorie i Skandinavien***, red. Henning Hansen et al. 205

***Kodex. Boken i medeltidens Sverige***, red. Jonas Nordin 210

Isabelle Ståhl, ***Psykets laboratorium*** 216

John Öwre, ***The Edge of Perception*** 222

Daniel Möller, ***Om de döda allt annat än gott*** 229

Linus Ljungström, ***Jordnära ordbrottningar*** 235

Anna Bark Persson, ***Steel as the Answer?*** 241

## FRÅN REDAKTIONEN

Temanummer i all ära, men vad vore TfL utan den regelbundna möjligheten att skriva om vad som helst? Så skrev vi när vi publicerade *call for papers* för Stockholmsredaktionens första öppna nummer för ganska precis ett år sedan. Då stod sommaren för dörren och vi tyckte att himlen kändes hög. Även om, eller kanske just eftersom, det varit en lång, mörk vinter hos oss och ute i världen känns det fint att nu äntligen kunna presentera vårt första öppna nummer lagom till att ljuset och grönskan åter lockar med (lömska?) löften om sommarvärme och tid att läsa i lugn och ro.

Så vad har denna gång blivit utfallet av att litteraturvetare landet över under 2023 och 2024 fått skriva om vad som helst? Jo, det blir texter om rockbandet bob hund, om poeten Tor Ulven, om Michel Houellebecq och onlinespel, om Elise Karlsson och William Shakespeare, om Mare Kandre samt om Sara Lidman. De två sistnämnda författarna blir särskilt uppmärksammade då vi publicerar två artiklar var om dessa författarskap.

Detta betyder att vi kan stoltsera med artiklar som berör eller rör sig mellan poesi, musik, prosa, dramatik och dataspel och som adresserar ämnen såsom autistiskt världs- och könsgörande (Anna Nygren), gurlesk existentialism (Hanna Tillberg), metonymisk spännvidd (Svala Edgren), anakolutisk avantgardism (Anders E. Johansson och Maria Jönsson), Shakespeariansk gigeekonomi (Per Sivefors), glocaliserad rumslighet (Gustaf Marcus), sam-vett som tolkningslins (Ingeborg Löfgren) och antikapitalistisk familjeallegori (Lisa Grahn).

Som vanligt – för kanske vågar vi säga så nu när vi är inne på Stockholmsredaktionens fjärde nummer – återfinns även en essä under vinjetten ”Ämnet för vårt ämne” som tar sikte på kärnan i vår disciplin genom att försöka besvara frågan: *Vad är litteratur?* Denna gång har vår essäredaktör Maria Trejling bjudit in Christian Benne, professor i tysk och europeisk litteratur vid Köpenhamns universitet, som helt i enlighet med numrets återkommande intresse för begreppslighetens roll i och för litteraturen skriver om *shiterature*, *literature* och *iteratur*.

Sist men inte minst finns som alltid en recensionsdel, kurerad av vår recensionsredaktör Johan Klingborg. Bland de recenserade alstren samsas avhandlingar om drogexperiment, bygdeskildringar, vikingafantasy respektive engelska romantiker med en monografi om gravdiktning samt två antologier om bokhistoria.

När Sveriges litteraturvetare får skriva om vad de vill blir det alltså precis så här spännande.

God läsning och skön sommar tillönskas alla!

*Frida Beckman och Ellen Frödin, juni 2024*

# **FORSKNINGS- ARTIKLAR**

ANNA  
NYGREN

# JA JA JA NEJ NEJ NEJ

Autistiskt värld- och könsgörande,  
affirmation, negering och förhandling



**TFL 2023:4**

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.2140>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

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

No Hannah oh I want  
to make my life like

my name. Looking looking  
to the beginning of the pleasing

moment that I become  
my name. My name

my name my name. Yes  
I want to be my name.<sup>1</sup>

Nej, nej och åter nej; det här landet, den här stan, kalla det vad man  
ville, den här rent ut sagt gudsförgättna delen av jorden hade inte mycket  
att erbjuda henne i jämförelse med den paradisiska tillvaro hon just  
lämnat [...] Ord som till exempel –  
CRISP  
[...] Och andra ord, ord i överflöd, hur många och underliga som helst,  
men även enkla ord.<sup>2</sup>

Mare Kandres *Aliide*, *Aliide* (1991) och Hannah Emersons *You Are  
Helping This Great World Explode* (2020) börjar båda i ett Nej/No.  
Emersons ”No” omvandlas snart till ett upprepat ”yes yes”, och  
i slutet av Kandres roman har Aliides Nej blivit till ett ”GE MIG  
DET OCH DET. JAG VET INTE! KANSKE! NEJ!”.<sup>3</sup> Det är två  
användanden av glidningen mellan de små, enkla orden ja och nej,  
som ibland kan betyda sin egen motsats. Syftet med den här artikeln  
är att undersöka hur Emerson och Kandre arbetar med dessa små  
ord, hur de skapar världar av omfamnande affirmation och trotsig

vägran, och hur dessa motpoler liknar varandra. Utifrån flickan som gestalt och görandet av kön kommer en autistisk poetik diskuterar som en möjlig läsning av dessa två verk. Julia Miele Rodas utvecklar i *Autistic Disturbances. Theorizing Autism Poetics from the DSM to Robinson Crusoe* (2018) idén om en autistisk poetik, där det som i diagnosmanualer patologiseras istället förstås som poetiskt relevant. Min mening med att läsa *Aliide, Aliide* utifrån en autistisk poetik är inte att diagnosticera eller patologisera varken Aliide eller Kandre, utan se hur texten kan läsas på ett neuroqueert sätt. Trots att Emerson identifierar sig som autist vill jag inte heller i hennes fall lägga ett patologiserande raster över det autistiska (även om diagnosticeringen i sig oundvikligen innebär en patologisering).

Kandres och Emersons verk kan vid första anblick framstå som mycket olika. De är skrivna med trettio års mellanrum, i olika länder (Sverige respektive USA) och i olika sammanhang. Kandre var vid publiceringen av *Aliide, Aliide* (hennes femte roman) en etablerad och hyllad avantgardistisk författare, som i sina texter skrev om flickors utveckling, kvinnoroller och marginalisering, ofta med en metafysisk dimension. Hennes verk har sedan dess kallats för gotiskt och gurleskt av svenska kritiker och akademiker.<sup>4</sup> Såväl under sin levnad som efter sin död har Kandre haft stor inverkan på den nordiska litteraturscenen. Emersons första diktsvit *You Are Helping This Great World Explode (YAHTGWE)* ges ut av Unrestricted Press, ett amerikanskt förlag specialiserat på poesi av personer med funktionsvariation, främst autism. Emerson beskriver sig på sin hemsida som ”non-speaking, autistic poet”.<sup>5</sup> Unrestricted Press, liksom förlaget Milkweeds poesiserie Multiverse (som ger ut Emersons andra diktsamling) bygger upp en autistisk och neuroqueer konstnärskrets, till vilken Emerson hör. Detta skapar ett sammanhang både för poesin i sig och receptionen av den. Jag menar dock att Emersons och Kandres sätt att använda språket och att skildra världen sammanför deras texter, och att en samläsning av texterna bidrar till en förståelse av vad en autistisk text och en autistisk läsning kan vara.

Centralt för min läsning är begreppen neurodiversitet/neurodivergens och neuroqueer. Begreppet *neurodiversitet* har blivit allt mer utbrett. Det syftar till att lyfta fram hur populationer (inte enskilda individer) består av en mängd olika sätt att fungera kognitivt,

affektivt och sensoriskt. Det dominerande sättet att fungera beskrivs då som *neurotypiskt*, det minoritära som *neurodivergent*.<sup>6</sup> Nick Walker myntade (i diskussion med andra neurodivergenta personer) begreppet *neuroqueer* 2008, vilket syftar till att förstå ett neurodivergent funktionssätt genom ett queert filter. Begreppet används både som adjektiv och verb (att vara neuroqueer och att neuroqueera) och knyter an till en aktivistisk praktik och en motståndsrörelse som inte låter sig definieras eller inordnas i färdiga kategorier, utan är i ständig förhandling och förskjutning. Walker lyfter fram hur neuroqueerande bland annat kan innebära:

Engaging in practices intended to undo and subvert one's own cultural conditioning and one's ingrained habits of neuronormative and heteronormative performance, with the aim of reclaiming one's capacity to give more full expression to one's uniquely weird potentials and inclinations.

Engaging in the queering of one's own neurocognitive processes (and one's outward embodiment and expression of those processes) by intentionally altering them in ways that create significant and lasting increase in one's divergence from prevailing cultural standards of neuro-normativity and heteronormativity.<sup>7</sup>

I *Authoring Autism* (2018) uppmärksammar M. Remi Yergeau med hjälp av ett neuroqueerteoretiskt ramverk språkliga stereotyper och retoriska fenomen som förnekar autistiska personer agens och möjlighet till självdefinition. Med hjälp av berättelser som metod för Yergeau fram en alternativ, autistisk retorik genom att framhäva autisters queera tillgång till språk, och framställer autism som ett narrativt tillstånd där autister är de bäst rustade personerna för att definiera sin erfarenhet. Yergeau hävdar att autism kan vara ett queert sätt att uppleva och agera i världen, som samtidigt omfamnar och förkastar det retoriska, och visar därmed hur en sådan autistisk retorik kräver en omformulering av retorikens själva väsen. Yergeau skriver att

I believe in the potentialities of autistic stories and gestures, of neuroqueering what we've come to understand as language and being. I believe that autistic rhetorics complicate what we traditionally hold dear across a plurality of fields.<sup>8</sup>

To be autistic is to be neuroqueer, and to be neuroqueer is to be idealizing, desiring, sidling.<sup>9</sup>

Jag tar i min läsning av Emerson och Kandre fasta på det sidgående eller skeva och det begärande – som jag menar uppstår i *läsningen*, men som också texten bjuder in till. Det begär jag spårar i verken är ett begär som inte är sexuellt, utan snarare uppstår i relation till världen, och som jag menar manifesteras genom ett kompromisslöst förhållningssätt, synliggjort genom Emersons yes yes yes och Kandles NEJ NEJ NEJ. Liksom begreppet *skev*, som Maria Margareta Österholm använder i sin analys av Kandre – vilket jag går in närmare på nedan – är neuroqueer ett begrepp som inte refererar direkt till sexualitet, utan till det som inte passar in i normativiteten.<sup>10</sup> Denna avvikelse från det normativa kan uppkomma både i texten i sig och i mötet med läsaren. Det handlar alltså inte om att primärt läsa *karaktärer* som autistiska eller neuroqueera, utan dessa kategorier appliceras snarare på *texten* och *läsningen*. Om jag ändå råkar definiera Aliide eller Kandre som autistiska så är det menat som en komplimang, inte som ett kliniskt övergrepp.<sup>11</sup>

I min läsning vill jag alltså inte diagnostisera, utan uppmärksamma autistiska drag i de undersökta texterna. Poeten Jen Hadfield menar att hon skriver för dem ”who identify Autistic spectrum disorders (ASD) *traits* in their personality, acknowledging how ASD presents differently in women than in men” (min kursivering).<sup>12</sup> Och Garland Thomson pekar på vikten av att i diskussioner om autism använda ”precise language that may seem convoluted when talking about disability [...] phrases such as ’the *traits* we think of as disability’” (min kursivering),<sup>13</sup> istället för att tala om det onormala eller avvikande. I min läsning av *Aliide*, *Aliide* och *YAHTGWE* uppmärksammar jag därmed autistiska drag som jag uppfattar. Dessa drag är specifikt språkliga – antingen genom språklig formulering av upplevelser eller erfarenheter, eller genom själva formuleringen i sig. Den autistiska rörelsen och texten jobbar hela tiden med och mot retoriken och språket eftersom dessa under lång tid använts för att osynliggöra och patologisera oss – exempelvis genom diagnosmanualen. Detta innebär att språket i den autistiska texten är central på ett komplicerat sätt – samtidigt som det kan finnas en glädje i det, finns också våld och

sorg. Teoretisk utgångspunkt för detta finner jag i Yergeaus och Miele Rodas förståelse av vad autism innebär för språket eller texten.

Yergeau skriver fram en autistisk retorik och ett berättande som ”stims, a rhetoric that faux pas, a rhetoric that averts eye contact, a rhetoric that lobs theories about ToM [Theory of Mind] against the wall”.<sup>14</sup> Även Miele Rodas beskriver autismen som relaterad till ett queert språk, och påbörjar arbetet med att skapa en autistisk poetik. I sin poetik definierar Miele Rodas vissa specifika autistiska drag hos texter, så som den verbala spyan (hon formulerar det som en önskan att ha spyan som estetisk kompass), repetitionen, cirkularitet, ordlekar, staccato och icke-kommunikation. Hon skriver utifrån en position där språket använts av neurotypiker (icke-autister) för att definiera autisterna. Hon skriver utifrån erfarenheten att språket varit någon annans; det har använts i diagnoskriterier och journaler för att tala om istället för med, det har definierats som bristfälligt hos autisterna själva, hos oss själva.

Artikeln utforskar, utöver de språkliga drag som Miele Rodas beskriver, även hur Emerson och Kandre skriver fram ett kompromisslöst förhållningssätt till världen. Det är ett säreget sätt att vara i världen, som med fördel kan liknas vid det autistiska, ett sätt att vara queer utan att nödvändigtvis vara sexuell. Utifrån den autistiska läsningen undersöks vidare hur kön görs i verken, och hur detta påverkar uppfattningen av världen och individen i världen. När jag skriver om att ”vara i världen” är det inte i första hand i fenomenologisk betydelse,<sup>15</sup> utan handlar om att undersöka begär, sinnlighet och uppmärksamhet i relation till teorier om specifikt autistiska upplevelser av världen. Detta görs genom utforskande av intensiteter och användandet av språk för att uttrycka intensiva känslor i de analyserade verken. Kandles berättare ligger nära Aliide, så nära att det som sker, även om det är vardagligt, ofta framstår som suggestivt – något jag menar dessutom kan förklaras av den autistiska upplevelsen, där världen framstår som främmande. Här förekommer ett sexuellt övergrepp och våld, men de konkreta handlingarna kommer på andra plats efter känslornas starka betydelse. Romanen är på sina ställen mystisk, som episoden där Aliide och hennes väninna K hittar döds-kallen efter en räv, vilket jag läser i linje med denna autistiska intensitet. Emersons *You Are Helping This Great World Explode* rör sig i en värld av upp-

repningar (yes yes yes), ljus och längtan efter världen. Den framstår som sårbar i sin vidöppenhet inför världen – vilket gör att den liknar Kandres roman.

Att kombinera läsningen av en öppet autistisk text med den av en odefinierad och odiagnosticerad innebär särskilda utmaningar. Jag vill i min läsning förhålla mig till texterna, och låta dem inta en icke-hierarkisk position till varandra och till de teorier jag använder. Detta utesluter inte att jag som forskare också präglas av diskurser som rör neurodiversitet och därmed läser texterna olika – men min strävan är att uppmärksamma och motverka en sådan åtskillnad. Jag återkommer till denna diskussion i artikelns sista avsnitt.

## Tidigare textualiteter

Om Emersons poesi har mycket lite skrivits. Jag har i en tidigare artikel undersökt dess förhållande till naturen genom ett slags autistisk empati.<sup>16</sup> Kandres verk har fått stor uppmärksamhet hos kritiker, och akademiskt har *Aliide*, *Aliide* bland annat undersökts av Maria Margareta Österholm, i dennas avhandling *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (2012). Österholm gör där en skev och gurlesk läsning av *Aliide*.<sup>17</sup> Det skeva och gurleska hos *Aliide* ställer Österholm i motsats till de ”Riktiga Flickor” som också befolkar romanen. Österholm gör Kandres skönlitterära uttryck till ett teoretiskt begrepp – den ”Riktiga Flickan”-norm som texten och den fiktiva gestalten måste förhålla sig till – och intresserar sig för de flickor som inte kan eller vill vara ”Riktiga”.<sup>18</sup> *Aliides* vän K är ett exempel på ”Riktig Flicka” som ”i egenskap av Riktig Flicka, på något sätt gick förskonad från en hel mängd obehagliga saker”.<sup>19</sup> Själv, menar Österholm, är *Aliide* redan från början medveten om att hon inte är någon ”Riktig Flicka”, hon vet att hon helt enkelt inte kan anpassa sig, vara ren, hålla sig innanför linjerna.<sup>20</sup> Efter ett sexuellt övergrepp går *Aliide* in i en tystnad, det Österholm benämner ”skelettvardagen”<sup>21</sup> – jag återkommer senare till hur denna tystnad också kan läsas som exempel på autistisk poetik. Österholm diskuterar även *Aliides* ”NEJ”, de versala partier i boken som är skrivna i första person, som om *Aliide* själv skrivit dem. Österholm läser skrivandet som knutet till självdestruktivitet:

destruktiviteten finns inte bara i texten, utan skapar den också.<sup>22</sup> Anna Williams påpekar att *Aliides* ”NEJ” också senare kompletteras med ”GE MIG DET OCH DET”, och tolkar det som om skrivandet är ett projekt som går ut på att skapa ett nytt språk där mörkret får plats.<sup>23</sup> Utöver Österholms och Williams undersökningar har Ebba Witt-Brattström anlagt ett psykoanalytiskt förhållningssätt, grundat i Julia Kristevas teorier, till Kandres verk,<sup>24</sup> och Mattias Fyhr läser romanen utifrån gotiken som formspråk.<sup>25</sup> Ytterligare ett perspektiv på Kandres prosa ger Johanna Lindbo – dock ej specifikt på *Aliide*, *Aliide*. Lindbo läser *I ett annat land* (1984) och *Bübins unge* (1987) ur ett nymaterialistiskt och ekokritiskt perspektiv för att uppmärksamma hur det mer-än-mänskliga tar plats i romanerna, vilket också innebär en sensorisk sensibilitet som framstår som särskild, något som till viss del liknar den autistiska perceptionen.<sup>26</sup>

Jag läser *Aliides* ”NEJ” med utgångspunkt i ett autistiskt/neuroqueert förhållningssätt till språket och världen så som den uppfattas sinnligt. I artikeln ”Sensory strangers. Travels in normate sensory worlds” eftersträvar David Jackson-Perry et al. ”to seek out the political importance of the senses”.<sup>27</sup> De menar, utifrån Alison Kafers definition av det politiska, att sensoriska upplevelser och hur vi förstår och talar om dessa, är del av maktrelationer, och därmed öppnar upp för debatter och motstånd.<sup>28</sup> De använder Georg Simmels teorier om ”the stranger” för att undersöka neurodivergent sinnlighet och hävdar att ”the sensory stranger” är en reell och värdefull epistemologisk position – i kontrast till hur autister i autismforskningen ofta frångagits rollen som mänskligt relevanta. Denna undersökning görs genom, och positionerar sig i relation till, språket:

We embarked on our process through considering *the limits and possibilities of language*, redefining and formulating new concepts through our conversations within our group [...] contrary perhaps to the assumption of a common ‘us’, the stranger carries an expectation of singularity – where an ‘invented’ language of one’s own, a ‘neurodivergent mother tongue’, is brought to express one’s experiences on one’s own terms [...] they [we] may find it too difficult to make the translation from this language of one’s own into a shareable language, and choose to remain silent (min kursivering).<sup>29</sup>



Främlingens position liksom (o)möjligheten att uttrycka det sensoriska språkligt, är något jag vill utforska i Emersons och Kandres verk – exempelvis hur upplevelsen av världen endast kan uttryckas genom ett upprepat JA eller NEJ, eller genom en (vald?) tystnad.

Kandres *Aliide* och Emersons *YAHTGWE* arbetar även, som jag kommer att visa, med begäret. Det är ett begär som uttrycker sig genom språket, genom ett slags talakt. Att kalla det talakt kan tyckas motsägelsefullt när Emerson definierar sig som icke-talande, och eftersom Aliide slutar tala. Jag ser dock tystnaden i sig som ett slags talakt, och användandet av de små orden (de små rörelserna) JA och NEJ, blir tydliga handlingar i världen.

## Betydelsen av JA och NEJ

Som de inledande citaten visar, uppehåller sig både Emerson och Kandre vid ”NEJ” respektive ”yes”. Dessa två ord, i Kandres fall skrivna i versaler, i Emersons fall upprepade genom hela diktsviten och placerade på olika sätt på sidan, läser jag som centrala för verken. Jag läser dem även som tecken på ett kompromisslöst sätt att angripa världen – och älska den. Orden är varandras motsatser – vilket innebär att det ena inte kan existera utan det andra. Att kalla Aliides relation till världen för kärlek är kanske missvisande – jag vill dock hävda att det är en begränsning av kärleksbegreppet som hör till en neurotypisk norm. Catherine McDermott använder sig av Lauren Berlants tolkning av Sigmund Freud för att undersöka neuroqueera begär och kärlekshandlingar i teverserien *Bron*, där hon visar hur neurotypiska tittare misslyckas med att förstå den autistiska karaktären Sagas handlingar och känslor som just kärlek.<sup>30</sup> Den kärlek som McDermott, Aliide och Saga rör sig genom är en kärlek, som med Berlants ord, inte kan skiljas från aggressionen.

In Freud's model the confirming and caring economy of love, involving both giving and receiving on the model of maternal plenitude, is all bound up with an economy of aggression. In this model, to love an object is to attempt to master it, to seek to destroy its alterity or Otherness. Here, *aggression is not the opposite of love, but integral to it: one way to think about this is that in love, the lover hungers to have her object right where she can love it.* (Min kursivering)<sup>31</sup>

Aliides begär är också ett starkt begär, som uttrycks inte minst genom vägran att göra något annat än vägra. Även när NEJ:et övergår i ett ”JAG VET INTE” och ”KANSKE”, så skrivs det i versaler, som för att understryka att det är ett överväldigande och behårt ”KANSKE”.

Kärleken och begäret ligger mycket nära det sensoriska. Jackson-Perry et al. pekar på att den neuroqueera sinnligheten verkar på ett annat sätt än den neurotypiska, och därmed konstant missförstås av en neurotypisk omgivning, samt blir obegriplig och onåbar för ett neurotypiskt språk. Detta resulterar i en känsla av främlingskap inför den etablerade verkligheten, och ett sökande eller ett begär efter en *annan värld*, där en autistisk sinnlighet, som enligt Jackson-Perry et al. är både starkare än en neurotypisk men också svårare att hantera, får finnas.<sup>32</sup> JA och NEJ är ett vredgat begär efter värld – en värld som Emersons jag tycks ana eller känna, men som ligger utom räckhåll för Aliide. Det är en total uppgång i känslorna som resulterar i ett kompromisslöst förhållningssätt till världen och varandet i den. För både Emerson och Aliide leder detta in i ett konstnärligt skapande – jag menar att orsaken till detta ligger just i det främlingskap som Jackson-Perry et al. beskriver; när ett neurotypiskt vardagsspråk inte fungerar för att göra sig begriplig, krävs andra medel.

Vid blotta anblicken av kritorna (som för övrigt var av en ny, dyr sort hon aldrig förut sett, och luktade så ljuvligt gott av mandel, vax, smör, potatis och solvarmt vete att hon nästan hade lust att äta upp dem istället) uppfylldes hon ögonblickligen av en bild som hon tydligen under den senaste tiden, sig själv ovetandes, burit omkring på inombords. En bild som nu, när hon insupit kritlukterna, i all sin härlighet eller ohygglighet, vilket det nu kunde tänkas vara, frigjordes, bröt igenom och överväldigade henne totalt.<sup>33</sup>

Konsten och skapandet, i kombination med sinnligheten, lukterna, överväldigar här Aliide totalt. Detta förstår jag som ett slags monotropiskt intresse. Dinah Murrays begrepp ”monotropism” syftar till ett hyperfokuserat intresse för ett avgränsat område, ett tillstånd som är typiskt för den autistiska funktionen. Gemma Williams sammanfattar teorin såhär:

Monotropism theory begins with the idea that the mind is, essentially, an interest system, a starting place not at all dissimilar to that of relevance theory and that 'atypical strategies for the allocation of attention' [...] are the central cause of the various autistic social and behavioural manifestations. According to this account, the degree or breadth of attention allocation in humans is considered to be 'normally distributed' and, (largely) 'genetically determined' [...] with some people possessing a greater tendency towards multiply focused attention (polytropism), and others a tendency towards more narrowly focused attention (monotropism).<sup>34</sup>

Murray et al. menar alltså att den monotropiska tendensen utgörs av ett fåtal förhöjda intressen, och tillägger: "An aroused interest is an interest charged with *feeling*" (min kursiv).<sup>35</sup> Det monotropiska är i Kandres text starkt kopplat till både härlighet och ohygglighet, det är ett slags kontrollförlust som sker, som samtidigt öppnar upp för den bild som omedvetet funnits inuti Aliide. Konsten, kritorna, blir ett sätt att hitta detta *inuti*, att bli mer sig själv – ett själv som samtidigt är intimt förbundet med omvärldens ting, snarare än med omvärldens personer – för Aliide blir genom sitt intensiva tecknande alienerad från de andra människorna i rummet, hon blir istället ett med kritorna, uppfylld av lukterna.

Aliides värld skapas till stor del av just lukter. Det är ett sinne som ofta förbises, och som därmed med fördel kan läsas som ett slags sinnenas främling, eller som skapande av ett främlingskap, i linje med det Jackson-Perry et al. skriver om den neurodivergenta sinnligheten. För Aliide blir lukterna ofta berusande:

Aliide sög i sig av de tunga lukterna här –

Ah! De kom från de fuktangripna trädstammarna, från allt som låg på marken och dog, från stenarna, från svamparna, från löven, och de gick henne åt huvudet riktigt ordentligt på en gång!<sup>36</sup>

Upplevelsen av världen är otroligt intensiv. Aliide kan uppleva hela miljön, hon suger den i sig och låter sig berusas av den. En liknande känsla av berusning frammanar Emersons dikter. När Emerson skriver "please" är det ett slags tillbedjan till universum, ett universum som vibrerar av liv och präglas av musik:

is heavy freedom  
going to the center  
of the universe.

I really, I try  
to understand, please  
help me understand.

I want to go to the music.  
The answer is there.  
It is vibrating life.<sup>37</sup>

Aliide möter allt som ligger på marken och dör, medan Emerson går till det som vibrerar av liv. Ändå får jag som läsare samma känsla av total närvaro i världen. Vilket ligger i linje med den monotropiska upplevelsen som *charged with feeling*. Det är en upplevelse av ett hudlöst möte med en värld som är både härlig och ohygglig. Trots deras motsatspositioner, Kandre som skildrare av det omöjliga, Emerson av det affirmativa, skapas liknande erfarenheter av det överväldigande och intensiva. Det är Emersons användande av ordet "yes" som skapar denna känsla:

together in the world

as one yes yes yes.

Please go to the triangle  
to find please find love there  
yes yes. Kiss the blue of our hearts

yes yes yes. Loving the blue is loving mother  
earth yes yes. Please get that the triangle  
is the world bursting beginning life<sup>38</sup>

Please get that you need  
to only explode

yes  
into yourself nothing  
yes  
yes.<sup>39</sup>

Upprepningen av de enskilda småorden, ja och nej, är också just repetitioner – vilket Miele Rodas förstår som ett autistiskt poetiskt drag. Repetitionen blir för den autistiska hjärnan en njutning och en trygghet. Upprepningen blir därmed autistisk just i sin språkliga form. Men också dess innehållsmässiga aspekter får betydelse genom ett neuroqueert raster. Jag hävdar att Aliides starka och obändiga upplevelse ligger nära det explosionsartade och sammansmältande som Emerson skildrar – även om upplevelsen ofta spiller över i det kusliga och brutala. Emerson skriver ”to only explode / into yourself nothing”, vilket antyder att för att nå världen krävs att man säger upp sitt jag. Emerson och Kandres texter utgör, lästa tillsammans, en komplex gestaltning av hur subjektet faller sönder, eller snarare aldrig varit helt. *Yes yes yes*, det krävs mod för att komma till denna punkt där man låter sig explodera, men det är en ständig rörelse mot den punkten. Upplevelsen av omgivningen är då uppslukande:

Så kände hon också, som för allra första gången, hela denna grå, döda, kalla tegelbyggnad överallt runt omkring sig –  
Alla dess egendomliga okända utrymmen,  
de mörka korridorerna,  
salarna som antingen var fyllda med barn eller låg tomma ovanför  
och inunder henne.<sup>40</sup>

Det som skildras hos Kandre är en punkt där värld och subjekt uppgår i varandra, vilket kan förstås som något återkommande och ständigt pågående, snarare än som en enskild händelse. Det ständigt pågående tydliggörs hos både Emerson och Kandre av upprepningen av fraser. Repetitionen är som ovan nämnts ett autistiskt språkligt drag. Miele Rodas definierar även ”staccato” som ett sådant; staccato är en italiensk term som används inom musik och har betydelsen ”avskilja”. Följande exempel ur *Aliide* använder sig av tankstreck som avskiljande medel för att visa hur fraserna huggs

av. Här tematiserar Kandre återigen hur Aliide använder sig av det upprepade, det cirkulära.

Och hur hon än sprang och höll på, och kastade regndropparna över den vänstra axeln i hopp om att blidka den okände, och upprepade orden –  
JAG ÄR FÖRTVIVLAD, JAG ÄR RÄDD –  
JAG ÄR FÖRTVIVLAD, JAG ÄR RÄDD –<sup>41</sup>

Utsagopositionen, den upprepande, bekräftar här ett slags magiskt tänkande. Aliide försöker förklara sina känslor, men enda sättet att göra det är att säga dem, förtvivlan, rädsla, och att göra det i versaler. Det finns här en okänd, som skrämmer. Det okända, som skulle kunna likställas med Emersons ”nothing” är fasansfullt. Jag läser det som en likhet mellan Aliides rädsla och det begär Emerson uttrycker efter det brutala: att låta världen explodera. Min förståelse av världen, så som Kandre och Emerson skildrar den, är den av en plats som i grunden är fantastisk, men som också fyllts av det hemska. Emerson använder sig av ett slags utopisk trop, upprepningen av ”please” som ett slags tillbedjan eller vädjan om att få komma till en exploderad plats, ett slags eskapism, medan Kandre skildrar stunder av lycka (de överväldigande kritorna) i en annars skrämmande värld.

Denna komplexa värld är starkt knuten till språket, och språkets gränser. Det blir tydligt när det enda som kan sägas är ”yes”, eller när det enda möjliga är tystnad:

Och alla ord, att meddela sig med andra via det talade ordet, det skrämde henne nu mer än någonsin, för varje litet ord hon gav ifrån sig kunde man vända och vrida på och hitta något misstänkt i. Det mänskliga talet var som en slags spillning man gav ifrån sig; det bar spår av allting man fått i sig, det skvallrade om kroppens tillstånd.<sup>42</sup>

INGENTING ÄR SVÅRT, MEN IBLAND ÄR JAG LEDSEN.

[...] Och hon ämnade även i framtiden fortsätta tiga. Djupt, passionerat, utan slut, precis så; fullkomligt och totalt (för tigan det var på många sätt som mörkret i ett mörkrum där bilder blir till).

Men ett fullkomligt tigande var det ändå inte, för när allt kom omkring så hade hon ju ändå sin bok.<sup>43</sup>

Det som händer är att Aliide slutar prata. Detta är tvetydligt – först framstår det som ofrivilligt, att det inte går att prata, men sedan som ett alltmer aktivt val. Som det första citatet visar, är det det normativt mänskliga som är problemet, och det begränsade språk som hänger samman med det. Det är dessutom specifikt det talade ordet som är problemet – skrivandet fungerar som ett alternativ. Den förskjutning som sker från det första till det andra citatet, där det först är så att talet framstår som skrämmande, medan det senare är tigandet som blir lockande, säger något om hur begärsmönster och rädslor samverkar. Det från början ofrivilliga tigandet blir efterhand ett eget val, en motståndshandling och ett annat sätt att tala. Aliides djupa och passionerade tigande är ändå ett språk, eftersom det skrivs.<sup>44</sup>

Detta kan jämföras med den autistiska tystnaden. Emerson, som skriver men inte talar, har en praktik som liknar citatets sista rad, ett ofullkomligt tigande, eftersom hon har boken. Den autistiska rörelsens påtvingade, kliniska tystnad finns, det som den autistiska autismforskaren Monique Botha vägrar delta i: ”I will not leave my values at the door of the academy – I refuse. I refuse to abandon my community and to engage in the complicit silence.”<sup>45</sup> Men tystnaden (den autistiska) finns också som motstånd. Den autistiska tystnaden, liksom den autistiska perceptionen och sinnligheten, utmanar idén om vad som är oförmåga och vad som är vägran. Jag vill förstå det som att oförmågan kan vara den yttersta formen av vägran.

## En autistisk läsning av flickskap

En Riktig Flicka. Med allt vad det innebar. Och det föll sig helt naturligt för henne [K] till och med! Det var inte alls, som i Aliides fall, något framtvingat, krystat, löjeväckande, något som stred mot hennes sanna natur, eller resultatet av en massa idiotiska föresatser eller fixa idéer som plötsligt kunde drabba henne så att hon vissa dagar fick för sig att hon hädanefter och för all framtid måste uppföra sig och se ut som en Riktig Flicka, utan att någonsin lyckas –<sup>46</sup>

Kandres *Aliide* har tidigare analyserats i linje med flickforskningen och queerforskningens premisser.<sup>47</sup> Aliide ser sig inte som en Riktig Flicka. Jag vill i detta avsnitt undersöka hur flickskapet relateras till mänskligheten och hur dessa två skevas och neuroqueeras hos Kandre och Emerson. Autister queerar/skevar, enligt det neurodiversiva paradigmet ”what it is to be fully *human*, including empathy, morality, a sense of self, imagination, narrative identity, integrity; introspection, self-hood, personhood; rhetoricity, *gender*, meaning-making, sociality”.<sup>48</sup> Aliide misslyckas med flickgörandet – men med min förståelse av oförmågan som den yttersta formen av vägran, handlar det lika mycket om ett aktivt (men kanske omedvetet) motstånd. Flickskapet strider mot Aliides sanna natur. Österholm läser dock Aliide i relation till *Flickan*, och hennes läsning skriver fram en flicka som är motsträvig, läckande och, för en neurotypisk omgivning, obegriplig. Jag menar, liksom Judith Butler i *Gender Trouble* (1990) att kön är centralt för förståelsen av mänskligheten – alltså innebär en vägran att vara flicka också ett motstånd mot det mänskliga – och läser därmed Aliide i relation till *Människan*. Människor figurerar i Emersons dikter som figurer bortanför diktjaget. Figurer som kan betraktas med en annan blick – en blick som rör sig i det perifera istället för centrumet, som skevar och lutar istället för att rikta sig rakt mot, och som fokuserar på små saker istället för helheter.

it is hard being meet me great humans  
just try greet me with fullness

of your lovely soul. When you turn  
your thoughts to find reality of hearing

you will find me and your free animal  
trying to hear helpful messages for you

from the animal trying to bite you.<sup>49</sup>

Yes I prefer the peripheral  
because it limits the vision  
[...]  
Moment moment moment  
moment keep in the moment<sup>50</sup>

Say prayer for little  
things, things that live  
in deep hurt. Feelings  
language take to lair.<sup>51</sup>

Emerson skriver uttryckligen om djuret, som försöker bita de ”great humans” som det är svårt att möta. Hon skriver om att vara i ögonblicket – som jag läser som varandet, eller blivandet, i det intensiva – och om det lilla, det perifera.<sup>52</sup> Jag förstår det som att det intensiva med fördel äger rum i ett begränsat, och kanske perifert, sammanhang, som kopplar bort ett helhetsperspektiv och fokuserar på en intensiv upplevelse av en liten detalj. Emerson skriver, som är hon inte van vid att mötas ”with fullness”, vilket jag läser som autistens erfarenhet av att inte ses som mänsklig.<sup>53</sup> Genom att plocka in djuret skapas ett alternativ till det mänskliga, som jag menar kan läsas som ett radikalt ifrågasättande av det normtypiska människovarat, och därmed belyses den autistiska positionen som en möjlig plats för brutal queerhet.

## Positionering och slutsatser

Den här artikeln har undersökt hur Kandres verk kan läsas genom en autistisk estetik och etik, genom en parallelläsning med Emersons poesi. Jag har argumenterat för hur autismen kan förstås som en intensiv punkt av queerhet, där ingenting kan förstås som neurotypiskt föregivettagat.

Min läsning kategoriserar jag inte primärt som biografisk – dock, den är i viss mån ändå det. Jag kommer ((o)frivilligt) komma nära det biografiska, eftersom autismen är en definition och en diagnos kopplad till en person. Men jag vill hävda att autismen kan finnas i relationen, mellan människor och mellan människa och text. Jag har

upplevt det autistiska i läsningen av Emersons och Kandres texter. Den biografiska läsningen fungerar också som ett politiskt medel. Det blev tydligt i kölvattnet av Clara Törnvalles *Autisterna. Om kvinnor på spektrat* (2021). Saga Cavallin reagerade på hur Törnvall postumt definierar kvinnliga författare som autister, vilket Cavallin såg som problematiskt.<sup>54</sup> Jag menar att detta visar den politiska potential som namngivande har. Att se sig som speglad och bekräftad i en text, eller en persons liv, och hävda att den innehåller neuroqueera drag, liknar i mångt och mycket analysen av queera läckage i text och kultur. Det handlar om identitet och performans. Det neuroqueera är en identitet som görs – det är en identitet som påtvingats genom diagnos och våld, men en som därefter återtagits och blivit till en självdefiniering. Jag läser Kandres och Emersons texter som gör de ett språkarbete som ligger bortom det neurotypiska.

Jag diagnosticerades i vuxen ålder med så kallad högfungerande autism (ett, menar jag, problematiskt begrepp eftersom det dels påstår att det finns lågfungerande, dels lägger fokus på att någonting i en ska vara funktionellt, ska vara till nytta, ska bidra till produktionen). Jag läser utifrån min position som autist. Utifrån erfarenheten av att som barn ha varit delvis icke-verbal och därmed ha erfarenhet av tigandet. Innebär det att jag är jävig vad gäller autisms radikala potential? Ja, definitivt. Men det betyder också att jag skriver om en tillvaro jag känner.

När jag läser såväl Kandre som Emerson känner jag en stark bekräftelse. Jag känner den obarmhärtiga upplevelsen av världen. Jag känner den affirmativa och hoppfulla längtan, den ohyggliga utopin. Jag känner den fruktansvärda omöjligheten i att vara i världen så som den förväntar sig att jag ska vara. Min läsning bekräftar mig i känslan av att: NEJ! JA! Jag läser i versaler och upprepning (och begär denna).

Min vilja har varit att skapa ett slags anti-patologisering, att framhäva det autistiska som en queer och skev upplevelse och ett subversivt (om)skapande av världen. Den här analysen har sitt ursprung i min personlig läsdagbok, där känslan av att förstå texten och förstås av texten har varit central – och jag hävdar att det finns en relevans i denna förståelse. Jag har skrivit för dig som själv är fylld av autistiska drag. Jag har skrivit för att starta en autistisk kanon, en autistisk läspraktik.

Den autistiska läsningen knyter till viss del an till den typ av post-kritisk läsning som Eve Kosofsky Sedgwick och Rita Felski utarbetat. Sedgwicks reparativa läsning, som uppmärksammar en queer igenkänning i en ytlig läsning, istället för att genom en paranoid metod söka något underliggande i texten, är en läsning som gör det queera på sätt som liknar hur min läsning gör det neuroqueera.<sup>55</sup> Likaså Felskis argument för en affektiv läsart, där den känslomässiga läsningen, och läsaren, ges utrymme, ligger i linje med mitt arbete.<sup>56</sup> Båda utgår från det tidigare nedtystade eller nedvärderade och ser dessa positioner som estetiska och etiska tillgångar i textarbetet. På så sätt ingår min läsning i en bredare kontext, ett slags allians av läsningar.

Denna läspraktik har utgjorts av ett monotropiskt intresse för de drag jag läser som autistiska eller neuroqueera. Utifrån den autistiska poetik som Miele Rodas skriver fram i *Autistic Disturbances* har jag sökt – om nu ”sök” är det riktiga ordet, snarare, snubblat över, känt mig fram till – drag av en autistisk poetik i Kandre och Emersons texter. Här finns: repetitionen, cirkuläriteten, staccatot, känslan av överväldigande, det kompromisslösa. Detta arbete liknar på många sätt diagnosticeringen. Skillnaden är att jag som diagnosticerar inte har en läkarbakgrund. Istället kommer jag till läsningen med egen erfarenhet av autism. Det handlar snarare om vad Christa Mullis (2019) kallar ”autistic coding”, autistiskt kodande, vilket innebär att autistiska läsare upplever att karaktärer (eller i mitt fall texterna själva, språket) ”move like us”, rör sig som oss, oavsett författarens intention.<sup>57</sup> Det handlar alltså om ett igenkännande och en bekräftelse, snarare än en klinisk diagnosticering – med de maktaspekter denna innebär.

Jag har läst som *en* autistisk läsare, och reflekterat över *en* eller *ett fåtal* autistiska poetiker eller autistiska poetiska aspekter. Det finns många andra – det finns lika många sätt att vara autistisk som det finns autistiska personer, samtidigt finns det en gemenskap som det autistiska sättet att känna, tänka och uppleva delar, som tillåter känslan av bekräftelse, och det är den jag vill lyfta fram genom min läsning. Det är såklart vanskligt att påstå att detta är Den Autistiska Poetiken, och det vill jag inte heller göra. Min läsning är en av många, placerad i den historiska, genusmässiga och aktivistiska kontext jag befinner mig i. Min läsning innebär en etisk och estetisk läsning, grundad i den

känsla av igenkänning som uppstår i läsningen – en känsla som aktiveras av språkarbetet Kandre och Emerson genomför.

Jag vill med en autistisk läsning inte förringa eller bortse från de andra möjliga läsarter dessa verk bjuder in till. Emersons dikter kan såklart läsas utan den autistiska aspekten eller förförståelsen. Att läsa autistiskt är *inte* reducerande, det gör inte texten till ”bara” autistisk, utan innebär att ytterligare ett lager läggs till. Den autistiska läsningen, liksom det autistiska subjektet, är lika fullkomligt som något annat. Men därtill finns en politisk udd invävd i den etiska estetiken; det är en kritik av det neurotypiska samhället, ett påstående att denna typiskhet missar vitala aspekter av världen. Genom att se bortom det typiska öppnas en utvidgad horisont.

Kandres Aliide använder sig av ett månghövdad ”NEJ” för att förkasta det ”Riktiga”, det är ett nej som inte kan kompromissa, inte ens när det vänds till ett ”KANSKE”. Det är totalt omslutande, hyperbolt och överväldigande. Emerson använder istället ett mångfaldigt ”yes” för att skildra samma överväldigande känsla. Det är ett förhållande till världen som inte är, tillåter sig vara, tillåts vara, neutralt. Dessa texter berättar om det kompromisslösa sättet att vara och bli i världen, ett skeende som jag kopplar till både skapandet (Aliides kriterior) och själva läsningen. Jag har läst och blivit.

## Noter

- 1 Hannah Emerson, *You Are Helping This Great Universe Explode* (Unrestricted Interest, 2020), 1.
- 2 Mare Kandre, *Aliide, Aliide* (Stockholm: Bonniers, 1991), 5–6.
- 3 Kandre, *Aliide*, 271.
- 4 Mattias Fyhr, *Skitigt, vackert mörker. Om Mare Kandre*. (Lund: Ellerströms, 2012); Maria Margareta Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. (Stockholm: Rosenlarv Förlag, 2012).
- 5 <https://hannah-emerson.com/>
- 6 Hanna Bertilsdotter Rosqvist, Nick Chown, Anna Stenning (red.), *Neurodiversity Studies. A New Critical Paradigm* (London: Routledge, 2020), 1.
- 7 Nick Walker, *Neuroqueer Heresies. Notes on the Neurodiversity Paradigm, Autistic Empowerment, and Postnormal Possibilities* (Fort Worth: Autonomous Press, 2021).
- 8 M. Remi Yergeau, *Authoring Autism. On Rhetoric and Neurological Queerness* (Durham: Duke University Press, 2018), 5.

- 9 Yergeau, *Authoring*, 18.
- 10 Österholm, *Ett flicklaboratorium*, 53–55.
- 11 I receptionen av Clara Törnvalds *Autisterna*. Om kvinnor på spekrat (2021) blev det tydligt hur litteratursverige har en abelistisk syn på autism. När Törnvall föreslog att författare som Simone Weil och Emily Dickinson kunde ha haft en autismspektrumdiagnos reagerade bland andra Saga Cavallin och Mikaela Blomqvist starkt, och såg det som ett patologiserande av döda genier. Cavallin, "Clara Törnvall lägger ett neuropsykologiskt filter över döda geniernas verk", *DN* 26/10 2021, <https://www.dn.se/kultur/saga-cavallin-clara-tornvall-lagger-ett-neuropsykologiskt-filter-over-doda-geniernas-verk/>; Blomqvist, "I hennes värld kan bara den med diagnos vara fri", *GP* 3/11 2021, <https://www.gp.se/kultur/kulturkronika/i-hennes-varld-kan-bara-den-med-diagnos-vara-fri.ea620913-d0dd-43a8-ba94-9bb0fd721b91>.
- 12 Cat Chong och Jen Hadfield, "Inhabiting a Space of Love" (Guillemot Press, 2020), <https://www.guillemotpress.co.uk/journal/2020/7/8/inhabiting-a-space-of-love-cat-chong-amp-jen-hadfield-ln8la>
- 13 Rosemarie Garland-Thomson, "Feminist Disability Studies," *Signs. Journal of Women in Culture and Society* vol. 30 (2005:2), 56. <https://doi.org/10.1086/423352>.
- 14 Yergeau, *Authoring*, 31.
- 15 Fenomenologin som förståelsemönster kan dock fungera utmärkt för en undersökning av autistiska perceptioner, och min läsning kan därmed betraktas som besläktad med fenomenologin.
- 16 Anna Nygren, "Empathy with Nature and an Autistic Spirituality", *Journal of Ecohumanism*, vol. 2 (2023:1), 93–108. <https://doi.org/10.33182/joe.v2i1.2740>.
- 17 Skev-begreppet definierar Österholm som "en variation på queer" (55), en variant som "innefattar andra kategorier än sexualitet" (57). Gurlesk å sin sida beskrivs som "en estetik som är olydig mot vår kollektiva fiktion om och av femininitet", ett sätt att "missuppfatta flickskapet med humor" (101).
- 18 Österholm, *Ett flicklaboratorium*, 112.
- 19 Kandre, *Aliide*, 23.
- 20 Österholm, *Ett flicklaboratorium*, 150.
- 21 Österholm, *Ett flicklaboratorium*, 151.
- 22 Österholm, *Ett flicklaboratorium*, 166.
- 23 Anna Williams, "Där allting kan ses. Familjebilden hos Mare Kandre och Anna-Karin Granberg". *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 25 (1995:3–4).
- 24 Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker. Litteraturanalyser*. (Stockholm: Norstedt, 1993), 181. Här kan nämnas att Witt-Brattström benämner Aliides agerande som "en autistisk återvändsgränd".
- 25 Mattias Fyhr, *De Mörka Labyrinterna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*. (Lund: Ellerströms, 2003), 178–203.
- 26 Johanna Lindbo, "Sprungna ur jorden. De porösa relationerna mellan landskap, växttid och tillblivelse i Mare Kandles prosa", *Edda* vol. 108 (2021:1), 48–62. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2021-01-05>.
- 27 David Jackson-Perry, Hanna Bertilsdotter Rosqvist, Jenn Layton Annable och Marianthi Kourti, "Sensory strangers. Travels in normate sensory worlds", *Neurodiversity Studies. A New Critical Paradigm*, Hanna Bertilsdotter Rosqvist, Anna Stenning och Nick Chown red. (Abingdon-on-Thames: Routledge, 2020), 125.
- 28 Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2013), 9.
- 29 Jackson-Perry et al., "Sensory", 129–131.
- 30 Catherine McDermott, "Theorizing the neurotypical gaze. Autistic love and relationships in *The Bridge* (Bron/Broen 2011–2018)", *Medical Humanities*, vol 48 (2021:1). <https://doi.org/10.1136/medhum-2020-011906>.
- 31 Lauren Berlant, *Desire/Love* (New York: Punctum Books, 2012), 25.
- 32 Jackson-Perry et al., "Sensory", 134–135.
- 33 Kandre, *Aliide*, 25.
- 34 Gemma L. Williams. "Theory of autistic mind. A renewed relevance theoretic perspective on so-called autistic pragmatic 'impairment'", *Journal of Pragmatics* vol. 180 (2021), 126. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2021.04.032>.
- 35 Dinah Murray, Mike Lesser och Wendy Lawson. "Attention, monotropism and the diagnostic criteria for autism", *Autism* vol. 9 (2005:2), 140. <https://doi.org/10.1177/1362361305051398>.
- 36 Kandre, *Aliide*, 32.
- 37 Emerson, *You*, 4.
- 38 Emerson, *You*, 10.
- 39 Emerson, *You*, 12.
- 40 Kandre, *Aliide*, 79.
- 41 Kandre, *Aliide*, 81.
- 42 Kandre, *Aliide*, 88.
- 43 Kandre, *Aliide*, 271.
- 44 Här skulle en jämförelse kunna göras med Herman Melvilles "Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street" (1853), där Bartleby liksom Aliide är en gestalt som inte talar. Jämförelsen är dock komplex. Miele Rodas noterar att Bartleby lästs som autistisk av så många, att han närmast blivit till en litterär karikatyr för autistiska personer, med risken att en diagnos-loop utvecklas, det vill säga: en litterär gestalt läses som representant för en specifik kognitiv funktionsvariation (i detta fall autism) och blir sedan ett slags mönster för hur läsare kommer att förstå icke-fiktiva personer med samma funktionsvariation (119–120). För Miele Rodas handlar läsningen av Bartleby mer om berättarperspektiv än beteendet, vilket resulterar i förståelsen av texten som helhet som utanför en autistisk poetik. I min läsning av Aliide har jag försökt att uppmärksamma dels beteendet hos Aliide, men främst hur detta beteende framställs; berättaren finns nära, men inte inuti Aliide, vilket antyder den sorts granskning som Miele Rodas vänder sig mot, men samtidigt uppträder en upprepning (som sker inte enbart på ordnivå (NEJ NEJ NEJ) utan också i form av omtagningar av situationer) och användandet av versaler blir en form av läckage ut ur ett normativt narrativ, och resultatet blir att jag upplever att det som händer i texten är att försöket att göra narrativ av världen endast fungerar genom fragment, versaler och tyst skrivande.
- 45 Monique Botha, "Academic, Activist, or Advocate? Angry, Entangled, and Emerging. A Critical Reflection on Autism Knowledge Production", *Frontiers in Psychology* vol. 12 (2021), 9, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.727542>.
- 46 Kandre, *Aliide*, 23.
- 47 Österholm, *Ett flicklaboratorium*.
- 48 Anna Stenning, "Understanding Empathy through a Study of Autistic Life Writing. On the Importance of a Neurodivergent Morality", i *Neurodiversity Studies. A New Critical Paradigm*, Hanna Bertilsdotter Rosqvist, Anna Stenning och Nick Chown red. (Abingdon-on-Thames: Routledge, 2020), 108.
- 49 Emerson, *You*, 17.

- 50 Emerson, *You*, 6.
- 51 Emerson, *You*, 7.
- 52 Erin Manning menar i *The Minor Gesture* (Durham: Duke University Press, 2016) att en autistisk perception grundas i en uppmärksamhet mot just det lilla, det perifera, och att denna uppmärksamhet innebär en möjlig ny ingång till upplevelsen och förståelsen av såväl konst som politik, något Manning använder för att formulera ett slags radikal metodologisk skiftning i förhållandet till världen.
- 53 En erfarenhet som Botha delar, vilket framkommer i beskrivningen av att i akademiska sammanhang reduceras till ett objekt som inte vet något om sig själv, Botha, "Academic, Activist, or Advocate?".
- 54 Cavallin, *Dagens Nyheter*, 26/10 2021.
- 55 Eve Kosofsky Sedgwick, "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You", i *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*, Eve Kosofsky Sedgwick red. (Durham: Duke University Press, 1997), 1–37.
- 56 Rita Felski, *Literature After Feminism* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), och *Uses of Literature* (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2008)
- 57 Crista Mullis, "Reflection. Autistic-Coded Characters and Fans in Fandom", *Canadian Journal of Disability Studies* vol. 8 (2019:2). <https://doi.org/10.15353/cjds.v8i2.495>.



HANNA TILLBERG

# ETT HELT VIDÖPPET TILLSTÅND

Gurlesk existentialism i Mare Kandres  
*Bübins unge och Aliide, Aliide*



TFL 2023:4

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.9994>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

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

De mystiska landskapen med sina vilsna, värkande flickor väckte från första början uppmärksamhet.<sup>1</sup> ”Mare Kandre skriver om barndomen, hon skriver ingen barndomsskildring [...]. Oavbrutet vaksam, hela tiden vid fullt medvetande låter hon känslorna skriva sig själva”, hette det i Kristina Lugns recension av Kandres debut *I ett annat land* (1984).<sup>2</sup> Med ”ett egensinnigt, suggestivt bildspråk [...] skildras med skräckblandad extas hur en kvinnogestalt, som just inträtt i fruktbar ålder, kapar förtöjningarna till sina anmödrar”, skrev Sara Danius i sin recension av nästföljande bok, diktsamlingen *Bebådelsen* (1986). ”Det ska bli intressant att [...] se om hon lämnar den här tematiken”,<sup>3</sup> avslutade Åsa Beckman sin hyllande recension av samma verk, som utkom några månader efter premiäruppsättningen av Kandres pjäs *Vilse* om två krisande tonårsflickors irrande i en mörk skog.<sup>4</sup>

Men i stället för att lämna det mörka flickskapet – min benämning på skildringarna av existentiellt förvirrade, stundtals förtvivlade flickor – skulle Kandre komma att skriva två romaner som renodlade tematiken: *Bübins unge* (1987), ett mardrömslikt kammarspel uppbyggt kring en ung kvinnas första menstruationscykel, och *Aliide, Aliide* (1991), som kastar in läsaren i en åttaårig flickas vilda medvetandeström.<sup>5</sup> Redan i recensionerna av *Bebådelsen* började fascinationen inför Kandres mörka flickskap att rymma ett mått av frustration, som i mottagandet av dessa två romaner är än mer påtaglig. Varför denna ständiga upptagenhet av flickans fysiska och psykiska processer? ”Detta närgångna, ja besatta registrerande av ett kroppsligt-själsligt förlopp”, skrev Carina Waern i sin recension av *Bübins unge*, riskerar att stöta bort läsaren.<sup>6</sup> Det finns ”faror” med den ”sinnenas skrift” som *Bübins unge* är, skrev Beckman i sin recension, eftersom texten kan bli ”kvävande och stillastående”.<sup>7</sup> En liknande reaktion kan skönjas i mottagandet av *Aliide, Aliide*.

Behövde skildringen av en vanlig flickas vanliga liv vara så obarmhärtigt mörk, så intensivt ångestladdad? Trycket blir ”alltför starkt”, menade Johan Werkmäster; berättaren ”kokar [...] över” och orden ”kastas [...] upp i en feberhet stråle [...] utan tanke på om det är läsbart för andra eller ej”.<sup>8</sup> Det är tur att författaren lyckas ”rädda sig ur” den ”förtroendekris” som staplandet av hemskheter skapar hos läsaren, skrev Horace Engdahl i sin recension av romanen.<sup>9</sup>

Men efter Kandres död är det just de febriga skildringarna av flickskapets hemskheter som starkast levt vidare, i synnerhet *Bübins unge* och *Aliide, Aliide*. Detta visar sig inte minst i litteraturvetenskapliga studier av författarskapet, där romanerna tolkas på en mängd olika sätt. Samtidigt har dessa studier gemensamt att sambandet mellan mörker och flickskap undersöks med utgångspunkt i det senare. Berättelsernas dystra stämningar har förståtts som en gotisk gestaltning av patriarkalt förtryck, en bild av (kvinnlig) abjektion och en skildring av flickrollens snävhet.<sup>10</sup> Mörkret får i dessa fall representera ett mer övergripande, ofta samhälleligt, fenomen. Utgångspunkten erbjuder en viktig ingång till Kandres mörka flickskap men tenderar också, menar jag, att förbise tematikens existentiella dimensioner; berättelsernas svärta undersöks inte i egen rätt utan som en metafor för köns-specifika erfarenheter. I centrum för Kandres mörka flickskapsberättelser står den ångestfyllda människan, men ångesten som sådan ägnar dessa läsningar inte mycket uppmärksamhet – tyngdpunkten ligger i stället på hur denna kan härledas till flickans yttre omständigheter.

I den här artikeln vill jag fördjupa förståelsen för Kandres mörka flickskap genom att ägna mörkret samma närläsande uppmärksamhet som flickskapet. Vad innebär det att lida i Kandres kusliga värld, och kan flickskapet förstås som något mer än en tänkbar kontext till detta lidande? Syftet är alltså inte att reda ut vad som ”kommer först” – mörkret eller flickskapet – utan att bidra till en mer heltäckande analys av tematiken; för att få en överblick av sambandet mellan delarna behöver de undersökas på lika villkor. Med utgångspunkt i begreppet *gurlesk* och Martin Heideggers fenomenologiska syn på ångest visar jag på en ny ingång till *Bübins unge* och *Aliide, Aliide*: de av Kandres verk som tydligast ställer det mörka flickskapet i fokus och som i sin tur står i fokus för den tidigare forskningen vars perspektiv på tematiken jag här vill utmana och utvidga.

Artikeln är strukturerad efter den tanke om ångestens stadier som Heidegger ger uttryck för i *Sein und Zeit* (1927). I det första avsnittet undersöks karaktärernas känslor av smygande obehag utifrån Heideggers begrepp ”hänvisningsstörning” (*Störung der Verweisung*). I det andra avsnittet diskuteras Heideggers tanke om ångestens avsaknad av så kallad ”inomvärldslighet” (*Innerweltlichkeit*) mot bakgrund av Kandres skildringar av tom- eller bottenlöshet. I det tredje avsnittet granskas berättelsernas tematisering av klarsyn i ljuset av Heideggers tanke om ångestens ”till-döden-varo” (*Sein-zum-Tode*) som en möjlighet till existentiell insikt. Här framträder en viktig skillnad mellan Kandres mörka flickskap och Heideggers beskrivning av ångest varvid den gurleska existentialismen utkristalliserar sig som ett unikt estetiskt och filosofiskt uttryck.

Den andra centrala teoretiska utgångspunkten för artikeln är gurlesken. Gurlesk kan beskrivas som en feministiskt präglad litterär estetik där invanda föreställningar om femininitet och framför allt flickaktighet iscensätts på ett förvrängt, överdrivet och ofta maximalistiskt sätt, inte sällan genom att mixas med äckel, snusk och våld. Min användning av begreppet utgår delvis från Arielle Greenbergs och Lara Glenums respektive förord till antologin *Gurlesque: The New Grrly, Grotesque, Burlesque Poetics* (2010). Greenberg myntade termen gurlesk i början av 2000-talet som en sammanslagning av fyra uttryck: det karnevaliska, Riot Grrrl-rörelsen, det groteska och det burleska. Särskilt de två senare aspekterna är viktiga för min studie av Kandres mörka flickskap. Jag vänder mig också till det hittills mest omfattande svenska arbetet om gurlesk, Maria Margareta Österholms *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (2012), som vidgar begreppet till att inkludera svensk prosa – däribland *Bübins unge* och *Aliide, Aliide* – och som lyfter fram svärtan och lidandet i gurleska texter. Jag refererar även till *10TALS* specialnummer om gurlesk, där estetikern introduceras med ett liknande fokus på mörker och lidande.

Syftet är dock inte att göra Kandre till ett representativt exempel för någon teoretisk inriktning utan att med hjälp av Heideggers teoretiska begrepp och gurleskens nå en djupare förståelse för den spänning och det samspel mellan flickskap och existentiellt mörker som utmärker *Bübins unge* och *Aliide, Aliide*.

## Kuslighet och grotesk

Den fenomenologiska utgångspunkten för Heideggers existensfilosofi är att människan aldrig är separerad från den värld hon befinner sig i utan finns till som ”utkastad” i olika situationer och sammanhang – olika stämningar (*Stimmung*). Av de olika stämningarna tillskrivs ångesten en särställning i egenskap av den befintlighet som närmast överensstämmer med hur tillvaron är funtad bortom de olika stämningarna, särskilt bortom vardagens stämning: den så kallade ”i-varon” (*In-Sein*). I i-varon har vi inte tillvaron klar för oss, menar Heidegger, eftersom vi är upptagna med att ”ombesörja” (*Besorgen*), det vill säga syssla med olika åtaganden som väver in oss i vardagens sammanhang. Som Hans Ruin skriver i *Kommentar till Heideggers Varat och tiden* hör till detta sammanhang att ”alltid relatera företeelser i termer av ’då’, ’snart’, och ’sen’”. Dessa primära tidsangivelser åsyftar alltid något specifikt som skall hända eller göras”.<sup>11</sup> Att ständigt ha nästa projekt för ögonen förblindar; när vi planerar våra liv som om de vore eviga fördunklas det faktum som ångesten synliggör: att tiden är begränsad och att döden, som Heidegger skriver, ”är möjlig i varje ögonblick”.<sup>12</sup> Genom att ”förfalla” (*Verfallen*) till vardagens så kallade oegentliga till-döden-varo eller ”vara till slutet” (*Sei zum Ende*) kan vi existera tryggt inneslutna i ”det ombesörjbara, görbara, brådskande, ofrånkomliga i de vardagliga sysslornas ärenden”.<sup>13</sup> Men stämningen kan rubbas; vardagens slöja riskerar ständigt att fladdra till så att tillvarons *egentliga* relations- och meningslöshet blottläggs. Heidegger beskriver ångesten som en känsla av kuslighet; en vag erinran om det verklighetsfrånvända i vardagens trygga slentrian.<sup>14</sup> I *Bübins unge* och *Aliide, Aliide* är det mörka flickskapet förknippat med en liknande kuslighet. På ytan befinner sig protagonisterna i vardagliga sammanhang, men de delar en oförmåga att komma in i en sorts vardagens lunk.

I *Aliide, Aliide* har protagonisten efter en längre tid utomlands nyss återvänt till sitt tidigare liv i ett land som liknar Sverige. Trots att Aliide en gång bött på denna plats upplever hon den som en främmande skuggvärld där husfasader vittrar sönder, bakgårdar liknar ”underjordiska schakt” och en ”svart, stinkande saft” tränger upp ur jorden.<sup>15</sup> I *De mörka labyrintherna: gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (2003) beskriver Mattias Fyhr med rätta miljön som

gotisk, en iakttagelse som Annette Skog Rasmussen gör redan 1994 i artikeln ”Gotisk gru & kønnets blodige tale”. I *Bübins unge* är det i stället en ovanligt intensiv sommar som förvridit landskapet och gjort ”allting mycket tungt och sjukt av hetta”.<sup>16</sup> Romanens huvudkaraktär tillika berättarjag, flickan Kindchen, lever ett inrutat liv i ett hus på landet tillsammans med föräldrafigurerna Bübin och Onkel, men inte heller här förmår det vardagligt organiserade ge upphov till en vardaglig stämning. Kindchen utför sina sysslor – om dagarna hjälper hon Bübin att handla och tvätta, om kvällarna läser hon högt för den blinde Onkel – men är inte där mentalt: landskapets förvandling gör henne okoncentrerad och ängslig.

Det verkligt kusliga med omgivningarna är att de tycks interagera fysiskt med karaktärerna. I *Bübins unge* vävs Kindchens pubertetsprocess samman med sommarens tätande grönska:

Ingenting kan hjälpa mig nu.

Utblomningen är inuti.

Min kropp är ofattlig och tung, jag känner blodet samlas i bäckenets vita vagga av ben och min stora, svarta vikt av rädsla.

Jag går in i grönskan och snåren klöser fast sig kring huvudet.<sup>17</sup>

I *Aliide, Aliide* handlar det i stället om en känsla av att kroppen suger åt sig av omvärldens otäckheter:

Allting liksom fäste sig vid henne. På något oförklarligt vis tycktes det i hennes inre, djupt nere, finnas en ödesdiger kraft som drog till sig allt smutsigt, kaotiskt, destruktivt och mörkt [...].<sup>18</sup>

Det rör sig delvis om fysisk nedsmutsning, en känsla av att kläderna fläckas ner ”av sig själva, helt oförklarligt” men också om besudling i sexuell bemärkelse. Ett genomgående obehag i romanen är, som bland andra Fyhr uppmärksammar, ”olika män [...] som Aliide känner sig hotad av” och som objektifierar hennes kropp.<sup>19</sup> Dessutom sätter protagonisternas öppna och sårbara kroppar i sin tur avtryck på miljön. Den menstruerande Kindchen lämnar blodspår efter sig i gräset; Aliides inre mörker väller ut över vita ritpapper och skapar oreda i städade rum.

Som Österholm uppmärksammar kan skildringarna av karaktärernas kroppslighet beskrivas som gurleskt groteska.<sup>20</sup> Glenum beskriver gurleskens ”appropriering” av grotesk utifrån Michail Bachtins definition av den groteska kroppen som stadd i en kontinuitet och ett gränsöverskridande som går både inåt och utåt och som gäller både i relation till andra kroppar och till världen i stort. Bachtin betraktar grotesken som ett skymfens och skrattets språk, härrörande ur den medeltida karnevalens satiriska lek med maktens normer och attribut. Via Mary Russos vidareutvecklande begrepp ”the female grotesque”, som visar att groteskens mjuka, föränderliga och vätskande kropp bär kvinnliga förtecken och på så sätt framträder som motpolen till en androcentrisk norm, visar Glenum hur gurleskens grotesk kretsar kring en kvinnlig kroppslighet som blir normöverskridande för att den inte tuktas till något slankt, ”tillslutet” och rent: ”The concept of the pure lies at the heart of Western aesthetics [...] and women [...] have historically been labeled as social contaminants. Gurlesque poets deny [...] the aesthetics of the pure [...]”.<sup>21</sup> I *Bübins unge* blir flickkroppen grotesk just för att den utvecklas till en kvinnas kropp. I *Aliide, Aliide* handlar det snarare om att vara flicka på fel sätt. Aliide uppfattar sitt mörka, smutsiga och kaotiska inre som ett tecken på att hon inte är en så kallad ”Riktig Flicka” som håller sig ”obesudlad” och prydlig.<sup>22</sup> Här har vi också mer bokstavligen att göra med vad Glenum beskriver som gurleskens motstånd mot det som anses rent; grotesken handlar inte om att kroppen blöder och sväller, utan om att den känns smutsig.

Kandres groteska skildringar av hur kropp och miljö på ett kusligt sätt glider in i varandra har ofta lästs som symboliska: de hotfulla landskapen har setts som ett slags metafor eller projektyta för flickans utsatthet i en misogyn värld. Det som sker i *Aliide, Aliide*, skriver Fyhr, är att patriarkala strukturer ”filtreras genom Aliides psyke varpå miljön får subjektiv prägel och gotiken uppstår”.<sup>23</sup> Rasmussen beskriver miljön som ett gotiskt uttryck för Aliides tabubelagda kvinnliga kroppslighet, och noterar en liknande tendens hos andra då samtida kvinnliga författare.<sup>24</sup> I *Ur könets mörker* läser Ebba Witt-Brattström romanerna mot bakgrund av Julia Kristevas abjektionsteori.<sup>25</sup> Både Kindchen och Aliide beskrivs som inbegripna i en smärtsam subjektstillblivelse där den kvinnlighet de håller på att

växa in i samtidigt uppfattas som något abjekt som måste stötas bort. ”Miljöskildringen kunde vara hämtad från ett land i upplösning”, heter det om *Bübins unge*, ”[m]en främst är det en symbolisk bild av den svarta och mödosamma passagen mellan flicka och kvinna som ges i denna borrhande metaforiska [...] prosa”.<sup>26</sup> Med hjälp av Heideggers tanke om ångesten som en störning i den vardagliga blicken går det dock att se en mer direkt förbindelse mellan mörker och flickskap.

För att invaggas i vardagens i-varo, skriver Heidegger, krävs det att vi omger oss av ”don” (*Zeug*): saker som ingår i ombesörjandet och därmed existerar som bärare av en ”hänvisningshelhet” (*Verweisungsganze*).<sup>27</sup> Som Ruin framhåller är Heideggers användning av ordet ”Zeug” liksom den svenska översättningens ”don” ett sätt att belysa vardagens praktiska blick på tingen.<sup>28</sup> Liksom en hammare inte är något vi har för sakens skull utan för att hamra – att dona – med, utgår vardagens blick eller ”kringsyn” (*Umsicht*) från omgivningen som existerande ”till hands”.<sup>29</sup> Hos Kandres beskrivs de kusliga inslagen som i avsaknad av just ett givet sammanhang, en hänvisningshelhet. Snarare tycks de präglade av vad Heidegger kallar hänvisningsstörning: den separation mellan tingets ”i-sig-varo” och dess förväntade hänvisningshelhet som ett oanvändbart föremål ger upphov till, och som lämnar en spricka i i-varons kringssyn där ångestens kusliga stämning kan sippra in.<sup>30</sup> Det Kindchen och Aliide förväntar sig att se och erfara framträder ständigt som något lite främmande; en stad är inte bara en stad, ett sommarlandskap är inte bara ett sommarlandskap, och framför allt: en flickkropp är inte bara en flickkropp. Österholm placerar romanerna i en tradition av samtida berättelser om så kallade skeva flickskap där karaktärernas oförmåga att ”hålla sig inom genusramarna” försätter dem i ett obekvämt ”mitemellanförskap [...] utanför och mellan kategorier”.<sup>31</sup> Det är i denna bemärkelse gurlesken blir existentialistisk: att flickighetens ram är så snäv gör den till en skör hänvisningshelhet.

”Läsare som en gång varit flickor upplever i både *Aliide, Aliide* och *Bübins unge* en plågsam men understundom stark hemkänsla”, menar Witt-Brattström, medan ”manliga läsare tror sig nedstigna till en ännu utforskad krets i Dantes Inferno”.<sup>32</sup> Men Kandres mörka flickskap kan alltså även förstås som ett allmänt existentiellt ångest-

tillstånd där sprickan i flickidentiteten också utgör en spricka i vardagens trygga tillvaro. Karaktärernas slentrianmässiga antaganden om hur världen och kroppen ska fungera störs av blodet och smutsen som framträder som något apart eller, som Kindchen uttrycker det, ”åtskilt” och ”obekant” – och ångesten blixtrar till.<sup>33</sup>

I *Bübins unge* kan karaktären Ungen, som i samband med menstruationen dyker upp som en spegling av den flicka som Kindchen var före pubertetens inträde, ses som det ytterst hänvisningsstörande momentet. ”Henne har ingenting hänt, hon har kvar ett blankt, vitt hår och späda händer – / Jag lutar mig bort från fönstret för att slippa se det hela.”<sup>34</sup> Den kropp som rymts inom flickidentitetens hänvisningshelhet är nu tydligt separerad från protagonisten, som försöker undvika detta barn och leva vidare som vanligt. Men ju större Kindchen blir, desto mindre självklar blir hennes plats i den välbekanta tillvaron. Snart är det Ungen som får hjälpa Bübin och Onkel med vardagens olika åtaganden; Kindchen står sysslolös bredvid, plågsamt medveten om sin blödande, svällande kropp. När föräldrafigurerna helt ger sig av och lämnar Kindchen ensam med sin dubbelgångare – ett i sig groteskt motiv – som envist följer efter henne som för att demonstrera sin intakta flickidentitet, skruvas kusligheten upp ytterligare.

I *Aliide, Aliide* är det ett otäckt besök hos skolläkaren, under vilket ”[e]n skuggestalt [...] sträckte ut en hand och började ta på henne, överallt, [...] som det behagade honom”, som sätter den tidigare sporadiskt störda kringssynen ur spel.<sup>35</sup> Som tidigare läsningar har framhållit kan skildringen av läkarbesöket tolkas både som ett sexuellt övergrepp i sig och som en antydning om ett tidigare sådant, som Aliide via läkarens beröring påminns om. I artikeln ”Där allting kan ses” beskriver Anna Williams hela romanen som ”genomsyrad av upplevelsen av farfaderns sexuella övergrepp”.<sup>36</sup> Slutsatsen baseras framför allt på en skildring av en skrämmande tavla som hänger hemma hos Aliides farföräldrar och som även hängde i deras förra hem, en plats som Aliide bara minns vagt. Tavlan, föreställande en grupp skräckslagna, nakna kvinnor som försöker fly från en man med en yxa, har alltid skrämt Aliide; när hon nu åter studerar den och får syn på dess titel, ”MISOGYNISTEN”, översköljs hon av en associationsström där den skräck som motivet ingav henne som liten blandas med minnet av mörkret i farföräldrarnas gamla hus och med bilden

av ”en hand, liksom lösryckt ur sitt sammanhang”.<sup>37</sup> Men den för Aliide otäcka mannen på tavlan skulle också, som Rasmussen skriver, kunna ”være alla de mænd og drenge, vi har mødt i romanen” och de utsatta kvinnorna ”alle dem, der præsenteres i romanen”.<sup>38</sup> Och på ett mer generellt plan kan, som Fyhr uttrycker det, ”de brott som Aliide antyds ha utsatts för, både [...] läsas som ett brott mot Aliide och i ett större perspektiv, som gamla och pågående brott mot barn och kvinnor.”<sup>39</sup> En existencialistisk läsning behöver dock egentligen inte spekulera kring exakt vad Aliides utsatta position beror på. Tydligt är att händelsen hos skolläkaren starkt bidrar till den känsla av grotesk kroppslighet som jagar henne och som stör den vardagliga tillvaron. Hädanefter upplever Aliide sin kropp som alltmer smutsig och dunkel, och hon ägnar

alltmer av sin tid åt att stå uppflugen på bidén böjd i sidled ut över handfatet, för att på så vis, i den förhatliga badrumsspeglin, kunna undersöka sitt ansikte ordentligt.

När hon rörde försiktigt vid kinderna och munnen kände hon hur de små smolkpartiklarna lossnade ur huden och föll ner i handfatet. Men när hon [...] höll upp handen framför sig och noggrant undersökte varje finger och handflatan, så fanns där inte minsta spår av detta gåtfulla smolk, detta grums –<sup>40</sup>

Samtidigt blir landskapet allt lortigare och dunklare. Liksom miljöns grumliga smolk tycks fästa sig vid kroppen tycks ”allt i världen [...] mörkt just för att det var så mörkt inuti kroppen”.<sup>41</sup> Oavsett om skildringen av läkarbesöket anspelar på ett reellt övergrepp eller inte lämnar det alltså, precis som Ungens uppdykande i Kindchens liv, en rejäl skreva i den flickidentitetens hänvisningshelhet som redan har börjat spricka i sömmarna.

## Platsens och kroppens avgrund

Min läsning av Kandres gurlesk som ett slags ångestens estetik skiljer sig delvis från Glenums och Greenbergs beskrivningar av gurlerken, som bägge fokuserar på det lekfullt rebelliska i överskridandet av flicknormen och drar paralleller mellan den gurliska flickans mot-

stånd och Riot Grrrl-rörelsens upproriska, ilska framtoning sprungen ur den feministiska drivkraften att kräva sin plats på den mansdominerade punkscenen.<sup>42</sup> Särskilt tydligt framträder denna skillnad i beskrivningarna av gurleskens mest sceniska aspekt: burlesken.

Om grotesken har med kvinnlig kroppslighet att göra handlar burlesken om framställningen av det traditionellt ”yttre” feminina. Mot bakgrund av Judith Butlers performativitetsteori beskriver Glenn gurleskens förhållande till detta yttre som en sorts maskerad att likna vid tidig amerikansk burleskteater. Liksom en burlesk scenartist kunde klä ut sig till man men behålla ett feminint kännetecken eller se ut som en kvinna men bete sig ”unladylike”<sup>43</sup> synliggör den gurleska flickan konstruktionen bakom könsrollen genom att storma in på den litterära scenen iklädd en illa hopsydd kostym av stereotypt feminina attribut. Hos Kandre tycks dock den burleska estetiken, och därmed också den Riot Grrrl-aktiga stormigheten, i första hand gestalta ett misslyckat försök att bevara den flickkropp som börjat förändras.

Aliide anstränger sig för att likna de så kallade Riktiga Flickorna i utseende och kroppsspråk, men ”hur mycket hon än försökte styra ut sig i flickaktiga kläder för att ge sken av att vara en Riktig Flicka, så kunde det inte dölja det faktum att så icke var fallet, att det tvärtom var något underligt, lite äckligt, motbjudande med henne”.<sup>44</sup> I *Bübins unge* envisas Kindchen med att fortsätta bära sin barnklänning. Hon gömmer undan sitt mensfläckade lakan och försöker likt Aliide kontrollera den kropp som upplevs som otymplig och klumpig: ”Jag gör mig mindre. Jag tyglar mig. Jag är rädd att välta det jag går förbi.”<sup>45</sup> Men bröstet och höfterna avtecknar sig plågsamt mot klänningen; i de tyglade händerna bultar blodet aggressivt.<sup>46</sup> I stället för att framstå som kaxigt förstärker det burleska resultatet karaktärernas lidande. Kindchens trånga klänning får henne att känna att kroppen inte bara växer utan också ”spaltas upp och går isär”.<sup>47</sup> När Aliide misslyckas med att stävja sitt vilda ritande slungas hon in i ett ”sårbart och helt vidöppet tillstånd [...] där hon inte hörde hemma någonstans”.<sup>48</sup>

Till skillnad från de upproriska diktjag som lyfts fram i gurleskantologin belyser Österholms svenska prosaexempel att även ett oavsiktligt och smärtsamt ”felaktigt” flickgörande kan ses som förenligt med det feministiska performativetsbegrepp som ligger till grund för gurlesken: hos Butler beskrivs inte det performativa

motståndet i första hand som något lekfullt, utan som politiskt kraftfullt just eftersom det samtidigt är ett socialt misslyckande.<sup>49</sup> Och på samma sätt som Kindchens och Aliides groteska gränsöverskridande går hand i hand med en existentiell kuslighet kan burlesken betraktas både som den normöverskridande flickans misslyckade försök att passa in i samhället och som den ångestdrabbade människans försök att återupprätta ett bekant, vardagligt sammanhang.

”Jag har förlorat mig [...]. Jag måste tvinga mig tillbaka ut ur denna obegriplighet”, konstaterar Kindchen och drar målmedvetet på sig den urväxta klänningen.<sup>50</sup> Att detta plagg är oansenligt och slitet spelar ingen roll; lockelsen tycks ligga i att det framstår som skalet av den begripliga kroppen. På samma sätt kan den avundsjuka blicken på Ungen förstås: detta barn beskrivs som snorigt, efterhängset och rentav fult – men det finns inget hos henne som skaver mot bilden av vad en flicka är. I *Aliide*, *Aliide* beskrivs försöket att driva bort ångestens stämning som en medveten drivkraft i protagonistens flickimiterande. Aliide upplever väninnan K och andra Riktiga Flickors stereotypt feminina sätt som ”fullständigt ömkansvärt”<sup>51</sup> men tycks också övertygad om att det har en skyddande effekt:

Vissa dagar fick hon för sig att hon helt enkelt hädanefter, för all framtid, måste bli och uppföra sig som en Riktig Flicka, och en gång för alla sluta upp med att vara så hämningslös, så överdriven och girig, så skitig. För hon misstänkte starkt att det var just på grund av de här egenskaperna som hon kände som hon nu gjorde, som hon råkat in i allt detta.

Hon hade fått för sig att ett mer kuvat, strikt uppförande skulle ha en skyddande inverkan på henne, för titta bara på K till exempel!

Var hon inte ren så säg, alltid? Aldrig att K vaknade upp om morgnarna med grums och smolk kvar i ansiktet och andra delar av kroppen! Aldrig att K, som hon, Aliide, hade detta mörka, skiftande, precis inunder ögonen –<sup>52</sup>

Om verkens groteska uttryck kan förstås som det ångestskapande glapp mellan donet och tinget i sig – mellan bilden av den egna kroppen som vilken flickas som helst och den plötsligt gränsöverskridande materialiteten – som normbrottet innebär, kan deras burleska uttryck ses som ett misslyckat ombesörjande, ett fruktlöst försök att överbrygga detta glapp.

Ju tydligare växandet eller smutsen avtecknar sig mot klänningarna, desto mer groteskt gränslösa tycks kropparna. I allt högre grad öppnar sig dessa inte bara utåt mot världen utan också inåt, mot sin egen avgrund. Att föreställa sig ”slutet på denna kropp och dess innandömen”, tänker Aliide, ”var som att försöka föreställa sig slutet på universum; en omöjlighet”.<sup>53</sup> Kindchen upplever ett liknande kroppsligt bråddjup:

[J]ag är inte stor nog, jag kan inte hålla mig kvar, jag försvinner här i detta vilda växande! / Jag sitter långt in, djupt ner i kroppen, och hör [...] den hårda jorden under stenarna blötas upp [...].<sup>54</sup>

Den inre tomheten har också en yttre motsvarighet: ”[D]et är tomt och förskräckligt där jag nu är!” utbrister Kindchen efter att hon lämnats ensam med Ungen.<sup>55</sup> Världen tycks sakta glida bort; den ”faller [...] sönder av växande”.<sup>56</sup> I *Aliide, Aliide* får husen ”allt suddigare konturer” medan jorden framstår som genomsläpplig, porös.<sup>57</sup>

Bilderna av tomhet påminner om den känsla av förlorad inomvärldslighet som Heidegger beskriver som karaktäristisk för ångest.<sup>58</sup> Medan en enskild hänvisningsstörning får kringsynen att skälva till innebär avsaknaden av inomvärldslighet att vardagens förtrogna stämning helt slagit över i ångestens ”icke-hemmavaro” (*Un-Zuhause-Sein*).<sup>59</sup> Enligt Heidegger är just ord som intighet, tomhet och frånvaro de enda som den ångestdrabbade kan beskriva sitt tillstånd med: ”[D]etta intet av det tillhandsvarande” är ”det enda som det vardagligt kringsynta förstår”.<sup>60</sup> Liksom den fysiska platsen i romanerna står kvar är inte karaktärernas kroppar tomma på faktiskt innehåll – tvärtom beskrivs de ju som späckade av smuts och blod – utan på det *inomvärldsligt*, vardagligt begripliga. ”Vem är hon?” frågar sig Kindchen förvirrat när blodet tränger fram, ”Denna stora, hemska flicka av kött / i vägen för allt.”<sup>61</sup> Den kroppsliga bottenlösheten uttrycker ur detta perspektiv en känsla av att inte kunna förankra kroppens groteska aspekter i något förklarligt. Försöken att överbygga detta meningsgap med den vardagliga syn på flickskap som redan satts ur spel är därför dömda att misslyckas.

Heideggers tanke om ångesten som inomvärldsligt föremålslös kan också förklara varför Aliide och Kindchen har svårt att peka på

orsaken till sitt lidande. Kindchen vet att det har med kroppen att göra, men kan inte förklara på vilket sätt. Hon ”ser” att hon blöder men, konstaterar hon i heideggeriansk anda, ”det betyder ingenting i världen”.<sup>62</sup> Aliide funderar på varför läkarbesöket skakat henne trots att ”ingenting [...] egentligen hänt”.<sup>63</sup> Utifrån den läsning som bland andra Williams förespråkar kan Aliides oförmåga att sätta fingret på ångestens orsak visserligen tolkas som att denna orsak är svår för henne att kännas vid, och i ”Flickskildring som får Dantes Inferno att verka glättigt” (2013) ställer sig Kajsa Widegren kritisk till recensioner som relaterar Aliides ångest och utsatthet till barnets allmänna ”okunskap” och ”bristande vetande om världen” snarare än ”till sexuell utsatthet, till hennes flickskap”.<sup>64</sup> En läsning som förstär romanernas mörker som inomvärldsligt orsakslöst – och därmed tar fasta på karaktärernas egen förvirring gällande orsaken till sitt lidande – behöver dock inte bortse från dess koppling till flickskapets erfarenhet och särskilda utsatthet. Även om ångesten inte ligger i en specifik händelse, som den vuxna mannens trevande hand eller det rinnande blodet, har tillståndets kusliga stämning, dess icke-hemmavaro, brutit fram ur den spricka i flickidentitetens hänvisningshelhet som dessa händelser resulterar i.

Vi kan frukta en inomvärldslig händelse, skriver Heidegger, men inte ha ångest inför den – ångesten är inte riktad mot den inomvärldsliga tillvaron utan mot tillvaron i sig. Enligt samma logik flyr inte den ångestdrabbade ”från något inomvärldsligt varande, utan just *till* detta som det varande vilket ombesörjandet [...] kan uppehålla sig vid i lugnad förtrogenhet”.<sup>65</sup> Det är också så burlesken skildras i romanerna: inte som en flykt *från* de erfarenheter som associerar till flickan och flickkroppen, utan just *till* dessa.

## Den gurliska existentialismens insikt

Ur ett existensfilosofiskt perspektiv framstår alltså Kandres mörka flickskap som en gurlisk gestaltning av hur ångesten blottlägger verkligheten snarare än en skildring av hur Aliides och Kindchens subjektiva erfarenheter av kvinnlig utsatthet belägger den med ett ångestens raster. Heideggers fenomenologi är också en ontologi – den sinnligt givna verklighet som ångesten beskrivs visa avgränsas inte från varat i

allmänhet. När ångesten avtäcker de existentiella villkor som i-varon döljer, skriver Heidegger, blir den oegentliga till-döden-varon egentlig. Det är därför värt att uppmärksamma att Kandre skriver fram ett samband mellan karaktärernas ångest och ett slags plågsam klarsyn – och att döden spelar en viktig roll i sammanhanget.

I *Aliide*, *Aliide* beskrivs detta som en hyperkänslighet inför livets flyktighet. Att tillvaron har en så kusligt upplösande karaktär, inser Aliide, stämmer ju överens med hur existensen faktiskt ser ut: eftersom döden omfattar allt, är allt också ständigt ”på väg att brytas ner och utplånas”.<sup>66</sup> När protagonisten får syn på ett fotografi av en flicka som är slående lik henne själv men som i själva verket föreställer mormodern som ung, anar hon varför hon känner sig så bottenlös och samtidigt så uppdämd: den groteska kroppen är ju

som toppen av ett isberg! För i djupet av henne låg alla de övriga kropparna dolda, i väntan, slumrande, och hon såg också framför sig hur hennes nuvarande ansikte snart skulle brytas upp, öppna sig för det okända ansikte som låg gömt inunder det och som hon då och då, redan nu, kunde känna av.<sup>67</sup>

Trots att grotesken här är påtagligare än någonsin – Aliides fantasi-bild framstår närmast som en omskrivning av Bachtins tanke om den groteska kroppen som ”*aldrig färdig, aldrig fullbordad: den formas och skapas ständigt och den formar och skapar själv en annan kropp*” – framstår den inte längre som förvirrande, utan som klagörande.<sup>68</sup> Rasmussen ser det som att Aliide nu blir varse sitt kvinnliga öde; det påtvingade ”søsterskab med romanens kvinder [...] som hendes køn placerar hende i”.<sup>69</sup> Att människokroppen rymmer kommande kroppar får givetvis sin tydligaste manifestation i kvinnans graviditet, men Aliides reaktion behöver inte förstås som en insikt om sitt köns särskilda lott utan kan också ses som en klarsyn inför alla människors öde: det ändliga och ändå med andra tider och kroppar evigt sammankopplade livet. Föräldrarna förstår inte, tänker Aliide efter upptäckten av fotografiet, att de – alltså även fadern – tillsammans utgör ”en köttslig mynning ur vilken förnimmelser och känslor ester ur det förgångna hela tiden välld fram”.<sup>70</sup> Denna känsla av att den ångestframkallande grotesken avslöjar något grundlägg-

gande om dödens närvaro i tillvaron går igen: familjemedlemmarna är naturligtvis medvetna om sin dödlighet – men bara Aliide tycker sig inse det som Heidegger ju menar att ångesten synliggör: att döden inte kan förstås som ett abstrakt *senare* utan att den ”GICK MOT SIN FULLBORDAN just i denna stund, en vanlig lördagskväll”.<sup>71</sup>

Williams betraktar Aliides känsla av klarsyn som en bekräftelse på det förträngda sexuella övergrepp som hon läser in i intrigen. Seendet förstås som det minne som börjar tränga fram; föräldrarnas blindhet som en okunskap om och/eller en ignorans inför händelsen.<sup>72</sup> Huruvida kopplingen mellan mörker och sexualitet bottnar i ett övergrepp röjer som sagt inte texten, däremot att Aliides känsla av sexuell utsatthet är central i den groteska utveckling som ger upphov till existentiell ångest. På samma vis kan vi närma oss sambandet mellan klarsyn och mörker: att detta samband skulle beteckna protagonistens gradvisa erinrande av ett övergrepp kan ses som en potentiell psykologisk förklaring; att det av protagonisten upplevs som en existentiell insikt är ett textuellt faktum som är värt att undersöka i sin egen rätt. Inte minst eftersom ett liknande samband tecknas på ett liknande sätt i *Bübins unge*, som saknar antydningar om sexuella övergrepp.

Likt Aliide tycks Kindchen vara den enda som reagerar på groteskens förvandlingar medan familjemedlemmarna fortsätter sina liv som vanligt. Bübin står bortvänd och sysslar med något hushållsarbete; Onkel är till och med blind på riktigt. När Ungen dyker upp förhåller de sig till detta barn som om det fortfarande var Kindchen, och tycks inte lägga märke till att en större variant vankar av och an i huset. Kindchen däremot har en stark känsla av att något är ”halv-vägs uttalat”; att det finns något som hon ännu ”inte sett”.<sup>73</sup> När de två flickorna lämnas ensamma blir det tydligt att denna klarsynthet handlar om Ungen: det är något hos detta barn som Kindchen ”inte kunnat se förut, men som syns nu”.<sup>74</sup> Även här finns en groteskt skildrad koppling till döden: det Kindchen ser i mötet med sitt yngre jag är den egna kroppens flyktighet; hur kroppens växande bokstavligen, som Bachtin skriver, ”*utspelas vid [...] den gamla och nya kroppens gränser*”.<sup>75</sup> Om Aliide står på tur att slitas sönder av sin frambrytande tonårskropp är det just detta sönderslitande som *Bübins unge* skildrar. Synen på de groteska aspekterna av livet och



kroppen som en stundande död kan alltså ses som en gurlesk gestaltning av Heideggers egentliga till-döden-varo; tanken om hur livets ändlighet i ångesten går från att vara en abstrakt vetskap till att, som Ruin skriver, bli ”en fråga om hur döden möter tillvaron i livet, hur tillvaron lever i och mot sin död.”<sup>76</sup>

Samtidigt markerar gurlesken en skillnad mellan Heideggers ångestbeskrivning och Kandres mörka flickskap. Heidegger menar att den egentliga till-döden-varon leder till så kallad ”individuation” (*Vereinzelung*). Till skillnad från vardagens ombesörjande där, som Ruin sammanfattar det, ”[v]arje tillvaro är bunden till de andra i ett slags ömsesidigt ändamålsenlighet” tvingar ångesten människan att få syn på sitt personliga liv och öde. Hon kan inte längre gömma sig i ett kollektivt eller allmänt subjektskap där också döden upplevs som abstrakt utan tvingas urskilja och därmed ta ansvar för sin egen existens. En sådan individuationseffekt har ingen tydlig motsvarighet i romanerna. Att Kindchen och Aliide inte längre kan förstå sig själva utifrån den inomvärldsligt konstruerade flickrollen innebär snarare att de, som Johanna Lindbo uttrycker det i sina ekokritiska och nymaterialistiskt inriktade studier av Kandres författarskap, upplever ”förmimmelser av släktskap, av intimitet och porösa gränser mellan människa och det mer-än-mänskliga” – men också mellan människa och människa. Det personliga livet beblandas med andra: levande, döda, ofödda.<sup>77</sup> Även Österholm noterar att karaktärernas mittemellanförskap inte bara handlar om ålder eller identitet, utan också på ett djupare plan ”ifrågasätter subjektets enighet.”<sup>78</sup>

Hos Kandre handlar groteskens hänvisningsstörande effekt alltså inte bara om att inte kunna definiera *sig* själv, utan också om att inte kunna definiera *ett* själv. Denna avvikelse från Heideggers syn på ångestens individuation kan ses i ljuset av Glenums butlerska teoretisering av gurlesken där den revolterande flickan beskrivs som lika konstruerad som den som inte revolterar; det finns inget ”actual self”.<sup>79</sup> Vi kan aldrig existera utanför samhällets villkor, men vi kan omforma oss själva genom att gå emot det föreskrivna. Varken Aliide eller Kindchens gränsöverskridande kan som vi sett beskrivas som ett sådant omformande, eftersom det är ofrivilligt – inte ens illusionen om ett autentiskt ”själv” är möjlig. Karaktärerna spelar sin flickroll ”fel” utan att stå för sitt felande; den gamla självbilden lyckas inte

återupprättas, och det finns ingen vilja att forma en motidentitet utifrån själva misslyckandet.

”Monsterflickornas mittemellanförskap utgör en [...] möjligheternas plats”, skriver Österholm, eftersom det visar att ”genusframställning och identitetsskapande i någon mån alltid är monstrosöst”, det vill säga flytande och obestämt.<sup>80</sup> Det politiskt produktiva i den gurleska flickans plågsamma position uppmärksammas också i *10TALS* gurlesknummer, där exempelvis Aase Berg lyfter den gurleska flickans suicidala och självskadande tendenser som ett hot mot en yttre social ordning,<sup>81</sup> och Joyelle McSweeney skriver om skildringarna av flickors smärta som gurleskens politiska manifestation; uppvisandet av skadan synliggör (det patriarkala) ”våldet som konstitutivt”.<sup>82</sup> Hos Kandre kan detta feministiska synliggörande på samma gång förstås som en gurlesk variant av Heideggers tanke om den existentiella ångestens klarsyn. Kindchens och Aliides ångestfyllda, groteskt gränsöverskridande flickskap utmanar vedertagna sanningar om vad en flicka är, men också om vad det innebär att existera i världen överhuvudtaget: det plågsamma mellanrummet mellan inomvärldsligt begripliga självbilder öppnar för en existentiell insikt om att varat överskrider alla stelnade bilder av sig självt och att det, på groteskens vis, ständigt omformas i interaktionen med världen.

## Sammanfattande slutsats

Heideggers och gurleskens teoretiska begrepp tillåter en textnära läsning av Kandres mörka flickskap. Ångesten behöver ingen tydligare orsak än det som står på sidan – de förvrängda landskapen och kropparna som sådana – vilket går i linje med författarens skildring av den som en konkret och väsentlig del av berättelsernas narrativ. En sådan läsning visar också att beskrivningen av flickskap inte bara sker mot bakgrund av en samhällelig kontext utan också har en filosofisk dimension. Man kan se det som att flickskapet väcker ångest, men också som att ångesten i sin tur väcker ontologiska frågor om vad identitetskategorier och subjektskap i allmänhet utgörs av och innebär. I teorin hade samma ångest kunnat väckas i en pojke som inte längre rymdes inom pojkskapets ramar; ångesten ligger inte i flickskapet som sådant utan i det glapp som uppstår när flickskapet

inte längre väcker de förväntade associationerna. Detta existentiella mellanläge svarar mot gurleskens bild av varat som flytande och formlöst, men krockar med Heideggers tanke om ångesten som individuerande. Gurlerken fungerar alltså inte enbart som en gestaltning av den existentiellistiska ångestprocessen, utan griper också in och förvrider dess själva kärna.

Genom att undersöka hur *Bübins unge* och *Aliide, Aliide* kombinerar en existentiellistisk ångesttematik med en gurlesk estetik har jag visat hur Kandres mörka flickskap kan förstås både feministiskt och fenomenologiskt. Bilden av denna för författarskapet centrala tematik har kommit att präglas av idéer om hur det existentiella mörkret kan härledas till flickskapets specifika erfarenheter; jag har visat att flickskapet också kan förstås som en allmänmänsklig existentiell angelägenhet. De groteska beskrivningarna av karaktärernas kroppar gestaltar inte bara en socialt avvikande flickighet utan också en hänvisningsstörningens uppflammande ångest, en spricka i vardagens seende som öppnar för existentiell klarsyn. De gurlesk burleska skildringarna av karaktärernas ”flickgörande” kan förstås både som försök att åter göra kroppen begriplig i samhällets ögon och som ansatser att själv återaktivera en vardaglig blick ur vilken världen – och därmed kroppen – kan framstå som begriplig. Den existentiella alienationen skrämmer minst lika mycket som det sociala utanförskapet, och bågge positionerna vittnar om att verkligheten är mer komplex än vad vardagen och samhället låter påskina.

## Noter

- 1 Artikeln bygger på min masteruppsats ”Ett helt vidöppet tillstånd. Gurlesk existentiellism i Mare Kandres *Bübins unge* och *Aliide, Aliide*”, Stockholms universitet, 2022, <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1676895/FULLTEXT01.pdf>.
- 2 Kristina Lugn, ”Djupt i skogen finns ett vardagsrum”, *Expressen*, 1984-08-24, [http://www.marekandre.se/EXPRESSEN%20840824\\_Lugn.htm](http://www.marekandre.se/EXPRESSEN%20840824_Lugn.htm).
- 3 Åsa Beckman, ”Brytningstid”, *Svenska Dagbladet*, 1986-08-15, [http://www.marekandre.se/BrytningstidDelSvD86\\_s1.htm](http://www.marekandre.se/BrytningstidDelSvD86_s1.htm).
- 4 För programhäfte och fördjupande beskrivning av pjäsen, se ”Kronobergsteaterns programhäfte (urpremiär 12 februari 1986)”, Den officiella hemsidan om Mare Kandre, hämtad 2024-02-23, [https://www.marekandre.se/Vilse\\_s1.htm](https://www.marekandre.se/Vilse_s1.htm).

- 5 Det mörka flickskapet återkommer glimtvis genom hela Kandres författarskap, men som Jonas Thente skriver i *ooTALS* specialnummer om Kandre går det att ”se hur de tre första böckerna” hakar tag i varandra, som en enda skildring av övergången från barn till kvinna, eller i alla fall flicka” som efter sticksåret *Det brinnande trädet* (1988) åter tar vid i *Aliide, Aliide*. Se Jonas Thente, ”Det låg en skugga över världen igen. En färd i Kandreland”, *ooTAL* vol. 27 (2006: 23), 8–15.
- 6 Carina Waern, ”Mytiskt om hur flicka blir kvinna”, *Dagens Nyheter*, 1987-08-07, [https://marekandre.se/BubinRecDN870807\\_s1.htm](https://marekandre.se/BubinRecDN870807_s1.htm).
- 7 Åsa Beckman, ”Att bli kvinna”, *Svenska Dagbladet*, 1987-08-07, [http://www.marekandre.se/BubinSvDAsaBeckm870807\\_1.htm](http://www.marekandre.se/BubinSvDAsaBeckm870807_1.htm).
- 8 Johan Werkmäster, ”Kandres nya roman – en pulserande tropisk köttätande växt”, *Göteborgsposten*, 1991-08-30, <http://www.marekandre.se/GP%20rec%20Aliide%20910830.htm>.
- 9 Horace Engdahl, ”En måttlös kränkning. Mare Kandre får Dantes Inferno att verka glättigt”, *Dagens Nyheter*, 1991-08-30, <http://www.marekandre.se/DN%20rec%20Aliide%20910830.htm>.
- 10 Dessa studier presenteras närmare i artikelns respektive avsnitt.
- 11 Hans Ruin, *Kommentar till Heideggers Varat och tiden [Elektronisk resurs]* (Huddinge: Södertörns högskola, 2005), 107. <http://sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:16071/FULLTEXT01.pdf>.
- 12 Martin Heidegger, *Vara och tid*, Jim Jakobsson övers., 2:a uppl. (Göteborg: Daidalos, [2013] 2019), 288. Kursivering i originalet.
- 13 Heidegger, *Vara och tid*, 371.
- 14 Heidegger, *Vara och tid*, 216.
- 15 Mare Kandre, *Aliide, Aliide* (Stockholm: Bonnier, 1991), 15f.
- 16 Mare Kandre, *Bübins unge* (Stockholm: Bonnier, 1987), 34.
- 17 Kandre, *Bübins unge*, 23.
- 18 Kandre, *Aliide, Aliide*, 24.
- 19 Mattias Fyhr, *De mörka labyrintherna: gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* [Diss.] (Lund: Ellerströms, 2003), 190; 189.
- 20 Maria Margareta Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar: skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* [Diss.] (Årsta: Rosenlarv förlag, 2012), 125f.
- 21 Lara Glenum, ”Theory of the Gurlisque: Burlesque, Girly Kitsch, and the Female Grotesque”, i *Gurlisque: The New Grrly, Grotesque, Burlesque Poetics*, Arielle Greenberg och Lara Glenum red. (Ardmore: Saturnalia Books, 2010), 18.
- 22 Kandre, *Aliide, Aliide*, 23.
- 23 Fyhr, *De mörka labyrintherna*, 182. Fyhr noterar också liknande inslag i *Bübins unge*.
- 24 Annette Skov Rasmussen, ”Gotisk gru & kønnets blodige tale”, *Kvinder, køn og forskning* vol. 3 (1994:1), 49.
- 25 Ebba Witt-Brattström, *Ur kønets mørker Etc.: Litteraturanalyser 1983–2003* (Stockholm: Norstedt, 2003), 184.
- 26 Witt-Brattström, *Ur kønets mørke Etc.*, 180.
- 27 Heidegger, *Vara och tid*, 89.
- 28 Ruin, *Kommentar till Heideggers Varat och tiden*, 35. Ruin kommenterar Richard Matz översättning från 1974, men Jim Jakobsson har översatt ordet ”Zeug” på samma sätt.
- 29 Heidegger, *Vara och tid*, 92.

- 30 Heidegger, *Vara och tid*, 94f.
- 31 Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar*, 25; 114. Även Fyhr uppmärksammar kopplingen mellan gränsöverskridande kvinnlighet och monstrositet, och bägge betraktar denna koppling mot bakgrund av en viktorsianskt grundad litterär tradition av att skildra normbrytande kvinnlighet som något mörkt och gotiskt.
- 32 Witt-Brattström, *Ur könets mörker Etc.*, 183.
- 33 Kandre, *Bübins unge*, 32.
- 34 Kandre, *Bübins unge*, 45.
- 35 Kandre, *Aliide, Aliide*, 77.
- 36 Anna Williams, ”Där allting kan ses: familjebilder hos Mare Kandre och Anna Karin Granberg”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* vol. 24 (1995: 3–4), 3.
- 37 Kandre, *Aliide, Aliide*, 264f.
- 38 Rasmussen, ”Gotisk gru & kønnets blodige tale”, 54.
- 39 Fyhr, 189.
- 40 Kandre, *Aliide, Aliide*, 89.
- 41 Kandre, *Aliide, Aliide*, 121.
- 42 Greenberg, ”Some Notes on the Origin of the (Term) Gurlisque”, 6f; Glenum, ”Theory of the Gurlisque”, 20.
- 43 Glenum, ”Theory of the Gurlisque”, 12.
- 44 Kandre, *Aliide, Aliide*, 23.
- 45 Kandre, *Bübins unge*, 27.
- 46 Kandre, *Bübins unge*, 54.
- 47 Kandre, *Bübins unge*, 32.
- 48 Kandre, *Aliide, Aliide*, 26ff.
- 49 Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar*, 104.
- 50 Kandre, *Bübins unge*, 23.
- 51 Kandre, *Aliide, Aliide*, 23.
- 52 Kandre, *Aliide, Aliide*, 90.
- 53 Kandre, *Aliide, Aliide*, 94; 110.
- 54 Kandre, *Bübins unge*, 74.
- 55 Kandre, *Bübins unge*, 69.
- 56 Kandre, *Bübins unge*, 70; 74.
- 57 Kandre, *Aliide, Aliide*, 122.
- 58 Heidegger, *Vara och tid*, 216ff; 214.
- 59 Heidegger, *Vara och tid*, 215.
- 60 Heidegger, *Vara och tid*, 214.
- 61 Kandre, *Bübins unge*, 39.
- 62 Kandre, *Bübins unge*, 39.
- 63 Kandre, *Aliide, Aliide*, 84–85.
- 64 Kajsa Widegren, ”Flickskildring som får Dantes *Inferno* att verka glättigt. Mottagandet av Mare Kandres *Aliide, Aliide*”, i *Flicktion: perspektiv på flickan i fiktionen*, Eva Söderberg, Maria Österlund och Bodil Forsmark red. (Malmö: Universus Academic Press, 2013), 147.
- 65 Heidegger, *Vara och tid*, 216. Kursivering i originalet.
- 66 Kandre, *Aliide, Aliide*, 150.
- 67 Kandre, *Aliide, Aliide*, 150.
- 68 Michail Bachtin, *Rabelais och skrottets historia: François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, Lars Fyhr övers., 3 uppl (Gråbo: Anthropos, [1986] 2007), 295. Kursivering i originalet.
- 69 Rasmussen, ”Gotisk gru & kønnets blodige tale”, 54.
- 70 Kandre, *Aliide, Aliide*, 152.
- 71 Kandre, *Aliide, Aliide*, 103.
- 72 Se Williams, ”Där allting kan ses”, där Williams skriver ”*Aliide, Aliide* [...] är en berättelse [...] genomsyrad av upplevelsen av farfaderns sexuella övergrepp. Om sin familj tänker Aliide: ’De märkte ingenting. De såg ingenting. De gick i sina egna, helt avskilda världar medan hon gick i sin.’”, 3.
- 73 Kandre, *Bübins unge*, 19; 29.
- 74 Kandre, *Bübins unge*, 78f.
- 75 Bachtin, *Rabelais och skrottets historia*, 295f. Kursivering i originalet.
- 76 Ruin, Kommentar till Heideggers Varat och tiden, 73.
- 77 Johanna Lindbo, ”Sprungna ur jorden. De porösa relationerna mellan landskap, växttid och tillblivelse i Mare Kandres prosa”, *Edda* vol. 108 (2021:1), 60, <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2021-01-05>
- 78 Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar*, 226.
- 79 Glenum, ”Theory of the Gurlisque”, 13.
- 80 Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar*, 187.
- 81 Aase Berg, ”Aggressiv befrielse i klänning och rosett!”, *10TAL* vol. 34 (2013:15), 10.
- 82 Joyelle McSweeney, ”Chelsea Manning är gurlisque”, *10TAL* vol. 34 (2013:15), 35.

SVALA  
EDGREN

# NÄRHET SOM GREPP

Det metonymiska i Tor Ulvens poesi



**TFL 2023:4**

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.18541>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

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

Som poet är Tor Ulven (1953–1995) i det närmaste bildspråksteoretisk. I sitt författarskap utgår Ulven från en övertygelse om språkets immanens. Det finns en medvetenhet om hur bilderna verkar i poesin vilket uttrycks i flera av hans essäer. Han skriver:

Den nye lyrikken [...] har en tendens til å la sine bilders egentyngde få hvile. Eller kanskje tvertimot hvirvle, mot stadig nye bilder, men insistende på bildets uoversettelighet, det vil si dets språklige maskespill: det sier akkurat dette, og samtidig noe annet, og vedkjenner seg, i prinsippet, at det ikke taler med to (lik det allegoriserende diktet: den konkrete figuren og dens betydningsinnhold), men med hundre tunger[.]<sup>1</sup>

Här markerar Ulven avståndet till en tankestruktur där bilden är en färdsträcka mellan två fasta punkter. Det går helt enkelt inte att förstå Ulvens poesi utifrån äldre metaforer, till exempel den aristoteliska, där mening överförs mellan två skilda led. Det måste dras andra linjer. I den här artikeln kommer jag att utgå ifrån tesen att det rör sig metonymiska förbindelser genom författarskapet. Jag vill visa att Ulven inte välter omkull metaforen genom att rucka på sakled och bildled, inte heller genom att skapa en ny tredje mening. Han undviker i hög utsträckning uppställningen av ett bildspråk som är likhetsbetonat. Även i de dikter där likhetsrelationer förekommer tycks den primära bildfunktionen vara en annan. Det metonymiska som jag ska redogöra för kan med fördel förstås som en rhizomatisk struktur där bilderna agerar med och mot varandra på samma poetiska verkningsplan. Med andra ord skapas en enskild bild till vilken motiven ansluter sig. I föreliggande artikel kommer jag titta närmare på två av dessa: *handen* och *spegeln*. Motiven vittnar om en metonymisk spännvidd hos Ulven som inkluderar såväl formella som metapoetiska inslag.

## Bakgrund

Ulven har länge hyllats bland grupper av författare, kritiker och litteraturvetare och verkar få en allt större utbredning internationellt.<sup>2</sup> I Sverige har endast ett verk funnits översatt fram till de senaste fem åren: *Du droppar och blir borta* (2001); *Avlösning* (2018); *Gravgåvor* (2020). Detta kan kontrasteras mot cirkulationen av många andra norska författare som direkt influerats av hans författarskap såsom Jon Fosse och Karl Ove Knausgård. Forskningen kring Ulvens författarskap har hittills främst berört temporalitet samt existentiella och estetiska frågor. Sigurd Tenningen beskriver i sin avhandling *Jordens ubevisste hukommelse: Tor Ulven som arkeolog* (2019) hur receptionen av Ulven haft två primära tendenser där den behandlar "[p]å den ene siden forestillingen om en grunnleggende diskontinuitet, og på den andre siden ideen om sammenheng og varighet."<sup>3</sup> Dessa tendenser innebär att man i Ulvens poesi, i synnerhet genom motiven, kan utträna ett filosofiskt betraktande av tiden. Men det rör sig också om ett filosofiskt betraktande av den poetiska bilden som sådan.

Janike Kampevoll Larsen undersöker materialiteten, diskontinuiteten och sinnligheten i *Å være vann i vannet: forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap* (2008). I bokens andra del "Tingens sanselighet og menneskets angst" studeras metaforens poetiska funktion. Metaforen, skriver Kampevoll Larsen, arbetar både bildliggörande och omstöpanande – den negligerar verkligheten och intar positionen för det den representerar. Exempelvis utgör versraden "en mager, bladløs / arm", vilken Kampevoll Larsen översätter till "arm blir grein", en dubbelriktad och motsägelsefull rörelse – mot ett mänskliggörande av naturen och ett samtida skapande av en "unatur."<sup>4</sup> Kampevoll Larsen föreslår att "arm blir grein" kan läsas som en kritik av den mer pålitliga metaforen där gren *är* arm. I stället liknar den både metaforen och metonymin men kan inte tillskrivas någon av figurerna. För Kampevoll Larsen strävar "arm blir grein" mot det icke-metaforiska och formlösa genom att sammanlänka två element som inte är förbundna. Hon beskriver att uttrycket bär drag från *conceit*, en figur med överraskande, komplicerade metaforiska egenskaper utöver det vanliga. Bildens anlag för den dubbla positioneringen uppmärksammas också i Anemari Neples *En annen verden*.

*Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap* (2018, en bearbetning av avhandlingen *Vi fortsetter forbi ordene. Erkjennelse og estetikk i Tor Ulvens forfatterskap*, 2016). Neple vänder sig i boken mot Maurice Blanchots essä "Les deux versions de l'imaginaire" vari bildens grundläggande tvetydighet begrundas. Metaforerna hos Ulven, skriver Neple, rymmer bildens dubbla betydningspotential, en potential som består av å ena sidan bildens mimetiska funktion – den liknar det avbildade, och å andra sidan motsatsen – den liknar blott sig själv.<sup>5</sup> I bilden blir frånvaron av det avbildade närvarande; bildens dubbelhet är den tvetydiga likheten.

I Tenningens tidigare nämnda avhandling analyseras en rad arkeologiskt inspirerade motiv och föreställningar som utgör dragningar dels mot den materiella världen, dels mot tid. Där den tidigare forskningen presenterat dessa dragningar var för sig, undersöker Tenningen hur de förhåller sig till varandra och till den arkeologiska disciplinen.<sup>6</sup> Han förklarar i avsnittet "Ulvens poetiske bilde" hur föreställningar i den moderna poesin ofta antagit bildliga uttryck. Utifrån Atle Kittang och Asbjørn Aarseths *Lyriske strukturer* (1968) resonerar Tenningen kring metaforens ökade betydelse, vilket spåras till en romantisk och modernistisk tradition med företrädare som Samuel Taylor Coleridge och Charles Baudelaire. Den bildledskapande förmågan förstås av Coleridge som en vital kraft. "Nettopp dette levende og skapende", skriver Tenningen, "gjør at bildet ikke kan reduseres til representasjon av noe som allerede foreligger. Som poetisk bilde bringer det i stedet noe nytt inn i språket – noe som ikke fantes der fra før av."<sup>7</sup> Coleridge menar således att den vitala kraften levandegör metaforen. Denna hållning för tankarna till den franska filosofen Paul Ricœurs *La Métaphore vive* (1975). Ricœur, och till synes Tenningen, tar avstånd från den metaforiska substitutionsteorin som kan härledas till Aristoteles och betonar i stället metaforens förmåga till semantisk innovation.<sup>8</sup> Hos Ricœur, som använder sig av en diskursiv metaforsteori, innebär det att metaforen till skillnad från metonymin levandegör ett redan konstituerat språk.<sup>9</sup> Vad detta levande består av benämns av Tenningen som en "metonymisk glidning" inuti metaforfordjorna, varvid han utgår från Mieke Bals begrepp "metonymisk metafor" som syftar till en form av beskrivning där olika poetiska bilder hålls samman genom en övergripande metafor.<sup>10</sup>

Gemensamt för i synnerhet Kampevold Larsen och Tenningen är synen på Ulvens metaforik som nyskapande och därmed undflyende den fasthet som förutsätts i äldre metafor-teori. Man kan dock ställa sig frågande till om det vi har att göra med är en ny slags metaforik. Det ter sig snarare som att en annan bildlig funktion är i rörelse, en rörelse som inte befinner sig i ett metonymiskt-metaforiskt upplösningstillstånd eller där mening uppstår som en tredje mening. För att återknyta till uttrycket ”arm blir grein” (om vi nu för argumentets skull ska läsa ”en mager, bladlös / arm” så) så finns det utrymme att läsa den bokstavligt; som ett faktiskt blivande. En arm och en grens eventuella förmlighet utesluter inte möjligheten att det är ett skeende på diktens verkningsplan – att armen faktiskt blir en gren, eller är bladlös. Överväger vi detta sker något med vår förståelse av versraden. Det som sker är att det inte längre rör sig om två skilda bildled och därmed inte alls om en metafor. I själva verket belyser det en stark motivisk linje i Ulvens poesi, nämligen *förvandlingen*. Förvandlingen som är aktiv när det kläcks ål, näbbgädda och sardiner ur ägg från fiktiva fåglar som fladdermuskanarien, den blå kalkonen och ödletrasten,<sup>11</sup> när foten växer till en arm,<sup>12</sup> när svärd smids om till kryckor<sup>13</sup> och när huvuden blir till glaskupoler som krossas i ett störtregn av vårtor.<sup>14</sup>

## Metafor- och metonymiteori

Mycket har hänt inom metafor-teorin sedan Aristoteles skrev sin *Om diktkonsten*, inte minst efter den språkliga vändningen inom filosofin. Det är därför nödvändigt att historisera, om än grovt förenklat, de olika modellerna. Enligt den tidigare nämnda substitutionsteorin innebär metaforen en överföring av mening – från det fördunklade uttrycket (*signans*) till en på förhand given betydelse (*signatum*).<sup>15</sup> Denna tanke avfärdades av interaktionsteorin under mitten av 1900-talet. Interaktionsteorin uppstår i övergången från en substansontologi och språkrealism till modernitetens språkscpticism.<sup>16</sup> Förgrundsgestalter för interaktionsteorin som I.A. Richards (*The Philosophy of Rhetoric*, 1936) och Max Black (*Models and Metaphors*, 1962) hävdar att mening bildas i en växelverkan mellan bildled och sakled. Metaforens fulla innebörd uppstår som en helt

ny ordning; en tredje, varken tillhörande bildledet eller sakledet; signansen eller signatumen. Sedan kognitionslingvistikens utveckling under 70-talet har frågan om mening utifrån tydliga sanningsvillkor ytterligare försvagats. All språkanvändning beskrivs inom kognitionslingvistikens som inbäddad i de kognitiva förmågorna vilket medför en språklig immanens som inte går att komma runt.<sup>17</sup> Den kognitiva metafor-teorin, med bland annat George Lakoffs och Mark Johnsons *Metaphors We Live By* från 1981, ägnar sig åt metaforen som strategi för konceptualisering och som genomsyrande av varseblivningen. Ytterligare studier (Nunberg 1978; Lakoff & Johnson 1980; Norrick 1981) revitaliserade under denna period forskningen kring metaforen och något senare, på 90-talet, även metonymin.<sup>18</sup>

Metaforens och metonymins samhörande eller konfliktskap är någonting som återkommer i forskningen kring stilgreppen.<sup>19</sup> Vissa, till exempel Günter Radden, menar att det är oförsvarbart att tala om figurerna som två separata fenomen; att de snarare förhåller sig på en skala eller ett kontinuum.<sup>20</sup> Historiskt sett har metonymin betraktats som en marginell figur av mindre betydelse än metaforen, vilket också återspeglas i forskningen.<sup>21</sup> När Bal myntar begreppet ”metonymisk metafor” tillskriver hon metaforen små metonymiska förmågor inom beskrivningar där likhet stadigvarande är den bärande principen. Den analytiska språkfilosofin och kognitionslingvistikens har ofta slagit in på en väg som rekognoserar metaforens förtjänster samtidigt som figuren också kritiserats.<sup>22</sup> Vad gör egentligen metaforen med vår förståelse av det den beskriver? I *Der Satz vom Grund* (1956) skriver Martin Heidegger att det metaforiska enbart existerar i det metafysiska; en linje som Jacques Derrida bygger vidare på i *La mythologie blanche* (1971). Derrida beskriver hur filosofins försök att domesticera metaforen innebär att vi ger oss hän till en symbolisk språkförståelse och skapar en dissymmetrisk och falsk dialog.<sup>23</sup>

En språk-teoretisk inriktning som tagit fasta på metaforens och metonymins grundläggande skillnader är den formella metafor-teori som initierades i Roman Jakobsons och Moris Halles *Fundamentals of Language* (1956). Denna formella teori, som jag ämnar ta rygga på, godtar inte synen på metaforen och metonymin som löpandes i varandra. I stället understryks en stark dualism mellan figurerna med anknytning till formalisten Boris Eikhenbaum. Jakobson förstår

metaforen som paradigmatisks – vertikal och likhetsbaserad, och metonymin som syntagmatisk – horisontell och kontiguitetsbaserad. Hans tänkande vidareutvecklas i en norsk lyrisk kontext med Einar Eggens artikel ”Metafor og metonymi” (1976). Både Jakobson och Eggen förknippar metaforen med romantikens ontologisering samt symbolismens subjektivering av världen. Metonymin å andra sidan relateras till realismen och hos Eggen även till 1960-talsmodernismen. Norska poeter som Jan Erik Vold utnyttjar metonymins förmåga att konkretisera och representera relationer framför individer i en lyrik som självmedvetet polemiserar mot metaforens metafysisksidor.<sup>24</sup> Just Vold är av särskilt stor betydelse i sammanhanget. Tillsammans med Kjell Heggelund var han något av en läromästare för Ulven och de slog upp portarna för hans medverkan i tidskrifterna *Vinduet* och *Basar* på 1970-talet.<sup>25</sup> För Ulvens vidkommande innebär detta en bildspråksteoretisk inramning där lösgörandet från metaforens uppbygenhet är central.

## Rhizom

De metonymiska förbindelser som rör sig i Ulvens författarskap förstås bäst genom det system som är Gilles Deleuzes och Félix Guattaris teori om rhizomet. Till saken hör emellertid att både Deleuze och Derrida kategoriseras som skillnadsfilosofier av François Laruelle (*Les philosophies de la différence*, 1986). Skillnadsfilosofin är del av en riktning med ursprung hos Nietzsche och Heidegger som uppehåller sig vid skillnad, snarare än likhet, som filosofisk struktur. I *Différence et répétition* (1968) skriver Deleuze (här i engelsk översättning): ”difference is an object of affirmation; that affirmation itself is multiple [...]”.<sup>26</sup> Förståelsen av skillnad som något multipelt och affirmativt återkommer 1980 med publikationen av den numera klassiska *Milles Plateaux* (1980), samförfattad av Deleuze och Félix Guattari, som inleds med den text som lanserar teorin om rhizomet.

Rhizomet är en form av betydelseproduktion eller ett organiseringsmönster som kan beskrivas som just en sådan multipel anordning. Begreppet rhizom är hämtat från biologin och beskriver det rotsystem som finns hos bland annat potatisar. Hos potatisen växer rötterna från alla håll och kanter utan särskild riktning. Den

skiljer sig från exempelvis ett träd som förgrenar sig uppåt i kronan och nedåt i jorden men vars utväxter hela tiden kan härledas till stammen. Deleuze och Guattari beskriver alltså två skilda betydelseproduktioner och kallar dem för rhizom och träd.<sup>27</sup> Dessa ska inte förstås som motsatspar – de kan överlappa och genomkorsas, men det finns viktiga skillnader i deras struktur. I det tu-riktade trädet med sitt nätverk av rötter, sin stam och sitt grenverk finns fasta punkter och kurser. Rhizomet å andra sidan skjuter ut rötter åt alla riktningar. ”Vilken punkt som helst i ett rhizom”, skriver Deleuze och Guattari, ”kan vara sammankopplad med vilken annan punkt som helst, och måste så vara. Detta skiljer sig helt från trädet eller roten, som fixerar en punkt, en ordning.”<sup>28</sup> Rhizometts struktur förminskar inte kombinationsmöjligheterna.

Så vad har rhizom-modellen att göra med Ulvens bildspråk? Jag menar att många delar av modellen kan översättas till en metafor-kritik. För det första återfinns en metaforskepticism i Deleuzes och Guattaris tänkande som bland annat formuleras i *Kafka: pour une littérature mineure* (1975). Kafka tystar all metaforik, skriver de, och själva avvisandet av likhetsrelationer bereder språket med en särskild intensitet.<sup>29</sup> Med andra ord skapas det ”kretslopp av tillstånd som bildar ett ömsesidigt blivande i hjärtat på en nödvändigtvis mångfaldig eller kollektiv anordning.”<sup>30</sup> För det andra kan man inom själva rhizomet, till skillnad från trädet, utläsa en kritik mot en hierarkisk betydelseproduktion. Om vi provar att beskriva metaforen som ett träd – den består av två punkter, eller led, sammankopplade genom en stam, eller överföringskanal – synliggörs den fasthet som de båda utgör. Rhizomet skapar i stället en dynamisk identitet utan överföringskanal. Den har frihet i sina korrespondenser och kan därför beskriva fenomen som befinner sig i ett pågående blivande. Metamorfoser som hos Kafka såväl som hos Ulven med fördel kan förstås som ”metaforens motsats”.<sup>31</sup> Rhizomet är en metonymisk figur sett till att den arbetar närhetsrelaterat. Mångfalden den skapar härrör inte ur en enskild bild och är inte heller någonting som en enskild bild tillfogar sig. Motiven är en samling noder, där en nod kan vara nära ett flertal andra. Rhizomet tillåter oss att läsa Ulvens bildspråk som en karta varifrån man kan närma sig några av de motiv som skjuter linjer genom författarskapet.

## Handen

Ett av dessa motiv är *handen*. Handen är ofta närvarande i Ulvens dikter men sällan bildledsdanande. Tvärtom tillåter handen subjektet att förbinda sig vid nya element genom grepp eller beröring och förlänger därmed bildledet utan uppstyckning. Handens poetiska närvaro hos Ulven är därmed symptomatisk för ett närhetsbetonat bildspråk. Motivet framträder i flera former – som fingrar, naglar, handskar och flator. Vi ser det i den hand-täta dikten ”Det var en nesten utbrent” från debutdiktsamlingen *Skyggen av urfuglen* (1977):<sup>32</sup>

Det var en nesten utbrent barberbladvulkan  
og en blinkende signallampe  
innbyrdes forbundet ved ett nett spunnet av forventningens tråder

Det var svarttrostens blick  
fiksert på dine hender gjennom boret av strikkepinner

Det var en uthult hånd  
som grep rundt en mosegrodd spaserstokk  
i ferd med å bli piletre ved en andedam

En sprengt hest som styrter i den første snøen  
Den blør røde hansker bevokst med pubeshår  
Det er disse hanskene jeg nekter å ta av meg<sup>33</sup>

Här möter vi handen i form av röda könshårsbevuxna handskar, som uthållen och genomborrade av stickor. Händerna hos Ulven förekommer ofta, inte minst i den tidiga produktionen, i anslutning till våld. De är genomborrade som i ”Det var en nesten utbrent”, men de är också brinnande<sup>34</sup> och tillintetgjorda,<sup>35</sup> de är nedgrävda<sup>36</sup> och trillar av.<sup>37</sup> Våldsamheten uttrycks ibland som brist eller begränsning varpå vi möter den med ett finger per hand,<sup>38</sup> kalla,<sup>39</sup> klolösa<sup>40</sup> och som ett ofött barns.<sup>41</sup> Det råder inget tvivel om att händernas inträde i Ulvens poesi är förknippat med ett slags handskligt obehag. Händernas förmåga att handla och förnimma blir stundtals kraftigt nedsatt. De röda handskarna med könshår i den tionde raden som blöder

från den störtade hästen mättar bilden med avsmak och motvilja. När hår-handen dyker upp i en annan dikt är den inte längre diktjagets: ett äpple ”grabbes / av den hårete handen / til orangutangen / fra helvete.”<sup>42</sup> Handens nya tillhörande subjekt är fikcionaliserat och demoniserat, men det behåller sin gripförmåga; sin förutsättning för handling. Förmågan att gripa vid någonting medför potentialen att tillskansa sig det. Kampevold Larsen beskriver hur gripförmågan i Ulvens poesi skissar situationer för taktilitet utan att förbindas vid ett absolut mänskligt subjekt.<sup>43</sup> Det stämmer, och när handen är intakt tycks subjektet äventyrat och tvärtom. Detta förhållande kan också förstås i ljuset av tidens angrepp på sensymbolismens subjektivistiska metaforik.<sup>44</sup> Säkert är att det rör sig hela tiden en stark spänning kring handen som ett begränsat verktyg; handen vars gripande alltid bär närmandet i sin kärna.

Handen aktualiserar också den språkskepticism och språkliga självreflekterande som varit ett givet inslag i litteraturen sedan 60-talet. Den postsymbolistiska diktingens utdömande av metaforen utgör ett slags metakommenterande där likhetsförhållanden som presenteras i äldre poesi vrids ur figuren tills bilden antar en bokstavlig mening.<sup>45</sup> Metanivån hos Ulven uttrycks främst genom två linjer: allusioner till andra poeter och händer. Referenserna är ibland explicita; poeter som Ragnhild Jølsen,<sup>46</sup> Gunnar Ekelöf och Paul Éluard<sup>47</sup> nämns vid namn. Det kan också vara som i ”(Smertefritt, stille. Tre dikt)” som, i tydlig kommentar till och tolkning av Karin Boyes folkkära ”Ja visst gör det ont” från diktsamlingen *För trädets skull* (1935), inleds med raderna:

Det er smertefritt og stille  
når knopper brister; men når  
kvinnens kjønn åpner seg  
for barnets hjernefylte hode  
(som siden skal romme ønsket  
om andre kvinner, andre menn)  
gjør det vondt [...] <sup>48</sup>

När knoppar brister hos Boye gör det ont. I Ulvens dikt är det ett annat öppnande som smärtar. Det onda personifierar inte årstiderna utan stannar i könet. Kanske som en ordlek; ja visst gör det ont



när kroppar brister? Men dikten är också ett tydligt avvisande av Boyes metaforik. Att det gör ont när kvinnokönet öppnar sig är ett empiriskt påstående som tar ner dikten på en bokstavlig nivå. En bokstavlighet som försvårar det abstrakta jubel som uppstår hos Boye när kvistens vattendroppar äntligen faller och resulterar i en konkretisering av världsskapandet.

Utöver allusionen nyttjar Ulven alltså det metaspråkliga perspektivet genom handmotivet. Händernas materialitet bildar ett meta-poetiskt stråk genom hans verk som bottenar i hur handen i poesin alltid är *skrivhanden*; den kanal genom vilken dikten vi läser blivit till. Handen är således en metonymi för upphovspersonen och hos Ulven även en metonymi för läsaren. Den träder fram som en avtryckslämnande såväl som tydande instans. Allra mest konkret är detta när handen och skriften uppträder gemensamt som blindskrift. Ulven skildrar ett ”fingerspråk”<sup>49</sup> där ”Klor krafser // tegn / Leses // med fingrene.”<sup>50</sup> Som läsare får vi inte reda på vad som är skrivet i dessa tecken, kanske för att vi är sensoriskt ”blinda” i vår läsning med ögonen. Hur som helst är det inte innehållet som är av betydelse – det som understryks är textens materialitet och skrivandet som handling. Ibland snuddar fingrarna vid oläsliga material som stenar, en kontakt som beskrivs som ”omänsklig litteratur”.<sup>51</sup> Den romantiska och symboliska idétradition som Ulven beskriver i sin essä om Emil Boyson går ut på att ”verden ’taler til’ dikteren gjennom symboler og tegn”<sup>52</sup> görs omöjlig i hans egen poesi. Diktaren insuper och avkodar inte existensens mysterier; det är en haltande hermeneutisk process där det icke-språkliga, obegripliga och oläsliga breder ut sig tematiskt. Det finns främmandespråkliga ilningar<sup>53</sup> och språklig obetydlighet,<sup>54</sup> ledtrådar ska inte tydas, snöskrift ska inte läsas och tecken är frånvarande.<sup>55</sup>

Också på dikternas bildnivå ter sig händerna rhizomaktiga. Eller rättare sagt: händerna utgör, precis som Ulvens bildspråk i stort, ett närhetsrelaterat nätverk som samspelar med förvandlingsmotivet. Händerna får rotform i ”Det var en nesten utbrent”:<sup>s tredje strof när handens gripförmåga ställs bredvid käppens pilträdsblivande: ”en uthult hand / som grep rundt en mosegrodd spaserstokk / i ferd med å bli piletre”. Dessa rörelser tecknar blivandet av en månggrenad och mångriktad gestalt; en anslutning, förlängning och legering av</sup>

kropp och trä. Det är ingen obetydlig detalj att käppen är ”i ferd” med att bli ett pilträd. Vi möter inga slutstadier eller ultimata former och blivandet kan fortsätta efter pilträdet. ”i ferd” gör att vi får syn på närmandet av tillstånd. Käppens pilträdsblivande är dock en förhållandevis harmonisk rörelse i jämförelse med den andra strofens våldsamhet: ”Det var svarttrostens blick / fiksert på dine hender gjennom boret av strikkepinner”. Koltrastens blick är orörlig och genomborrandet är inte pågående utan fullbordat; det brutala i bilden accentueras av stillheten. Även stickorna utgör en metonymi för upphovspersonen eftersom de berör en skapandeprocess med händerna. Att sticka är att skapa ett nätverk, en kedja av anslutningar, ett formtillstånd för tråden. Men det blir ingen stickning i dikten, stickorna är inte i *färd* utan i *händerna*. Nätverket som kvarstår är en annan slags anslutning – ett genomborrat material.

## Spegeln

Ett annat återkommande motiv hos Ulven är *spegeln*. Anders G. Lombnæs skriver i artikeln ”Spor av liv / på sporet av liv. Tor Ulvens barokke modernisme” att vad vi möter i spegeln inte är oss själva utan en skugga.<sup>56</sup> Men i speglingen återfinns vare sig vi eller en skugga som liknar oss. Den består inte i den frånvaro av ljus som utgör skuggan utan tvärtom. Ljusets fall och böjning förutsätter en närhet mellan det reflexiva materialet och det reflekterade tinget. Detta eftersom en spegel endast speglar sin närhet, endast det rum den befinner sig i. Sett till detta är närheten till spegeln oerhört konkret. När en klar bild träder fram i spegeln är det samtidigt på bekostnad av det speglade materialet. Ulven bemöter just detta fenomen, att i samma stund som ögat uppdagar någonting genom spegeln skymms spegelns egen yta, poetiskt. Materialet accentueras när vi möter speglingar i blod,<sup>57</sup> på baksidan av en bok,<sup>58</sup> i en kristallskalle,<sup>59</sup> i fönster,<sup>60</sup> guldspeglar<sup>61</sup> och gummispeglar.<sup>62</sup> Paradoxen att gummi inte är reflexivt understryker materialiteten ytterligare – vi får syn på materialet eftersom det undergräver speglingsförmågan. Att svårigheten med att återge en bild betonas på detta vis berör även det tidens metapoetiska intresse. Hos Ulven är det särskilt påtagligt i de många dikter där spegeln består av vatten. Det rör sig om bland annat en

ocean av spegelglas,<sup>63</sup> en vattenpöls spegel,<sup>64</sup> en spegel av lodrätt vatten.<sup>65</sup> Även andedräktens droppar på en fickspegel konnoterar det vattniga i närhet av reflektionen.<sup>66</sup> Vattnets rörlighet manipulerar speglingen som vi ser här:

Fra det blikkstilte  
brådypet  
skal bunnsteinene  
stige opp

gjennom speilbildet ditt:

I dag  
er det prekambrium.<sup>67</sup>

I dikten från *Forsvinningspunkt* (1981) skrivs vattnet och vattenytan fram genom metonymierna ”brådypet” och ”speilbildet”. Vatten som speglade yta erbjuder inte någon beständigt glasklar reflektion såvida det inte är helt stilla. Det speglade subjektet förhindras att kristalliseras eftersom blickstillheten i bråddjupet kommer ersättas av en rörelse. Den ulvenska vattenspegeln saknar en tydlig individuell urskiljbarhet. Dessutom ansluts den till, eller ersätts av, något icke-reflexivt: bottenstenar.

Bottenstenarnas närmande är optiskt, vi föreställer oss dem tränga igenom ytan. Men Ulven ritar också mer abstrakta närmanden.

I den skumre timen  
av klar anoreksi:  
Til slutt står (du) ikke  
og ser (deg) i speilet,  
(du) er speilet som  
speiler (ditt eget) fravær<sup>68</sup>

Också denna apostrofiska dikt berättar om ett förlopp. Den skissar en grundsituation med skymning av ”klar anoreksi”. Inom den ramen händer något. Där står du:et till slut inte och speglar sig; ”(du) er speilet som / speiler (ditt eget fravær).” Du:ets och spegelns gränser

suddas ut i tillblivelsen av något gemensamt frånvarande och gemensamt närvarande.

Ibland förflyttar sig du:et och spegeln längre, så långt att de träder in i ett gemensamt material.

Som å søke beskyttelse  
mot mørkret  
i armene til

et speil,

hos den  
som kastet deg ut  
fra din egen dyriske  
varme. Siden er du

siamesisk alene

med et nattlodd  
i hver av dine  
fire hender.<sup>69</sup>

Att vara siamesisk kan i den här dikten förstås som subjektets upplevelse av att vara ansluten till något annat än sig själv. Att sitta ihop med någonting är den ultimata närheten, men i dikten leder det till en paradoxal ensamhet; en ensamhet trots legering. Det är dock inte helt sant. Det sker i själva verket ingen sammansmältning i dikten, inledningens ”som” visar att det är en liknelse, en hypotes. Men den siamesiska erfarenheten som dikten skildrar är mycket frekvent i Ulvens poesi. Emellanåt är subjektet dekonstruerat och ihopsatt i en fel slags närhet. Att sitta med sitt eget huvud i händerna<sup>70</sup> och att skruva dig igenom dig<sup>71</sup> är lika främmande som skrämmande bilder. Det siamesiska är en tvådelad erfarenhet. Ibland framträder det som hälft: ”[...] I speilet // er ansiktet / todelt: // halvt kjøtt, / halvt stein.”<sup>72</sup> och ibland som dubbletering: en tvehövdad örn,<sup>73</sup> två nakna flickor speglar sig i en sprucken spegel.<sup>74</sup> Bägge fallen varslar om en anslutning, brusten eller intakt. En anslutning som hävs fram när

punkten emellan lokaliseras: en tunga mellan stillhet och stumhet,<sup>75</sup> ett bindestreck mellan två tomheter,<sup>76</sup> en stillhet mellan två klanger<sup>77</sup> och ett paustecken mellan spårlöst och spårlöst.<sup>78</sup>

Parbildandet tar sig också formalistiska uttryck och Ulven använder sig regelbundet av uttryck där repetitionen är en bärande egenskap. I det repetitiva, som exempelvis i Alexandre Dumas kiasm ”En för alla, alla för en!” (*De tre musketörerna*, 1844), leder ordens närhet till varandra till en ljudlig dimension, en sångbarhet, som inte är lika påtaglig i andra uttryck. I dikten ”Hilsen...” understryks den repetitiva strukturen av den temposänkande interpunktionen i den sista versen:

[...] Og bokstaver, skåret  
i bark som gror dem uleslige, lukker  
seg over dem som vann over en froskemann  
En dykker i tre: mot første årrings sentrum.  
Og bortenfor det: Ingenting. Frø. Ingenting.<sup>79</sup>

Samma funktion har interpunktionen i ”Rom, natt”:

[...] En høytaler med kort  
ordre ... pause ... ordre, uforståeliggjort  
av avstanden, som en historie gjenfortalt  
i århundrer, uleslig gjenskinn av en  
fasades neonskilt i svart, våt asfalt.<sup>80</sup>

Exemplen implicerar hur det repetitiva är förankrat vid en oläslighet som dras till sin spets i den korta dikten, citerad i sin helhet: ”((uleslig) elsker (uleslig)).”<sup>81</sup> Den iterativa dimensionen har också en tydlig prägel i följande versrader: ”gjentagelse av gjentagelsen”<sup>82</sup> och ”Omigjen og omigjen”,<sup>83</sup> som frambringar repetition i både form och innehåll. Att sitta ihop med någonting annat än sig själv är den ultimata närheten; här skapar syntaxen sådana föreningar.

## Som ...

Min poäng är inte att likhetsrelationer inte förekommer alls – det gör de. Men även i de dikter där likhet uppträder är ofta den primära

bildfunktionen en annan. När Kampevold Larsen skriver att liknelsen är Ulvens mest föredragna stilgrepp lyfter hon förekomsten av orden *som*, *som om* och *slik*. *Som om*, eller *som å*, ritar upp hypotetiska situationer, vi såg det i versraden ”Som å søke beskyttelse / mot mørkret / i armene til // et speil [...]” och det förekommer i till exempel: ”som om gråt og grimaser bare var / overflatefenomener [...]”<sup>84</sup> Det förhåller sig inte så att gråt och grimaser är ytfenomen, men finns en likhet mellan leden. Med andra ord skapar *som om* bildled och är liknelser precis som Kampevold Larsen belyser. Men det jag vill lyfta, och detta är inte obetydligt – är att ordet *som* är inte främst ett likhetsskapande ord hos Ulven. Det är viktigt av två skäl. För det första understryker ordet att det inte kan representera någonting fullt ut. Metaforens *att vara* är inte detsamma som liknelsens *att vara som*.<sup>85</sup> För det andra har *som* ytterligare en grammatisk tillämpning utöver liknelse-subjunktionen, nämligen som ett relativpronomen.<sup>86</sup> Det innebär att när *som* förbinds med ett verb adderas nya element till samma bild. Det är helt enkelt ett enskilt ord med två huvudfunktioner: att skapa likhet och att skapa nya satsförbindelser. På många andra språk, som i franskan till exempel, finns det flera ord för dessa funktioner. Men i de nordiska språken betecknar *som* (isländska: *sem*, färöiska: *sum*) en ”dubbel implikation”, som lingvisten Paul Diderichsen uttryckte det.<sup>87</sup> Detta får poetiska konsekvenser. Antingen förlängs bilden med en aktivitet eller så liknas den vid ett objekt. Med andra ord avgör det huruvida vi rör oss på ett eller två poetiska verkningsplan.

Relativpronomet *som* skapar alltså en annan slags poetisk bild än liknelsen. *Som* förekommer femhundraåtjugofyra gånger i Ulvens samlade lyriska verk. I tvåhundra fem av dessa tillfällen är det i form av subjunktion. Där är likheten helt central, till exempel: ”Ettertidens fostere // henger etter / hinnene som / flaggermus”,<sup>88</sup> ”Uframkalt // smiler du / i meg / som et hvitt mørke”<sup>89</sup> och ”et svimlende snøfall / som kosmisk støy”.<sup>90</sup> Men resterande trehundra nitton *som* saknar likhetsrelation. Det sker i stället något annat, en form av referentiell vidarebyggnad: ”og det strømmende vannet som / styrer / og drikker oss alle”,<sup>91</sup> ”Det som roper / i deg // roper ikke // på deg.”<sup>92</sup> och ”et lyst trommeskinn som strammes over stillheten.”<sup>93</sup> Här finns också radbrytningar efter subjekten som skapar en slags dubbel markör av den nya satsen: ”ekko av en dråpe / som knuses mot gulvet”,<sup>94</sup> ”i et

rede av svamp / som sprenges i millioner biter”<sup>95</sup> och ”En smaragdgrønn dverg / som med den ene kloen griper.”<sup>96</sup> När *som* länkas samman med ett verb sker en aktivitet. Ett görande är i farten när det krossas, sprängs och grips. Det rör sig alltså inte främst om ett *som* som förbinder två bilder, utan om en enskild bild som aktiveras och expanderas. Det skapar inte ett nytt bildled – det får den enskilda bilden att bli större.

## Avslut

Att överföra betydelse från ett led till ett annat skapar en dualism som diskuterats men också problematiserats genom flera metaforer; problematiseringar som också formuleras i Ulvens texter. Utöver att formuleras är det verkställt genom det metonymiska bildspråket. När man läser Ulvens författarskap som en enda stor text framkommer en mångfaldig helhet. Hans bildspråk förhåller sig som en karta där motiven återkommer och gifter sig; exempelvis ryms både det parbildande och metapoetiska när två blindskrifter gnids mot varandra.<sup>97</sup> Motiven far fram om och om igen, på väg mot nya former. Vi som läser bjuds in till dessa pågående rörelser och förvandlingar där allting är *i ferd med, mens, mellan* och *nesten*.

Ulven skriver på ett mycket singulärt sätt med ett enskilt bildled som breder ut sig. Närheten mellan leden skapas inte genom dualitet utan genom en pågående betydelseproduktion. För att ytterligare dramatisera (och ja, metaforisera) kan man säga att likheten är döden i den bemärkelse att den innebär ett slut; den är antingen på eller av. Att beskriva Ulven som en poet som främst arbetar metonymiskt ger hans författarskap en särskild mening. Det gör att vi inte kan förklara hans poesi utifrån någon tredje dunkel mening. Vi kan i stället betrakta bilderna och se dem röra sig.

## Noter

- 1 Tor Ulven, *Prosa i samling*, 2:a utg. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2016), 592.
- 2 Anemari Neple, ”Vi fortsetter forbi ordene: Erkjennelse of estetikk i Tor Ulvens forfatterskap”, *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 20 (2017:2), 178–81, <https://doi.org/10.18261/issn.1504-288X-2017-02-10>, 178.

- 3 Sigurd Tenningen, *Jordens ubevisste hukommelse: Tor Ulven som arkeolog* (Agder: Universitetet i Agder, 2019), 19.
- 4 Janike Kampevold Larsen, *Å være vann i vannet: Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2008), 42.
- 5 Anemari Neple, *En annen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2018), se kapitel 2, avsnittet ”Gravens (og dødens) dobbelthet”.
- 6 Tenningen, *Jordens ubevisste hukommelse*, 19.
- 7 Tenningen, *Jordens ubevisste hukommelse*, 85.
- 8 Paul Ricœur, *The Rule of Metaphor*, Robert Czern, Kathleen McLaughlin & John Costello övers. (New York: Routledge, 2004), 114.
- 9 Ricœur, *The Rule of Metaphor*, 358.
- 10 Tenningen, 148.
- 11 Tor Ulven, *Dikt i samling*, 3:e utg. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2021), 232.
- 12 Ulven, *Dikt i samling*, 115.
- 13 Ulven, *Dikt i samling*, 326.
- 14 Ulven, *Dikt i samling*, 15.
- 15 Sebastian Cöllen, ”Metaforens historicitet: En kognitionslingvistisk undersökning av medeltida bildspråk”, *Årsbok Kungl. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala*, 2018–2019, red. Merja Kytö, 2020, 202.
- 16 Sebastian Cöllen, *Gefolierte blüte kunst: Eine kognitionslinguistisch orientierte Untersuchung zur Metaphorik in Frauenlobs Marienleich* (Uppsala: Uppsala universitet, 2018), 54.
- 17 Cöllen, *Gefolierte blüte kunst*, 59.
- 18 Beatrice Warren, ”Referential Metonymy”, *Scripta minora: Kungliga Humanistiska Vetenskapssamfundet*, Bo Holmberg red. (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2006), 5.
- 19 Se t.ex. Kövecses, Zoltán, ”Recent developments in metaphor theory.” *Review of Cognitive Linguistics* 9 (2011:1), 11–25, <https://doi.org/10.1075/rcl.9.1.02kov>, 18.
- 20 Günter Radden, ”How metonymic are metaphors?” *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*, René Dirven & Ralf Pörings red. (Berlin: De Gruyter Mouton, 2002), 431.
- 21 Kathryn Allan, *Metaphor and Metonymy: A Diachronic Approach* (Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 2009), 11.
- 22 Jean Greisch, ”LES MOTS ET LES ROSES: LA MÉTAPHORE CHEZ MARTIN HEIDEGGER”, *Revue Des Sciences Philosophiques et Théologiques* 57 (1973:3), 433.
- 23 Jacques Derrida, ”White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy”, F.C.T. Moore övers. *New Literary History* 6 (1974:1), 25.
- 24 Einar Eggen, ”Metafor og metonymi”, *Norsk skrift: tidsskrift for nordisk språk og litteratur* (1976:7), <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-39673>, 20.
- 25 ”Et språk som gløder, men som later som det ligger under kaldt, ildfast glass”, intervju med Tor Ulven av Cecilie Schram Hoel & Alf van der Hagen, *Vagant* (1993:4), återgiven efter Alf van der Hagen, *Dialoger* 2 (Forlaget Oktober, 1996), <https://www.vagant.no/et-sprak-som-gloder-men-som-later-som-om-det-ligger-under-kaldt-ildfast-glass/>.
- 26 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Paul Patton övers. (New York: Columbia University Press, 1994), 55.

- 27 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Tusen platåer: Kapitalism och schizofreni*, Gunnar Holmbäck övers. (Stockholm: TankeKraft förlag, 2015), 20.
- 28 Deleuze & Guattari, *Tusen Platåer*, 22.
- 29 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka – För en mindre litteratur*, Vladimir Cepciansky & Daniel Pedersen övers. (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2012).
- 30 Deleuze & Guattari, *Kafka*, 48.
- 31 Deleuze & Guattari, *Kafka*, 47.
- 32 Citat från och hänvisningar till dikterna är hämtade från samlingsverket Tor Ulven. 2021. *Dikt i samling*. Tredje upplagan. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag).
- 33 Ulven, *Dikt i samling*, 20.
- 34 Ulven, *Dikt i samling*, 34.
- 35 Ulven, *Dikt i samling*, 469.
- 36 Ulven, *Dikt i samling*, 51.
- 37 Ulven, *Dikt i samling*, 33.
- 38 Ulven, *Dikt i samling*, 27.
- 39 Ulven, *Dikt i samling*, 337.
- 40 Ulven, *Dikt i samling*, 262.
- 41 Ulven, *Dikt i samling*, 272.
- 42 Ulven, *Dikt i samling*, 320.
- 43 Kampevold Larsen, *Å være vann i vannet*, 10.
- 44 Eggen, 14.
- 45 Eggen, 15.
- 46 Ulven, *Dikt i samling*, 292, i vilken Jølsens naglar fortfarande växer.
- 47 Ulven, *Dikt i samling*, 82.
- 48 Ulven, *Dikt i samling*, 449.
- 49 Ulven, *Dikt i samling*, 161.
- 50 Ulven, *Dikt i samling*, 136.
- 51 Ulven, *Dikt i samling*, 105.
- 52 Ulven, *Prosa i samling*, 548.
- 53 Ulven, *Dikt i samling*, 65.
- 54 Ulven, *Dikt i samling*, 423.
- 55 Ulven, *Dikt i samling*, 75.
- 56 Andreas G. Lombnæs, ”Spor av liv/ på sporet av liv. Tor Ulvens barokke modernisme”, *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*, Ole Karlsson red. (Oslo: Unipub, 2003), 101.
- 57 Ulven, *Dikt i samling*, 25.
- 58 Ulven, *Dikt i samling*, 436.
- 59 Ulven, *Dikt i samling*, 81.
- 60 Ulven, *Dikt i samling*, 438.
- 61 Ulven, *Dikt i samling*, 152.
- 62 Ulven, *Dikt i samling*, 401.
- 63 Ulven, *Dikt i samling*, 20.
- 64 Ulven, *Dikt i samling*, 405.
- 65 Ulven, *Dikt i samling*, 433.
- 66 Ulven, *Dikt i samling*, 287.
- 67 Ulven, *Dikt i samling*, 115.
- 68 Ulven, *Dikt i samling*, 430.
- 69 Ulven, *Dikt i samling*, 194.
- 70 Ulven, *Dikt i samling*, 195.
- 71 Ulven, *Dikt i samling*, 223.
- 72 Ulven, *Dikt i samling*, 456.
- 73 Ulven, *Dikt i samling*, 42.
- 74 Ulven, *Dikt i samling*, 38.
- 75 Ulven, *Dikt i samling*, 69.
- 76 Ulven, *Dikt i samling*, 78.
- 77 Ulven, *Dikt i samling*, 310.
- 78 Ulven, *Dikt i samling*, 76.
- 79 Ulven, *Dikt i samling*, 439.
- 80 Ulven, *Dikt i samling*, 415.
- 81 Ulven, *Dikt i samling*, 174.
- 82 Ulven, *Dikt i samling*, 66.
- 83 Ulven, *Dikt i samling*, 308.
- 84 Ulven, *Dikt i samling*, 431.
- 85 Ricœur, *The Rule of Metaphor*, 53.
- 86 Klassificeringen av som har diskuterats. Se till exempel Svein Lie, ”Om som og ordklasser”, *Maal og Minne* vol. 97 (2008:2) 213–219.
- 87 Paul Diderichsen, *Elementær Dansk Grammatik*, 3:e utg. (Köpenhamn: Gyldendal, 1962), 71.
- 88 Ulven, *Dikt i samling*, 326.
- 89 Ulven, *Dikt i samling*, 212.
- 90 Ulven, *Dikt i samling*, 242.
- 91 Ulven, *Dikt i samling*, 285.
- 92 Ulven, *Dikt i samling*, 206.
- 93 Ulven, *Dikt i samling*, 408.
- 94 Ulven, *Dikt i samling*, 424.
- 95 Ulven, *Dikt i samling*, 42.
- 96 Ulven, *Dikt i samling*, 26.
- 97 Ulven, *Dikt i samling*, 360.

ANDERS E. JOHANSSON  
OCH MARIA JÖNSSON

# "DEN HELANDE LÄNKEN I EN FELANDE TANKEKEDJA"

Dadaism, avantgarde och kritiskt affirmativ  
ironi hos bob hund



**TFL 2023:4**

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.11506>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

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

## Inledning

”Jag ska halvera mitt allvar, till hundra procent.” Så sjunger Thomas Öberg i ”Det är nu det börjar” på albumet *Jag rear ut min själ! Allt ska bort!*<sup>1</sup> Vad betyder egentligen den meningen? Någon har tänkt halvera sitt allvar – så långt är allt begripligt, om än kanske lite oväntat som formulering betraktad. Ett allvar ska bli hälften så stort. Men nästa led i meningen förvirrar: halveringen ska göras ”till hundra procent”. Betyder det att allvaret, trots allt, kommer att vara maximalt, och att vi i så fall har att göra med en negationens gestaltning av det nuvarande allvarets *outsägligt* stora allvar? Eller betyder det att personen i fråga verkligen tänkt gå in för det, att de hundra procenten betecknar graden av engagemang med vilket allvaret är tänkt att reduceras? Sådana frågor uppstår ständigt när man lyssnar på bob hund. Varken musiken eller poesin följer det förväntades logik – den förra subtilt, den senare inte alls – utan gör lyssnaren frågande genom osammanhängande och sammanblandande konstruktioner, låter anakolutens *icke-följande* bli både den viktigaste retoriska figuren och en musikalisk formprincip.<sup>2</sup>

I den här artikeln vill vi ta frågorna som väcks genom de anakoluta felen på allvar – till hundra procent – och visa hur de kan läsas som delar av ett projekt med trådar ner i modernismens motsägelsefulla sammanhang. Projektet kan betraktas som såväl estetiskt, elitistiskt och politiskt konservativt *och* som uppsluppet avantgardistiskt, lekfullt och maktkritiskt, beroende på var man lägger tyngdpunkten. Här kommer vi framför allt att följa det senare spåret. I likhet med andra band inom postpunk-traditionen använder sig bob hund av avantgardistiska strategier, inte bara i texter och musik, utan även i sättet att vara ett rockband. Men de övertar dem inte bara – de förvandlar dem och öppnar dem mot nya möjligheter i en senmodern

tid. Vi vill visa hur bandets affirmativa och roliga ironier vidgar dessa strategier bortom den elitism och ”maskulina” konstdyrkan som funnits i delar av modernismen. Artikeln kommer därmed att utgöra ett bidrag till förståelsen av en särskild aspekt av modernismens litteratur- och musikhistoriska arv, men också ett inlägg i den pågående diskussionen om den kritiska tanketraditionens blindheter och insikter. För att vår analys av bob hunds texter ska bli begriplig behöver vi därför först placera vår studie i ett forskningssammanhang, därefter ge en bild av det musik- och konsthistoriska arv som bob hund förhåller sig till. Vi ber alltså den läsare som längtar efter bob hunds texter att ha lite – eller ganska mycket – tålamod.

## Anakolutiskt och lyriskt tänkande – några utgångspunkter

I vår närläsning av bob hunds texter framträder det anakoluta tänkandet som en av de mest centrala aspekterna. Fler än vi har uppmärksammat anakolutens och avbrottets (distraktionens, inte det meningsfulla brottets) funktion i litteraturen och har använt olika begrepp för att beteckna det osammanhängande i dess språkligt estetiska form. Theodor W Adorno beskriver exempelvis de paraktiska konstruktionerna hos Hölderlin, men nämner också cesuren och anakoluten som exempel på estetiska och filosofiska avbrott.<sup>3</sup> Paul de Man har framförallt uppehållit sig vid ironins och allegorins osammanhang, men har även han lyft fram anakoluten som ett av medlen för ett konstverk att installera sig som permanent parabasis.<sup>4</sup> Philippe Lacoue-Labarthe hävdar, i sin tur, att Hölderlin låter cesuren ”vara något som stör det spekulativa i dess inre” (vår övers.), stör den helhetssträvan som finns hos Hegel, stör ordningen.<sup>5</sup> bob hund förhåller sig visserligen inte explicit till Hegel, men stör också, i Hölderlins anda, det som förutsätts vara förnuftigt.

Nu kunde man invända att Hölderlins poesi är något annat än bob hunds rocklyrik. På sätt och vis stämmer det, på sätt och vis inte. Inom nordisk litteraturforskning har forskare som Ulf Lindberg, Gisle Selnes och Hillevi Ganetz visat att traditionellt värderande gränsdragningar mellan olika genrer inte går att upprätthålla vid studier av rocktexter.<sup>6</sup> Hos Anne-Marie Mai, Arild Linneberg, Svein Slettan

och Erling Aadland tillkommer en vilja att ompröva själva sätten att förstå hur poesi fungerar. Den sistnämnde har i en artikel från 2017 teoretiskt utvecklat en Heidegger-inspirerad förståelse av ”lyriskt tänkande” som ligger nära vår egen.<sup>7</sup> Mai har i *Digteren Dylan* använt sig av Bruno Latours tänkande rörande aktörer och nätverk i sina läsningar av Bob Dylans texter, något som också påminner om vår vilja att närma oss texter som särskilda poetiska utsagor utan att stänga in dem i en traditionell förståelse av kategorin poesi (även om nätverken hon kartlägger inte tillåts sträcka sig utöver det litterära fältet).<sup>8</sup> Linneberg har, å sin sida, i *Bastardforsøk* blottlagt förbindelser mellan rockmusik och filosofi när han låtit bland andra Adorno, de Man och de ryska formalisterna vara samtalspartners med Scritti Politti, Ray Davies (Kinks) och M. A. Numminen.<sup>9</sup> Hans analys av den sistnämndes Fluxus-användning av nonsensordet ”dägä” pekar också mot oväntade förbindelser bortom poesins vanliga gränser. Slutligen har Svein Slettan inspirerat oss genom sina analyser av hur bandet deLillos sönderplockningar av maskulinitet leder så långt som till ”stadige distanseringa i forhold til det vi kan kalle rasjonell modernitet”,<sup>10</sup> och hur den norske singer-songwritern Frank Tønnesen (mer känd under artistnamnet Tønes) naivistiska strategier bör ses i enlighet med hur modernistiska grepp ”avautomatiserer det dagleg-dage gjennom å intensivere og parodiere det”.<sup>11</sup>

Vare sig bob hund eller vårt sätt att närma oss bandet uppstår alltså i något tomrum. Det finns förbindelser till andra artister och tänkare som sträcker sig över både rum och tid. Några av de kopplingarna synliggör vi härnäst.

## Avantgardismen och postpunkten

### *Kontinuitet*

Punken och postpunkten ansluter uttryckligen till den tidiga modernistiska och avantgardistiska konsttraditionen. Musikjournalisten Simon Reynolds historik över postpunkens era bär titeln *Rip it Up and Start Again*, en formulering som placerar rörelsen tillsammans med Rimbauds vilja att bränna alla gamla ordböcker, men också med dadaisternas försök att sluta vara meningsfulla. Det är tron på att

konstnärliga metoder kan öppna nya möjligheter i förhållande till en förstelnad tradition som gör att man vänder blicken bakåt. Reynolds sammanfattar förbindelserna så här:

Those postpunk years from 1978 to 1984 saw the systematic ransacking of twentieth-century modernist art and literature. The entire postpunk period looks like an attempt to replay virtually every major modernist theme and technique via the medium of pop music.<sup>12</sup>

Barret Watten har å sin sida visat hur modernistiska tekniker och strategier fortlever inom kulturen i dess helhet: hur intresset för tecknets materialitet påverkat modern reklam,<sup>13</sup> hur techno-scenen i Detroit på 90-talet genomsyrades av surrealistisk automatism och främmandegöring i den ryska formalismens mening<sup>14</sup> och hur estetisk negativitet som politisk intervention kan sägas känneteckna bandet Wolf Eyes "industrial-hardcore-noise hybrid"-musik.<sup>15</sup> Och det går att lägga till fler exempel, som det amerikanska "avant-garage" bandet Pere Ubu – ett band så viktigt för bob hund att den enda cover de någonsin gjort är på Pere Ubus "Final Solution" (trots att de lovat att aldrig göra någon cover) – vilket har lånat sitt namn från för-dadaisten Alfred Jarrys skandalpjäs från 1896. Eller Talking Heads, som gav en hommage till dadaisten Hugo Ball genom att sätta musik till hans nonsensdikt "I Zimbra",<sup>16</sup> och som utövade samma slags meningslöshet i konserter som också var konstinstallationer och teater, dokumenterade i Jonathan Demmes film med den talande titeln *Stop Making Sense* från 1984.<sup>17</sup>

bob hund är också ett konstprojekt i lika hög grad som ett rockband. Framträdandena har drag av happening, skivomslagen av Martin Kann har alltid drag av konceptkonst, och gränsen mellan vad som är kommersialism och konst problematiseras lekfullt på bandets webbshop (där man till exempel länge kunnat köpa en höghjuling, även kallad "penny-farthing" för 16 800 kronor). På sådana explicita sätt skriver sig bandet in i avantgardismens estetiska (anti) tradition, vars förenande tråd ligger i viljan att undersöka vad det egentligen innebär att vara ett konstverk – eller ett rockband.

## Förändringar och motsägelser

Vad är "rock" i en tid då rockens subversiva potential kommit att stelna och själv bli till konvention? Frågan gäller i sin förlängning hela den konstsyn som föddes i och med romantiken och som levde vidare in i modernismens avantgardistiska rörelser. Fredric Jameson har med termen "postmodernitet" velat beteckna det kapitalismens skede under vilket modernismen institutionaliserats och/eller införlivats i den accepterade kulturen.<sup>18</sup>

Postpunkten var ett försök att undvika detta införlivande, som för punkens del kommit till stånd genom att den tolkades som en "återgång till de äkta rötterna". Genom att i än högre grad lyfta fram det konceptuella, knyta an starkare till arvet från Duchamp, dadaisterna och Cage, steg man tydligt över gränsen till mer intellektuella provokationer. Uppmärksamheten riktades mot kontexten, mot sådant som vanligen togs som så självklart att det inte lades märke till. I enlighet med hur Duchamps urinoar och flaskkorkare gör åskådaren – dennes förväntningar och förståelse gällande vad som är konst, samt de möjligheter till förvandling av dessa som mötet med konstverket innebär – till en del av själva konstverket, strävade postpunkten efter att ställa fram och peka på konventioner och föreställningar gällande vad musik, och då särskilt rockmusik, kan vara.

Försöket att undvika att bli en del av etablissemangen och kulturindustrin gick väl så där, som man brukar säga. Talking Heads lyckades inte undvika att lyckas, trots sin devis "stop making sense". Pere Ubu, med sångaren Chris Thomas, lyckades bättre, och har väl fortfarande vare sig slagit igenom eller berövats sin kultstatus, men detta hindrar inte att punken och postpunkten, i likhet med avantgardismen, idag blivit en del av det kulturliv som kan omfatta allt, bara det kan omslutas av marknaden. Upprorets tradition har förlorat den autonomi som gav konsten auktoritet under den moderna epoken (och som Pierre Bourdieu kartlade i *Les règles de l'art*), men funnit en plats som valbart alternativ för identitetssökande.<sup>19</sup>

Förlusten av autonomins och negationens överskridande möjligheter, under en kapitalism som tycks sakna utsida, utgör dock inte hela bilden av det avantgardistiska arvets situation i vår samtid. Magnus Persson har beskrivit hur överskridandets och provoka-



tionens estetik i sig själv blivit norm, och hur detta förändrat litteraturens ställning.<sup>20</sup> Framförallt är det dock queerteoretiska och feministiska forskare som Eve Kosofsky Sedgwick och Rita Felski som uppmärksammat hur själva motståndets tradition burit med sig ett manligt kodat normsystem som gjort transgressionen, styrkan och kampen till ideal, och fört relationalitet, beroende och lyssnande åt sidan.<sup>21</sup> När Chris Thomas har försökt reinkarnera det provocerande manliga överskridandets symbol (Jarrys groteska teaterkaraktär Pere Ubu – ”the deepest, most unacceptable, most bestial and most banal impulses in the human being rolled into one”<sup>22</sup>) har han skrivit in sig i just ett sådant sammanhang.

Konstens autonomi har begränsats, och avantgardismens baksidor har belysts. Samtidigt finns en kontinuitet. bob hund befinner sig i en motsägelsefull samtid. Bandet ”rear ut sin själ” och biter sig fast i en grabbig gemenskap (i en intervju i tidskriften *Sonic* deltar ett 20-tal personer, ingen kvinna) – samtidigt som det fortsätter att öppna för nya möjligheter, kopplingar och relationer.<sup>23</sup> Ett exempel är bandets försök att bryta sig ur den maskulint kodade rockgenren genom samarbetet med regissören Kajsa Giertz och manusförfattaren Hanna Nyberg i musikalen *BOBHUNDMUSIKAL – för folk med tinnitus i hjärtat*. I föreställningen får bob hund konfronteras med bob katt (ett band bestående av unga kvinnor med rockdrömmar påminnande om bob hunds egna).

## Öppningar

När Gerald V. Casale, medlem i postpunkbandet Devo, berättar om hur bandet uppstod ur besvikelsen över att fyra studenter hade dödats av det amerikanska nationalgardet under en demonstration vid Kent State University, menar han att upprorets krossande ledde till ett sökande efter andra former av motstånd:

After Kent, it seemed like you could either join a guerrilla group like the Weather Underground, actually trying assassinating some of these evil people – the way *they* had murdered anybody in the sixties who’d tried to make a difference – or you could just make some kind of wacked-out creative Dada art response. Which is what Devo did.<sup>24</sup>

Viljan att ”skapa något slags dyngrakt kreativt Dadakonstsvar” (för att översätta ur citatet ovan) kännetecknar även bob hund. Även om avantgardismens provokationer och ironier inte längre kan fungera som negationer av det rådande samhället (och överträdandets tradition dessutom, genom hela sin historia kommit att förknippas med maskulina normer) lever dess öppna, affirmativa och roliga sidor, vända mot relationalitet och etik, vidare i andra sammanhang, såsom hos band som dessa. bob hunds små bokstäver för tankarna till konstnären ernst elis erikssons genomtänkt antiheroiska struntande i alla språkregler – gemener är lättare att associera till tontighet och sårbarhet än till genikult och bredbent rockattityd. Och i den självframställan bandet ägnar sig åt, inte minst i intervjuer, beskriver de sig alltid som ett resultat av slumpmässiga möten i en ständig fylla – grabbigt, clownigt, men också helt i enlighet med humorns ikonoklastiska värde.

Nära humorn ligger ironin. Och i likhet med alla andra konstnärliga verktyg kan både humorn och ironin fungera på olika sätt. Exempelvis kan de vara exkluderande i sina sätt att skapa gemenskap. I den konventionella retoriska formen handlar ironi om att åhöraren, genom sin kunskap om sammanhanget, förstår att det sagda ska uppfattas som att det uttrycker sin motsats. Det rör sig alltså om en stabil ironi som förutsätter gemensam förståelse. Men även konstens och filosofins mer avancerade och kritiska ironier kan fungera på det viset. Det är det Felski framhåller när hon menar att kritikerns ”ironiska medvetande” avskiljer sig och distanserar sig från vad det ser som vardagens mindre vetande människor och deras relationella sammanhang.<sup>25</sup> Ironins ifrågasättande potential förvandlas lätt till avslöjanden som framför allt stärker den egna sammanhållningen i relation till de andra.

Men innebär detta att kritik, ironi och humor enbart fungerar så? I den tradition där bob hund skriver in sig syftar ironin ofta till att uppmärksamma den gemensamma förståelsens kontingens, kritiskt granska den och peka på hur kontexter vi tar för givna inte är så givna. Men detta behöver inte förstås som avslöjanden vilka i förakt river sönder det vardagliga och igenkännbara. Sokrates ironiska och dialektiska barnmorskekonst syftade till att de han diskuterade med skulle inse att det de tog för sant inte alltid kunde tas för sant, eller

åtminstone inte för *helt* sant. När romantikerna knöt an till detta slags ironi utvecklade de den till ett universellt tvivel som skulle markeras och lyftas fram genom illusionsbrott och andra sätt att uppmana till reflexion, inte enbart för att avslöja, destruera eller relativisera, utan framförallt för att öppna nya möjligheter inom det givna. En kompositör som Mahler förhöll sig uttryckligen till den västerländska musikaliska traditionens konventioner på ett ironiskt vis, använde sig av det som blivit klichéer i nya inramningar, intog en galghumoristisk attityd, som Adorno uttryckt det, för att därigenom låta något annat framträda i det material den musikaliska traditionen gett honom – utan att detta nödvändigtvis behövde förta skönheten i det givna.<sup>26</sup>

bob hund kan alltså, hur konstigt det än i förstone verkar, ses i Mahlers efterföljd. Inte heller bob hund arbetar utifrån enkla förnekanden av traditionen eller föreställningar om att den har övervunnits. Öbergs ironiska användning av Iggy Pops sceniska uttryck, bandets sätt att samtidigt beröva och bevara rockens romantiska autenticitetskrav och genikult, gör inte nödvändigtvis uttrycket mindre kraftfullt. Om den avantgardistiska överträdelsen inte längre är möjlig, kan det som sagt ändå vara möjligt att hålla fast vid andra aspekter av den modernistiska konsttraditionen. Bevara traditionen samtidigt som man förändrar den.

För band som Talking Heads och bob hund är det viktigare att bevara leken än att provocera. Om Pere Ubus Chris Thomas fortfarande kan sägas befinna sig i det demoniskas tradition, i vilken vägen till något nytt går genom förstörelse, stannar David Byrne och Öberg i musik- och ordlekens (till synes) meningslösa nonsens, och visar på detta sätt med största lekfulla allvar upp det givnas kontingens, samt, att det kan vara annorlunda.

## Leka med orden – på allvar ...

I det följande vill vi göra just detta: ta leken på allvar genom analyser av några av bob hunds låtar. Vi säger ”låtar” i stället för ”texter” på grund av att text och musik så ofta samverkar även tematiskt hos bob hund, även om fokus i denna artikel främst ligger på texterna. Vi börjar med låten ”Fallfrukt”, från skivan *0-100* från 2019. Låten är musikaliskt sett uppbyggd kring kontraster där verserna är stilla och ned-

tonade, medan refrängen (och framför allt sticket innan sista refrängen) stegrar i tempo och ljudstyrka. Vi börjar med den första versen:

Äpple och päron  
hundar och katter  
ärtor och morötter  
genier och nötter<sup>27</sup>

I låten framträder en vilja att syna konventioner för att se efter om det också kan vara på andra sätt. Första versen inleds med ordpar som brukar förknippas med varandra: ”Äpple och päron / hundar och katter / ärtor och morötter / genier och nötter”. De två första paren hålls samman genom att de ingår i talesätt som alla känner till. De är fast rotade i kulturella föreställningar och konventioner. Ärtor och morötter ingår visserligen inte i talesättens ritualiserade praktik men hör båda till kategorin grönsaker, och utgör i stuvad form klassiska tillbehör till falukorv, således förenade av både vetenskapliga och kulturella kategoriseringar. Detsamma kan sägas om sista radens genier och nötter. Växter är underordnade människan, nötter kan aldrig vara genier. Nötter har därför kunnat bli en kulturellt etablerad död metafor för dumma människor, det vill säga inte riktigt riktiga människor.

*Men* i strofens uppräknings av kulturellt givna kategoriseringar och motsatspar framträder också nyanser. Där det första paret hålls samman av det behov av distinktioner som talesättet vilar på, det andra av hur distinktioner kan representera motsättningar och antagonismer, och det tredje av möjligheten till sammanblandningar och redningar, så bär det sista paret i sig på en tydlig makthierarki, nämligen den som präglar relationen mellan de som vet och de som inte vet. De sistnämnda – de som inte förstår – jämföras dessutom genom den halvdöda metaforen ”nötter” med kategorierna i de tidigare raderna: de som inte heller förstår, och som genierna därför, å sin sida, kan antas objektifiera, kategorisera, förstå och, i en del fall, även äta.

Katalogformen listar par som hålls ihop av kulturella föreställningar. Den gör inget annat. Det är svårt att läsa strofen som att den står för någon djupare mening bortom detta faktum; den är helt enkelt bara en lista på saker som förknippas med varandra, den *visar* detta. Bristen på sammanhang markerar det kontingenta.

Ulf Olsson har undersökt listan som konstnärlig form hos Strindberg, medan Umberto Eco, i *The Infinity of Lists: From Homer to Joyce*, tecknat dess historia från antiken och framåt.<sup>28</sup> De två är överens om att listan utgör ”en central princip i 1900-talets avantgardism inom både litteratur och konst”,<sup>29</sup> och då framförallt i den moderna infinita form som Eco kallar ”poetics of the ’etcetera’”, vilken kännetecknas av ”a taste for *deformation*”.<sup>30</sup> Listan i ”Fallfrukt” består också den av ett uppräknande som inte hålls samman av någon djupare helhet.

I nästa vers fortsätter uppräknandet med ”cyklar och bilar”, det vill säga fordon som rör sig:

cyklar och bilar  
någon som ligger och vilar  
och väntar på något gott  
som ingen har förstätt

Men det som ser ut att bli en lista med rörliga fordon *avbryts* dock redan av nästa rad: ”Nån som ligger och vilar”. Nästa rad, ”och väntar på något gott”, leder associationerna till att den som ligger och vilar väntar på något gott att äta, vilket är lätt att förbinda med föregående strof. Men här lurar också uttrycket ”den som väntar på något gott väntar aldrig för länge” – vilket gör att det skapas en förväntan hos lyssnaren om vad som ska komma. Och inte nog med det, det som är gott måste vara något nytt storslaget, eftersom det är något ”som ingen [tidigare] har förstätt”.

Refrängen klargör vad som menas. Denne någon som ligger och väntar på något gott ligger i likhet med Newton under ett fruktträd och väntar på en helt ny idé, som exempelvis den om gravitationen:

(Få få få)  
Fallfrukter i skallen  
(Få få få)  
Fallfrukter i skallen  
En helt ny idé

Refrängen framkallar en av den moderna vetenskapens mest omhuldade myter, nämligen den om hur Newton fick sin idé om gravi-

tationen genom att han träffades i huvudet av ett fallande äpple. I sin mytiska form framställer den vetenskapsmannen som den geniale upptäckaren: ingen annan kan riktigt förstå hur han får sina insikter. Men Öberg leker med orden på ett sätt som påpekar hur myten förskönar det som kan ha hänt. Han återför bilden av det på Newtons huvud fallande äpplet från dess normala, vardagliga plats i språket, som alla känner till och förstår, till vad som med största säkerhet egentligen hänt (om det hänt), nämligen att kunskapens frukt, äpplet, blivit *fallfrukt*, kanske redan maskätet, och om inte annat med säkerhet snart ruttet på grund av träffen i skallen. Den moderna rationalitetens urmyt är kanske maskäten från början? Ibland måste vi, som Öberg, vrida de färdiga berättelserna och formuleringarna ur det självklaras grepp.

Nästa vers första rad återvänder till föreställningen om människan som en medveten och autonom agent som *äter*, men också tävlar och kämpar:

kung fu och karate  
någon som pratar med maten i munnen  
någon som suger på tummen  
varken upp eller ner  
Någon som väntar på något gott  
Som ingen har förstätt

Den förväntan på att ytterligare konventionella par ska dyka upp som första raden väcker, bryts av raden som följer: ”någon som pratar med maten i munnen”. Här dyker det upp någon som har fått mat i munnen – kanske allt ätbart som det tidigare sjungits om, kanske är det sångaren själv som just haft matorden i munnen, eller den som kanske väntat på något gott och äntligen fått något gott att äta, men framförallt syftar talesättet på faktumet att den som har mat i munnen inte riktigt kan prata. Rationalitetens grund, språket, det som mer än något annat har ansetts skilja oss från djuren (från växterna, maskinerna – alla dem som räknats upp i tidigare verser och som vi, just på grund av att språket har antagits skilja oss från dem, anser oss kunna utnyttja) låter sig inte utsägas. Ätandet står i vägen för den rationella mänskliga kommunikationen.

Nästa rad fortsätter på det spåret: ”nån som suger på tummen /

varken upp eller ner”. Både den som har mat i munnen och den som suger på tummen har svårt att prata – det som kommer ut kommer att vara oartikulerat, låta obegripligt, vara nonsens. Tumsugandet associerar också till barnslighet. Hursomhelst är det knappast ett rationellt och handlingskraftigt subjekt som skrivs fram. Och ”varken upp eller ner” beskriver tummens riktning – när den är i munnen är den varken vinklad uppåt eller neråt, utan inåt, mot munnen, i ett mitt emellan. Den som suger på tummen är alltså inte heller värderande, den ger varken ”tummen upp” eller ”tummen ner” utan gör något annat med tummen, den suger på den – kanske som tröst.

Men texten stannar inte i ett avståndstagande från myten om den rationella människan. Tumriktningen inåt är också en annan slags kommentar till Newton och äpplet och tyngdlagen. Det är kanske inte ens en låt om att vänta på en insikt om hur allting hänger samman, om lagbundenheten, utan en sång om att vara öppen för mellanrummen. Vara barnslig och sårbar, vänta på något gott. Tummen man suger på – av barnslighet, av nöd – är inte heller enbart riktad i enlighet med tyngdlagens upp och ner utan styrs av andra behov. När det gäller raden ”någon som väntar på något gott som ingen har förstått”, vilken kopplas ihop just med tumsugandet, kan man också tänka sig att den som ligger där och suger på tummen väntar på något annat än det vi redan vet, något ”som ingen har förstått”, men att det inte nödvändigtvis handlar om framsteg och utveckling.

Sammanhang av analogier, metaforer, synekdoter och myter, vilka alla beror av socialt etablerade konventioner och ordningar, slås i Öbergs texter sönder av uppräknande listor och anakoluta ordlekar. Anakolutens ”felaktiga” ihopföranden bryter dock inte enbart sönder det förväntade, utan skapar också, just därigenom, oväntade *förbindelser*.

Men är sådana avbrott och sammanföranden något som bör tas på filosofiskt, vetenskapligt och/eller vardagligt allvar? Det finns en äldre filosofisk skandal som påminner om Öbergs oväntade sammanföranden, nämligen den som Friedrich Schlegel stod för när han i *Lucinde* ställde samman tänkande med ett reellt, kroppsligt samlag (inte en abstrakt sexualitet, som filosofer *kan* fundera över). Hegel och andra upprördes av att han åsidosatte reglerna för filosofiskt tänkande. Han kunde inte tas på allvar.<sup>31</sup> Hur är det med Öbergs rader? Är de

*bara* ett skämt? Bör de inte tas på allvar? Människan anser sig ha *rätt* att äta växter och djur samt utnyttja maskiner eftersom hon, i motsats till dem, ser sig som ett rationellt tänkande djur med tillgång till språk överlägsna alla andra. Att Newton *förstår, räknar ut* och *kalkylerar* tyngdlagen gör honom till en sinnebild för denna föreställning om människans särskildhet. Men Öberg *avbryter* den självklara tankegången med *någon* som suger på tummen, pratar grötigt med mat i munnen och som *fortfarande väntar* på något gott när hen får en (kanske ruten) fallfrukt i skallen. Lekfullhetens distans ger med ytterst små medel en annan (sannare?) bild av den moderna människan än den som tror sig ha kontroll.

Öberg korskopplar sammanhang som ”egentligen” inte hör ihop med varandra. Anakolutens ”felaktigheter” skapar oväntade förbindelser. Det är *också* vad den här sången handlar *om*: att myter kan omtolkas, att när man minst anar det kan man se något som inte ”borde” vara där. Refrängen stöder en sådan tolkning: ”Fallfrukter i skallen / En helt ny idé”. Det är alltså möjligt att, när man stannar upp och kliver av och ligger och vilar och väntar på något gott – en tumme? – få en helt ny idé av en fallfrukt. Man kan se något som ”ingen har förstått” – *inte* som en effekt av det mänskliga förnuftets utveckling, utan som en okontrollerbar händelse som instiftar nya kombinationer: det behöver inte vara äpplen och päron, det kan också vara ärtor och morötter, eller gravitation och nötter. Newton, och därmed vetenskapen, tas ned från sin mytiska upphöjdhet, utan att nödvändigtvis förlora sin betydelse. Snarare upptäcks vad den kanske egentligen alltid varit.

Efter ytterligare en refräng avslutas låten med en inskjuten rad som upprepas och, genom sin musikaliska placering som *brygga* innan den sista refrängen (och det faktum att den framförs av en mångröstad kör), får en kontrastverkan som understryker dess sammanfattande karaktär: ”Den helande länken i en felande tankekedja”. Raden är en metakommentar till hur låten genom sina ”fel” avbryter förväntade följder och skapar nya associationer. Leken med ordparet helande och felande är också karaktäristisk för bob hunds anakoluta projekt: det som verkar vara ett fel i en tankekedja kan i själva verket vara det som skapar ett nytt sammanhang.

Det felaktiga ihopkopplandet *är* i så fall ”den helande länken”.

I öppningen mot språket, lyssnandet efter tomrummen och utrym-  
mena där något annat skulle kunna ske, finns det något helande, ja  
till och med kanske något ”gott som ingen har förstått”. Men det är  
ett värderingsfritt ”gott”, ett letande efter utrymmet där rätt och fel,  
bra och dåligt, upp och ner har upphört att finnas, ett ”gott” som  
har med tummens riktning in mot munnen att göra. Det är vad en  
affirmativ ironi skulle kunna vara.

Kan dylika lekar med ord tas på samma allvar som utsagor från  
vetenskapsmän, jurister och ekonomer? Tänkare som Isabelle Stengers  
och Michel Serres menar det.<sup>32</sup> Liksom alla i den generation som förde  
in modernismens anakoluter i filosofin. Jacques Derridas polemik mot  
J. R. Searle är exempelvis fortfarande lika rolig och lika allvarlig som  
någon av bob hunds texter.<sup>33</sup>

### ... och förtvivla

Vi har hittills betonat det lekande draget i bob hunds texter, även om  
vi framhållit att leken är på allvar. I låten ”Det överexponerade göm-  
stället” från 2011 framträder i stället ett kristillstånd, en upplevelse  
av att befinna sig i en tid och på en plats där allt har gått förlorat, där  
den vetenskapliga rationalitetens framstegstanke nått vägs ände – och  
så även motståndet mot densamma: ”Först var jorden platt / Sen blev  
den rund / nu är den fyrkantig som ett möbelvaruhusbyggsatsbord.”<sup>34</sup>  
Allt är upplyst av vetenskapen, förnuftet och den rationella produk-  
tionen – inget kommer undan, till och med motståndet har ”över-  
exponerats”, stelnat. Öberg viskar fram de fragmentariska raderna  
och arbetar lika mycket med tystnad, pauser och andhämtning som  
med de ord som utsägs. Texten vindlar sig fram och tillbaka mellan  
omöjligheter och letar efter utvägar, gömställen, tomrum. Alternati-  
ven tycks använda och uttjänta. Demokrati och tryckfrihet har blivit  
tomma ord eller fetischer: ”Åhh, känn hur du ejakulerar, kommer för  
tryckfriheten och demokratin / Nu, nu, nu, nu klättrar du i korkeken  
med en bag in box i högsta hugg”. Träden är ”korkekar” och inte  
några almar i Kungsträdgården (vilka nu, för övrigt, är några av  
de ytterst få stora almar i södra Sverige som ännu inte dött i den  
antropocena almsjukan på grund av att de vaccinerats), och istället  
för en knuten näve har duet en bag in box i handen. Låten är ovanligt

bitter och dyster i tonen för att vara bob hund, men här finns också  
en sorg som inte bara avvisar samtiden. ”Aldrig, aldrig, aldrig, aldrig,  
aldrig, aldrig, aldrig i din famn” sjunger Öberg i en strof som åkallar  
kampsången ”Aldrig aldrig aldrig, aldrig ger vi upp”<sup>35</sup>, men som bryts  
av och i stället för att eskalera i trosvishet och triumf gör sig mottag-  
lig för förtvivlan och förlust av sammanhang. Här finns en sorg över  
en förlorad (kamp)gemenskap med ”djupa, djupa rötter”, men också  
ett sökande efter en annan. Själva letandet är kanske utvägen: ”sök  
upp en plats där drömmen börjar slå” – det vill säga – sök upp det  
tillstånd där drömmar får hjärtslag, där gränsen mellan verkligt och  
överkligt grumlas.

Låten slutar i en framvisad insikt om att det inte finns någon  
”annan utväg än det överexponerade gömstället”. Det finns ingen  
radikalt *annan* kritisk position att inta, inget avantgardisktiskt  
utanför. Men samtidigt finns kanske ett gömställe just precis i ”över-  
exponeringen”. Överexponering uppstår ju när ett foto tas med för  
mycket ljus. Det som händer är att de ljusa delarna av motivet inte  
syns. Det uppstår ett gömställe i ljuset.

### En anakolut ironi: Konsten att förhålla sig både kritiskt, affirmativt och förtvivlat

Uppgörelsen med avantgardismen och den kritiska tanketraditionen  
är viktig, men har idag ofta en dragning åt att enkelt likställa ifråga-  
sättanden av det normala och välkända (felaktigt identifierat som  
det vardagliga) med odemokratisk, distanserad elitism. Inte minst  
gör sig Felski och Toril Moi skyldiga till ett sådant likställande i sina  
senare böcker.<sup>36</sup> Men demokrati och jämlikhet är inte nödvändigtvis  
detsamma som det normalas rätt. Det vi försökt visa i läsningen  
ovan är hur ironier och anakoluter inte behöver vara, eller ses som,  
distanserade, kritiska, svåra eller provocerande. Öbergs sångtexter  
*är* visserligen distanserade, kritiska, svåra och provocerande, men  
*de är också*, i likhet med Hugo Balls, Lennart Hellsings, Öyvind  
Fahlströms och andra modernistiska avantgardisters texter, lekfulla,  
roliga, vardagliga – *och djupt allvarliga*.

Dadaismen, vars inflytande förenar de nyss nämnda poeterna och  
konstnärerna, accepterade inte givna gränser mellan högt och lågt,

allvarligt och roligt, djupt och ytligt. Dylig avantgardism *acceptera-*des dock, så småningom, genom att konstverken paketerades som obegripliga experiment vilka kunde ge kulturell status och omsättas i varuvärden, möjliga att uppleva utan att behöva tas på allvar som tänkande. Avantgardismens antihierarkiska och demokratiska aspekter sköts på så sätt åt sidan, desarmerades, när den exkluderades genom inkludering i den samhällliga ordningen. Men detta innebär inte att det inte går att arkeologiskt gräva fram de förlorade möjligheterna.

Det är det bob hund gör. Låt oss ge ytterligare ett exempel på hur Öbergs anakoluta lekar kan ifrågasätta det normala, se det konstiga i det vardagliga, utan att det nödvändigtvis för med sig ett högdraget kritiskt förakt. Till skillnad från ”Fallfrukt” arbetar låten ”Många bollar i elden” inte musikaliskt med kontraster mellan det lågmälda och det högljudda. I stället är den uppbyggd kring ett ständigt ökande crescendo – den börjar med en ensam röst som i verserna skriker ut sin vilja, för att i refrängerna ytterligare accelerera och explodera i en melodi som för tankarna till cirkus och clowneri. Vi utgår här från de två första verserna:

Jag vill göra mitt bästa  
men vad är mitt bästa?  
snökvinnan på bergets topp  
gör allt vad hon kan

Vi vill hjälpa vår nästa  
men vem är vår nästa?  
rulla stenar på havets botten  
utan ett ord<sup>37</sup>

Sångtiteln ”Många bollar i elden” är i sig en anakolut. När Öberg kontaminerar talesättet genom att blanda ihop det med ett annat händer något. Lyssnaren kan knappast undvika att tänka på hur mycket som förutsätts när vi till vardags förstår ett uttryck. De två talesätten, att ha ”många bollar i luften” respektive ”många järn i elden”, som vanligen fungerar som metaforer, eller kanske snarare som döda metaforer, reducerade till skyltar som markerar kontroll, styrka, multitasking, flexibilitet och samtid, förvrids plötsligt till misstag och fel

med konsekvenser: Bollar brinner! De låter sig inte, som järn, formas av elden till effektiva verktyg eller vapen – om nu det skulle vara bra. Att verkligen göra som titeln säger skulle leda till att alla bollar inte bara tappades utan brann upp – precis sådant som kan hända jonglerande clownen. I det minicollage som sammanblandningen utgör för de bägge talesätten med sig sina vanliga sammanhang och effekten blir, när de krockar, att språkspelen de tillhör destabiliseras en aning.

Sångens första rad är också den en kliché, en färdig fras, som lyssnaren säkerligen inte tycker är särskilt svår att förstå: ”Jag vill göra mitt bästa”. Men finns där inte en liten förskjutning i förhållande till uttryckets vanliga form? Brukar det inte heta att ”jag ska göra mitt bästa”? Bytet från ”ska” till ”vill” för in ett glapp mellan vilja och göra, det är inte längre säkert att jaget kommer att göra sitt bästa. Hen vill, men kanske ändrar hen sig, kan inte, eller så dyker något annat upp eller... så kan det leda fel likaväl som rätt. I följande rad fördjupas glappet till ett existentiellt gap: ”men vad är mitt bästa?” Hur ska man kunna veta vad man kan göra, hur mycket man än vill? Och, än svårare, hur ska man kunna veta vad som är ens bästa? Frågor föds i det som tycktes så enkelt, vardagligt och självklart. Vi tror att vi förstår de fraser vi använder automatiskt, men om man som Öberg börjar lyssna på dem omsorgsfullt (och ändra lite) visar de sig fyllda med föreställningar om människan, om agens, kunskap, kontroll, rationalitet. Öberg granskar vårt självklara språk, och frågor föds ur upptäckten av vardagens motsägelser.

Det vi tycker oss se hos bob hund är alltså en typ av ironi som inte fungerar på det sätt vi vanligtvis tänker oss – en utsaga som säger något men menar motsatsen – men som inte heller opererar genom avståndstagande och distans, så som sokratisk och romantisk ironi samt misstänksam kritik ofta *antas* göra. bob hund sönderdelar visserligen språket och våra vanliga föreställningar om vad det innebär att vara ett rockband eller en människa. Men de sätter samtidigt ihop allt på nya konstiga sätt. Det är ett språkarbete som inte fjärrmar sig utan närmar sig, som är socialt och söker öppningar mot platser där andra kan komma fram, bli delaktiga.

bob hund samspelar på så sätt aktivt med sin publik, låter den kommentera och bli medskapare. Det finns ett demokratiskt och pedagogiskt uppsåt hos bandet. De är agitatorer vars läror handlar

om att lära lyssnaren bli skapare, bli tumsugare och vänta på något gott. Texterna slänger ut några associationsbanor. Resten får lyssnarna fylla i. Eller så får de komma in i ett ”ooo” insprängt strax innan refrängen, som i ”Många bollar i elden” ovan. Möjligheten av en icke-exkluderande gemenskap kan också anas när de säljer sina instrument så att de måste låna nya av publiken.<sup>38</sup> Solidaritet är kanske inte rätta ordet, men här finns en riktning mot det gemensamma. Det är inget tydligt affirmativt omfamnande. Inget tydligt ironiskt avvisande. Men ett öppnande.

På den självbetitlade skivan *bob hund* från 1994 sjunger Öberg att ”det skulle vara lätt för mig att säga att jag inte gillar dig”.<sup>39</sup> Här har vi avståndstagandets möjlighet. Men så lägger han till ”men det gör jag” – ett tydligt bejakande. Som följs av tillägget ”tror jag”. ”Tror jag” skulle kunna ses som ett tvivel, ett ängsligt tillbakadragande. Men så enkelt är det inte heller, för det är ju fråga om *tro*. Att *tycka om* är trots allt vad han *tror* på!

I låten ”ja ja ja, nej” formuleras ett liknande mellanläge:

Ja  
Nej  
Kanske  
Vet inte  
Ja  
Nej  
Vi får se  
Vi får se  
Ja  
Nej  
Kanske  
Vet inte  
Vi får se  
Vi får se<sup>40</sup>

Här pendlar Öberg – modallogiskt – mellan ja och nej och söker ett annat läge – ett ”kanske”, ett ”vet inte”, ett ”vi får se”. Det är tumsugandet igen, varken upp eller ner. Vi ser sökandet efter detta läge också i den annons bob hund publicerade inför sitt samarbete med

Malmö Live konserthus 2018. Den är reklam, men förmedlar i sann dadaistisk manifestanda även bob hunds program:

Inför alla val 2018 rör sig bob hund både bakåt och framåt samtidigt, med moll och dur om vartannat. Vår symbol är en tidlös trafikkon som både kan innesluta och utesluta, varna för fallgropar och visa hur långt vi kan gå. En trätt att ropa osannolika sanningar och lättsmälta lögner i. Sätt den på huvudet och se vad som händer. Samarbetet mellan bob hund, Malmö Live och dig kommer att ske exakt på den plats mellan oss som fortfarande väntar på det oförlömliga mötet.<sup>41</sup>

Det är den här platsen som bob hund försöker öppna, en punkt där inte allt är givet, där man skulle kunna bara vara bredvid varandra. Det är ett arbete att försöka hålla utkik efter den platsen, att genom anakoluter upprätta förutsättningar för den, hitta helande länkar i felande tankekedjor.

bob hund utforskar, både inom bandet och i relation till publiken, vad demokrati skulle kunna innebära. Det rör sig om en oordnad demokrati, öppen för kaos. En intervju i tidskriften *Sonic* strävar själv efter en sådan oordning, nämligen Anders Dahlboms ”Dur och moll om vartannat: historien om Bob Hund”.<sup>42</sup> *Om vartannat* är nämligen också en bra beskrivning av själva artikeln. Minnen från medlemmar och andra radas upp utan någon som helst röd tråd, och utan att intervjuaren framträder eller ens ställer frågor. Allt ges samma värde, de hierarkier som präglar en korrekt intervju har slagits i spillror. bob hund kallar i en annan intervju detta för demokrati, och menar att den präglar hela deras arbetsprocess:

– Vi försöker att ha en demokratisk process när vi spelar in en skiva, alla ska komma till tals. Vi har olika tidsrytmer, det är som ett dagis. När en har somnat håller den andra på att vakna, när en är hungrig har den andra kräkts, säger Thomas Öberg.

Han menar att 89 procent av deras samtal saknar substans, 89 procent av all musik måste göras om och att ingen riktigt får sin vilja igenom.

– Folk måste vara missnöjda och det måste ta lång tid för att folk ska inse att detta tröga beslut som blev är det enda hållbara, säger Thomas Öberg.<sup>43</sup>

I allt märks en önskan om att ge plats för oförutsedda händelser och kopplingar – att alltmer göra själva bandet till bruksmaterial. Öbergs texter blir också – samtidigt som de paradoxalt nog får en skarpare samtidspolitisk udd – alltmer öppna och fragmentariska. Bandets sätt att sträcka sig ut mot publiken, att efterfråga dess svar och agens, skapas genom tomrum och osäkerhet. Detta är motsatsen till den resultatorienterade och målrationala politik som syftar till att bekräfta det rådande genom att medborgarens val begränsas till det redan givna, förstådda och nyttiga. Att lämna över på bob hunds sätt är i stället att lita på att nyfikenheten ska vara starkare än rädslan att göra fel.

(eller inte)

## Noter

- 1 bob hund, "Det är nu det börjar", *Jag rear ut min själ! Allt ska bort!* (Silence, 1998). CD.
- 2 Den retoriska figuren anakolut består i att slutet av en utsaga inte hör ihop med början, att meningskonstruktionen är osammanhängande, bryter mot grammatikens regler eller är en blandning av sådant som inte hör samman. Ibland används uttrycket även språkvetenskapligt för att beteckna helt enkelt misslyckade och osammanhängande utsagor. (Frågan om hur dessa två användningar av termen ska kunna åtskiljas utgör i själva verket en del av den filosofiska problematik Öberg arbetar med.) Grekiska: anako'louthos: utan följd.
- 3 Theodor W. Adorno, "Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins", i *Gesammelte Schriften. Bd 11, Noten zur Literatur*, Rolf Tiedemann red. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974).
- 4 Paul de Man, "The Concept of Irony", i *Aesthetic Ideology*, Andrzej Warminski red. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 178.
- 5 Philippe Lacoue-Labarthe, "La césure du spéculatif", i *L'imitation des modernes* (Paris: Galilée, 1986), 59.
- 6 Ulf Lindberg, *Rockens text. Ord, musik och mening* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995), Gisle Selnes, *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan* (Oslo: Vidarforlaget, 2016), Hillevi Ganetz, *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt* (Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion, 1997).
- 7 Erling Adland, "Gjenhør med havet – musisk tenkning, hva slags tenkning er det?" *Nordisk Poesi. Tidsskrift for Lyrikkforskning* vol 2 (2017:1), <https://doi.org/10.18261/issn.2464-4137-2017-01-04>, se även *And the Moon is High. Noen forsøk på å lese Bob Dylan* (Bergen: Ariadne Forlag, 1998), *Love itself. Et essay om Leonard Cohens sanglyrikk* (Oslo: Spartacus Forlag, 2003).
- 8 Anne-Marie Mai, *Digteren Dylan* (Köpenhamn: Gyldendal, 1994).
- 9 Arild Linneberg, *Bastardforsøk* (Oslo: Gyldendal, 1994).
- 10 Svein Slettan, "Lur trubadur. deLillos og det mannlige", i *Norsk Litterær Årbok*, 2007, 102.
- 11 Svein Slettan, "Naivisme og visekunst. Fenomenet Tønes", i *Lydspor. Når musikk møter tekst og bilder*, Bjarne Markussen red. (Kristianssand: Portal, 2015), 316.
- 12 Simon Reynolds, *Rip it Up and Start Again. Postpunk 1978–1984* (New York: Penguin Books, 2006), 2.
- 13 Barret Watten, *The Constructivist Moment. From Material Text to Cultural Poetics* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2003), 49.
- 14 Watten, *The Constructivist Moment*, 181.
- 15 Watten, *Questions of Poetics. Language Writing and Consequences* (Iowa City: University of Iowa Press, 2016), 183.
- 16 David Byrne, Brian Eno & Hugo Ball, "I Zimbra", i Talking Heads, *Remain in Light* (Sire, 1979), LP.
- 17 Jonathan Demme, *Stop Making Sense* (Arnold Stiefel Company, 1984). Konsertfilm med Talking Heads.
- 18 Fredric Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983–1998* (London: Verso, 1998).
- 19 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Seuil, 1992).
- 20 Magnus Persson, "Litteratur, teori, terrorism. Anteckningar om 'överskridandet' som tankefigur och problematik", *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 39 (2009:1), <https://doi.org/10.54797/tfl.v39i1.12199>.
- 21 Se till exempel Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham: Duke University Press, 2003), Rita Felski, *The Gender of Modernity* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press., 1995). I svenskt sammanhang har denna kritik framförts av bland andra Nina Björk, *Sireners sång* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2000), Jenny Bergenmar, "Läsningens disciplinering. Om litteratursyn och litteraturundervisning", *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 40 (2010:3–4), <https://doi.org/10.54797/tfl.v40i3-4.11905> och Maria Jönsson, "Femton år av fulskrivning. Om nykritik, transgression, den andres ansikte och nätundervisning", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 49 (2019:1), <https://doi.org/10.54797/tfl.v49i1.7297>.
- 22 Charlotte Pressler, vän till Thomas, citerad av Clinton Heylin, *From the Velvets to the Voidoids. A Pre-Punk History for a Post-Punk World* (London: Penguin, 1993), 217.
- 23 Anders Dahlbom, "Dur och moll om vartannat. Historien om bob Hund", *Sonic* vol. 56 (2020), <https://sonicmagazine.com/2019/04/30/dur-och-moll-om-vartannat/>.
- 24 Reynolds, *Rip it Up and Start Again*, 76f.
- 25 Rita Felski, *The Limits of Critique* (Chicago: Univ of Chicago Press, 2015), 76f.
- 26 Theodor Adorno, *Mahler. En musikalisk fysionomi*, Sven-Olov Wallenstein övers. (Stockholm, Bokförlaget Faethon, [1971] 2019), 36.
- 27 bob hund, "Fallfrukt", *0-100* (Adrian recordings, 2019).
- 28 Ulf Olsson, "Strindbergs listor. Anteckningar om det sena författarskapet", i *Om det man inte kan tala måste man sjunga. Festskrift till Eva-Britta Ståhl*, Peter Degerman, Anders Johansson & Eva Söderberg red. (Sundsvall: Mittuniversitetet, 2015), 185–200, samt Umberto Eco, *The Infinity of Lists. From Homer to Joyce*, Alastair McEwen övers. (London: Maclehorse Press, 2012).
- 29 Olsson, "Strindbergs listor", 183.



- 30 Eco, *The Infinity of Lists*, 7 respektive 245.
- 31 de Man, "The Concept of Irony", 169.
- 32 Isabelle Stengers, *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*, Andrew Goffey övers. (London: Open Humanities Press, 2015). [http://open-humanitiespress.org/books/download/Stengers\\_2015\\_In-Catastrophic-Times.pdf](http://open-humanitiespress.org/books/download/Stengers_2015_In-Catastrophic-Times.pdf). Serres för alltid samman det mesta, men ett talande exempel på hur han tar konstnärliga metoder – kompositionella, anakoluta, roliga ... – på allvar är när han, som opponent vid kompositören Iannis Xenakis disputation, menar att den senares musik "presents a general idea of scientific thinking". Iannis Xenakis, *Arts/Sciences: Alloys. The Thesis Defense of Iannis Xenakis Before Olivier Messiaen, Michel Ragon, Olivier Revault d'Allonnes, Michel Serres and Bernard Teyssèdre*, Sharon Kanach övers. (New York: Pendragon Press, 1985), 23.
- 33 Jaques Derrida, *Limited Inc*. Samuel Weber & Jeffrey Mehlman övers. (Evanston: Northwestern University Press, [1977] 1988).
- 34 bob hund, "Det överexponerade gömstället", *Det överexponerade gömstället* (bob hund Förlag, 2011). CD.
- 35 Kampsången om trädet med "djupa djupa rötter" har använts både i den amerikanska medborgarrättsrörelsen och i svenska nykterhetsförbund – båda dimensionerna berörs i bob hunds tolkning.
- 36 Felski, *The Limits of Critique*; Toril Moi, *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell* (Chicago: The University of Chicago Press, 2017).
- 37 bob hund, "Många bollar i elden", *0-100* (Adrian recordings, 2019). CD.
- 38 Christoffer Nilsson, "Bob hunds vädjan till publiken: instrument", *Aftonbladet*, 2014-10-29, <https://www.aftonbladet.se/nojesbladet/musik/a/Rx4X68/bob-hunds-vadjan-till-publiken-instrument>
- 39 bob hund, "Det skulle vara lätt för mig att säga att jag inte hittar hem, men det gör jag; tror jag.", *bob hund* (Silence, 1994). CD.
- 40 bob hund, "ja ja ja, nej", *Det överexponerade gömstället* (bob hund Förlag, 2011). CD.
- 41 Reklamannonsen fanns på olika onlineforum 2017 men har inte gått att återfinna därefter. Information om samarbetet med Malmö Live under 2018 går dock att läsa om på Malmö Live Konserthus hemsida: <https://malmolive.se/artiklar/fantastiskt-2018-blir-ett-bob-hund-ar>
- 42 Anders Dahlbom, "Dur och moll om vartannat. Historien om Bob hund", *Sonic* vol 56, 2011, <https://sonicmagazine.com/2019/04/30/dur-och-moll-om-vartannat/>
- 43 "Ingen får sin vilja igenom när Bob hund gör nytt album", *Dagens Nyheter*, 2019-05-08, <https://www.dn.se/kultur-noje/ingen-far-sin-vilja-igenom-nar-bob-hund-gor-nytt-album/>

PER SIVEFORS

# KLASS, KÖN OCH SHAKESPEARE

Elise Karlssons *Smuts*



**TFL 2023:4**

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.16885>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

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

'Det finns sådant som tar död på lekfullheten. Man får tänka sig en Puck som vet det.'

'Sluta teoretisera!'

'Det är praktisk erfarenhet. Man får tänka sig en Puck som hemsöks av...'

'Spela i stället för att hålla tal!'

'Visste du att Marx såg Puck som en metafor för revolutionens okynniga rörelse genom samhället?'

'Håll dig till manuset!'

'Det skulle vara lättare om vi inte fick ett nytt varje dag.'

Så här går diskussionen mellan skådespelaren Maria och regissören Charlie i Elise Karlssons *Smuts* (2021).<sup>1</sup> Citatet kan sägas belysa flera av romanens teman: ett fokus på prekaritet (svårhanterliga och ständigt skiftande arbetsförhållanden), klass (symboliserat av hierarkiska maktförhållanden i romanens teatermiljö), kön (en auktoritär manlig regissör gentemot en kvinnlig skådespelare) och, i samband med allt detta, en genomgående intertextuell koppling till Shakespeare. Romanen utspelar sig kring en uppsättning av *En midsommarnattsdröm* på en teater i Stockholm, som leds av paret Serner och Mikaela; den senare är ansvarig för nytolkningen av stycket, som beskrivs som ”en dekonstruktion av hela pjäsen” (20).<sup>2</sup> Efter att tidigare ha arbetat på teatern är romanens huvudsakliga berättarjag Hélène tillbaka som dramaturg, assistent och stundtals sexuell partner till pjäsens regissör Charlie. Hennes arbetarklassbakgrund har inte gett henne en naturlig ingång till den kultursfär hon nu – mer eller mindre – vistas i, och hennes uppgifter på teatern består mest i att redigera och sammanfoga de manusbitar som Mikaela författat. En undersökande journalist, Clarice, ber berättarjaget att skaffa fram komprometterande informa-

tion om teaterns verksamhet, och efter att skådespelaren Maria, som gestaltar Puck, kommit till teatern med blåmärken och misshandels-spår bestämmer sig berättarjaget slutgiltigt för att kopiera och skicka över informationen. Det leder till rättegång med fällande utgång, och romanen slutar med att berättarjaget återvänder till sin tomma lägenhet medan Mikaela befinner sig ensam med den numera blinde Serner i deras storslaget inredda hem efter att den inte närmare beskrivna skandalen briserat i media. Bokens struktur återspeglar parallellerna och kontrasterna mellan de två kvinnorna, där kapitel berättade av Hélène varvas med korta avsnitt i andra person där 'duet' är Mikaela.

Det kan verka som ett övertydligt grepp att foga in världsdramatikens mest kanoniska manliga representant i en berättelse om klass, kultureliter och kvinnlig underordning. Men i *Smuts* aktiveras parallellerna på många plan. I den här artikeln argumenterar jag specifikt för att Shakespeareparallellerna i romanen fördjupar och utvecklar dess dubbla perspektiv på klass och kön. Klassematiken är ingalunda ny i Karlssons författarskap – hennes tidigare roman *Klass* (2017) har till och med samma huvudperson som *Smuts* – men här blir den i högre grad föremål för metalitterär behandling. Parallellerna mellan romanens gestalter och rollfigurerna i *En midsommarnattsdröm* är många, även om de ingalunda är schematiska: Oberon kan sägas motsvaras av både teaterns huvudman Serner och dess regissör Charlie, medan Puck speglas både i berättarjaget och, kanske mer uppenbart, i skådespelaren Maria. Berättarjaget har också drag gemensamma med pjäsens Helena, och då inte bara i sitt namn Hélène, och teaterns kvinnliga centralgestalt Mikaela saknar inte likheter med Shakespeares Titania. Shakespearekopplingarna sker dock på fler plan än rena karaktärslikheter: de är uttalat tematiska och ibland med en teoretisk spets, såsom till exempel i romanens invävning av Karl Marx allusioner till Shakespearepjäsens klasstruktur. Puck, som Marx omnämner i sitt välkända tal vid firandet av *People's Paper* 1856 (en text som Karlsson också citerar i romanens epigraf), blir något av en nyckelgestalt i romanen, men här rör det sig om en kvinnlig Puck, som får symbolisera underordningen av såväl romanens berättarjag som den kvinnliga skådespelare som spelar rollen. I vidare bemärkelse blir Puck den 'mullvad' som inte bara underminerar romanens teateruppsättning utan hela dess klasshierarki.

Frågan om romanens klassperspektiv implicerar frågan huruvida *Smuts* kan ses som 'arbetarlitteratur'. Allmänt kan romanen sägas spegla en förskjutning av det svenska litterära fältet i riktning mot klassfrågor.<sup>3</sup> När Anneli Jordahls *Klass. Är du fin nog?* utkom 2003 var den uttryckliga utgångspunkten att klassfrågor inte uppmärksammades överhuvudtaget. I en ny upplaga av boken från 2018 menar Jordahl att "[v]iljan att tala och läsa om klassperspektiv är stor" jämfört med när boken först utkom, men frågar sig samtidigt "varför är det [...] så svårt att prata om klassförtryck med kollegor?"<sup>4</sup> På ett delvis likartat sätt argumenterar Rasmus Landström för att arbetarlitteraturen åtnjutit en "formidabel renässans" under det senaste decenniet, men framställer också sin egen bok i ämnet som en intervention i ett otillräckligt belyst område.<sup>5</sup> Detta motsägs delvis av det flertal böcker och studier i ämnet som utkommit på senare år,<sup>6</sup> inte minst den serie antologier som Nordiskt nätverk för arbetarlitteraturforskning har publicerat sedan 2010.<sup>7</sup> Det råder i vilket fall en bred konsensus om att arbetarlitteraturen faktiskt (på nytt) har blivit en viktig del av det skönlitterära fältet.

Är det då meningsfullt att diskutera *Smuts* som arbetarlitteratur? Det första, pragmatiska svaret på frågan är ja, eftersom Karlssons författarskap uttryckligen har diskuterats som just arbetarlitteratur av mer än en kritiker.<sup>8</sup> Mer specifikt kan *Smuts* definieras som arbetarlitteratur utifrån de kriterier som Stefan Jonsson anför i en recension i DN av Karlssons tidigare roman *Linjen* (2015).<sup>9</sup> För Jonsson blir *Linjen* ett exempel på hur arbetarlitteratur kan se ut i ett nyliberalt system där olika slags tillfälliga anställningar dominerar – vilket också gäller berättarjagets ekonomiska ställning i *Smuts*. Det är vidare helt möjligt, menar jag, att läsa Karlssons roman utifrån Beata Agrells begrepp 'arbetarlitteraritet', dvs. "en dynamisk aspekt av vilken text som helst, som till någon del skildrar lönearbetare utan makt och status i ett klassperspektiv".<sup>10</sup> För Agrell handlar begreppet om *synliggörande* av samhällets klasskaraktär, vilket också kan sägas vara fallet i *Smuts*, med dess genomgående belysning av underordning och makt (och, än mer uppenbart, dess citat från Marx). Annorlunda uttryckt kan romanen sägas formulera sin klassgestaltning "i dialog med ideologiska föreställningar om att det inte längre skulle finnas något klass-samhälle",<sup>11</sup> även om klasstillhörigheten inte längre tydligt definieras

av traditionella arbetaryrken utan i relation till begrepp som prekaritet. Detta begrepp kommer att få betydelse för mitt resonemang i föreliggande artikel eftersom huvudpersonen i Karlssons roman just har en tydligt prekär ställning på arbetsmarknaden samtidigt som hon inte är en 'arbetare' i traditionell mening. Visserligen kan prekariat och arbetarklass ställas i motsättning till varandra i moderna arbetarskildringar, även om gränserna också kan bli suddiga, som Magnus Nilsson nyligen påpekat.<sup>12</sup> I *Smuts* är det uppenbart att romanen etablerar kopplingar mellan berättarjagets prekaritet och traditionella arbetaryrken, speciellt städarens/städerskans – en mycket vanlig yrkesreferens i romanen, liksom i Shakespeares pjäs, som vi skall se. Också genom sådana täta associationer förstärks intrycket att detta är en 'arbetarskildring'.

Men om *Smuts* utgör ett exempel på arbetarlitteratur speglar den också en betydelseförskjutning av själva begreppet, inte minst ifråga om en tydligare fokus på kvinnor i skildringarnas persongalleri (och ifråga om andelen kvinnliga författare av skildringarna), samt i ton och tematik.<sup>13</sup> Jonsson ställer Karlssons *Linjen* i uttalad kontrast till den "episka, progressiva och maskulina anda" som präglat den traditionella arbetarlitteraturen och detsamma kan sägas om *Smuts* – en roman med bitvis klaustrofobiska inslag, där svärtan dominerar och fokuset är på en delvis maktlös kvinnlig huvudperson. I någon mån bekräftar romanen Beverley Skeggs tes från 1997 att "män i arbetarklassen kan använda klass som en positiv källa till identitet [...] men detta gäller inte arbetarklasskvinnor".<sup>14</sup> Samtidigt finns det en tydlig ambition hos författaren att skapa ett komplext förhållande mellan kön och klass: de två dominerande kvinnogestalterna i boken, berättarjaget Hélène och hennes överordnade Mikaela, har skarpt kontrasterande klasstillhörigheter även om de på varsitt sätt är både offer och agenter i den manligt dominerade kulturvärld de befinner sig i. Dessutom är det, som vi skall se, berättarjaget som avgår med något slags seger över den socialt överordnade Mikaela, och detta just genom att berättarjaget till slut verkar erkänna sin klasstillhörighet. Därmed blir *Smuts* ett tydligt exempel på behovet av det som Åsa Arping kallar ett "flerriktat fokus" i analysen av modern arbetarlitteratur – i detta fall klass och kön.<sup>15</sup>

Att Shakespeare kan fungera som brännpunkt för ett sådant fokus illustreras kanske bäst av det faktum att det nyligen utkommit ytterligare en svensk roman med påfallande likartad miljö och tematik: Jenny Andreassons *Teatern* (2022).<sup>16</sup> Också denna roman har ett kvinnligt berättarjag, utspelar sig runt en Shakespeare uppsättning på en teater i Stockholm och har ett tydligt fokus på arbete, kön och klass.<sup>17</sup> En skillnad mellan de två romanerna är att *Teaterns* berättare är Shakespearepjäsens regissör och därmed har en maktposition som hennes motsvarighet i *Smuts* saknar; samtidigt är hon anställd på kontrakt och har en mycket diffus kunskap om sin arbetsrättsliga status. Huvudpersonen i *Teatern* är i mångt och mycket 'inne' i kultureliten men vill (kanske) ut, till skillnad från Karlssons berättarjag, som har en betydligt osäkrare tillgång till elitens privilegier. En annan olikhet är att *Teatern* accentuerar den feministiska kontexten mer än klassanalysen: medan *Smuts* använder Marx som stödpoint citerar *Teatern* istället Hélène Cixous, som även blir en uttrycklig referens för berättarjagets uppsättning av *Hamlet*.<sup>18</sup> Trots dessa skillnader är det slående hur Shakespeare kan användas för att gestalta en modern arbetsmarknad och de mer eller mindre ofullbordade klassresor mot kulturfärens övre skikt som de kvinnliga huvudpersonerna i *Smuts* och *Teatern* representerar. I fråga om *Smuts* blir klasstematiken i *En midsommarnattsdröm* – förkroppsligad inte minst av hantverkarna, men också av Puck – av central betydelse för romanens gestaltning av prekaritet och underordning. Dessutom relateras, som vi skall se, underordningen till berättarjagets kön via namnligheten mellan romanens Hélène och pjäsens förnedrade Helena.

Min analys genomförs i två steg. Jag inleder med att diskutera specifikt hur klassdimensionen gestaltas i *Smuts* i anslutning till begrepp som 'gigekonomi' och 'prekariat'. Vidare förankrar jag romanens kopplingar till Shakespeares pjäs i termer av paralleller bland rollfigurer och tematik, och argumenterar för att *En midsommarnattsdröm* fördjupar och understryker klassaspekten på flera plan. I det andra avsnittet diskuterar jag hur romanens fokus på kön interfolieras med klass, och i det sammanhanget den roll pjäsens har för förståelsen av berättarjaget samt karaktärer som Maria, Mikaela och Serner.

## Klass, arbete, *En Midsommarnattsdröm*

En av de mest uppenbara orsakerna till att *Smuts* kan läsas som en arbetarskildring är att berättarjaget kan sägas vara del av en 'gig-ekonomi': förutom sina tillfälliga uppdrag på teatern försörjer hon sig som författare av självhjälpsböcker, och trots att hon inte säger sig ha omedelbara ekonomiska problem<sup>19</sup> är hon i en betydligt mer prekär ställning än teaterns välbärgade ledare Serner och Mikaela. Själva begreppet gigekonomi myntades naturligtvis för att belysa hur hela arbetsmarknaden alltmer liknar en frilansande kulturarbetares förhållanden.<sup>20</sup> Samtidigt *är* berättarjaget just kulturarbetare och därmed blir hennes roll dubbeltydig eftersom hon är 'gigarbetare' i både bokstavig och överförd bemärkelse.<sup>21</sup> Denna dubbeltydighet kan belysas av ett annat ofta använt begrepp i diskussioner av den samtida arbetsmarknaden, nämligen 'prekariat'. Termen syftar på den stora andel lönearbetare som saknar fast anställning och den därmed förknippade anställningstryggheten. I Guy Standings bok *The Precariat* (2011) betonar författaren att prekariatet inte bara upplever sitt arbete som otryggt utan som direkt meningslöst.<sup>22</sup> För en aspirerande kulturarbetare som berättarjaget tänks dock arbetet nästan definitionsmässigt vara meningsfullt, innehållsrikt och styrt av egna val; bristen på 'trygghet' är här närmast en positiv 'frihet'. Å andra sidan är detta inte hur berättarjaget de facto beskriver sitt arbete, som är bokstavigen renons på mening.<sup>23</sup> Hennes uppdrag består i att sammanfoga de textfragment hon får av Mikaela till en fungerande, spelbar enhet, men hon upplever sig inte som en agent med kontroll över sin uppgift: "Vi får en scen i taget att arbeta med, får aldrig se helheten. Vet inte i vilken ordning de ska ligga. På så sätt försäkrar [Mikaela] sig om att hon trots allt skapar oss, inte vi oss själva" (21). I så måtto kan berättarjaget sägas förkroppsliga prekariatet, eller i mer traditionell bemärkelse till och med marxismens centralbegrepp alienation: arbetaren blir en kugge i maskineriet, förfrämligad från resultatet av sitt eget arbete.<sup>24</sup>

Förutom dessa paralleller går det i viss mening att se berättarjagets ställning vid teatern som ett slags 'location-based on-demand work' i analogi med hur den västerländska arbetsmarknaden har utvecklats, särskilt sedan recessionen 2009.<sup>25</sup> Samtidigt saknar hennes arbete

flera av de attribut som ansetts utmärka den här typen av verksamhet: det sker exempelvis inte via en digital plattform (digitala medier har ingen större närvaro i *Smuts*). En annan skillnad är att berättarjaget inte interagerar med 'kunder' på det sätt som plattformsarbetare i många fall förväntas göra. Hon är inte en del av teaterns ansikte utåt – är inte skådespelare eller på annat sätt synlig i media. Snarare än att vara medlem i den (oftast) ekonomiskt välbeställda medelklass som styr uppsättningen påminner hon om den grupp med litauiska arbetare som hjälper till med scenbygget (142–143). Hon är dessutom dotter till en utländsk man (53). I klasstermer hamnar hon därmed närmare botten av den hierarki där migranter underordnas svenska arbetare.<sup>26</sup> Hon och de representerar, med Landströms ord, "det arbete som det borgerliga samhället inte vill att allmänheten ska se", ett anonymt arbetslag bakom den framgångsrika fasaden.<sup>27</sup>

Skillnaderna i ekonomiskt och kulturellt kapital mellan berättarjaget och paret Serner och Mikaela är uppenbara. De senare bor i en central, magnifikt inredd våning där allt andas prestige och ekonomisk stabilitet. Serner – vars namn givetvis kan läsas 'ser ner' – är en allestädes närvarande figur trots att han inte syns mycket till vare sig på teatern eller i romanen i stort: "Varför känns det som att det är Serner som fattar alla beslut? Varför känns det alltid som om Serner är här, som om det är för hans skull samtalen spelas upp?" (59).<sup>28</sup> Som ett slags motsvarighet till Shakespeares Oberon är han den skuggfigur som håller i trådarna, med rätt eller orätt, och romanen antyder också hans centrala ekonomiska roll: "Ändå försäkras det ofta och på de mest subtila sätt att han inte är här. Han är på resa, han *säkrar sponsorer*, han *bygger upp samarbeten*" (59; min kursiv). Om berättarjaget alltså motsvarar en av gigekonomins proletärer med osäkra sociala aspirationer kan Serner sägas vara dess huvudsakliga kapitalist. Det är till och med frestande att se honom som en 'övervakningskapitalist' i Shoshana Zuboffs bemärkelse: en person som vakar över sina underordnade, inhämtar data med siktet inställt på vinst och upplevs som hotfullt närvarande även i sin frånvaro.<sup>29</sup> Men parallellen skall inte överdrivas – trots allt handlar *Smuts* i högre grad om kulturellt kapital än om ekonomiskt, och Serner är genomgående en diffus skugggestalt snarare än en genomarbetad karaktär.

Om det alltså finns vissa problem med att läsa paret Serner och

Mikaela som 'kapitalister' är berättarjagets roll som 'arbetare' också i behov av nyanserad analys. Å ena sidan kan berättarjaget sägas tillhöra prekariatet snarare än arbetarklassen eftersom hon saknar både fast anställning och en tydlig yrkesidentitet; som tidigare nämnts gör vissa arbetarskildringar en poäng av att skilja på prekariat och arbetarklass.<sup>30</sup> Å andra sidan skapar romanen genomgående associationer till en traditionell arbetarprofession, nämligen städning. Smuts och klass förknippas ofta med varandra,<sup>31</sup> städerskor dyker upp i flera episoder i romanen, i regel utan röst och alltid utan namn, och Serner och Mikaela har naturligtvis en städerska till sitt hem (249). 'Städerskan' kan rentav sägas utgöra en länk mellan arbetarklass och prekariat, då berättarjaget även kan sägas vara en 'städning' som putsar upp Mikaelas idéer och gör dem systematiska och spelbara: "Trots att det jag har framför mig är fragment måste jag få dem att haka i varandra, tolka spåren [Mikaela] har lagt ut" (20). Dessutom sägs berättarjagets pappa ha arbetat som städare medan han fortfarande var i livet (201). Å andra sidan framhåller hon ofta sin egen inkompetens som städerska av sitt eget hem, vilket kan läsas som en hänsyftning på hennes egen bristande klassmässiga förankring: en oförmåga att utföra de sysslor som anses 'typiska' för hennes bakgrund.<sup>32</sup> Med andra ord är hon vare sig helt tillhörig den intellektuella medelklassen eller en fullvärdig 'arbetare'.<sup>33</sup> Romanens glidning mellan de symboliska och bokstavliga betydelseerna av 'städning' kan dessutom sägas spegla den föränderliga betydelsen av själva termen 'arbetare' från att enbart omfatta manuellt arbete till att också inbegripa det 'intellektuella' men föga prestigeladdade arbete som berättarjaget utför.<sup>34</sup>

Romanens diskussion av klass och arbete tydliggörs av dess genomgående förankring i Shakespeares pjäs. Till att börja med delar berättarjaget sin städroll med Puck, tjänsteanden som deklarerar i slutet av *En midsommarnattsdröm*: "Jag har kommit med min kvast / För att städa upp i hast" (5.1). Det är också berättarjagets vidarebefordran av dokument från teatern till Clarice som slutligen leder till rättegången och teaterns fall – en 'städning' av både intrigen och scenen. I denna sekvens motsvaras Shakespeares Oberon snarast av teaterns regissör Charlie (också Oberon är ju ett slags 'regissör' i Shakespeares pjäs) som konfronterar berättarjagets Puck med hennes 'misstag'.<sup>35</sup> Charlie skriker "Vad har du gjort?", och

berättarjaget tänker: "Om jag hade kunnat svara på Charlies fråga hade jag sagt att de aldrig förstod vilken berättelse de var i och nu är den slut. Dags att montera ner scenen" (188). I och för sig spelar berättarjaget inte Puck i själva pjäsuppsättningen – ett faktum jag strax skall återkomma till. Här vill jag bara poängtera att även om hennes underordning blir tydlig, är det också uppenbart att hon (och Puck) inte spelar enligt underordningens regler.<sup>36</sup> Både hon och Puck kan dessutom sägas vara 'outsiders' i förhållande till uppsättningen respektive pjäsens värld.<sup>37</sup>

Ytterligare paralleller mellan berättarjaget och rollfigurer i Shakespeares pjäs bidrar till att understryka Hélénes tvetydiga sociala och ekonomiska ställning. Hennes skenbart intellektuella arbete som skribent liknar snarare hantverkarens roll än den 'riktiga' författarens, vilket symboliseras av den låga kulturella statusen hos självhjälpsböckerna hon skriver och av hennes beroendeställning till Mikaela. Det blir därmed belysande att sätta henne i relation till hantverkarna i Shakespeares pjäs. Här ger Göran O. Erikssons kommentar till sin översättning av *En midsommarnattsdröm* från 1979 vissa uppslag: hantverkarna, efter att ha uppfört sin pjäs, "tvingas inse att den värld de har försökt härma inte alls är deras [...] Nu får de för första gången anledning att särskilja sig som klass, i kontrast mot det styrande skiktet".<sup>38</sup> En sådan optimistisk, potentiellt 'revolutionär' tolkning kan vid första anblick verka utesluten för huvudpersonen i *Smuts*.<sup>39</sup> Det "styrande skiktet" är något hon tar sig in i även om det i slutändan är oklart i vilken grad hon lyckas förändra det (eller sig själv). Å andra sidan antyder romanen faktiskt en lösning i form av att solidarisera sig med sitt ursprung och den verkliga och symboliska smuts berättaren kommer från. När berättarjaget återvänder till sin lägenhet efter flera månaders frånvaro under rättegången konstaterar hon: "Jag har försökt gå vilse, jag har kommit hem. En vagt syrlig lukt. Smutsen här är bara min" (233). Liksom hos Shakespeares hantverkare är det alltså återgången till ursprunget snarare än att "härma" den dominanta klassens åtbörder som skapar något slags frigörelse.

Om detta klassperspektiv blir tydligt för läsaren är det desto mer av en blind fläck för de som sätter upp romanens *Midsommarnattsdröm*. Personerna i teatergruppen framställs som verklighetsfrämmande också av dess egna medlemmar.<sup>40</sup> När klassperspektivet väl

artikuleras avvisas det bryskt av regissören Charlie, som vi sett i det inledande citatet till denna artikel. Skådespelaren Maria, uppsättningens Puck, låter sig inte avvisas: ”Visste du att Marx såg Puck som en metafor för revolutionens okynniga rörelse genom samhället?” (88). Även om inga referenser ges är det uppenbarligen Marx tidigare omnämnda tal vid firandet av *People’s Paper* 1856 som Maria har i åtanke: ”In the signs that bewilder the middle class, the aristocracy and the poor prophets of regression, we do recognise our brave friend, Robin Goodfellow [Puck – min anmärkning], the old mole that can work in the earth so fast, that worthy pioneer – the Revolution”.<sup>41</sup> Liksom i Marx perspektiv på Shakespeares pjäs blir Puck i romanen den mullvad som arbetar i jorden – smutsen igen – emot den klass som både sätter upp och ser pjäsen. Samtidigt är det återigen berättarjaget, snarare än Maria, som är ’mullvaden’ som underminerar hela teaterbyggets klassamhälle, då hon gräver fram den information som journalisten Clarice vill ha. Detta maktförhållande är naturligtvis inget som de överst i hierarkin – Serner, Mikaela, Charlie – reflekterar över.

Blindheten för klassperspektivet går igen också i romanens miljöskildringar. Mycket av handlingen försiggår, förutom på teatern, på barer, kaféer och i sovrum – ett slags drömvärld dit åtkomsten bestäms av sociala och ekonomiska privilegier. I motsats till tidigare arbetarskildringar definieras inte berättarjaget genom sin längtan efter ’bildning’ och böcker – dessa har hon redan tillgång till<sup>42</sup> – utan av att befinna sig på insidan av en privilegierad sfär där hon också kan ses utifrån. Hon är naivt lycklig över att hennes överordnade kollegor på teatern kan ge henne tillträde till dessa platser, som i sin tur skildras som ett slags teatrar: ”Kaféet har stora glasfönster, brukar se härligt ut när man går förbi. Men man sitter på barstolar och personalen är ointresserad av att ta ens beställning om man inte är stammis. Charlie är det, som tur är” (55). I *En midsommarnattsdröm* är den flytande gränsen mellan teater och verklighet, dröm och vaka, ett centralt ledmotiv, och i *Smuts* används detta för att aktualisera pjäsens klasstematik. Mikaelas och Serners pampiga våning, i sig en uppenbar symbol för ägarnas ekonomiska och kulturella kapital, är en noggrant uppbyggd teater (skillnaden mellan dem är rentav oklar för Mikaela: ”Var det i våningen eller på scenen? Var det i

drömmen eller i din klarvakenhet? Den som aldrig tycks gå över”, 193), dit endast utvalda har åtkomst och dit verkligheten når först mot slutet, när berättarens och Clarices avslöjande har spridits till media. Mikaela skildras här i andra person: ”Du går fram till fönstret och ser ut. De därnere vinkar upp mot dig, de skriker. Fönstret är stängt, du behöver inte höra orden. De sträcker upp mikrofoner, som om mikrofoner kunde nå dig här” (191). Detta kan förstås som en inversion av det tidigare klassperspektivet: om Serner med viss tvekan kan sägas utgöra romanens ’övervakningskapitalist’ har förhållandena här vänts om. Övervakarna har själva blivit övervakade, eller, i Shakespeares termer, dröm har definitivt blivit vaka: ”tänk er / Att ni bara sovit här / Medan fruktan och begär / Tog gestalt som i en dröm” (5.1).

Denna omvända maktrelation kan också läsas i termer av skiftande relationer mellan romanens män och kvinnor, och jag övergår nu till att sätta dessa i uttryckligt förhållande till klassgestaltningen i *Smuts*. Även här, som vi skall se, är Shakespearekopplingarna centrala.

## Kön och klass

En fråga som redan berörs i denna artikel är vad som händer när en manligt dominerad, progressiv arbetarlitteratur avlöses av ett ”pessimistiskt prekariat” med en tydligare närvaro av både kvinnliga rollfigurer och kvinnliga författare. Ett uppenbart svar är synliggörandet av kvinnlig underordning, och mycket riktigt är ett av romanens viktigare ledmotiv just klassperspektivets sammanflätning med frågor om kön. Också här fördjupas parallellerna med och kontrasterna mot *En midsommarnattsdröm*. I romanens avsnittsrubriker omnämns berättarjaget i tur och ordning med namnformerna ”H”, ”Hell”, ”Helen” och slutligen ”Hélène”, i vad som verkar vara en hänsyftning på hennes utveckling under romanens gång: hennes ’växande’. Som vi redan sett innebär det dock inte att hon gör en ’klassresa’ eller byter plats med de som styr över teatern – snarare kan hennes namn förstås som ytterligare en allusion på hennes underordning i anslutning till Shakespeares persongalleri. ”Hélène” är nästan samma namn som Helena i *En midsommarnattsdröm*, den kanske mest uppenbart självförnedrande rollfiguren med sin fåfänga vädjan till den förtrollade

Demetrius. Helenas replik ”Jag är din spaniel; och, Demetrius, / Ju mer du slår mig vill jag krypa för dig”<sup>43</sup> kan i någon mån sägas beskriva berättarjagets förhållande med pjäsens regissör Charlie, även om hon inte ”kryper” mot romanens slut, när Charlie faktiskt slår henne (188).<sup>44</sup> I det avseendet beskrivs den kvinnliga sexualiteten – för övrigt inget starkt framträdande tema i *Smuts* – som något problematiskt, men också som en ’förtrollning’ som kan brytas, om än inte utan komplikationer. Här kan Bibi Jonssons analys av arbetarklass och kvinnlig sexualitet i två 30-talsromaner av Moa Martinson och Elsie Johansson ge vissa insikter. Sexualiteten ”förknippas med skam, och skammen behärskas genom att största möjliga renlighet beaktas. Tvättandet och städandet blir till viktiga element i kvinnomoralen: Så länge kvinnan är ren och prydlig är hon oantastlig”.<sup>45</sup> Som tidigare diskuterats är städning och hygien ett uppenbart ledmotiv i *Smuts*, men också det faktum att berättarjaget i slutändan solidariserar sig med smutsen snarare än att lyckas eller ens vilja avlägsna den. ”Jag ångrar att jag gjorde slut” (232), tänker berättarjaget om sin tidigare partner Olov, men övergår som vi sett genast till att reflektera över att smutsen i hennes tomma lägenhet bara är hennes egen (233). Hon har (nästan) lagt såväl sexualiteten som det arbetarklassiga renlighetsnitet bakom sig, vilket på sätt och vis både stöder och motsäger Jonssons analys. Berättarjagets förhållanden framställs som destruktiva och sexualiteten som något som delvis övervinns, men vägen dit går inte genom ett renstädat hem.

Förutom sexualiteten tar *Smuts* tydligt fasta på det faktum att illusionen och förtrollningen i Shakespeares pjäs drabbar de kvinnliga rollfigurerna hårdast. Helenas förnedring gentemot Demetrius i akt 2.1 speglas i Titanias, som förtrollas på Oberons initiativ att bli förälskad i hantverkaren Botten, en person hon naturligtvis aldrig skulle se åt i andra sammanhang. I *Smuts* är det de kvinnliga huvudpersonerna Hélène och Mikaela som tydligast blir offer för ’förtrollningar’, även om romanen ställvis gör dem till handlande subjekt. Även om de klassmässiga skillnaderna mellan Hélène och Mikaela är avsevärda är på så vis den sociala underordningen i romanen länkad till kvinnlig underordning. *Smuts* kan därmed sägas gestalta det som Anneli Jordahl kallade ”[d]et dubbla underläget – kön och klass” i sin bok från 2003.<sup>46</sup>

Detta perspektiv blir tydligt i beskrivningen av uppsättningens scenrum. Teaterns scenograf Mads sägs vara ”inspirerad av Titanias palats, dockskåpet sir Nevile Wilkinson lät bygga åt sin dotter 1922” (117). När berättarjaget kommer hem ”googlar” hon ”på Titanias palats”, och beskriver det: ”Inredningen är i enlighet med tidens ideal [...] Ett fängelse” (120). Åtminstone sedan Ibsens *Ett dockhem* har dockskåpet naturligtvis tjänstgjort som en metafor för kvinnlig instängning.<sup>47</sup> Wilsons dockskåp har också tolkats som en symbol för idén om ’hemets lugna vrå’ under tiden efter första världskriget – en efterlängtd motvikt till offentligheten och slagfältet.<sup>48</sup> I romanen blir emellertid ’dockskåpet’ medvetet nedsmutsat som en del av scenografens arbete: inför premiären visar det sig att ”[d]e glänsande möblerna, väggarna, golvet, ja hela scenografin är fullkomligt täckt av lera” (144). I detta scenrum av smuts blir Puck (Maria) innesluten och tystad: ”I många av scenerna är Maria ensam, klädd i blekt linne som klibbar mot huden, stänken av lera. Ofta är Maria stum, medan de andra går kring henne. Som om hon redan är borta” (145).<sup>49</sup> Roman-titeln ’smuts’ blir här något som isolerar den kvinnliga skådespelaren, men blir också ånyo en metafor för bokens klassperspektiv.

Det är därmed inte enbart kvinnors underordning gentemot män som romanen, eller uppsättningen, synliggör. Helenas replik till Demetrius i *En midsommarnattsdröm* – ”Kan jag begära sämre ställning än hos dig – / Och ändå är det den jag längtar upp till”<sup>50</sup> – kan naturligtvis sägas gå igen i berättarjagets relation till Charlie i *Smuts*, men den kan också läsas som en mer allmän sammanfattning av hennes prekära ställning på teatern och i kulturlivet. Dessutom är den tydligast ’överordnade’ personen i förhållande till berättarjaget inte teaterchefen Serner, som får mycket litet direkt utrymme, utan hans partner Mikaela, som är den dominerande kraften gentemot berättarjaget (och alla andra på teatern): ”För henne är vi alla skuggor. En idévärld hon har skapat” (21). Än mer uppenbart blir detta maktperspektiv i berättarjagets reflektion, med tydlig hänsyftning på Mikaela, att ”[d]et finns människor för vilka makten är allt. En del av dem är kvinnor. Man får aldrig glömma det” (199). Som vi tidigare sett är det Mikaela som ’skapar’ resten av teatermedarbetarna genom sina texter. Å andra sidan kan berättarjaget sägas ’skapa’ Mikaela, inte bara i så måtto att hon förvandlar hennes textfragment till en fysiskt



gestaltningbar text. Det ligger nära till hands att se berättarjaget som den namnlösa röst som tilltalar Mikaela som ”du” i partierna som handlar direkt om henne. I så fall ger hon Mikaela ’form’ också i mer bokstavlig bemärkelse. Även i scenen med Maria reflekterar den kvinnliga berättarrösten över sin aktiva roll i skapandet: ”Ett språk. Hennes ord i dem. Hans ord i hennes. Mina ord som sammanfogar allt” (145). Med andra ord: även om läsaren genomgående påminns om den sociala och ekonomiska klyftan mellan Mikaela och berättarjaget gör romanen en tydlig poäng av att båda besitter makt över språket – och att berättarjaget i slutändan är den som avgår med ett slags seger. En sådan språklig seger kan traditionellt sägas vara manligt kodad – det finns, som Jordahl framhåller, en tradition av arga arbetarklassgrabbar som ”erövrar världen med en skrivmaskin” medan arbetarkvinnan ”talar tyst och spelar vanlig”<sup>51</sup> – men här gestaltas konfliktytan istället mellan två kvinnor.

Klassperspektivets interfoliering med kön framgår också av själva uppsättningen av pjäsen. Det är tydligt att romanen framhäver Pucks karaktär av offer – ett kvinnligt offer: ”Puck som Ofelia. Puck som berättelsens hjärta” (167). Skådespelaren Maria kommer vid ett tillfälle till teatern med ansiktet fullt av blåmärken. Dessa sminkas nödortfött över, föreställningen äger rum, men Maria visar upp sina skador under den kroppsstrumpa hon är iklädd för rollen: ”Puck väser sin replik, men i stället för att blotta kroppsstrumpan river hon upp den, torson blottas, över halsen en bred röd linje, som en snara” (177). Men i Marias gestalt blir Puck inte bara ett offer utan också – återigen – den ’mullvad’ som undergräver hela teaterbygget; det är nämligen just denna episod som slutligen driver berättarjaget att skicka det komprometterande materialet till Clarice. Givet Marx diskussion är det alltså teaterns Puck – här representerad av Maria och, som vi sett, berättarjaget – som underminerar teaterns klassystem. Kvinnornas uppror blir också ett klassuppror.

Naturligtvis överlever inte teatern skandalen, och dess ledare Serner – vars namn som tidigare påpekats alluderar på synsinnet – blir blind, i ett symboliskt utplånande av den manliga blicken, men också av den klasshegemoni han representerar.<sup>52</sup> Lik Oberon är han en man som opererar i teaterns skuggor, men till skillnad från alfernas kung får han sin maktposition definitivt upplöst. I slutet

av Shakespeares pjäs deklarerar Oberon, upphovet till de flesta av pjäsens missförstånd, sin och alfernas välgörande närvaro i familjelivet och den reproduktiva sexualiteten:

Vi är med i brudgemaket,  
Håller varje brudpar vaket  
Så de barn de avlar här  
Ska gå fria från besvär  
Och de själva som förut  
Älska troget livet ut.<sup>53</sup>

Föga överraskande slår *Smuts* an ett annat och mer dissonant slutackord. Romanen slutar med en början, med Mikaelas dubbelbottnade fråga ”[ä]r det nu vår stora kärlek ska börja?” (253), efter att hon har greppat en kniv i köket och gått in i salongen där Serner sitter. Mannens blick och penetration ersätts här med en blind, passiv man som penetreras av ett knivblad. Samtidigt är det oklart om denna handling – som antyds snarare än faktiskt beskrivs – förändrar något i den grundläggande klasstruktur där Mikaela och Serner utgjort toppskiktet. Strax innan episoden med kniven ställer parets städerska – ännu en anonym medlem av yrkeskåren – frågan ”Och vem ska städa upp den där röran?” (249). I olikhet med Puck, pjäsens tjänstvillige städare, ställer denna sista i raden av städerskor i *Smuts* en fråga snarare än besvarar den i handling. Inga svar ges dock; det sägs inte ens ut vad ”röran” består av. Den sociala underordningen består bortom romanens slut, även om städerskeklassen – den dubbel underordnade kategorin kvinnliga arbetare – nu slutligen getts en egen röst.

## Avslutande reflektion

Det är lätt att se hur Karlssons användning av Shakespeares pjäs – med dess grundmurade rykte som ’romantisk komedi’ – betonar mörkret och skuggorna som också finns i *En midsommarnattsdröm*. Denna teknik har Karlsson själv uppmärksammat i en intervju.<sup>54</sup> Det ligger också i linje med den uppsättning som romanen skildrar: den är en komedi ”som blivit drama” (56). I viss mån går det också

att se romanens förhållande till *En midsommarnattsdröm* i samma termer som teatern i romanen förhåller sig till Shakespeares original, det vill säga som en ”dekonstruktion av hela pjäsen” (20). Det är dock tveksamt om romanens användning av Shakespeare kan läsas som en ’dekonstruktion’ i strikt bemärkelse. Snarare leder den, som jag försökt påvisa, till en fördjupad förståelse för det dubbla fokus på klass och kön som båda texterna har.

*Smuts* genomför alltså en mångbottnad läsning av Shakespeares pjäs, där Puck blir både offer och agent, och även Oberons maktspel i pjäsens periferi både förstärks och kringskärs. Titeln smuts är inte bara kopplat till klass i allmänhet, utan även till Marx specifika läsning av klassperspektivet i Shakespeares pjäs. Det framgår också av romanen att maktperspektivet även handlar om kvinnors underordning – inte bara av män utan också, uttryckligen, av andra kvinnor, som i sin tur har en högre social och ekonomisk ställning. Dessa konfliktytor – klass och kön – blir gestaltade i de ofta förekommande hänsyftningarna på den traditionellt sett ’kvinnliga’ aktiviteten städning. *Smuts* kan i så måtto definitivt betraktas som en idéroman, vilket också återspeglades i recensionerna, men det står även klart att Shakespearestoffet har haft en stark och bärande betydelse för gestaltningen av idéerna. Pjäsen tematik blir också, på ett avgörande vis, romanens.

## Noter

- 1 Elise Karlsson, *Smuts* (Stockholm: Natur och kultur, 2021), 88. Referenser till *Smuts* ges i parenteser i texten. Shakespearecitaten återges i Göran O. Erikssons översättning (Stockholm: Ordfront, 2003), som saknar radnummer; här anges därför endast akt och scen.
- 2 Flera recensenter påpekade att romanens teater har drag av den ”klubb” kring vilken Svenska Akademiens kris 2017 briserade; se t ex Malin Ullgren, ”Elise Karlssons roman ekar av saker som framkom kring Kulturprofilen”, *Dagens Nyheter*, 2021-09-15, <https://www.dn.se/kultur/elise-karlssons-roman-ekar-av-saker-som-framkom-kring-kulturprofilen/>). Som Per Klingberg framhåller kan dock inte romanen läsas som en enkel nyckelroman: ”Elise Karlsson blottar revorna i finkulturens fasad”, *Svenska Dagbladet*, 2021-09-16, <https://www.svd.se/a/y48V5x/elise-karlsson-blottar-revorna-i-finkulturens-fasad>. Också Karlsson själv har uttryckt sig skeptiskt till tanken: ”[d]et är klart att det är en roman som förhåller sig till metoo-åren, Forum och Akademiskandalen. Men jag blev förvånad när jag

läste recensionerna, över att den så himla mycket upplevdes som en nyckelroman, för så har jag inte tänkt på den. Jag har inte ens varit på Forum. Märkliga maktsystemer finns överallt”. Se Matilda Källén, ”Krisen i Svenska Akademien har skapat en skönlitterär våg”, *Dagens Nyheter*, 2021-11-19, <https://www.dn.se/kultur/krisen-i-svenska-akademien-har-skatat-en-skonlitterar-vag/>. Jag ansluter mig till dessa uppfattningar i så måtto att jag inte vidare kommer att diskutera verklighetsbakgrunden till *Smuts*.

- 3 Intressant nog speglas inte detta i särskilt hög grad i recensionerna av *Smuts*. Ullgrens recension i DN omnämner förtjänsterna i romanen men menar också att ”[s]toffet framstår bitvis som en vittfammande skiss, en mindmap”, och betonar anknytningen till ”krisen kring kulturscenen Forum” (”Elise Karlssons roman”). Jenny Högström i *Aftonbladet* nämner åtminstone klassperspektivet, men verkar avfärda det som otillräckligt genomfört: ”Karlsson är skicklig på att gestalta tystnaden, klassaspekterna, stämningen och obehaget. Men när det blir typ en spänningsroman i högborgerlig kulturmiljö med välkänt motiv och välkända förebilder, då har hon tappat mig för länge sedan” (”När till kallarkulturen – och tillbaka till Metoo”, *Aftonbladet*, 2021-09-16, <https://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/a/L5Pjoq/ner-till-kallarkulturen--och-tillbaka-till-metoo>). Som Magnus Nilsson påpekar verkar klassperspektivet vara en blind fläck i mottagandet av Karlssons författarskap, t o m av romanen med den uppenbara titeln *Klass*; se ”Vart tog klassperspektivet vägen? Magnus Nilsson om mottagandet av Elise Karlssons *Klass*”, *Ord och Bild*, 2017-10-09, <http://www.tidskriftenordobild.se/ordoblogg/category/kritik-vart-tog-klassperspektivet-vgen-magnus-nilsson-om-mottagandet-av-elise-karlssons-klass>.
- 4 Anneli Jordahl, *Klass. Är du fin nog?* (Stockholm: Atlas, 2018), 19–20.
- 5 Rasmus Landström, *Arbetarlitteraturens återkomst* (Stockholm: Verbal, 2021), 27.
- 6 Till exempel Åsa Arping, *Att göra klass: Nedslag i svensk samtidsprosa* (Göteborg: Makadam, 2022); Magnus Nilsson, *Arbetarlitteratur* (Lund: Studentlitteratur, 2006); Landström, *Arbetarlitteraturens återkomst*; samt de i följande noter anförda källorna.
- 7 Bibi Jonsson et al. (red.), *Från Nexø till Alakoski: Aspekter på nordisk arbetarlitteratur* (Lund: Lunds universitet, 2011); Bibi Jonsson et al. (red.), *Från Bruket till Yarden: Nordiska aspekter på arbetarlitteratur* (Lund: Lunds Universitet, 2014); Beata Agrell et al. (red.), *’Inte kan jag berätta allas historia’*: *Föreställningar om nordisk arbetarlitteratur* (Göteborgs Universitet, 2016); Christine Hamm, Ingrid Nestås Mathiesen och Anemari Neple (red.), *Hva er arbeiderlitteratur? Begrepsbruk, kartlegging, forskningstradisjon* (Bergen: Alvheim & Eide, 2017); Margareta Fahlgren, Per-Olof Matsson och Anna Williams (red.), *Arbetarförfattaren: Litteratur och liv* (Möklinta: Gidlunds, 2020); Anker Gemzøe et al. (red.), *Nordisk arbejderlitteratur: Internationale perspektiver og forbindelser* (Ålborg: Aalborg Universitetsforlag, 2023).
- 8 Se exempelvis Arping, *Att göra klass*, 147–148; Landström, *Arbetarlitteraturens återkomst*, 31–32.
- 9 Stefan Jonsson, ”Elise Karlsson: ’Linjen’”, *Dagens Nyheter*, 2015-04-09, <https://www.dn.se/kultur-noje/bokrecensioner/elise-karlsson-linjen/>; också citerad i Landström, *Arbetarlitteraturens återkomst*, 32.
- 10 Beata Agrell, ”Arbetarlitteratur och arbetarlitteraritet: Metoddiskussion med tillämpningar”, i Hamm et al., *Hva er arbeiderlitteratur*, 33–52, 35.

- 11 Magnus Nilsson, "Arbetarlitteraturen och klassamhället", i *Klass i Sverige: Ojämligheten, maken och politiken i det 21:a århundradet*, red. Daniel Suhonen, Göran Therborn och Jesper Weithz (Lund: Arkiv, 2021), 367–385, 377.
- 12 Magnus Nilsson, "Precarity and Class Consciousness in Contemporary Swedish Working-Class Literature", *Humanities*, vol. 12 (2023:28), 1–12, 5–6, <https://doi.org/10.3390/h12020028>.
- 13 Förskjutningen mot kvinnliga arbetarförfattare och kvinnliga arbetares erfarenheter har blivit föremål för relativt omfattande behandling. En kortfattad översiktlig diskussion finns i Nilsson, "Arbetarlitteraturen och klassamhället", 371–372; för mer ingående analys, se exempelvis Arping, *Att göra klass*; ett flertal fallstudier finns även i de antologier som listas i not 7.
- 14 Beverley Skeggs, *Att bli respektabel: Konstruktioner av klass och kön*, Annika Persson, övers., (Göteborg: Daidalos, 1999), 120.
- 15 Arping, *Att göra klass*, 13.
- 16 Jenny Andreasson, *Teatern* (Stockholm: Norstedts, 2022).
- 17 För diskussion av Andreassons roman med fokus på arbete och klassaspekter, se Per Sivefors, "Alienating Hamlet: Precarious Work in Jenny Andreasson's *Teatern*", *Critical Survey*, vol. 35 (2023:4), 41–57, [10.3167/cs.2023.350404](https://doi.org/10.3167/cs.2023.350404).
- 18 Andreasson, *Teatern*, 138.
- 19 Berättarjagets väninna Roz frågar henne: "Du har ju andra grejer du kan göra? Inte som du har ont om pengar, då frågar du väl din morsa?" och berättarjaget bekräftar, "Ja det är klart, och nej det vill jag helst inte". Samtidigt är arbetet hon utför "inte jättebra betalt" (45–46), så hon verkar inte direkt övertygad om sin egen ekonomiska soliditet.
- 20 Begreppet 'gig economy' har ofta försetts med positiva konnotationer till ett fritt och individuellt val av en fri aktör på arbetsmarknaden: "a free agent pursuing the next job in return for money, yet in no way beholden to the company that supplies the work: free to pursue whatever he or she wishes and even not to work at all if they so choose, with no semblance of any long-term expectations attached to any work that they undertake"; se Alex De Ruyter och Martyn Brown, *The Gig Economy* (Newcastle: Agenda, 2019), 5. Som författarna framhåller är det naturligtvis diskutabelt i vilken mån sådant arbete verkligen innebär ett fritt val, och som vi strax skall se upplever sig huvudpersonen i *Smuts* knappast som en "fri aktör".
- 21 Detta är ännu en likhet med Andreassons roman: Sivefors, "Alienating Hamlet", 43.
- 22 Guy Standing, *The Precariat: The New Dangerous Class* (London: Bloomsbury, 2011).
- 23 Kulturarbetares försämrade ekonomiska villkor kan naturligtvis reducera den upplevda meningsfullheten hos arbetet och skapa intrycket att det inte finns några egentliga skillnader mellan t ex ett 'gig' som musiker och ett 'gig' som cykelbud. Se Nilsson, "Precarity and Class Consciousness", 4–5.
- 24 Marx teori om alienation framläggs särskilt i hans *Ekonomisk-filosofiska manuskript*, först utgivna 1932. Svensk översättning av Sven-Eric Liedman tillgänglig som Karl Marx, *Ekonomisk-filosofiska manuskript*, hämtad 20 mars 2022, <https://www.marxists.org/svenska/marx/1844/40-d005.htm>.
- 25 Se särskilt Paul Glavin, Alex Bierman och Scott Schieman, "Über-Alienated: Powerless and Alone in the Gig Economy", *Work and Occupations* vol. 48 (2021:4), 399–431, <http://dx.doi.org/10.1177/07308884211024711>.
- 26 För denna hierarki, se t ex Nilsson, "Precarity and Class Consciousness", 2. Som Nilsson påpekar finns också en hierarki mellan migranter från olika länder, vilket dock inte är relevant för föreliggande analys.
- 27 Landström, *Arbetarlitteraturens återkomst*, 105.
- 28 Detta upprepas på sidan 105: "Serier är alltid här i bakgrunden, i tankarna".
- 29 Se Shoshanna Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for the Future at the New Frontier of Power* (London: Profile Books, 2019), *passim*.
- 30 Se den tidigare anförda Nilsson, "Precarity and Class Consciousness", 5–6.
- 31 Som berättarjaget uttrycker det efter rättegången: "Vi har varit uthålliga. Vi har väntat. Vi känner igen smuts när vi ser den. Man måste ha klass för att göra det" (227). Naturligtvis går det att peka på romanens titel *Smuts* tillsammans med Karlssons tidigare *Klass*.
- 32 "Jag putsar inte fönstren den här helgen heller. Men jag börjar rengöra spisknopporna och ger inte upp förrän de glänser. De sticker ut, för jag har inte rengjort resten av ugnen lika noggrant" (162). De smutsiga fönstren utgör något av ett ledmotiv i romanen – redan dess allra första mening handlar om en fönsterputsning som avbryts av ett telefonsamtal (11) och på nästa sida förstår vi att "[r]utorna kommer inte att bli putsade idag heller" (12). Kanske kan detta också sägas accentuera den brist på 'genomskinlighet' som präglar hela romanens teatervärld.
- 33 Jfr. Arping, *Att göra klass*: "[k]lassresenärerna beskriver sig som dubbelt 'hemlösa'" (211). Städrollen är naturligtvis också kvinnligt kodad; se mitt nästa avsnitt för diskussion.
- 34 Jfr. Landström, *Arbetarlitteraturens återkomst*: "Vad händer med arbetarlitteraturen när det inte längre finns en stor berättelse om arbetarklassen och arbetarrörelsen? Hur förvandlas dess former när ett progressivt (manligt) proletariats ersatts av ett pessimistiskt prekariat?" (32–33).
- 35 Puck blandar naturligtvis ihop Demetrius med Lysander då han droppar blomsaft på den senares ögon, inte på Demetrius som Oberon uppdragit åt honom. Oberon anklagar Puck: "Du bara slarvar. Ständigt tar du miste – / Såvitt du inte gör det här med flit" (3.2).
- 36 Å andra sidan har inte berättarjaget fullt ut den "ability to be the agent of metamorphosis, to transform himself and others" som Peter Holland ser som Pucks mest karakteristiska drag; se "Introduction", i William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Peter Holland red. (Oxford: Oxford University Press, 1994), 1–126, 47.
- 37 Puck, med Alexander Leggatts ord, "appears to mortals – when he appears at all – in an assumed shape" (*Shakespeare's Comedy of Love*, London: Methuen, 1974, 107, n. 11), och berättarjagets klassidentitet i *Smuts* kan åtminstone i överförd bemärkelse sägas vara en "assumed shape".
- 38 Göran O. Eriksson, "Kommentarer, utgångspunkter", i William Shakespeare, *En midsommarnattsdröm*, Göran O. Eriksson övers., (Stockholm: Ordfront, 2003), 89–116, 113. Hantverkarnas klassidentitet är kanske inte så tydlig som Eriksson verkar mena; ShakespeaREFORSKNINGEN har sett dem som både ett "protoproletariat" och en "protobourgeoisie", ibland som en kopia av Shakespeares egen förkapitalistiska teatertrupp, ibland som en arkaisk gestaltning av den medeltida skrästrukturen. Se Gabriel Egan, *Shakespeare and Marx* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 89.
- 39 Politiska uppsättningar av pjäsen har inte heller alltid följt denna utopiska läsning: i exempelvis Werner Freeses östtyska uppsättning från 1970 blev hantverkarnas

- isolering från kärleksparen snarast ett förkastande av tidens programmatiska budskap om social integration. Se Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare* (London: Picador, 2008), 222–223.
- 40 ”Det är omöjligt att prata med er”, säger en av dem, Witold, till regissören Charlie och berättarjaget. ”Ni är inne i er lilla värld av text”. Berättarjaget reflekterar troskyldigt: ”Jag tycker om det, tanken på vår värld” (118).
- 41 Karl Marx, ”Speech at Anniversary of People’s Paper”, hämtad 20 mars 2022, <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1856/04/14.htm>.
- 42 Sandra Mischliowitz menar att ”Protagonisterna från 30-talet är alltid på jakt efter böcker och samma sak gäller barnen i den samtida arbetarlitteraturen”: se Mischliowitz, ”’Finns det inga arbetare?’: Klass, genus och barndom i den samtida svenska arbetarlitteraturen”, i Jonsson et al. (red.), *Från bruket till yarden*, 191–204, 194. Berättarjaget i *Smuts* är naturligtvis vuxen och både skriver och läser böcker, om än av mindre ’respektabelt’ slag i det förra fallet.
- 43 *En midsommarnattsdröm*, 2.1.
- 44 I en tidigare episod vaknar berättarjaget upp med blåmärken på armarna efter en dejt, men förnekar uttryckligen att hon är offer för misshandel: ”när jag vaknar nästa dag i min egen lägenhet ser jag stora blåmärken över mina armar. De är vackra, de gjorde inte ont när jag fick dem” (100).
- 45 Bibi Jonsson, ”Det negativa klassmärket: Föreställningar om kvinnlig sexualitet hos Moa Martinson och Elsie Johansson”, i Agrell et al., *’Inte kan jag berätta allas historia?’*, 185–197, 189. Viljan till respektabilitet genom prydlighet och hygien är också en fråga om (kvinnlighet) klasstillhörighet: jfr. Skeggs, *Att bli respektabel*, kapitel 4–5 och Åsa Arping, ”Arbetarlitteraturens döda vinkel – hemarbete och klassmedvetande i Kristina Sandbergs *Att föda ett barn* (2010)”, i Hamm, Nestås Mathisen och Neple, *Hva er arbeiderlitteratur?*, 253–270, 259.
- 46 Jordahl, *Klass*, 99.
- 47 Ibsens förhållande till feminismen är inte ett ämne som kan göras rättvisa inom ramen för denna artikel. Redan 1989 kunde Joan Templeton beskriva motståndet mot feministiska läsningar av Ibsen i termer av en ”backlash”: se ”The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen”, *PMLA* vol. 104 (1989:1): 28–40, <https://doi.org/10.2307/462329>. För historiska översikter, se t ex Gail Finney, ”Ibsen and Feminism”, i James McFarlane (red.), *The Cambridge Companion to Ibsen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 89–105.
- 48 Med Rachel Duffetts ord, ”[t]he stability and continuity of the nation’s history were to be found in the privacy of the home rather than on the public stage or battlefield”. Wilkinson’s dockskåp kritiserades dock för att vara slöseri med pengar i en tid då verklig bostadsbrist rådde. Se Rachel Duffett, ”The War in Miniature: Queen Mary’s Dolls’ House and the Legacies of the First World War”. *Cultural and Social History* vol. 16 (2019:4): 431–449, <https://doi.org/10.1080/14780038.2019.1648165>.
- 49 Också berättarjaget skildrar en känsla av att vara instängd av sin tidigare sambo Olov och sin nuvarande älskare Charlie: ”När jag kommer hem till lägenheten känner jag mig mer instängd än jag gjort på länge. Om det var Olov som höll mig kvar där inne förut är det nu Charlie. Den har blivit en bur han håller mig i just när jag gett upp tanken på att vi ska fortsätta ses” (128).
- 50 *En midsommarnattsdröm*, 2.1.
- 51 Jordahl, *Klass*, 99. Formuleringen om skrivmaskinen kommer – naturligtvis – från Ulf Lundell.
- 52 Vid ett tillfälle beskriver berättarjaget just Serners blick på Alex, som tidigare arbetat på teatern men nu sitter i publiken: ”Hon stirrade på skådespelarna och någon stirrade på henne, Serner från sin position i utkanten av rummet” (76). Återigen styr Serner verksamheten från ”utkanten”, själv nästan osynlig men iakttagande allt.
- 53 *En midsommarnattsdröm*, 5.1.
- 54 Kent Hägglund, ”*Smuts* – en roman med inslag av Shakespeare”, *Shakespeare*, no. 4 (2021): 11.

GUSTAF MARCUS

# GLOBAL LOKALISERING

Google Earth och glokalisering i *GeoGuessr*,  
Houellebecq och Darrieussecq



**TFL 2023:4**

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.13648>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

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

## Inledning

Google Earth är ett märkligt drömlandskap. Den lilla virtuella jordgloben kombinerar perfekt överblick med möjligheten att zooma in och till och med klicka sig runt på gatunivå. Från lanseringen 2005 har satellitbilderna gradvis byggts ihop med ett *mellanperspektiv*, Google Maps, som visar information om till exempel vägar, restauranger och affärer, och ett *mikroperspektiv*, Google Street View. Det senare är en interaktiv avbildning av världen sedd ur något som liknar en människas perspektiv. Street View består av oräkneliga sammanflätade fotografier tagna från speciella Googlebilar som finns utspridda över hela planeten. Med avancerad 3D-modellering har de olika nivåerna steg för steg vävts ihop till en lättnavigerad helhet så att alla som har tillgång till internet kan drömma sig bort, gå vilse eller resa fritt i fantasin.<sup>1</sup>

Datorprogrammet lägger samtidigt fingret på något viktigt i vårt sätt att förhålla oss till eller ”vara i” världen idag. Det framgår inte minst av alla kulturella uttryck som liknar, anknyter till eller till och med använder sig av bildmaterial från Google Earth. Hit kan man räkna uppmärksammade fotografier av Mishka Henner och Doug Rickard, videokonstverk och installationer, som Simon Weckerts ”Google Maps Hacks” (2020), och experimentella romaner, som Lucie Ricos *GPS* (2022).

De här verken undersöker konsekvent spänningar och motsättningar som är inbyggda i teknologin. I Jon Rafmans enorma fotografiska projekt ”9-Eyes” (2008–) ställs vi till exempel inför nakenbadare, förälskade par, eller trafikolyckor som alla avbildas med samma kyliga distans; spänningen i bilderna kommer av att det privata, hemliga eller bisarra fångas med maskinseendets automatiska blick som sveper över hela världen. Men Googles bilder kan lika väl

användas på motsatt sätt för att skapa *större* sammanhang och för att åskådliggöra sådant som är svårt att uppfatta när det betraktas på nära håll. Ett drabbande exempel är ”Feedlots” (2013), Mishka Henners collage av satellitbilder, där vad som från markperspektivet ser ut som alldagliga, om än stora, hagar med nötboskap växer ut till labyrintiska mönster av inhägnader och maskiner. På de sammanfogade satellitbilderna blir varje djur en prick, medan kemikalier och restprodukter ser ut som öppna sår i landskapet som skimrar onaturligt rött och grönt.

Med ett ord kan detta kallas *glokalisering*. Begreppet understryker hur det lokala fortsätter att existera inom globala system snarare än att blandas upp med främmande element till hybrider eller lösas upp i platslösa globala flöden.<sup>2</sup> Kombinationen av platsbundenhet och globalitet är i allmänhet ett karaktäristiskt drag i dagens digitala och virtuella miljöer.<sup>3</sup> En grov uppskattning gör till exempel gällande att så mycket som 80 procent av allt innehåll på internet idag är georefererat eller knutet till en specifik plats.<sup>4</sup> Begreppet används dock sällan inom litteraturvetenskapen, där det tenderar att förväxlas med mer populära termer som *hybridisering*, *transkulturalism* eller *kreolisering*.<sup>5</sup>

Syftet med artikeln är att undersöka några gestaltningar av denna globala rumslighet genom att konfrontera skönlitterära verk med andra kulturella praktiker som använder sig av Google Earth. Jag undersöker först förhållandet mellan det globala och det lokala i browserspelet *GeoGuessr* och den interaktiva musikvideon ”The Wilderness Downtown” av indiegruppen Arcade Fire. Spelet och musikvideon används sedan som utgångspunkter för att analysera verk av de samtida franska författarna Marie Darrieussecq och Michel Houellebecq som kretsar kring möjligheten till lokala och personliga upplevelser av platsbundenhet i globaliserade kontexter. Darrieussecq inspireras explicit av Google Earth; hos Houellebecq spelar inte datorprogrammet någon framträdande roll, men en liknande spänning uppstår mellan kartor, satellitbilder eller andra ovanifrånperspektiv och en lokalt förankrad horisontstruktur. Temat slår igenom i såväl romanerna och dikterna som i de sällan kommenterade fotografierna.

## Global lokalisering i praktiken: *GeoGuessr*

Datorspelet *GeoGuessr* från 2013 är ett populärt exempel på hur Google Earth används i andra sammanhang. Spelarna, som slumpmässigt släpps ner någonstans på jorden (med hjälp av Google Street View) tävlar genom att sätta ut en markör på en världskarta (Google Maps) på den plats där de tror att deras avatar befinner sig. Den som hamnar närmast den avbildade platsen på världskartan vinner. Inom ungefär en kilometer från målet får man 5000 poäng och om man hamnar på andra sidan jorden får man 0.

Det är svindlande att ha hela världen som spelplan, men vissa kan navigera i det digitala landskapet med kuslig precision. Det finns videor med spelare som får se en bild på en till synes helt anonym landsväg i Colombia eller Sibirien och ändå lyckas placera sig inom någon kilometer från målet. Profilen ”Rainbolt” (Trevor Rainbolt) brukar till och med höja svårighetsgraden genom att låta en enda bild flimra förbi under en tiondels sekund innan han gissar – oftast med mycket hög precision – var på jorden hans avatar befinner sig. (Ordet ”avatar”, från sanskrit *avatāra*, betyder passande nog ”nedstigande”; det kommer från gudarnas nedstigande på jorden.<sup>6</sup>)

Sådana spelare verkar ha en fantastisk känsla för platser, en sorts förhöjd *närvaro i världen*. Men samtidigt är denna upplevelse av platsbundenhet som spelet kretsar kring svår att beskriva. Yi-Fu Tuan beskriver det han kallar ”experience of place” som en kombination av abstrakta eller objektiva faktorer (ofta relaterade till synsinnet och objektiv kunskap) och subjektiva faktorer (relaterade till smak, lukt, känsel och personliga minnen):

To know a place fully means both to understand it in an abstract way and to know it as one person knows another. At a high theoretical level, places are points in a spatial system. At the opposite extreme, they are strong visceral feelings. Places are seldom known at either extreme: the one is too remote from sensory experience to be real, and the other presupposes rootedness in a locality and an emotional commitment to it that are increasingly rare.<sup>7</sup>

Google Earths indirekta och medierade upplevelse av platser verkar vid första anblick påskynda den upplösning av subjektiv platsbundenhet som Tuan och andra fenomenologiskt inriktade forskare beskriver.<sup>8</sup> Det är knappast en slump att spelet fick ett stort uppsving under covid-19 pandemin, när möjligheten att röra sig i den *riktiga* världen blev kraftigt begränsad för många.

Men en liknande, kvalitativ dimension kommer trots allt till uttryck i *GeoGuessr*. Om man ser på tävlingar eller läser på forum blir det tydligt att alla gissningar inte anses lika imponerande. Högst värderade är i allmänhet gissningarna där spelare tvingas använda en intuitiv känsla för platser som inte helt kan brytas ner till objektiv kunskap och som spelarna själva ofta inte kan förklara. Det magiska uppstår då just i mötet mellan platsens specificitet och spelarens erfarenhet – som ”en person känner en annan”, för att citera Tuan.<sup>9</sup>

En annan uppskattad spelstil går ut på att spelaren agerar som en detektiv som aktivt tolkar ledtrådar eller använder kulturella kunskaper (vissa ”kartor” som man kan spela på är specifikt uppbyggda för den spelstilen). På det som Tuan kallar en ”högre teoretisk nivå” finns mer systematiska ledtrådar som motorvägsnummer, flaggor och nationsspecifika domänsuffix (.fr betyder Frankrike, .my betyder Malaysia och så vidare) som är möjliga att systematiskt memorera. På den högsta nivån av abstrahering, slutligen, finns det som kallas ”meta” i communityn. Det är kunskap som uteslutande har med den teknologiska inramningen att göra. Det gäller sådant som bildkvalitet (vissa platser har fotograferats med högre kvalitet än andra), förekomsten av vattenstämplor, eller Googlebilens utformning (antennor, färg, kamerastativets utseende).

Spelet ger alltså upphov till olika strategier som också är olika sätt att förhålla sig till platser. Om den ena extreman kan kallas ”immersion”, eller en intuitiv känsla för platser, utgörs den andra av ”meta”, det vill säga en teknologisk detaljkunskap som är helt frigjord från platsens specificitet. En framgångsrik spelare måste behärska alla strategierna. Men om den intuitiva och platsnära typen av kunskap uppskattas mest i communityn är ”meta” utan tvekan den form av kunskap som ses som minst elegant. Den senare förskjuter nämligen fokus alltför långt från interaktionen mellan plats och individ till den teknologiska inramningen.<sup>10</sup>

När går ett mekaniskt och globalt seende över i vad vi med Tuan kan kalla en autentisk upplevelse av intuitiv och lokal platsbundenhet? Det är den underliggande spänningen som spelet kretsar kring. Google Earth är ju ett globalt nätverk som förenar olika typer av maskiner (servrar, bilar, satelliter) och expertkunskaper som är spridda över hela jorden för att återge de mest lokala och ofta till och med privata sammanhang – denna dubbelhet blir intuitivt märkbar om man zoomar in och får syn på sitt hem, sin bil, eller kanske till och med sig själv, med automatiskt utsuddade ansiktsdrag. Samtidigt är detta karaktäristiskt för en större utveckling av internet. Från början eliminerade internet geografiska avstånd genom att möjliggöra ögonblicklig kommunikation mellan datorer oberoende av avståndet mellan dem. Men i takt med att ”Web 2.0” utvecklades och enheter och program i högre grad började använda sig av geolokalisering och individualisering av varje unik användare har kodifieringen av avstånd och betydelsen av platser kommit tillbaka inom systemets ramar.<sup>11</sup>

Frågan om det Stuart E. Dunn kallar ”överföring” (*transmission*) mellan det lokala och privata, å ena sidan, och det globala och automatiserade, å den andra, ställs på olika sätt i de kulturella uttryck som använder sig av material från Google Earth.<sup>12</sup> I *GeoGuessr* spelar man visserligen mot andra spelare om poäng, men den underliggande spänningen handlar i stor utsträckning om problematiseringen av och möjligheten till lokal platsbundenhet i en global och medierad kontext.

## **Parasitering och ”digital uncanny” i ”The Wilderness Downtown”**

”The Wilderness Downtown” är ett annat exempel på ett kulturellt uttryck som närmar sig frågan om ”överföring”, fast från ett helt annat håll. Det är en interaktiv musikvideo som skapades av Arcade Fire och producenten Chris Milk tillsammans med Google Creative Lab.<sup>13</sup> På projektets hemsida ombeds man ange adressen till sitt barndomshem. När musiken börjar ser man först ett anonymt barn som springer på en asfalterad gata. Det är natt och den neddragna luvan gör det omöjligt att urskilja anletsdragen. Efter ett tag öppnas nya fönster där satellitbilder från Google Earth visas. Dessa varvas i sin tur med bilder från Street View. Åskådaren inser snart att bilderna

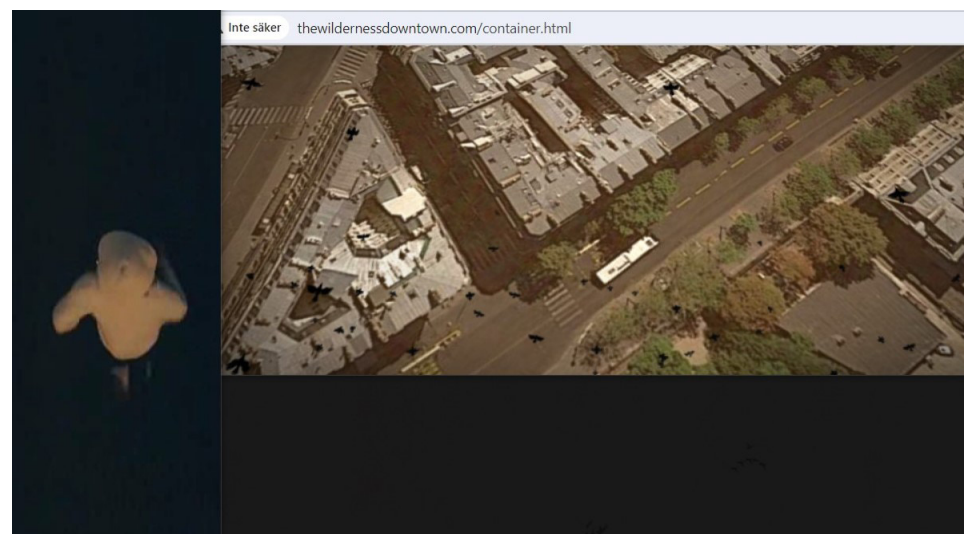
konvergerar runt det egna barndomshemmet som slutligen visas när låten når sitt klimax med orden: "Now our lives are changing fast / Hope that something pure can last."

Målet är förstås att skapa en känsla av nostalgi. Vi ska identifiera oss med barnet och gatorna det springer på representerar vår barndoms platser. Men musikvideon handlar inte bara om platserna i sig, utan även om minnet av tiden före genombrottet för den typ av informationsteknologi som den själv använder sig av. "I used to write letters / I used to sign my name" sjunger Win Butler nostalgiskt. Det är ett perspektiv som antagligen delas av många som var tonåringar i början av 2000-talet. Men så kommer utvecklingen i form av starka ljus ("the flashing lights settled deep in my brain") som hindrar det analoga brevskrivandet. Och när ljusen plötsligt slocknar, lämnar de låtens huvudperson vilse i världen utan den autentiska platsbundenhet som karaktäriserar barnets värld:

So I never wrote a letter,  
I never took my true heart,  
I never wrote it down.  
So when the lights cut out,  
I was lost standing in the wilderness downtown.

I slutet ombeds lyssnarna skriva detta förlorade brev till sitt yngre jag i ett fönster som öppnas på skärmen och som sedan kan delas med andra som tittar på musikvideon.

Genom att använda bilder på platser som är betydelsefulla för den som lyssnar ska musikvideon få ett personligt och känslomässigt djup där egna minnen vävs in i sångtexten om uppbrott och förändring. Överföringen till den digitala miljön sker dock inte problemfritt. Satellitbildernas onaturliga perspektiv utan horisont gör miljöerna främmande och bilderna från Street View gör knappast saken bättre. De automatiskt genererade bilderna vaggas långsamt upp och ner, liksom för att härma en mänsklig betraktare. Men de "platta" fotografierna som fångar alla disparata objekt med samma jämna skarpa lyckas inte knyta an till minnesbildernas halvdunkel. Jag försöker med mitt barndomshem i Stockholm, lantstället där jag spenderade somrarna och slutligen adressen där jag bodde i Paris under



Skärmdump från "The Wilderness Downtown". Bildmaterial från Google.

studietiden utan större resultat. Upplevelsen kan snarast liknas vid det som Kriss Ravetto-Biagioli kallar "digital uncanny", en känsla av att bli främmande inför oss själva som infinner sig när digitala system och maskiner efterapar eller parasiterar på våra preferenser, minnen eller sätt att bete oss.<sup>14</sup> Han beskriver det som ett sorts omvänt Turing-test där det är *vår* mänsklighet som sätts på prov: om mina personliga minnen och preferenser kan systematiseras i algoritmer och skrivas in i digitala miljöer, vad gör mig då till en individ?

### **Globala Calais: *La Mer à l'envers***

"The wilderness downtown" och *GeoGuessr* kretsar alltså kring frågan om överföring, fast från diametralt olika utgångspunkter. Medan spelet genererar en känsla av lokal platsbundenhet i förhållande till platser som spelaren i de flesta fall aldrig har varit i närheten av *parasiterar* musikvideon på redan existerande platsbundna minnen som den försöker skriva in i den globala digitala miljön. I båda fallen blir vi medvetna om en skillnad eller spänning som både är meningskapande och kuslig.



De här frågorna är knappast nya i skönlitteraturen. Redan i Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (*Mannen utan egen-skaper*, 1930) skildras modernitetschocken som en uppluckring av relationen till platser. Som Daniel Laforest påpekar liknar den berömda öppningsscenen en sekvens från Google Earth; vi befinner oss först uppe bland molnen i en lågtrycksfront för att sedan zooma in till gatunivå där ett anonymt par plötsligt bevittnar en bilolycka.<sup>15</sup> Den typen av komplexa lokaliseringar har blivit allt vanligare i skönlitteraturen, inte minst i relation till fenomen som geolokalisering och digitala kartor. Lucie Ricos *GPS* från 2022 handlar till exempel om en journalist vars bästa vän spårlöst försvinner ur den verkliga världen medan hennes mobil fortsätter att sända ut signaler som gör att hon dyker upp på vännens digitala karta i mobilen. I Darrieussecqs roman *La Mer à l'envers* (*Avigt hav*, 2019), som jag ska undersöka närmare här, ger huvudpersonen Rose bort sin sons mobiltelefon till en okänd båtflykting som hennes kryssningsfartyg har plockat upp på Medelhavet. Genom att använda bland annat Google Earth vävs sedan ett narrativ om den unge Younès öden utifrån Rose perspektiv i romanen. Detta är bara ett par exempel; geopositionering används flitigt inom den digitala poesin och det finns experimentella romaner (e-böcker) som använder läsarens position på olika sätt.<sup>16</sup>

I Darrieussecqs roman ställs allt på sin spets när den unge flyktingen ringer kontakten ”Mamma” i telefonboken. På Rose telefon kommer då en bild på hennes egen son upp och när hon reflexmässigt svarar får hon till sin förvåning prata med Younès. Han har kommit till den ökända kåkstaden ”la Jungle” utanför Calais och är i desperat behov av hjälp efter ett misslyckat försök att ta sig över gränsen till England. Rose projicerar alltså relationen till sin egen son på den okände flyktingen och romanen handlar, mer generellt, om behovet av *personliga* kontakter som en utgångspunkt för att skapa global solidaritet. Men medan den digitala medieringen är det enda som kan skapa en sådan kontakt, framstår den också som artificiell och godtycklig. När Rose kommer till Calais och bilden på sonen Gabriel på mobiltelefonen inte längre används för att etablera kontakten mellan de två blir identifikationen genast mer osäker och hon tycker plötsligt att flyktingarna i lägret blir svåra att skilja åt. Alla liknar Younès: ”Younès lösgjorde sig där framme, extremt synlig. Men

det var inte han. [...] Han sökte skydd under gångbroar i sällskap av andra Younès.”<sup>17</sup>

Calais blir samtidigt den geografiska manifestationen av den problematiska överföringen mellan det lokala och det globala. När Rose kommer dit i sin bil tappar hon först bort sig i labyrinten av staket och blir tvungen att helt förlita sig på sin GPS. På grund av Kanaltunneln som förenar England med kontinenten domineras landskapet av stora industriområden, lagerlokaler och ödetomter. Allt i miljön är orienterat mot andra platser och globala sammanhang som är osynliga för en person som faktiskt rör sig i landskapet: ”vita grindar skar av området på båda sidor, en rad, en till rad, en tredje rad, en fjärde, som om grindarna vaktade andra grindar”.<sup>18</sup> Det enda tillgängliga landmärket, som också får fungera som en mötesplats där Rose träffar hjälparbetare från lägret, är ”Totalstationen” (”La Station totale”). Det är bensinmacken precis före öppningen till tunneln, vars stora reklamplacering ironiskt lyser med franska flaggans färger.<sup>19</sup> Det är en paradoxal plats (själva urtypen för det antropologen Marc Augé kallar en ”icke-plats”): hur noggrant den än beskrivs är den närmast oskiljaktig från hundratals andra bensinmackar som är spridda över landet.<sup>20</sup>

Det omöjliga i landskapet kommer av att Calais både är en stad inne i landet och en hårt bevakad *gränsstad* på grund av tunneln, denna ”punkt på jordskorpan”.<sup>21</sup> På det viset är Calais både namnet på en plats eller ett faktiskt landskap där människor lever och försöker orientera sig och en punkt i ett globalt system. I det senare perspektivet är det bara bilens GPS och Google Earth som kan bidra med ett perspektiv som gör platsen begriplig för en mänsklig betraktare. Rose använder sig också flitigt av de här geografiska hjälpmedlen:

Havet är där, färjorna är där, infarten till tunneln under Engelska kanalen är där. England, hon zoomar ut, är där, otroligt nära. 34 kilometer. Man förstår det bara genom geografin. Hon zoomar ut ytterligare, jordens kurva sväller [...].<sup>22</sup>

Men satellitbilderna som placerar betraktaren skapar också instabila och mångskiftande kontexter. Rose testar att skriva in Younès resa från Niamey i Niger till Calais, vilket framkallar en sorts svindel: ”6000 kilometer, 87 timmar med bil [...] eller 974 dagar till fots”.

På kartan ser allting ut att vara ”otroligt nära”, men Google varnar: ”Resan innefattar vägtullar. Resan innefattar privata vägar eller områden med begränsad trafik. Resan sträcker sig över flera länder. *Your destination is in a different time zone.*”<sup>23</sup>

I en tidigare passage, som kan betraktas som en sorts kontrapunkt till beskrivningen av Calais, betraktar Rose på samma sätt huset som hon har fått ärva i det gentrifierade Clèves (den fiktiva orten i Baskien som ofta återkommer i Darrieussecqs romaner). Först placerar och kontextualiserar Google Earth-perspektivet: ”perfekt läge, varken för nära eller för långt från staden, havet femtio kilometer bort: om man zoomar ut ser man den stora blå kanten”.<sup>24</sup> Men perspektivet blir återigen instabilt. När Rose zoomar ut mer ser hon långt ut över Atlanten där Golfströmmen plötsligt verkar nära att stanna. Hon spekulerar om stora havsodjur som kan vara dolda i djupen och när New York kommer fram på andra sidan Atlanten funderar hon på huset i Amityville där sex personer mördades 1974. När hon slutligen zoomar in igen på sitt hem blir det svårt för henne att placera sig själv i bilden:

där är husets takpannor, hon försöker hitta sig själv, få syn på sin egen familj genom den lite suddiga satelliten. Som ett foto från framtiden. Men fotot är gammalt och framför huset står fortfarande mormors gamla Renault Scenic, det känns konstigt.<sup>25</sup>

Det är ”konstigt” eller kusligt. Relationen mellan tid och rum är bruten. Rose förknippar datorprogrammets rumsliga totalitet med historisk eller till och med geologisk tid (Golfströmmen) – eller med drömmen om en framtid i huset som ska renoveras i Clèves. Men mot drömlandskapet skär sig den fotografiska exaktheten som fångar ett ögonblick med dess godtyckliga detaljer, som bilen som står parkerad framför huset.

Där Google Earth gjorde det radikalt främmande Calais till en subjektivt begriplig plats transformerar programmet i stället i den här passagen det intimt kända barndomshemmet i Clèves till något främmande när det sätts in i en större kontext. Kort sagt: i det första fallet liknar romanen *GeoGuessr* och i det andra ”The Wilderness Downtown” – när Rose zoomar in på Clèves är det exakt samma sak som händer i musikvideon (och med samma avförtrollande resultat). Resan

genom Frankrike, från Clèves till Calais, kan på det viset läsas som en undersökning av två olika sätt att förhålla sig till platser som Rose oscillerar mellan men misslyckas att förena till en helhet. Om globala perspektiv behövs för att förstå det närvarande blir varje rörelse mot en plats också en (kuslig) rörelse bort; platserna blir *à l'envers*, eller ”ut och in”, för att låna den kryptiska formuleringen i romanens titel.<sup>26</sup>

## Houellebecq och Michelinkartan

Michel Houellebecq undersöker också systematiskt förhållandet mellan det lokala och det globala. Det har ofta beskrivits som ett ”zoomande” eller ”metonymic slippage” i den tidigare forskningen.<sup>27</sup> Journalisten Sylvain Bourmeau har till och med identifierat något han kallar en ”Google Earth-effekt” i romanerna.<sup>28</sup> Med sådana formuleringar har man pekat på hur enskildheter ofta fogas in i globala perspektiv, såväl geografiskt som tematiskt. Men som vi kommer se liknar Houellebecqs verk Google Earth på ett än mer konkret sätt. Det finns nämligen en återkommande spänning mellan ovanifrånperspektiv och upplevelsen av att vara placerad på jorden eller innesluten i en horisontstruktur. Tematiken är genomgående i såväl romanerna som dikterna och de sällan kommenterade fotografierna.

Även om interaktiva kartor och geolokalisering inte spelar någon framträdande roll (som i Darrieussecqs romaner) finns alltså själva *funktionen* invävd i verkens struktur. I romanen *La Possibilité d'une île* (Refug, 2005), som publicerades samma år som Google Earth lanserades, strövar till exempel huvudpersonen Daniel runt på ön Lanzarote och funderar på hur landskapet skulle se ut om det avbildades på kartor i olika skalor. ”På en karta i skala 1:200 000, speciellt på en Michelinkarta” skulle allt se fridfullt ut, men när vi zoomar in börjar allting spåra ur – det monstruösa som Darrieussecq placerade utanför horisonten (havsodjuren i Atlanten, Golfströmmen som hotar att stanna) finns här i det som är för litet för att se med blotta ögat:

på en karta i större skala [...] blir intrycket inte fullt lika gott [...]. I skala 1:1 är man tillbaka i den vanliga världen, vilket inte är särskilt lustigt, och förstorar man den hamnar man i en mardröm: man kan urskilja [...] parasiterna som livnär sig på våra kroppar.<sup>29</sup>

Michelin-kartor förknippas med den utopiska möjligheten att foga ihop olika geografiska perspektiv till en helhet. Redan i den första romanen, *Extension du domaine de la lutte* (*Konkurrens till döds*, 1994), möter vi en huvudperson som förgäves försöker förena sitt förkroppsligade markperspektiv med kartans suveräna överblick. Det börjar med en mystisk uppenbarelse när han sitter på sitt kontor och betraktar Ardèches djupa skogar på ”Michelins karta nummer 80 (*Rodez-Albi-Nîmes*)”:

Vid sjuttontiden kom jag fram till att jag borde åka till Saint-Cirgues-en-Montagne. Namnet bredde ut sig i magnifik isolering mitt bland skogar och små trekantier föreställande bergstoppar. [...] Jag kände att jag var nära att göra en väsentlig upptäckt, att en uppenbarelse av yttersta vikt väntade mig där [...].<sup>30</sup>

Den depressive programmeraren arbetar, precis som den unge Houellebecq själv gjorde i början av 90-talet, på jordbruksdepartementet med vad som skulle kunna kallas den första rudimentära digitaliseringen av världen.<sup>31</sup> Mer specifikt gäller det implementeringen av datorprogrammet Sykomor som ska räkna ut jordbruksstöd vid olika DRAAF (regionala grenar av det Franska Jordbruksdepartementet). I kontrast till ordets ursprungliga betydelse (sykomor är ett fruktträd som ofta används av finsnickare) behandlar datorprogrammet abstraherad information om naturen. Här fungerar Michelin-kartan som ett motgift. Det sublima i kartan kommer från själva överskridandet av gränsen mellan det abstrakta symbolspråket och den organiska naturen. Namnet på den mystiska platsen (som vi senare får veta ligger nära huvudpersonens föräldrars barndomshem i Ardèche) står suveränt skrivet på kartan ”mitt bland skogar”, som om fälten på kartan *vore* skogar och trianglarna berg, snarare än konventionella tecken som representerar dem.

”Uppdraget” som berättaren ålägger sig i *Extension* är från början att besöka naturreservatet som avbildas på kartan på nyårsafton, ”mellan den 31 december och den 1 januari, just när det nya året börjar”. Men efter en rad missöden, som börjar med en tågstrejk och slutar med en vistelse på en psykiatrisk klinik, kommer han inte dit förrän på sommaren. ”Uppenbarelse[n] av yttersta vikt” uteblir också.

Sammanmältningen av de två perspektiven, det man skulle kunna kalla ”Maps”-perspektivet (Michelin-kartan) och ”Street View”-perspektivet (berättarens exkursion i naturen i skala 1:1), förblir omöjlig och berättaren sammanfattar sitt uppdrag som ett fundamentalt misslyckande. Ju närmare han kommer Ardèche-flodens källa desto starkare blir han varse en mystisk ”separation” som skiljer honom från den omgivande världen: ”Min hud känns som en gräns, och yttervärlden som något som vill krossa mig. Känslan av separation är total”.<sup>32</sup>

I *La Carte et le Territoire* (*Kartan och landskapet*, 2010) spelar kartmotivet för tredje gången en central roll. Precis som i *Extension* blir huvudpersonen Jed fascinerad av en Michelin-karta och återigen är det en karta som visar föräldragenerationens barndomshem – en talande detalj som återkommer både i Roses zoomande över Clèves i *La Mer à l'envers* och i musikvideon ”The Wilderness Downtown”. Den här gången är det en karta över Creuse:

Kartan hade en begränsad färgskala, den var mångtydig, vacker och oerhört detaljerad. Man kunde uppfatta hjärtslagen i små och stora byar – storleken gick att avläsa – och ropen från de tio eller hundratals själar som bodde där [...].<sup>33</sup>

Överskridandet av gränsen mellan det teknologiska och det naturliga framträder ännu tydligare än i *Extension*; kartan förenar mirakulöst ”djurlivets väsen” och ”modernitetens väsen, den vetenskapliga och tekniska uppfattningen av världen”.<sup>34</sup> Jed börjar själv ställa ut fotografier av just Michelin-kartor och beskrivningarna av fotografierna växer ut till långa kärleksfulla ekfraser. Kartan över farmoderns hem i Creuse fotograferar han till exempel med anmärkningsvärd skicklighet, så att betraktaren paradoxalt blir placerad i landskapet:

Vinkeln var väldigt brant, trettio grader horisontellt, och han hade ställt restitueringen på max för att få stort djup. Sedan hade han med hjälp av Photoshop gjort de mest avlägsna partierna suddiga och tonat horisonten blå.<sup>35</sup>

Allt i fotografiet är till för att frammana ett paradoxalt horisontperspektiv, ett perspektiv som placerar betraktaren i förhållande till

en omgivning där vissa objekt är nära och andra längre bort. Den sneda vinkeln framkallar ett nytt djup i den platta kartan och Jed gör kanten av bilden suddig, vilket skapar ett så kallat ”luftperspektiv” – den blå färgningen som läggs till med Photoshop härmar hur objekt vid horisonten naturligt färgas blå på grund av avståndet till betraktaren. Berättaren insisterar alltså på den teknologiska (och konstnärliga) apparaten i form av kamera och digitala filter som krävs för att skapa illusionen av platsbundenhet. Den här spänningen accentueras när motorvägen på kartan beskrivs som att den ringlar fram genom ett skogslandskap i fjärran – ”i bakgrunden [...] framträdde motorvägen A20:s vita och röda band fortfarande tydligt i dimman” – samtidigt som beskrivningen av färgerna och den abstrakta beteckningen (”A20”) för oss tillbaka till kartan som teknologisk abstraktion.<sup>36</sup>

## Houellebecqperspektivet

Spänningen mellan överblickandet och horisontperspektivet – eller mellan ”Maps” och ”Street View” – löper på det viset genom verket. I *La Possibilité* manifesteras den i brytpunkten mellan klonens överblick och den vanliga människans horisontella perspektiv. Romanen växlar nämligen mellan kapitel skrivna av komikern Daniel, som levde i början av 2000-talet, och hans klon från en avlägsen framtid; medan klonen kommenterar sin mänskliga föregångares livsberättelse betraktar han genomgående de miljöer Daniel levde i genom just satellitbilder. I turistromanerna *Plateforme* (2001) och *Lanzarote* (2000) blickar romanfigurerna i stället ner på abstrakta och hotfulla landskap från flygplan. *Lanzarote* kom även från början med ett häfte med fotografier av Houellebecq där vulkanön ofta avbildas snett uppifrån. Fotografierna visar bergsformationer och karg växtlighet på ett sätt som gör att horisonten försvinner och betraktaren får svårt att placera sig i förhållande till det som avbildas: är det stora objekt som har fotograferats från långt håll, eller är de små och nära? Houellebecqs fotografier är ofta tagna från höga hus, flygplan, eller till och med luftballonger – namnet på hans första fotoutställning 2014 var just *Before landing*. Vi betraktar världen snett uppifrån, upphängda mellan kartans abstraktion och marknivåns placerade utgångspunkt.



Michel Houellebecq, "Mission #001". Ingick i utställningen *Rester vivant* på Palais de Tokyo, Paris 2016.

Detta märkliga perspektiv – vi kan kalla det ”Houellebecqperspektivet” – återkommer i romaner, fotografier och dikter. I dikten ”Variation 49: le dernier voyage” (”Variation 49: den sista resan”) betraktar ett osäkert ”vi” ett bergslandskap i Anderna från ett flygplan som befinner sig på 8 000 meters höjd:

Un triangle d'acier sectionne le paysage;  
L'avion s'immobilise au-dessus des nuages.  
[...]  
Nos regards s'entrecroisent, interrogeant en vain  
L'épaisseur de l'espace  
Dont la blancheur fatale enveloppe nos mains  
Comme un halo de glace.<sup>37</sup>

[En ståltriangel skär snitt genom landskapet; / planet stannar upp över molnen. / [...] Våra blickar korsas, fåfängt lodande / rummets djup / vars ödesdiga vithet omsluter våra händer / som en ring av is.]

Uppifrånperspektivet omöjliggör en horisont som omsluter betraktaren och gör att vissa objekt framstår som närmare än andra. Horisontstrukturen är, som Michel Collot skriver, fenomenologiskt förankrad både i betraktarens kropp och i omvärlden; när vi rör oss rör sig horisonten också. Den möjliggör därmed en personlig upplevelse av världen där även andra människors perspektiv kan skrivas in som *aspekter*.<sup>38</sup> Utraderandet av horisonten i dikten gör i stället att individerna som ska utgöra ett ”vi” misslyckas att placera sig i förhållande till varandra och omvärlden i vad man skulle kunna kalla en kollektivt upplevd rumslighet. Blickarna uppifrån flygplanet korsas i stället i ett iskallt tomrum som också är dödens landskap (det är ”den sista resan”, som det står i titeln).

I ”La Disparition” (Försvinnandet), en annan dikt som Houellebecq har återanvänt i flera olika sammanhang, möter läsaren samma osäkra ”vi” som i ”Variation 49”, men den här gången försöker ”viet” placera sig i ett stadslandskap. Dikten börjar med konstaterandet:

Nous marchons dans la ville, nous croisons des regards  
Et ceci définit notre présence humaine<sup>39</sup>

[Vi vandrar genom staden, blickarna korsar varandra / och detta definierar vår mänskliga närvaro]

Initialt är det inte ovanifrånperspektivet, utan det främmande i den konstruerade omgivningen som gör det svårt att placera sig i ett sammanhang av ”mänsklig närvaro” där blickarna kan mötas. Det gäller i stället att känna igen den omgivande staden som resultatet av ”viets” gemensamma agens, handlingar och känslor. Som Houellebecq formulerar det i den näst sista strofen: ”Vissa av våra begär har konstruerat den här staden” (”Certains de nos désirs ont construit cette ville”). Men utan den här kontakten börjar ”viet” sväva uppåt och in i dödens iskalla landskap:

Et nous avons flotté loin de tous les possibles;  
La vie s’est refroidie, la vie nous a laissés  
Nous contemplons nos corps à demi effacés,  
Dans le silence émergent quelques *data* sensibles.<sup>40</sup>

[Och vi svävade långt från varje möjlighet; / Livet förfrös, livet lämnade oss. / Vi betraktar våra halvt utsuddade kroppar, / I tystnaden framträder lite *sinnesdata*.]

Detta är ännu ett exempel på ”Houellebecqperspektivet”: vi ser ner på en värld som vi inte tillhör eller förmår placera oss i förhållande till. Men man kan också föreställa sig någon som klickar sig runt med Google Street View genom ett främmande stadslandskap – även där finns gott om kroppar som är ”halvt utsuddade” eller till och med avhuggna i skarvarna mellan sammanflätade fotografier. Plötsligt zoomar vi ut, så vi får se stadslandskapet från ovan i den sista strofen: ”Och vi svävade långt från alla möjligheter”. Det som såg ut som placerad ”mänsklig närvaro” blir plötsligt ”*data*” (med Houellebecqs kursivering) medan vi zoomar ut.

Man kan förvisso invända att dikten publicerades redan 1991, alltså långt före Google Earth lanserades, men ett eko från dikten i ett långt senare verk gör jämförelsen desto mer aktuell. Den drabbande versen ”Certains de nos désirs ont construit cette ville” (”Vissa av våra begär har konstruerat den här staden”) återanvändes många år senare som inskription på ett av Houellebecqs fotografier (förutom att verbet *construire* i dikten byttes mot *bâtir*, ”bygga”, i inskriptionen på fotografiet). I fotografiet, som publicerades i den ovanliga fotoboken *Le Monde est de taille moyenne* (Världen är medelstor, 2017), blir även likheten med Googles maskinseende desto tydligare. Betraktaren ställs liksom i dikten inför ett anonymt stadslandskap som vi betraktar snett uppifrån, så att horisonten försvinner. Estetiskt ser fotografiet ut som en Googlebild: den till synes godtyckliga inramningen och fotografiets jämna fokus, som får allt att framstå med samma skärpa och i samma jämna ljus i stadslandskapet, gör att det blir svårt att ”placera sig” i bilden. Men den inskrivna versen konstaterar alltså samtidigt uppfordrande att det är ”vissa av våra begär” som har utformat den här miljön. Vi sugns in i bilden, samtidigt som vi dras längre bort.

Fotobokens ironiska titel, ”Världen är medelstor”, som även är undertitel till de båda turistromanerna *Lanzarote* och *Plateforme*, sätter fingret på problemet: hur kan vi åskådliggöra ”världen” så att den framstår som ”medelstor” när världen är just det som sätter allting i perspektiv? I de verk som har analyserats här tvingas vi, mer generellt, uppleva det platslösa eller globala (manifesterat som anonyma stadslandskap, industriella ödemarker och Googles automatiserade bilder) som om det vore ”lokalt” och förankrat i ett placerat subjekt. Här sker, som vi har sett, en överföring som går i två riktningar: globala perspektiv dras ner till den subjektiva betraktarens nivå, samtidigt som det som är närliggande och kroppsligt förankrat (platser vi känner ”som en människa känner en annan”) infogas i eller åskådliggörs genom globala flöden. Med ett ord, som fortfarande väntar på teoretisk precisering inom litteraturvetenskapen, kan detta kallas glocalisering.

## Noter

- 1 Se Bill Kilday, *Never Lost Again. The Google Mapping Revolution that Sparked New Industries and Augmented Our Reality* (New York: Harper Collins, 2018).
- 2 Se Victor Roudometof, *Glocalization. A Critical Introduction* (New York: Routledge, 2016), 1–21.
- 3 *Ibid.*, 69ff.
- 4 Stuart E. Dunn, *A History of Place in the Digital Age* (Abingdon, Oxon: Routledge, 2019), 12.
- 5 Se Peter Burke, *Cultural Hybridity* (Cambridge: Polity Press, 2009). Det är symptomatiskt att begreppet bara nämns i förbifarten i en bok som Svend Erik Larsens *Literature and the Experience of Globalization* (London: Bloomsbury, 2017). Se s. 23.
- 6 Lars de Wildt et al. ”(Re-)Orienting the Video Game Avatar”, i *Games and Culture* vol. 15 (2020:8), 964.
- 7 Yi-Fu Tuan, ”Place: An Experiential Perspective”, *Geographical Review* vol. 65 (1975: 2), 152, <https://doi.org/10.2307/213970>.
- 8 Se till exempel Michel Collot: ”Uppkomsten av informationssamhället får oss att tappa kontakten med landskapet som omger oss. [...] Detta cyberspace som uppstår mer och mer av vår tid är helt platslöst [*délocalisé*]: det är ett anti-landskap.” Michel Collot, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature* (Paris: Seuil, 2011), 50, min översättning. Ibland pekas Googles geografiska verktyg ut som drivande i utvecklingen: ”Google Maps represents the climax of place’s dissolution into geometric space and [...] it’s stripping of materiality and personal signi-

- ficance [...]” Andrei Belibou, ”Two Internet Cartographies: Google Maps and the Unmappable Darknet”, i *The Question of Space. Interrogating the Spatial Turn between Disciplines*, Marijn Nieuwenhuis och David Crouch red. (London: Rowman & Littlefield, 2017), 136.
- 9 Se datorspelsforskaren Guillaume Grandjeans reflektion över de strategier som han själv använder sig av och hur kommunikationen mellan spelare fungerar i essän ”GeoGuessr, la description du monde”, *Immersion. Revue sur le jeu video* (2021:6), 117–123. Se även subforumet på Reddit: <https://www.reddit.com/r/geoguessr/>, hämtad 2023-01-15.
  - 10 För en ingående guide till de olika teknikerna, se Kyal Shepards blogg ”GeoGuessr – The Top Tips”, hämtad 2023-01-15, <https://somerandomstuff1.wordpress.com/2019/02/08/GeoGuessr-the-top-tips-tricks-and-techniques/#>.
  - 11 Se Roudometof, *Glocalization*, 69ff.
  - 12 Dunn, *A History of Place in the Digital Age*, 12.
  - 13 Den är tillgänglig på: <http://www.thewildernessdowntown.com/#>, hämtad 2023-01-23.
  - 14 Kriss Ravetto-Biagioli, *The Digital Uncanny* (New York: Oxford University Press, 2019).
  - 15 Daniel Laforest, ”The Satellite, the Screen, and the City: On Google Earth and the Life Narrative”, *International Journal of Cultural Studies* vol. 19 (2016: 6), 66of, <https://doi.org/10.1177/1367877915595886>.
  - 16 Se Enrico A. Marchese, ”Vous êtes ici. Prolégomènes pour une littérature géolocalisée”, *Hybrid* (2018:5), <https://doi.org/10.4000/hybrid.325>. Litteraturläsarena har i sin tur svarat med att skapa digitala kartor eller GIS (*Geographical Information Systems*) för att tolka skönlitteraturen. Se till exempel Joanna Taylor et al. ”Mapping Digitally, Mapping Deep. Exploring Digital Literary Geographies”, i *Literary Geographies* vol. 4 (2018:1), 10–19.
  - 17 Marie Darrieussecq, *Avigt hav*, Lisa Lindberg övers. (Stockholm: Norstedts, 2022), 158. ”Younès se détachait devant, extrêmement visible. Mais ce n’était pas lui. [...] Il s’abritait sous des passerelles en compagnie d’autres Younès.” Marie Darrieussecq, *La Mer à l’envers* (Paris: P.O.L, 2019), 164.
  - 18 Darrieussecq, *Avigt hav*, 158. ”Les grilles très blanches découpaient l’espace de tous les côtés, un rang, un autre rang, un troisième rang, un quatrième, comme si les grilles gardaient d’autres grilles.” Darrieussecq, *La Mer à l’envers*, 164.
  - 19 Förhållandet mellan *landskapet* och *landet* som ger det mening är en återkommande tematik i Darrieussecqs verk. Se Stephanie Posthumus, ”Writing the Landscape: Marie darrieussecq’s *Le Pays*”, *French Literature Series* vol 39 (2012), 105, <https://doi.org/10.1163/9789401208840>.
  - 20 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, 1992).
  - 21 Darrieussecq, *La Mer à l’envers*, 170.
  - 22 Darrieussecq, *Avigt hav*, 149. ”La mer est là, les ferries sont là, l’entrée du Tunnel sous la Manche est là. L’Angleterre, elle dézoome, est là, incroyablement près. 34 kilomètres. On ne comprend qu’avec la géographie. Elle dézoome encore, la courbe de la Terre gonfle [...]” Darrieussecq, *La Mer à l’envers*, 155.
  - 23 Darrieussecq, *Avigt hav*, 150. ”Cet itinéraire comprend des péages. Cet itinéraire voies privées ou des zones à circulation restreinte. Cet itinéraire traverse plusieurs pays. *Your destination is in another time zone.*” Darrieussecq, *La Mer à l’envers*, 155.

- 24 Darrieussecq, *Avigt hav*, 105. "[L]a perfection de la situation, ni trop près ni trop loin de la ville, et l'océan à cinquante kilomètres: en dézoomant on voit le grand bord bleu." Darrieussecq, *La Mer à l'envers*, 110.
- 25 Darrieussecq, *Avigt hav*, 106. "[V]oici le toit de tuiles, elle essaie de se voir, de distinguer sa propre famille à travers le léger flou satellite. Comme une photo du futur. Mais la photo est vieille et devant la maison est encore garée la Renault Scenic de la grand-mère, ça fait bizarre." Darrieussecq, *La Mer à l'envers*, 111.
- 26 Titeln verkar syfta på hur det kringirrande kryssningsfartyget som Rose befinner sig på i början av romanen blir en mer stabil hemvist än hennes vanliga tillvaro i Paris, men också på en sorts "invertering" av den bibliska myten där Jona (eller Younès) plockas upp av skeppet i stället för att kastas i havet.
- 27 Douglas Morrey, *Michel Houellebecq. Humanity and its Aftermath* (Liverpool: Liverpool University Press, 2013), 19; Bruno Viard, *Houellebecq au laser. La faute à mai 68* (Nice: Ovidia, 2008), 51.
- 28 Sylvain Bourmeau, "De l'art (et des risques) des dispositifs – Entretien", i *Michel Houellebecq*, Agathe Novak-Lechevalier red. (Paris: Éditions de l'Herne, 2017), 191.
- 29 Michel Houellebecq, *Refug*, Cecilia Franklin övers. (Stockholm: Bonnier, 2006), 227. "[L]es choses se gâtent sur une carte à plus grande échelle [...]. À l'échelle 1 on se retrouve dans le monde normal, ce qui n'a rien de réjouissant; mais si l'on agrandit encore on plonge dans le cauchemar: on commence à distinguer [...] les parasites qui rongent les chairs." Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île* (Paris: J'ai lu, 2013), 244.
- 30 Michel Houellebecq, *Konkurrens till döds*, Kennet Klemens övers. (Stockholm: Ellerströms, 2021), 131. "[U]ne conclusion m'est apparue: je devais me rendre à Saint-Cirgues-en-Montagne. Le nom s'étalait, dans un isolement splendide, au milieu des forêts et des petits triangles figurant les sommets [...]. Je sentais que j'étais sur le point de faire une découverte essentielle; qu'une révélation d'un ordre ultime m'attendait là-bas [...]." Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* (Paris: J'ai lu, 2010), 128.
- 31 Se Denis Demonpion, *Houellebecq, non autorisé. Enquête sur un phénomène* (Paris: Maren Sell, 2005), 183–188.
- 32 Houellebecq, *Konkurrens till döds*, 157. "Je ressens ma peau comme une frontière, et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de séparation est totale" Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 156.
- 33 Michel Houellebecq, *Kartan och landskapet*, Cecilia Franklin övers. (Stockholm: Bonniers, 2011) "Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur importance, on sentait la palpitation, l'appel, de dizaines de vies humaines, de dizaines ou de centaines d'âmes [...]." Michel Houellebecq, *La Carte et le Territoire* (Paris: J'ai lu, 2012), 52.
- 34 Houellebecq, *Kartan och landskapet*, 38.
- 35 Houellebecq, *Kartan och landskapet*, 45. "Il avait utilisé un axe de prise de vues très incliné, à trente degrés de l'horizontale, tout en réglant la bascule au maximum afin d'obtenir une très grande profondeur du champ. C'est ensuite qu'il avait introduit le flou de distance et l'effet bleuté à l'horizon, en utilisant des calques Photoshop." Houellebecq, *La Carte et le Territoire*, 63.
- 36 Houellebecq, *Kartan och landskapet*, 44. Jag har förändrat översättningen något.

- 37 Michel Houellebecq, *Poésie* (Paris: J'ai lu, 2020), 213.
- 38 Collot, *La Pensée-paysage*, 15–103.
- 39 Houellebecq, *Poésie*, 234.
- 40 Ibid.

INGEBORG LÖFGREN

# "VAR SAM-VETTET FINNS"



TFL 2023:4

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.18535>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

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

## Inledning

Sara Lidman (1923–2004) är en av de mest hyllade och uppburna svenska författarna under den senare hälften av 1900-talet. Alla hennes böcker är dock inte, och har inte varit, lika firade. I Lina Sjöbergs avhandling *Genesis och Jernet. Ett möte mellan Sara Lidmans Jernbaneepos och bibelns berättelser* (2006), finns ett avsnitt betitlat ”Människan i det hela”. Där beskriver Sjöberg träffande dubbelheten som Sara Lidmans författarskap ofta mötte i offentlighetens reception av hennes texter:

För romanerna har hon [Lidman] med några få undantag blivit höjd till skyarna som den främsta eller en av de främsta modernistiska prosaisterna och språkförnyarna i Sverige. [...] Men den offentliga bilden av Sara Lidman har också en annan sida. [...] För klippböckerna och debattartiklarna har hon mottagit ljumma eller avfärdande recensioner och reaktioner. Hon skälldes för kommunism och kompromisslöshet. När hon ”återvändande” till romangenren efter tio års debatterande återkom lovprisningarna.<sup>1</sup>

”Återvändandet” som Sjöberg nämner avser publiceringen av *Lifsens rot* (1996). Denna roman tar vid efter den femte romanen, *Järnkronan* (1985) i Lidmans *magnum opus* – den sju romaner långa sviten – *Jernbanan* (1977–1999), som handlar om moderniseringen och kolonisering av Norrland under några decennier i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet.<sup>2</sup> Sjöberg påpekar mycket riktigt att denna uppdelning mellan romaner å ena sidan, och debattartiklar och klippböcker å den andra, är tämligen problematisk i Sara Lidmans fall. Detta eftersom ”allt hon skriver har språket och ärendet gemensamt. Det är slagfärdigt och poetiskt och handlar nästan alltid om samma sak: människorna.”<sup>3</sup> Vi har alltså mycket att vinna på att



läsa Lidmans olika texter i ljuset av varandra. Ser vi till den skönlitterära produktionen, från debuten 1953 med dundersuccén *Tjärdalen*, där Lidman skriver på litterärt modifierad västerbottnisk dialekt, till Afrika-romanerna, *Jag och min son* (1961/1963) och *Med fem diamanter* (1964), till de dokumentära böckerna *Samtal i Hanoi* (1966) och *Gruva* (1968) och sedan åter till *Jernbanan* som inleds med *Din tjänare hör* (1977), så skriver Lidman visserligen poetiskt men också politiskt. Det är människor som utsätts för orättvisa, människor i marginalen, människor som är intrasslade i koloniala, rasistiska, ekonomiska och könsmissiga strukturer och som kämpar för sitt livs mening och värdighet som tecknas av hennes penna. Men om romanerna är politiska, så är de politiska artiklarna i sin tur poetiska. Att Lidmans språkbruk alltid är poetiskt, oavsett genre, konstaterar redan Birgitta Holm i *Sara – i liv och text* (1998):

Av de huvudgenrer som brukar ställas upp har Sara Lidman ägnat sig åt roman, novell, epos, dramatik, tal, polemik, debatt. Per definition prosa, men hos Sara Lidman är prosan poesi – som många har iakttagit är hennes språk i samtliga genrer i grunden poesi.<sup>4</sup>

Att den poetiska stilen och det grundläggande ärendet mer eller mindre förblir desamma i såväl debattartikel som roman är en viktig utgångspunkt för mig i denna artikel som handlar om *var* – alltså i vilka slags texter – vi hittar ordet ”sam-vett” i Sara Lidmans författarskap. Sam-vettet är, som Annelie Bränström-Öhman konstaterat, ett begrepp som börjar ta form vid mitten-slutet av 1970-talet i samband med arbetet med *Jernbanan*.<sup>5</sup> Bränström-Öhman är också den första att tala om en sam-vetts-filosofi, något jag byggt vidare på i min tidigare forskning. Både jag och Bränström-Öhman ser sam-vettet som ett viktigt nyckelbegrepp till Lidmans författarskap, relevant att beakta i tolkningen av hennes texter även där ordet inte explicit förekommer.<sup>6</sup> Anna Salomonsson använder sam-vetts-ordet som lins för att beskriva den häxliknande farmor Anna i den tidiga romanen *Hjortronlandet* (1955) som alltså skrevs omkring tjugo år innan Lidman uppfunnit ordet.<sup>7</sup> Lisa Grahn har i sin avhandling *Jernbanans mödrar. Moderskap och berättande i Sara Lidmans Jernbaneepos* (2022) nyligen visat hur sam-vetts-tanken är central

för moderstematiken och för ifrågasättandet av en patriarkal ordning i hela Jernbanesviten.

Men var hittar vi egentligen sam-vetts-ordet i Lidmans publicerade textproduktion?<sup>8</sup> Detta har tidigare inte undersökts genomgående. Ordet förekommer inte särskilt ofta, men intressant nog återfinns det främst i texter som *inte* är romaner. Egentligen förekommer det bara i en enda roman, *Järnkronan*. Som jag har påpekat i en tidigare artikel är det dock den fiktiva karaktären Didriks förståelse av detta ord, inte nödvändigtvis Lidmans egen, man får ta del av där.<sup>9</sup> Lidman definierar heller aldrig sitt ord ”sam-vett”. Ordet används dock i åtminstone sex andra texter av Lidman av vilka de flesta, om inte alla, är samlade i klippboken *och trädet svarade* (1988). Ordet förekommer alltså främst i de slags texter som enligt Sjöberg först fick ”ljumma eller avfärdande” recensioner.<sup>10</sup> I dessa texter, som har betydligt tydligare moraliska och politiska budskap än romanerna, är det Lidman själv som använder ordet sam-vett. Borde då inte dessa förekomster vara desto viktigare att uppmärksamma, eftersom ordet här inte filtreras genom en fiktiv karaktärs medvetande? Hittills är det dock främst sam-vettet i *Järnkronan*, samt i förordet till *och trädet svarade* som forskningen fokuserat.<sup>11</sup>

Detta för oss till de frågor som denna artikel ämnar besvara: Var hittar vi egentligen sam-vettet i Lidmans publicerade textproduktion? Vad gör sam-vetts-begreppet i dessa texter, vad är dess uppdrag och mening? Har genre någon betydelse för förståelsen av sam-vettets innebörd och funktion i författarskapet som helhet? I synnerhet: vad villkorar möjligheten att projicera sam-vettet, som ju främst förekommer i artiklar Lidman skrev om samtida frågor, som en tolkningslins för romanerna?

I det följande besvarar jag dessa frågor genom att, i linje med det tillvägagångssätt Toril Moi anbefaller i *Revolution of the Ordinary* (2017), se till de konkreta *användningarna* av sam-vetts-ordet i Lidmans texter, snarare än att försöka fastställa dess mening utifrån någon särskild teori.<sup>12</sup> Moi skiljer ut det hon kallar ”läsning” när hon diskuterar litteraturvetenskaplig metod och skriver: ”In my view, literary criticism – by which I mean what we now call ’reading’ – doesn’t have anything we can plausibly call competing methods”.<sup>13</sup> Medan det finns metoder inom litteraturvetenskapen så ser Moi inte *läsande*

– det jag med Gadamer skulle kalla *tolkning* – i sig som en *metod*. Man skulle kunna säga att jag närläser vad *Lidman själv* skriver om sam-vettet och om sin genresyn, om man tog bort de nykritiska konnotationer ”närläsning” har. Men vad skulle man då egentligen ha sagt mer än att jag tolkar särskilda textpassager noggrant utifrån mina forskningsfrågor? Mitt förfaringssätt kommer att vara att tolka användandet av sam-vettet i dess direkta kontexter och ta fasta på de besläktade men skilda betydelseordet får i dessa sammanhang.<sup>14</sup>

## Didriks sam-vett och Granens

Den ena av de två användningar av sam-vetts-ordet som ägnats allra mest uppmärksamhet i forskningen är den passage i romanen *Järnkronan*, där Didrik Mårtensson föreställer sig ”ett sam-vett” i fängelset i Stockholm. Den andra användningen finner vi i förordet till *och trädet svarade* som publicerades tre år senare, 1988. Förordet är betitlat ”Före ordet” och i denna text återberättar Lidman hur hon som liten blir förälskad i en gran. Det är knappast märkligt att dessa textpartier ådragit sig uppmärksamhet då de är oerhört rika och suggestiva. Lyssna bara på hur det låter när Didrik sitter i fängelset och sam-vetts-tankens dyker upp:

Fruktan som han upplevat vid några tillfällen i barndomen att det fanns ett sam-vett i naturen som höll ihop allt, att träd, vatten, myra björn ekorre kråka och sork alla visste om varandra? ständigt hälsade till varandra i ett oupphörligt godkännande utan grymhet och utan nåd.

Att det fanns ett sam-vett?

Att varje enskild vareelse löd en lag som utgick från det hela? Att allt levande höll ihop – genom tusen strider och smekningar

att människan kunde bli delaktig i detta sam-vett om hon ville leva som ett djur eller ett träd, om hon ville uppöva de sinnen som förnekades från pottans år och genom konfirmation och exercis, vigsel och lagfarter.

Det kostade bara orden. Bara modersmålet.<sup>15</sup>

Lika fängslade som denna scen är passagen i ”Före ordet” i vilken Lidman berättar om en alldeles särskild Gran som hon träffade som liten flicka:

Ju längre jag stod där dess mer visste Granen, dess mer var han villig att inviga mig i

det fanns ögonblick när jag anade att Granen visste Det Hela, vad Alltihopet handlade om

att det fanns en fråga som i sig rymde svaret

men det var utan ord, och det var hemligt

och trots att denna yttersta kännedom var lockande

var det detta villkor jag skyggade för: ordlösheten. [---]

Jag hade att välja mellan Granens sam-vett

att låta mig förträdas

eller att lära mig alfabetet

och bli som folk.<sup>16</sup>

I båda dessa scener ser vi hur en person ställs inför ett sam-vett som håller samman naturens liv: en gemenskap och delad kunskap om ”Det Hela”. Mot denna naturens kännedom ställs den gemenskap människan har i kraft av sitt språk. I båda fallen tycks också sam-vettstanken dykt upp i barndomen; Didrik minns sin barnsdomsrädsla, Lidman återberättar flickfrestelsen att förgranas. Ingen av dem väljer slutligen detta naturens sam-vett: ”Precis som Sara-flickan invid Granen tvingar han [Didrik] sig dock att syna insatsen [...] [o]ch han avstår.”<sup>17</sup> Didrik återvänder till språket och människorna, Lidman börjar skolan och lär sig bokstäver.

För Didrik framträder sam-vettet som både lockande och skrämmande. Instängd i fängelset kontrasterar han det mot det mänskliga *samvetet*:

Samvetet var en hammare på ytan. Men sam-vettet, detta ordlösa, lugna hjärta som godtog att en människa omkom som när en uttjänt hudflaga tvättas bort – samma hjärta som med rasande feber kunde rädda en annan från allmän blodförgiftning.<sup>18</sup>

Jag har tidigare hävdat att det sam-vett Didrik föreställer sig är ett *falskt* sam-vett, en filosofisk fantasi och flykt undan samvetets börda.<sup>19</sup> Sjöberg skriver något besläktat:

Samvetet är en känsla intimt förknippad med skulden. Samvettet handlar om allts samhörighet med allt, att inget är sär-skilt, enastående och oberoende. Man kan lätt konstatera att det inte är Didriks livshållning som uttrycks genom samvettet, han som vill vara just enastående och oberoende.<sup>20</sup>

Jag tycker fortfarande att det ligger en hel del i den läsningen. Att det sker ett självbedrägeri i Didriks tankar om samvetet tycks riktigt: Didrik må *tänka* att samvetet är ”en hammare på ytan” – men det är just precis den hammaren som håller på att slå honom och hans förstånd i bitar där i fängelsecellen! Didrik försöker förvisso förminska, och på så vis förbigå, sitt samvete via jämförelsen med samvettet.<sup>21</sup> Men måste detta betyda att det sam-vett Didrik föreställer sig är *falskt*, eller på något vis i konflikt med Lidmans övriga tankar om sam-vettet? Är det inte snarare så att vi i denna vackra och hisnande scen får se något vidunderligt som det ska till en Sara Lidman för att göra trovärdigt: hur självbedrägeriet rörande skulden, hur flykten undan samvetets börda, bidrar till att långsiktigt rädda Didriks förstånd och bevara hans verkliga oskuld? För när *mannen* Didrik hotas av total förkrosselse under samvetets hammarslag, viftar *fölet* Didrik bort desamma som vore de intet mer än en ovidkommande myggsvärms pockande. Hustrun Anna-Stava kallar honom hemligen för ett ”föl” (liksom hon är hans ”trana”) och när han sitter på fästning sänder hon sina tankar till honom: ”Didrik du min levnads föl, lev hördu! kasta med huvudet... var som du är... låt ingen tukta dig...”<sup>22</sup> Didrik överlever förvisningen i fängelset och återföds till bygemenskapen efter nio månader, just lagom till att under färden längs med järnbanan, på väg hem till Lillvattnet, genom tågfonstret bevittna hur ett föl föds.<sup>23</sup> Antyder detta inte att det är sam-vettet som, med sin ”rasande feber”, tillfälligt sätter Didriks språk och samvete ur spel i fängelset just för att rädda honom från den själsliga blodförgiftning som ett helhjärtat axlande av skulden skulle innebära?<sup>24</sup> Är det inte fölets livshunger bortom ont och gott som häver honom upp, får honom att dra luft, när det plågade samvetet suger honom djupare ner i själens myrmark av skuld och vanära?<sup>25</sup>

## Sam-vettets variationsrikedom

Vad som också är intressant i *Järnkronan* är antydning om att det kan finnas *flera* olika slags sam-vett.<sup>26</sup> Didrik tänker att ”[o]m han förhärdat sig både mot det vilda och församlingens kropp hemma i Lillvattnet kunde han inte ge bort sig åt fästningen, öppna sig för dess sam-vett.”<sup>27</sup> Fängelset har alltså ett slags sam-vett, byn ett annat. Enligt Didrik finns ”en motsvarighet i de bofastas värld till de vildas sam-vett. Ett sätt att *orda* där språket inte meddelade tankar utan bara förstärkte samvaron, inte olik husdjurens sätt att stångas eller slickas.”<sup>28</sup> Detta mänskliga ”tama” *by-sam-vett* ger sig till känna på följande vis:

Talesätt, gamla skämt, predikoslammer, ramsor, där talande och svarande knappt märkte vad som sades utan där rösten var det avgörande, och minspelet. Ett bygdemål där uttrycken var aningslösa – och på ett annat sätt idel aning, lyssnande lydnad efter en lag tusentals mil och år bortom länsman och Luther.<sup>29</sup>

I detta by-sam-vett ryms något icke-diskursivt i *språkbruket*. Talesätt, skämt, ramsor, där det viktiga inte är det semantiska innehållet, utan där betydelsen ligger i tonen, minerna, sättet att samvara. By-sam-vettet binder ihop människorna till en gemenskap och meningsfullhet, inte bortom orden men under, mellan, genom dem. Detta by-sam-vett känner vi igen under annat namn från Lidmans tredje roman, *Regnspiran* (1958), nämligen som ”byanden”.<sup>30</sup>

Det tycks således finnas flera slags sam-vett och deras relation till språket och människoskapet varierar mellan Lidmans olika texter. Detta antyds även mot slutet av ”Före ordet” när Lidman reflekterar över sin författartillblivelse:

Att tänka med ord är ett oändligt nöje  
att ut-grunda, upp-väcka, in-ringa, an-slä, över-tyga, in-fånga, fast-slå, betyg-sätta, ute-sluta, inne-stänga, av-göra, be-stämman, av-rätta, upp-rätta, samman-fatta, be-tyga  
samt  
att med rytmen och/eller alliterationen smyga in undringar som  
”det inte finns ord för”.

En författare kan vara missnöjd med stora delar av vad han/hon publicerat

och ändå känna denna utmaning från *bokstävlarna* som oavvislig, livet ut.

Och men trots att Granen dog till svar på min förnekelse

blir jag mer och mer övertygad om att han tänker på mig – via all världens träd. För långt innan jag hade läst mig till skogens betydelse för allt liv på jorden

sökte mig skogen på andra sätt. Först i språket. Alla mina självskrivna bilder härstammade ur träd

– från roten ut i blana –

senare som en fasa inför kalhuggning och förgiftning

till syskonkänslan inför en åldring eller ett barn i Kenya, Transvaal eller Vietnam som pekar på ett särskilt träd och viskar: det där trädet är heligt.

Jag skulle förmodligen ha träffat samma val igen om jag fått leva om mitt liv. Men när jag möter ett autistiskt barn ser jag ett annat val som kunde ha varit mitt, anar jag att ett sam-vett finns som inte tål bokstävlarnas slutsatser.<sup>31</sup>

Lidman beskriver här hur författarskapet är ett svar på den ”utmaning” vilken det som ”det inte finns ord för” utgör för henne. Hennes uppgift är att försöka hitta *de rätta orden* just för detta ordlösa.<sup>32</sup> Att anta den utmaningen tycks vara något som både ger ”oändligt nöje” och något hon aldrig blir färdig med (hon antyder ett återkommande missnöje med resultatet). Granens sam-vett krävde ett avläggande av språket som hon inte kunde underställa sig. Men här, i själva texten ”Före ordet”, uppstår ju Granens sam-vett på nytt i författarens ordmylla. I denna text gör hon just detta: smyger in undringar ”det inte finns ord för” genom sin berättelse om Granens ordlösa sam-vett. Härvid menar jag att vi kan se ytterligare en variant av ett sam-vett i bruk: ett *litterärt sam-vett*. Författaren erbjuder oss att dela hennes sätt att tänka i och om ord, i och om litteratur. Vi får ta del av hennes *poetik*, veta och känna *med* henne hur hon föreställer sig att ord och värld, granar och litteratur, hänger samman och bildar en meningsfullhet.

I citatet lyfts dock ett annat mänskligt sam-vett fram som i det närmaste är litteratur-sam-vettets motsats: ”när jag möter ett autistiskt barn ser jag ett annat val som kunde ha varit mitt, anar jag att ett sam-vett finns som inte tål bokstävlarnas slutsatser”, skriver Lidman. Här påminns vi om att inte alla människor är, eller kan vara, en del av språkets gemenskap. Det finns mänsklig tillvaro och samvaro som inte framlevs i eller genom ordande – inte ens genom sådant bya-sam-vett där det väsentliga i ordandet försiggår mellan raderna, i miner och tonlägen. Lidman gör här rum för en meningsfullhet, kärlek, och samhörighet hos människor som uppstår innan, eller bortom, språkets domän.

## Sam-vett eller con-science? Världssamvetet och människans syskonskap

När finner vi sam-vettet i tryck för första gången? Svaret beror på vilket kriterium för sam-vettets identitet vi antar. Förutom i *Järnkronan* förekommer sam-vettet i en annan text publicerad samma år. I antologin *Bröd men också rosor* (1985) finner vi Lidmans essä ”Från Amos till Asturias – några tankar om rättvisa, kärlek och död”. Sam-vetts-ordet gör entré när Lidman berättar om hur hon skulle passa två små bröder. Pojkarna får godis, men mitt under utdelandet ringer telefonen och Lidman avbryter sig för att svara. Plötsligt hör hon ett tjut från den yngre brodern. Han tror sig ha ätit upp allt godis så att storebror inget får, varpå han blir otröstlig:

Han skrek som om världens godis var en skam och outhärdlig – om nämligen det innebar ett privilegium, en orättvisa.

Vilken förhärdelse våra liv innebär eftersom vi med tiden lär oss äta all jordens godis – i fullt medvetande om alla våra samtida syskon i världen som icke ...

När förhärdelsen började kan vi inte säga – om det var med Babels torn eller i och med den första rågången.

Men faktum är ju att naturen i övrigt tycks ha ett *sam-vett*, en *con-science*, en gemensam *känne-dom* som utesluter frosseri, slaveri och skövling. Det är människan som brutit sig ut ur det naturliga *sam-förståndet* och börjat öva systematiskt våld på sina gelikar och naturen i övrigt.<sup>33</sup>

I detta citat antyds att den yngre brodern ännu bär på ett naturligt rättvisepatos, ett *rättvise-sam-vett*. Lidman beskriver i mytiskt tonläge ett slags syndafall; människan har *lärt* sig att förhärdas på ett sätt som avskiljer oss från resten av naturen. Naturen ägnar sig inte åt ”frosseri, slaveri och skövling”. Vi har kommit att stå ut med att ”äta all jordens godis – i fullt medvetande om alla våra samtida syskon i världen som icke...” Bilden som här åkallas har kristna rötter. Människorna är i grunden *bröder och systrar*, den lille pojken som gråter över sin brors (förmodat) förlorade godis står för den ännu ofördärvade människans reaktion på orättvisa. Hur och när gick då detta syndafall till? Vi kan inte säga säkert, men den bibliska sinnebildens av ”Babels torn” går hand i hand med ”den första rågången”. Ett uppriktande av hierarkier, klasser, samt privat ägande verkar således haft del i förtappelsen. Episoden om lillebror som gråter över sin inbillade stöld från storebror är en omvänd Kain och Abel-berättelse: människan är i grunden inte avundsam, girig och mordisk, enligt Lidman, utan sörjer sin broders förlust som vore den hans egen.

Tänker vi oss att denna text kunde vara den tidigaste (jämför *Järnkronan*) i vilken sam-vetts-ordet förekommer, så bör vi stanna upp och betänka närvaron av ordets engelska variant – *con-science* – som också återfinns i citatet ovan. Betraktar vi ordet i dess bägge språkdräkter som likvärdiga blir ”Från Amos till Asturias” inte den tidigaste sam-vetts-texten. Ordet ”con-science” hittar vi nämligen i ”Vietnam och de mänskliga rättigheterna” som publicerades redan 18 januari 1979 i *Norra Västerbotten* och som senare infogades i klippboken *Varje löv är ett öga* (1980).<sup>34</sup> Artikeln inleds så här:

Tack vare ekologin har vi blivit upplysta om samspelet i naturen – hur växter och djur tycks genombävas av en kännedom, som kommer dem att främja varandras liv. Vi har ofta talat om naturens grymhet. I dag vet vi att naturen också är ”barmhärtig” – den skövlar inte.

Om det är bedövningen av vårt luktsinne eller helt enkelt marknadskrafternas spel som gjort oss människor så bortkomna i naturen och gentemot varandra?! Att vår instinkt blivit så osäker. Vi känner inte längre – som våra urfäder – i den egna kroppen hur vi ska förhålla oss till skog och vatten. Och vi vet inte utan vidare hur vi ska skicka oss på tunnelbanan.

Ändå har vi ett ord med djupa rötter som tyder på att vi inte alltid varit så avskärmade. Det är ordet SAMVETE, con-science (=ungefär: det som vi vet/känner tillsammans med omgivningen).<sup>35</sup>

Här återkommer i stort sett samma ämnen som i ”Från Amos till Asturias” i förening: naturen har en ekologisk kännedom som inte skövlar. Människan allena är en avfalling ur denna naturliga rättviseordning, som beskrivs metaforiskt i biologiska termer som en ”instinkt”. Ekonomiska intressen (”marknadskrafterna”) tycks på något sätt vara skurk i dramat. Den bibliska intertexten finns inte med explicit här men det beskrivs hur vi kunde vara del i ett con-science – ett ord som här sätts som synonymt med ”samvete”.<sup>36</sup> För att vara mer specifik: Lidman går strax vidare till att tala om ett *världssamvete*, och hon gör det i direkt anslutning till en diskussion om FN:s deklaration om de mänskliga rättigheterna:

Så här lyder början av den andra ”anledningen” [i FN:s förklaring av de mänskliga rättigheterna]:

... enär ringaktning och förakt för de mänskliga rättigheterna lett till barbariska gärningar, som *upprört mänsklighetens samvete*...

Är inte det verkligen drabbande i dessa rader enheten ”mänsklighetens samvete”? Att hela mänskligheten tänkes ha en gemensam kännedom, en vetskap, en seismograf som skälver inför barbariska gärningar!

Att häna världssamvetet blir i den meningen som att begära utträde ur mänskligheten.<sup>37</sup>

FN:s deklaration om de mänskliga rättigheterna blir paletten med vilken Lidman här målar upp bilden av samvetet som ett naturligt, gemensamt, *sjätte sinne*: det moraliska sinnet. Världssamvetet föreställs vara ett slags delat medvetandeorgan genom vilket människan uppfattar den etiska dimensionen av tillvaron; det som möjliggör vår förmåga att skilja rätt från fel. Att förhåna detta sinne – vilket gjorts ”av högt uppsatta svenskar, som sade sig få skämmas mycket utomlands över att ”lilla Sverige försöker spela världssamvete””<sup>38</sup> i samband med Vietnamkriget – är enligt Lidman inget mindre än ”att begära utträde ur mänskligheten”. Detta tycks vara något vi både kan och (egentligen) inte kan. Då vår del i världssamvetet gör

oss till med-människor – det förbinder och förbrödrar oss – innebär förhånandet av detsamma ett slags *förnekelse* och *förräderi* av en autentisk mänsklig varandeform. Hånet kan tolkas som en Judas-akt av sekulär natur: med det förnekar och förråder vi *vår nästa* – både nästan i andra och nästan i oss själva. Därmed trampar vi (fast vi inte vet om det) även på oss själva och vår egen mänsklighet.<sup>39</sup> Lidmans con-science, eller sam-vett, kan alltså även betyda detta *världs-samvete*: ett mytiskt beskrivet moraliskt sinne som alla människor har del i, i kraft av vilket vi borde erkänna varandra som i moralisk mening bröder och systrar, och leva därefter. Men inget *tvingar* oss att ge detta erkännande. Det ligger i vår frihet att kunna förneka både vår egen och andras mänsklighet.

### **Sam-vettsvarianter i och trädet svarade: skogen, arbetet, fylla, extas, naturhäxor, skräplitteratur, reklam – samt en global rättvisa för allt levande på jorden**

När vi väl kommer till sam-vetts-texterna i *och trädet svarade* har alltså sam-vetts-ordet, om vi räknar dess engelska variant, redan brukats i tryckt text i närmare tio år. Förutom i ”Före ordet” med berättelsen om Granen, hittar vi sam-vettet (nu endast på svenska) i ytterligare fyra texter i denna samling. Stavningen varierar. Ibland är det ”sam-vett” (med bindestreck) och ibland ”samvett” (utan bindestreck). I *och trädet svarade* förekommer sam-vetts-texterna i följande ordning: ”En tundrans minister” är den tredje texten i samlingen (”Före ordet” medräknat) och ursprungligen publicerad i *Expressen* 11 september 1986; ”Ronnie, c/o Sverige, Pestens år 1987” är text tjuugoett och publicerades först i *Expressen* 23 augusti 1987; ”Henning Hamilton är ingen häxa!” är nummer trettiosex i samlingen men förelåg i *Expressen* redan den 22 september 1985 (alltså samma år som *Järnkronan* och ”Från Amos till Asturias”); den fyrtiofemte och sista sam-vetts-texten är Lidmans ”Slutplädering” som hölls vid Stenungsunds tingsrätt 22 mars 1988. Slutpläderingen utgör verkligen ett lämpligt slutord på *och trädet svarade*: Lidman svarar här, å trädens vägnar, på det svenska samhällets miljöförstöring.

I ”En tundrans minister” kritiserar Lidman flera saker som enligt henne hänger ihop på ett intrikat vis: skogsskövling och en kommodi-

fierad natursyn, skogsarbetarnas alienation, samt en respektlös likgiltighet inför de futtiga ändamål som skogen har offrats för: ”Ta en titt på den gangsterlitteratur som nu marknadsförs i Sverige istället för skönlitteratur! Väg massorna av reklamblad!”<sup>40</sup> Att träd ska fällas för att skapa skräplitteratur och konsumtionshetsande reklam finner Lidman vansinnigt. Framförallt kritiserar hon hur Staten, via dåvarande industriminister Thage G Peterson, istället för att föra medborgarnas talan ger röst åt storföretagens intressen när det gäller svensk skog och mark: ”Vem återstår då som talesman för land och folk i vår o-köpeliga bemärkelse?”<sup>41</sup> Det är i detta sammanhang, i vilket Lidman kontrasterar forna tiders småbönders och träarbetares varsamma skogsbruk med sin samtids råa skogsindustri, som sam-vettet förs på tal:

De äldre småbönderna må ha varit fördomsfulla på vissa sätt. Men de hade en aning om det vildas lagar och naturens oerhörda samvett. En respekt som hindrade dem från att bli så inskränkta och sterila i sin framfart som dagens ekonomiska makthavare och deras ministrar.<sup>42</sup>

I denna text möter vi återigen ett naturens sam-vett, besläktat med Granens och det sam-vett Didrik fruktade. Men detta tycks vara ett sam-vett som människan kan leva i *samklang* med: ”Dessa jord- och skogsbrukare odlade en kännedom om trädens egenskaper i olika jordmåner, årstider och väderlekar”.<sup>43</sup> Detta sam-levande mellan människa och natur kommer till uttryck i ordet *fosterjorden*: ”Fosterjorden – den gåtfulla, den älskade vrånga – hon som icke får kränkas eller skövlas av fiender – yttre eller inre!”<sup>44</sup> Fienden till detta *människa-natur-sam-vett*, fienden till *fosterjorden*, är ett ekonomistiskt, sterilt, utsugande förhållningssätt till jord och mark. Kort och gott: kapitalismen, enligt Lidman.

I ”Ronnie, c/o Sverige, Pestens år 1987” är vi tillbaka i fängelsemiljön. Men istället för den fiktive Didrik får vi möta en verklig ung man som heter Ronnie och som drabbats av HIV: ”Sonen till någon medmänniska, någon med-borgare i det gemensamma fosterlandet Sverige – som vi älskar.”<sup>45</sup> Ronnies öde har Lidman fått ta del av via tv-programmet *Magazinet*. Redan utestängd/innestängd ur samhället genom sin fängesetillvaro fortsätter Ronnies isolering att öka. Han

är inte bara dödssjuk i HIV, han blir också skydd som döden bland övriga interner på fängelset:

Ronnie: Jag har alltid varit schysst på kåken. Aldrig tjallat på nån. Alltid betalat mina kortskulder. Och nu får man känna sig som en mördare. Man är inte välkommen...

Vilket skri ur djupen! Och vad har han ändå inte haft – de korta ögonblick när silen gick mellan honom och de med-dömda

fylla – jovisst

och tänk om den rymde samma full-het som andra tros-bröder kan uppleva i nattvarden?

en sam-hörig-het, ett sam-vett, ”hur allt är i allt”?

ett gäst-spel i Det Stora Foster-vattnet?

eftersom fasta Foster-landet icke vill veta av honom.<sup>46</sup>

Ronnie är utesluten ur ett *medborgerligt sam-vett*, förvisad av *Foster-landet*, likt Didrik. Men Lidman ser honom som potentiellt delaktig i andra djupa sammanhang. Narkomanens berusning jämförs med nattvarden, *fyllans extatiska sam-vett* kan uppenbara en mystisk, andlig, existentiell samhörighet med Det Hela. ”Det Stora Foster-vattnet” är ett uttryck som beskriver oss människor såsom varande inneslutna i ett stort kosmiskt moderliv.<sup>47</sup> Den av samhället och kamraterna ratade Ronnie kan mycket väl vara en av de få benådade som fått erfara denna inneslutenhet i sitt innersta, menar Lidman. Detta trots att samhälls-sam-vettet, Foster-landet, gjort sitt bästa att förvägra honom ”[r]ätten till liv och sin gåta som kosmisk varelse”.<sup>48</sup> I detta är Ronnie släkt med en annan man från *Jernbanan*, nämligen ”Strömmen”, läkaren som super just för att komma i kontakt med världsalltet och få *känna* gravitationen.<sup>49</sup>

I ”Henning Hamilton är ingen häxa!” återkommer vi till ett fosterjordens sam-vett, alltså det sam-vett i vilket människa och natur kan leva i samklang. Denna gång är den kvinnligt kodade terminologin ännu mer explicit. Lidmans resonemang om sam-vettet förankras här i Carolyn Merchants ekofeministiska klassiker *The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution* (1980). Det är i samband med en diskussion om *häxor* och denna bok som sam-vetts-ordet sätts i bruk:

Under de sekler när häxor brändes var det framför allt vetenskapsmän och teknologer som stod för raseriet. Den amerikanska idéhistorikern Carolyn Merchant har skrivit en underbar bok om dödandet av naturen, ”The Death of Nature”, där hon utreder häxornas förhållande till jorden och kosmos och hur en mekanistisk världsuppfattnings företrädare inte tålde häxornas sam-vett.

Och vad var det man förebrådde dessa kvinnor? Att de bevarade en uråldrig kännedom om naturen. Att de såg jorden som en moder. Att de trodde hela världen var en enda organism. Att ett oändligt samspel försiggick i det vilda. Att dessa kvinnor kunde lukta sig till vilka örter som hjälpte mot åkommor hos människor och husdjur. Att de övade förlossningskonst.

Den verkliga häxan var en klok gumma som levde i det vildas rytmen. Hon visste att människan icke kan angripa naturen utan att få svar – och hämnd – om hon förgriper sig på dess innersta lagar. Om häxan varnade för ingrepp som kunde framkalla översvämning eller pest och katastrofen sedan inträffade måste myndigheterna finna en syndabock. Var det inte häxan som framkallat olyckan genom att varna för den?<sup>50</sup>

Genom Merchants idéhistoriska genomgång av hur jorden gick från att betraktas som en levande moder till ett mekaniskt urverk, lyfter Lidman häxan som sinnebilden för den kvinnliga, moderliga, förankringen i naturen.<sup>51</sup> *Häxans sam-vett* omfattar både ett sätt att leva i samklang med naturen, en existentiell livsåskådning, och en handgriplig kunskap om livets förutsättningar och samspel. Man tänker här på den passage i ”Före ordet” då Lidman skriver ”att den största gåtan av alla – Moderskapet i världen – den skulle jag kunna få förklarad hos Granen.”<sup>52</sup> Det verkar vara svaret på just denna gåta som häxorna, genom sitt sam-vett, besitter.<sup>53</sup> Att Henning Hamilton från Sveriges skogsvårdsförbund inte är en häxa, ska här alltså inte förstås som något positivt. Tvärtom: Hamiltons försvar av kalhyggen gör honom till häxans och fosterjordens bittra fiende.

I *och trädet svarades* sista sam-vettstext träder vi in i rättssalen. Denna text är Lidmans försvarstal som hon höll när hon ställdes inför rätta för ohörsamhet mot ordningsmakten vid Stenungsund tingsrätt den 22 mars 1988. Lidman hade den 21 oktober 1987, i Ödsmål, protesterat mot ett vägbygge. Hon inleder sitt försvarstal så här:

”Land skola med lag byggas  
och ej med våldsgärningar!”

Så heter det i Upplandslagen som stiftades år 1296. Nuförtiden hör vi oftast bara första ledet i denna grundsats ”Land skall med lag byggas...” och det tas för givet att lagen i sig är rättfärdig. Då Ordningmakten är Lagens arm förutsätts det också att det är för hela landets bästa som den enskilde medborgaren måste lyda ordningmakten.

Åtalad för lagbrott vill jag betyga mitt godkännande av Lagen som något nödvändigt i ett rättssamhälle och min grundläggande plikt att hörsamma ordningsmaktens tillsägelser.

Men det räcker inte med blind lydnad. Som medborgare är jag också skyldig att pröva lagen mot rätt och samvett. Ty vi vet alla att rader av små lagparagrafer tillsammans kan leda till djupaste orätt. Vi har sett miljömord och folkmord begås med hjälp av lydaktiga människor som aldrig granskat någon orders innehåll.<sup>54</sup>

I denna text ställs lagen mot ”rätt och samvett”. Lidmans tal blir en anklagelseakt mot Staten, som enligt henne är den part som begått olagliga ”våldsgärningar”, inte hon. En central sådan våldsgärning är den dispens Sverige gett åt SJ och skogsbolag att använda bekämpningsmedel som ”Hormoslyr, Roundup och Karmex 80”, ämnen som är ”förbjudna i lag”.<sup>55</sup> Dessa bekämpningsmedel innehåller samma verksamma substans som det avlövningsmedel som fälldes över Vietnam under Vietnamkriget för att döda skogen, svälta vietnameserna och få dem på knä: ”Vi vet från Vietnam hur de skadar levande och ofödda: t.o.m. piloterna drabbades av cancer och genetiska skador.”<sup>56</sup> Här ser vi verkligen hur ”miljömord och folkmord” går in i varandra. Lidman erkänner att hon och de övriga som protesterar mot vägbygget, visserligen varit ”ohörsamma, ja. Men vi är det av hörsamhet gentemot Livets träd”.<sup>57</sup> Det mänskliga världssamvete, eller conscience, som Lidman föreställde sig i ”Vietnam och de mänskliga rättigheterna” 1979 tycks 1988 ha vidgats till ett *världs-sam-vett* som månar om allt jordiskt livs rätt att få finnas och överleva. I slutet av *och trädet svarade* har fosterjorden, med andra ord, expanderat till att omfatta hela jordklotet.

## Lidmans genresyn: om träd, stubbar och deras gemensamma rötter

Så här långt menar jag mig ha redogjort för var sam-vettet finns i Lidmans publicerade texter, samt för deras varierande uppdrag och innebörd i dessa texter. Det är nu dags att adressera frågan om vad detta – att sam-vettet förekommer främst i artiklar och inte romanerna – har för inverkan (om någon) på legitimiteten i att läsa romanerna i ljuset av artiklarnas sam-vetts-diskussioner. Sam-vettsordet finns ju faktiskt, med ett enda undantag, helt enkelt inte med i romanerna. Med vilken rätt låter vi då dess (skiftande) innebörd vägleda vår tolkning av romanerna?

För att besvara den frågan kommer jag nu diskutera hur Lidman själv såg på relationen mellan artikel och roman i sitt författarskap. I förordet till *Varje löv är ett öga* skriver hon så här:

I en roman finns ursinnet, vreden som inte behöver höja rösten. Där finns också i bästa fall en kärlek så djup att den ”inte behöver” glittra på ytan. Romanen stammar sina svar på en livslång utmaning.

Artikeln däremot är stubbe och stubin. Man skriver den när en massmediabild av ett skeende dämt upp ett sådant raseri inom en att man inte får andrum till romanarbetet förrän man inlämnat en protest.<sup>58</sup>

Bilderna som Lidman använder sig av här för att beskriva de två genrerna är talande. Romanen beskrivs här som ett *levande träd*. Att romanen *stammar* ”sina svar på en livslång utmaning”, bär på en dubbelhet. Å ena sidan är stammandet ett *växande*, romanen är som en levande *trädstam*. Det innebär att det inte heller finns ett färdigt ”slut” för den, en färdig, på förhand given poäng som uttömmar dess syfte. Detta för oss till den andra innebörden av stammandet som har att göra med den *livslånga utmaning* romanen utgör ett svar på. I ”Före ordet”, åtta år senare, skrev hon: ”En författare kan vara missnöjd med stora delar av vad han/hon publicerat och ändå känna denna *utmaning* från bokstävlarna som oavvislig, livet ut” (min kursivering). Min gissning är att Lidman i båda dessa förord beskriver *exakt samma utmaning* som får henne att svara med romaner, nämligen utmaningen att sätta ord på just det som det är allra svårast att



klä i ord. Risken att misslyckas är överhängande och återkommande, och de lyckade försöken kommer endast i stötar och styckevis – därav *stammandet* (här den andra bemärkelsen). Utmaningen är ”att med rytmen och/eller allitterationen smyga in undringar som ’det inte finns ord för’”.

”Artikeln däremot” är en ”stubbe”, alltså ett *kapat* träd. Artikeln har inte råd att varsamt och tidsödande växa och veckla ut sina grenar och löv i gåtor och *frågor* – den måste ge omedelbara *svar*, inta tydliga ståndpunkter, inlämna slagkraftiga protester: NU! En sådan text kan inte stå och stamma. Men följer vi logiken i denna bild – av romanen som träd och artikeln som stubbe – inser vi att de också delar något väsentligt, nämligen *rötterna*. Romanen innehåller ”i bästa fall en kärlek så djup att den ’inte behöver’ glittra på ytan” utan löper som ett pulserande blodomlopp genom hela verket: *under barken*. Artikelns vrede är explosiv, ett ”raseri”, dess innehåll väller ut, likt saven i ett kapat träd som ännu blöder ur snittytan. I rötterna på båda kokar dock samma vrede, samma ur-sinne löper genom lufsens rotsystem; det hjärteblodet är sam-vetts-filosofin. I artiklarna väller sam-vettet upp i synliga droppar – ordet finns där – medan det i romanerna (med *Järnkronan* som undantag), sjuder mellan raderna som sav eller blod, och ger liv åt hela romanskogen.

Av detta skäl är det inte bara möjligt, utan rent följdriktigt, att läsa romanerna i ljuset av de sam-vetts-diskussioner som förs i artiklarna – för de hänger ihop i grunden. Ordet sam-vett kanske inte finns uppe på textytan i romanproduktionen annat än i *Järnkronan*, men dess innebörd genomsyrar hela författarskapet ”från roten ut i blana”. Det är därför som Bränström-Öhman – med absolut tonträff – kan hjälpa oss förstå sam-vettets närvaro i *Lufsens rot* (1996) utan att ordet ”sam-vett” någonsin förekommer i romanen:

I Lidmans granhistoria synliggörs emellertid även den komplexa relationen mellan fruktan och förälskelse i ”sam-vetts”-tanken. Det är i den tappningen som tanketråden dyker upp på nytt i *Lufsens rot* och flätas in i Rönnogs historia, via körsången men också via den roll rösten och sången får i hennes erotiska upplevelser. Utan att ordet ”sam-vett” uttryckligt nämns är det samma känsla av hotande upplösning och förlorad självkontroll som både tjsar och skrämmer Rönnog i kärleks-

mötena. I extasögonblicken brister hon ut i ”toner som inte fanns i någon färdig melodi [...]”.<sup>59</sup>

Denna Rönnogs erotiska extas är kusin med Ronnies *rus-sam-vett* i fängelset; tonerna som inte har någon färdig melodi är syskon med de ordlösa undringarna som Lidman med rytm och allitterationer försöker föda fram i språket. Båda dessa är i sin tur släkt med det ”sam-förstånd bortom allt vett” som Lidman återkommande uttrycker i följande omkväde: ”Jo. He gå int tala om! He kan man bara erfara.”<sup>60</sup> Så var finns egentligen sam-vettet i Lidmans tryckta textproduktion? Ja, var finns trädets sav, eller människans blod? Bör vi säga att de främst finns i de synliga – observerbara – dropparna där en hand eller gren mött en vass egg? Eller bör vi säga att saven och blodet huvudsakligen existerar i sitt genombälvande av hela organismen, dolda under bark och hud, i trögare eller snabbare rörelse, svåra att skilja ut från omgivande fibrer och muskler (Hur allt är i allt)? Kanske kunde man till och med säga att sam-vetts-ordet i sig *aldrig* blir tillräckligt exakt för Lidman – aldrig *kan* bli tillräckligt exakt – hur föränderligt och öppet hon än låter ordet vara. Exakt behöver det nämligen inte bli. *Dess mest exakta betydelse ligger nämligen inte i ordet självt*. Exaktheten finns i Lidmans litterära skog som helhet – som ju fortfarande lever. Hundra år efter att hon föddes och tjugo år efter att hon dog lever ännu den lidmanska romanskogen i sitt sam-spel med läsarna. Och jag blir allt mer övertygad om att hon tänker *med* oss – via sitt litterära sam-vett.<sup>61</sup>

## Noter

- 1 Lina Sjöberg, *Genesis och Jernet. Ett möte mellan Sara Lidmans Jernbaneepos och bibelns berättelser* (diss.) (Hedemora: Gidlund, 2006), 78.
- 2 Järnbanan består av *Din tjänare hör* (1977), *Vredens barn* (1979), *Nabots sten* (1981), *Den underbare mannen* (1983), och *Järnkronan* (1985), *Lufsens rot* (1996) och *Oskuldens minut* (1999).
- 3 Sjöberg, *Genesis och Jernet*, 78.
- 4 Birgitta Holm, *Sara. i Liv och Text* (Stockholm: Bonnier 1998), 13.
- 5 Annelie Bränström-Öhman, *Stilens munterhet. Sara Lidmans författardagböcker från Missenträsk 1975–1985* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2014), 39.
- 6 Bränström-Öhman menar att ”Sam-vettets tankelinjer löper genom hela

- Jernbanan*, även om det inte alltid utpekas med just det ordet”, Annelie Bränström-Öhman, ”Sam-vettet i Sara Lidmans tankevärld”, *Sara-dagar II. Sara Lidman-sällskapets medlemskrift* (Umeå: Sara Lidman-sällskapet 2016), 74. Jag har projicerat ordet bakåt i författarskapet och menar att sam-vetts-tanken redan präglar debutromanen *Tjärdalen* (1953) via Petrus och samvetstematiken. Se Ingeborg Löfgren, ”Sam-vettet och Det Hela. Sara Lidmans litterära filosofi”, *Samlaren. Tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur* ärg. 140 (2019), 105–135. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-406934>.
- 7 Anna Salomonsson, ”*Skeendet på stället*”. *Röster och samtidigheter i tre verk av Sara Lidman*, (diss.) (Växjö: Linnaeus University Press: 2017), 78.
  - 8 Jag väljer här att endast beakta material som Lidman valde att publicera under sin levnad. Sam-vettet förekommer även på annat håll, exempelvis i författardagböckerna. I dagsläget finns en del sådant material publicerat, i synnerhet genom Bränström-Öhmans storartade *Stilens munterhet* samt genom den mycket fina och helt nya boken av Harald Larsen *Levtrådar. Ett och hundra år med Sara Lidman. Texter i urval av Harald Larsen* (Stockholm: Ordfront 2023).
  - 9 Ingeborg Löfgren, ”Att teoretisera om mening genom exempel. Vardagsspråkkritik, sam-vett och verklighetens svårighet”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 51 (2022:1), 5–20. <https://doi.org/10.54797/tfl.v52i1.2215>.
  - 10 Jag menar då sex andra texter där ordet uttryckligen finns med på svenska. Eftersom ordet växer fram och egentligen kan sägas föreligga på engelska – ”con-science” – redan i artikelsamlingen *Varje löv är ett öga* (1980), så är det svårt att säga exakt när ordet uppstår.
  - 11 Se exempelvis Se exempelvis, Bo Larsson, ”Den ofrånkomliga skulden”, *Närvarande frånvaro. Frågor kring liv och tro i modern svensk skönlitteratur. Tankelinjer i några böcker av Lars Andersson, Sven Delblanc, Lars Gyllensten, P C Jersild, Sara Lidman, Astrid Lindgren, Torgny Lindgren, Peter Nilson, Göran Tunström* (Stockholm: Verbum, 1987), 225. Men här ska noteras att Larsson även diskuterar sam-vettet i Sara Lidman, ”Från Amos till Asturias”; Holm, Sara, 41, 398; Sjöberg, *Genesis och Jernet*, 146–149; Salomonsson, ”*Skeendet på stället*”, 78; Annelie Bränström-Öhman, *Kärlek! Och någonting att skratta åt! Dessutom!* (Säter: Pang, 2008), 192; Bränström-Öhman, *Stilens munterhet*, 39–42. Här är dock viktigt att tillägga att Bränström-Öhman i denna bok i första hand lyfter sam-vetts-tanken såsom den närvarar i författardagböckerna, alltså inte bara i den tryckta produktionen; Bränström-Öhman, ”Sam-vettet i Sara Lidmans tankevärld”, 69–79; Annelie Bränström-Öhman, ”Sara Lidman och ’sam-vettets’ ekologiska rum”, *Norrlandslitteratur*, Peter Degerman, Anders E. Johansson, Anders Öhman (reds.) (Göteborg & Stockholm: Makadam 2017), 114–134; Annelie Bränström-Öhman, ”Om moderskapandet och nynnandet i världen”, *Sara-dagar III. Sara Lidman-sällskapets medlemskrift* (Umeå: Sara Lidmansällskapet, 2019), 87–88. Löfgren, ”Att teoretisera om mening genom exempel”, 5–20; Nora Hämäläinen, ”Sara Lidman’s Secular Reading of Original Sin”, *Philosophy and Literature*, vol 45 (2021:1), 88–102. Lisa Grahn lyfter dock även väsentligen in sam-vetts-beskrivningen från Sara Lidmans text ”Ronnie, c/o Sverige, Pestens år 1987”, se Grahn, *Jernbanans mödrar. Moderskap och berättande i Sara Lidmans Jernbaneepos*, (diss.) ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS, skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet: 51. (Uppsala: 2022), 89.
  - 12 Jag går inte heller i dialog med genreteori, vilket man kunde förvänta sig. Detta är delvis en fråga om utrymme, då en sådan diskussion skulle göra texten för lång.
  - 13 Toril Moi, *Revolution of the Ordinary. Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell* (Chicago: The University of Chicago Press, 2017), 178.
  - 14 Då huvudsyftet i denna text är att visa på bredden och mångfalden i de användningar vi finner i hennes tryckta texter kommer jag av naturliga skäl inte kunna gå på djupet i dessa enskilda tolkningar, eller ägna mig åt hur dessa betydelser har förgreningar i författarskapets texter där ordet inte används. Det arbetet ägnar jag mig åt i en monografi som är under framväxande.
  - 15 Sara Lidman, *Järnkronan* (Stockholm: Bonniers 1985), 91–92.
  - 16 Sara Lidman, ”Före ordet”, och *trädet svarade* (Stockholm: Bonniers 1988), 9–10.
  - 17 Bränström-Öhman, ”Sara Lidman och ’sam-vettets’ ekologiska rum”, 127.
  - 18 Lidman, *Järnkronan*, 92.
  - 19 Löfgren, ”Att teoretisera om mening genom exempel”, 16.
  - 20 Sjöberg, *Genesis och Jernet*, 146.
  - 21 Bränström-Öhman är inne på liknande spår, att Didrik här bara illusoriskt kringgår samvetet när hon skriver: ”I så måtto att ’sam-vettet’ går utom det mänskliga står det också bortom gott och ont och kan locka om den (åtminstone illusoriska) samvetsfrid som vilar i föreställningen om att ’bara vara’.” Bränström-Öhman, *Kärlek!*, 193.
  - 22 Lidman, *Järnkronan*, 140.
  - 23 Lidman, *Järnkronan*, 209.
  - 24 Didrik tänker själv om sin vacklande verklighetsuppfattning, och om detta att han blir ”synsk”: ”Det är tillfälligt. Det går över så fort jag kommer hem. Men det förkortar vissa nätter dessa besök hur hemska de än är. Samt håller orden tillgängliga för mig. De kommer allt saktare, men de kommer ändå.” *Järnkronan* 92–93.
  - 25 Här antyder jag en omkastning av hur Didriks häst trampar ner Hård i Hästättarflarken för att själv överleva. Se: Sara Lidman *Din tjänare hör* (Bonniers, Stockholm 1977), 232–235. Fölet i Didrik räddar istället mannen Didrik, så att säga ”bakom ryggen” på honom. Didrik-fölet drar upp Didrik-mannen ur själens träskmark med sin livshunger bortom ont och gott.
  - 26 Jag berör också upp denna möjlighet i Ingeborg Löfgren, ”Lidman och sam-vettet”, *Anekdot. Det digitala bildningsmagasinet*, <https://anekdot.se/essa/lidman-och-sam-vettet/>, hämtad 2023-11-14.
  - 27 Lidman, *Järnkronan*, 92.
  - 28 Lidman, *Järnkronan*, 92.
  - 29 Lidman, *Järnkronan*, 92.
  - 30 Se exempelvis Sara Lidman, *Regnspiran* (Stockholm: Bonniers, 1958), 23–24, 68–69. Jag utforskar denna koppling mellan byanden och by-sam-vett tydligare i ”Lidman och sam-vettet”.
  - 31 Lidman ”Före ordet”, 12–13.
  - 32 Detta knyter an till följande poäng av Linus Ljungström: ”Mödan med att finna de rätta orden och att sammanfoga språk och verklighet utgör inte vara en del av författarens skapelseprocess; den uttrycker också en existentiell hållning [...]. Adolffson har [...] närmats sig det här temat utifrån ett uttryck, ’det oerhörda anrop’, hämtat från Lidmans tredje roman [*Regnspiran*] från 1958”, Linus Ljungström, *Jordnära ordbrottningar. Bygdeskildringar som modernistisk ordkonst hos Stina Aronson, Tage Aurell, Stig Dagerman och Sara Lidman* (diss.) (Malmö: Ellerströms 2023), 251.

- 33 Sara Lidman "Från Amos till Asturias – några tankar om rättvisa, kärlek och död", i Sara Lidman, Per Frostin, Henry Cöster, *Bröd men också rosor* (Stockholm, Rabén & Sjögren 1985), 15–16.
- 34 Här bör tilläggas att även "Henning Hamilton är ingen häxa" i *och trädet svarade* ursprungligen publicerades 1985. Dock hölls texten Från Amos till Asturias som föreläsning redan i maj 1984 vid det sjunde Marxistiska Folkuniversitetet så jag har räknat den som tidigare än texterna i *och trädet svarade*. Men ingen av dessa texter är alltså den första där sam-vettet förekommer i tryck om man räknar ordets engelska variant. Jag har här helt utelämnat sam-vettets närvaro i dagböcker och annat otryckt material. Men som Bränström-Öhman kunnat konstatera genom sitt digra arbete med Lidmans författardagböcker: ordet sam-vett "lånar betydelse av både 'samvete' och 'vett', men är också något eget och annat. Ursprunget kan anas i en dagboksnotering från senhösten 1976, där Sara självironiskt tillsäger sig: 'ska jag sluta odla samvete och jobba ett tag?' (25.10.76)." Bränström-Öhman, *Stilens munterhet*, 39.
- 35 Sara Lidman, "Vietnam och de mänskliga rättigheterna", *Varje löv är ett öga* (Stockholm: Bonnier 1980), 42.
- 36 Jag argumenterar även i "Sam-vettet och Det Hela. Sara Lidmans litterära filosofi" att detta är texten där vi ser sam-vetts-ordet födas ur samvetsordet.
- 37 Lidman, "Vietnam och de mänskliga rättigheterna", 43.
- 38 Lidman, "Vietnam och de mänskliga rättigheterna", 42.
- 39 "Mänsklighet" använder jag här inte som en biologisk eller genetisk kategori, utan i en moralisk bemärkelse. I den meningen är det också möjligt att leva upp till eller inte leva upp till, sin egen mänsklighet. Det är möjligt att axla den eller försöka undfly och förneka den. Här finns en kristen klangbotten hos Lidman. Att leva upp till sin mänsklighet är att erkänna "den andre" som sin nästa, som sin broder eller syster.
- 40 Lidman, "En tundrans minister", *och trädet svarade* (Stockholm: Bonnier 1988), 26–27.
- 41 Lidman, "En tundrans minister", 23.
- 42 Sara Lidman, "En tundrans minister", 26.
- 43 Lidman, "En tundrans minister", 25.
- 44 Lidman, "En tundrans minister", 23.
- 45 Sara Lidman, "Ronnie, c/o Sverige, Pestens år 1987", *och trädet svarade* (Stockholm: Bonnier 1988), 98.
- 46 Lidman, "Ronnie", s. 99.
- 47 Grahns föreslår en könad kontrast mellan "fosterjorden" och "fosterlandet" hos Lidman: "Foster-landet och foster-vattnet ställs upp som två motsatta begrepp, där foster-landet (som jag förknippar med ett manligt styre) har fasta gränser som inte välkomnar vem som helst. I relation till fosterlandet är fostervattnet gränslöst, öppet och tillåtande, och har tydliga band till moderskroppen.", Grahns, *Jernbanans mödrar*, 89.
- 48 Lidman, "Ronnie", 100.
- 49 Lidman, *Din tjänare hör*, 104–123.
- 50 Sara Lidman, "Henning Hamilton är ingen häxa!", i *och trädet svarade* (Stockholm: Bonniers 1988), 160.
- 51 I korthet kan här påpekas att Lidman faktiskt korresponderade per brev med Carolyn Merchant, som bland annat skickade Lidman texter om Marxism och ekologi, samt egna feministiska och ekokritiska texter.
- 52 Lidman, "Före ordet", 9.
- 53 De forskare som främst undersökt denna moderstematik är Bränström-Öhman och Grahns. Hela Grahns avhandling handlar om moderskap men se särskilt kapitlet "Sam-vettet och moderskapet i världen" i Grahns, *Jernbanans mödrar*, 186–189. Se även i synnerhet Bränström-Öhman, "Moderskap, föräldraskap, mänskoskap, barnskap och författarskap hos Sara Lidman", i *Sara-dagar II*, 25–30.
- 54 Sara Lidman, "Slutplädering å Tingshuset i Stenungsund den 22 mars 1988", i *och trädet svarade*, Stockholm 1988, 197.
- 55 Lidman, "Slutplädering", 198.
- 56 Lidman, "Slutplädering", 198.
- 57 Lidman, "Slutplädering", 208. Lidman åtalades och fälldes för "ohörsamhet mot ordningsmakten".
- 58 Sara Lidman, "Förord", *Varje löv är ett öga*, (Stockholm: Bonniers: 1980), 7.
- 59 Bränström-Öhman, *Kärlek!*, 195. Lisa Grahns menar dock att Rönnogs delaktighet i sam-vettet sist och slutligen inte helt kan realiseras: "Problemet för Rönnog, som jag tolkar det, är dock att 'Det Hela' – sam-vettet – aldrig framstår som en möjlighet. [...] Den centraliserande kraft som Det Hela kan erbjuda innesluter aldrig Rönnog helt, eftersom kampen om överlevnad i den vanliga världen är så stark." Grahns, *Jernbanans mödrar*, 128.
- 60 Sara Lidman, *Oskuldens minut* (Stockholm: Bonniers 1999), 203.
- 61 Denna text är ett resultat av mitt forskningsprojekt "Sam-vettet och Det Hela. Sara Lidmans litterära filosofi", finansierat av Riksbankens jubileumsfond.

LISA GRAHN

# "DETTA HAV AV ORÄTTVISA"

Moderskap och kolonialism i Sara Lidmans  
*Jag och min son*



**TFL 2023:4**

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.18538>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

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

Modern är ofta en stark karaktär i Sara Lidmans verk: *Hjortronlandets* mor Anna, *Regnspirans* och *Bära mistels* Linda Ståhl, Anna-Stava och Rönnog från *Jernbanan* är alla gestalter som gjort stort avtryck i författarskapet. I ett av Lidmans mindre diskuterade verk lyser dock modern med sin frånvaro. *Jag och min son* (1961, 1963) skildrar en ensamstående svensk pappa som uppfostrar sin son i Sydafrika under apartheid. Tidigare tolkningar av romanen har fokuserat på den – förvisso viktiga – biografiska bakgrunden till dess tillkomst. I Birgitta Holms Lidmanbiografi framläggs de biografiska likheterna mellan romanen och Lidmans vistelse i Johannesburg 1960, inklusive skuldfrågan både i det åtal som hon drogs in i och i den politiska situationen som rådde i landet.<sup>1</sup> Även Fredrick Hale ger en insyn i Lidmans juridiska ärende, hur det rapporterades i sydafrikanska medier, samt dess litterära skildring.<sup>2</sup> Raoul Granqvist går så långt som att hävda att romanen ”gör traditionellt anspråk på status som roman, men förblir en självbiografi, en bok om självskrivandets politik”.<sup>3</sup> Förutom att en sådan läsning fråntar Lidman hennes skönlitterära hantverk och bortser från fiktionens finmaskiga komplexitet, går den också miste om författarskapets utveckling i frågor om kolonialism, kapitalism och familj. Det är dessa teman som står i fokus för den här artikeln.

När Lidman reste till Sydafrika 1960, var hon en av Sveriges mest kända och hyllade författare. Hennes fyra publicerade romaner hade nått stora framgångar hos såväl kritiker som läsare. Hon besökte flera platser i Sydafrika innan hon slog sig ner i Johannesburg, där hon så småningom inledde en relation med ANC-medlemmen Peter Nthite. När relationen upptäcktes anklagades de för brott mot raslagarna och arresterades.<sup>4</sup> Lidman fick hjälp av vänner och svenska diplomater; hennes förläggare kontaktade Dag Hammarskjöld,

och både hon och Nthite släpptes från fängelset. Lidman blev dock utvisad från Sydafrika och reste till Tanzania, där hon började skriva romanen som blev *Jag och min son*.<sup>5</sup> Erfarenheterna av apartheid genomsyrar verket, och skulle komma att präglade författarskapet över lång tid.

Lidmans resa följde på ett decennium av ökad uppmärksamhet och debatt kring den afrikanska kontinenten i Sverige. I södra Afrika var det framför allt Sydafrika som debatterades, mycket tack vare den rapportering som Ivar Harrie och Herbert Tingsten, chefredaktörer på *Expressen* respektive *Dagens Nyheter*, bedrev om apartheid och där särskilt Tingsten kom att vara en stark röst för demokrati och mänskliga rättigheter.<sup>6</sup> Från och med 1959 fick den så kallade ”Afrikafrågan” stort genomslag i svensk debatt och kulturliv och flera svenska författare och intellektuella, utöver Lidman särskilt Per Wästberg och Anders Ehnmark, rapporterade om situationen i landet i artiklar och romaner.<sup>7</sup> En annan viktig profil var förläggaren Bo Cavefors, som på sitt förlag gav ut flera afrikanska titlar i svensk översättning.<sup>8</sup> De tidiga rösterna mot apartheid mötte dock motstånd, bland annat från dem som hade affärsintressen i Sydafrika.<sup>9</sup> Detta kan förklara Lidmans ambition att fokusera på ”pengar”, med andra ord kapitalismen, snarare än den så kallade ”rasfrågan”, som det var lättare att ta avstånd från i Sverige.

*Jag och min son* är tydligt inspirerad av ett politiskt uppvaknande från Lidmans sida. Medan hennes tidiga romaner karaktäriseras av en subtil kritik mot den svenska välfärdsstaten, är det i Sydafrika hon drabbas av stora insikter om kolonialism och rasism.<sup>10</sup> Texten präglas av ilska över att ha blivit angiven och åtalad, och skam över den privilegierade position som hon trots allt befann sig i. Romanen publicerades i två olika versioner som skiljer sig åt på några plan. Den första versionen skrevs 1961 när Lidman just förvisats från Sydafrika. Den andra versionen publicerades 1963, och i förordet ger författaren två anledningar till denna nya version. För det första redigerades boken på litterära grunder. Efter det att den första versionen skrivits och publicerats mycket snabbt fortsatte berättelsen att leva vidare och utvecklas. Nya perspektiv och detaljer behövde läggas till. För det andra ville hon göra verkets huvudsakliga tema tydligare: pengar. Hon skriver att den svenska debatten fokuserar på att mot-

verka ”rasproblem”, och inte på hur billig sydafrikansk arbetskraft är ett villkor för den svenska handeln: ”Om man räknar ut ett system att effektivt stjäla från en befolkningsgrupp – européerna stjäla afrikansernas arbetskraft – så låter det naturligtvis finare att kalla detta *rasproblem* än *stöld*.”<sup>11</sup>

För denna analys utgår jag från versionen från 1963, som framstår som den slutgiltiga. Vad jag vill belysa är den frånvarande modersgestaltens betydelse både för den centrala fader-son-relationen och för verkets övergripande samhällskritik. Jag menar att familjekonstellationen i romanen fungerar som en allegori för de maktförhållanden som präglade den globala kapitalismen. Upplevelserna i Sydafrika innebar en vändpunkt för Lidman, vars författarskap skulle bli mer öppet politiskt och med en internationell riktning under de kommande femton åren. Under denna period växte Lidmans intresse och engagemang för antiimperialismen, hennes författarskap blev mer utåtblickande, och hon träffade även den sydafrikanska författaren och sedermera nobelpristagaren Nadine Gordimer som skulle bli en vän för lång tid framöver. Hon skulle komma att tillbringa stora delar av 1960- och 1970-talen med att engagera sig mot kriget i Vietnam, och i debatten om kärnkraft.<sup>12</sup> Hon skrev även ett sju romaner långt epos, *Jernbanan* (1975–1999), där både sambandet mellan kolonialism och kapitalism utreds, och motivet med en far som ger upp allt för sin son återkommer. Flera aspekter av *Jag och min son* blir alltså viktiga för Lidmans kommande författarskap, och genom att undersöka Sydafrikaromanen blir dessa tidiga tendenser belysta.

## Romanen

*Jag och min son* skrevs ”i tempot av ett vredesutbrott”, och handlar om en namnlös berättare som har kommit från norra Sverige till Sydafrika för att försöka göra sig en förmögenhet så att han kan köpa tillbaka familjens gård.<sup>13</sup> Med honom är hans älskade son Igor, som är fyra år och moderlös. Medan fadern arbetar tas Igor hand om av Gladness, en svart sydafrikansk kvinna. Fadern uppskattar inte den nära relation som utvecklas mellan sonen och barnflickan, och avskedar Gladness. Försöken att bli rik och framgångsrik i Sydafrika går i stå, men familjen kan inte återvända till Sverige

förrän de har tillräckligt med pengar. Viktig för romanen är även Kathleen, en skotsk kvinna som kommit till Johannesburg för att hitta sin mamma, och som berättaren försöker förföra. Ingenting går dock vägen för fadern, som måste stjäla och bedra för att hålla sig och sonen flytande. Till slut måste far och son fly Johannesburg, och medan de kör iväg, ropar Igor efter Gladness på zulu.

Handlingen är huvudsakligen densamma i de båda versionerna, men i den senare är berättelsen utbroderad och har ett något bredare perspektiv. I den första versionen är berättelsen nästan helt centrerad kring fadersgestalten, vars förstapersonsberättare styr läsaren. Inte många andra röster hörs, och alla interaktioner med andra fokaliseras genom fadern. I den andra versionen har fler röster lagts till, liksom passager där fadern inte är fokalisator. Berättarperspektivet påminner mer om andra verk av Lidman, där berättelsen vandrar mellan karaktärerna. Fadern är dock fortfarande huvudperson, och det är huvudsakligen han som berättar historien från första person.

Det finns motiv i *Jag och min son* som ska återkomma i *Jernbanan*, där Didrik Mårtensson försätter sig själv och alla omkring honom i konkurs efter att ha hjälpt affärsmän och banker att köpa upp all mark runt byn. I dessa romaner gör perspektivrikedomen att Didriks förnekelse blir mer trovärdig, eftersom berättaren och de övriga romanfigurerna kan påtala hans självbedrägeri. Berättarperspektivet i *Jag och min son* skapar en märklig dualism inom berättaren. Trots att han ofta påtalar det koloniala systemet, och ursäktar sig på ett sätt som antyder att han ser sin delaktighet i detsamma, gör han rasistiska kommentarer genom hela romanen, och ömkar sig själv genom att placera sig i de svartas position. Han ”arbetar hela veckan som en slav”, och frågar sig: ”Vad är det som säger att de svarta är i större behov än jag? Att de är svarta? Det har lamenterats nog om den hudfärgen nu.”<sup>14</sup> Vid sidan av rasistiska kommentarer ger berättaren även uttryck för sexism och en överdriven uppfattning om sin egen maskulina dragningskraft. Detta gäller både i hans inre monolog (”Ibland tycker man det är synd på brudarna – de blir så tjocka av all den där majsen de sätter i sig.”), när han inbillar sig att Kathleen uppfattat att han ”kan handskas med kvinnor”, och i dialog med andra män som han vill hävda sig inför: ”den kvinna finns inte som uppväger sex centiliter, om det gäller”.<sup>15</sup> Hans manschauvinism är

bärande i relationen till sonen, där kött och bilar är vägen till att bli karl: ”vill han bli karl måste han äta riktigt krubb”, ”Nu ska bara vi karlar ut och köra bil, lära oss växla, gasa och bromsa.”<sup>16</sup>

Textens inneboende kritik mot sådana kommentarer synliggörs i diskrepansen mellan hans ord och dess konsekvenser. Ingen av kvinnorna han närmar sig vill ha med honom att göra. Berättaren är en förlorare, och att hans rasism och sexism inte delas av den implicita författaren framkommer i dialoger med andra karaktärer, och i hans grymhet mot Gladness. Eventuellt spelar det heller inte någon roll om han inser sin rasism och sin position som förtryckare, eftersom kapitalet upphäver samvetet. Som Lidman skriver i förordet handlar faderns medverkan i apartheid främst om pengar, snarare än ras. Icke desto mindre verkar ras spela roll när han försvarar sina handlingar. Eftersom bokens huvudtema är vitas hyckleri behöver dock inte en enskild ståndpunkt argumenteras, det är snarare så att de flesta vita karaktärer – inklusive Kathleen – avslöjas med motsägelserfulla eller skenheliga ståndpunkter.

## Frånvarande mödrar

Berättarens föraktfulla kommentarer om kvinnor når sin höjdpunkt i beskrivningen av mödrar. Kvinnor som är feta och fula är omöjliga att känna empati med. Detta gäller både kvinnor med barn som han ser ute (”Modern är en fethårig slapp kvinna. Hon har föga känning med sin egen kropp, den är lös och osammanhängande, och helt främmande tycks hon vara för sina barn och de känslor som får dem att sparkas och klösas”), och den biologiska modern till hans eget barn (”Men Ruth var så oformlig och ful”).<sup>17</sup> Också Gladness, som berättaren uttrycker viss sympati för, beskrivs huvudsakligen som rund och mjuk. Denna mjukhet ger inte upphov till samma äckel som hos de andra kvinnorna, men ses som en del av hennes feminina svaghet.

Berättarens historia är kantad av frånvarande mödrar. Hans egen mor dog när han var tre. Igors biologiska mamma, Ruth, är också död, men vi får aldrig veta vad som hänt henne, vilket illustrerar berättarens likgiltighet inför henne (”Ruth var bara ett nödvändigt ont, så meningslös redan i livet att hennes minne är stendött. Det kan inte användas till något”).<sup>18</sup> Hans stora kärlek Irma, som för berättaren

tagit platsen som Igors riktiga mor, dödades i Finland under andra världskriget. Gladness, Igors barnflicka, är också en frånvarande mamma, då hon lämnat sina barn i ett reservat för att arbeta i staden. Kathleen, en skotsk kvinna som berättaren försöker uppvakta, har kommit till Sydafrika för att hitta sin mor, Kitty, som lämnade henne när hon var barn. När Kathleen finner sin mamma är hon förlorad till alkoholen och resterna av ett hårt liv. Det finns tillräckligt många frånvarande mödrar i romanen för att det ska verka som ett medvetet val från författarens sida.

Den frånvarande modern är en vanlig trop i västerländsk litteratur, och har fått flera förklaringar.<sup>19</sup> I *Jag och min son* fungerar tropen på två plan. För det första är hon en katalysator för berättarens relation till sonen och hans beteende för att skydda honom. Vid flera tillfällen beskriver han sig själv som sonens båda föräldrar ("Jag är Igors föräldrar").<sup>20</sup> Vid sonens födelse är det tydligt för honom att modern, Ruth, inte längre behövs:

Från första stund jag höll honom i mina armar var det Igor och jag, det visste hon. Därför klamrade hon sig fast vid honom på detta sjukliga sätt. Kom jag inte på henne med att ta honom till bröstet långt efter det hon sinat! Ruth må vila i frid, hennes uppgifter i världen var avklarade.<sup>21</sup>

Berättaren har aldrig älskat Ruth, och i sin egen historieskrivning har han bytt ut henne mot Irma, som han hävdar är Igors mor.<sup>22</sup> Men egentligen ser han sig själv som sonens skapare: "Det är jag som skapat Igor – av mig själv och en kruka stoft. Vad behöver jag mer kvinnor och fiender, jag som mött det oerhörda."<sup>23</sup> Han anser att han själv, och andra män, lider mer än kvinnor av moderskapets smärtor, vilket påminner om hans inställning till Sydafrikas svarta befolkning. När han ser en gravid kvinna reagerar han:

Jag går ut därför att jag inte tål att se henne, jag undrar om någon man kunnat tåla att se en gravid på allvar. Jag vet en som försökte. Han mådde illa i tredje månaden och fick havandeskapsklåda i den sjunde. Om natten vaknade han av att fostret sparkade medan modern sov. Förlossningen knäckte honom definitivt. Vad hon glömde inom en månad gick han och mindes resten av sina dagar.<sup>24</sup>

Konkurrensen mellan fäder och mödrar i *Jag och min son* påminner om mer sentida exempel på ett nytt slags faderskap, som kombinerar den hegemoniske, heteronormativa mannen med en närvarande och omsorgsfull far.<sup>25</sup> Denne man är således en komplett förälder som inte behöver en modersgestalt i familjen, och representerar vad filmvetaren Hannah Hamad kallar *postfeminist fatherhood*.<sup>26</sup> I amerikansk film ser Hamad från och med det sena 1970-talet en ökande förekomst av postfeministiska fäder, särskilt änkemän, vilket indikerar ett nytt maskulint ideal där mödrar blivit överflödiga.<sup>27</sup> I vad som först kan framstå som en feministisk seger för ökad jämställdhet i hemmet skjuts mödrarna åt sidan medan männen finner sig själva: "mothers serve as ciphers to facilitate the paternal self-actualization of fathers".<sup>28</sup>

Lidmans berättare kan inte kallas postfeministisk, men forskningen om denna typ av faderskap sätter fingret på konflikten i *Jag och min son*. Berättarens upplysta, svenska föräldraskap är ett exempel på ett faderskap som på ytan är progressivt, samtidigt som det marginaliserar och utnyttjar kvinnor. Berättarens faderskap är beroende av barnflickor och anställda på förskolan, och dessa annan-mammor, tillsammans med Igors biologiska mamma, används av berättaren för att bygga en identitet som fulländad förälder och man. Att Lidman förekommer den postfeministiske fadern i en roman från tidigt 1960-tal kan ha flera förklaringar. Min analys är att hennes syn på modern som någon som redan är utsatt för plundring gör henne särskilt kritisk mot ett faderskap som träder in i mors ställe. Eftersom romanen belyser exploateringen av Afrika och av svarta kvinnors arbete, blir berättarens – representanten för vit maskulinitet – marginalisering av modersgestalten än mer problematisk.

För det andra speglar de frånvarande mödrarna en historisk kontext för svarta familjer, där kolonialism ofta splittrat familjer och använt kvinnor som producenter av fler slavar, och en social kontext i ett Sydafrika där svarta kvinnor främst arbetade i vita hem, bland annat som barnflickor för vita barn. Dessa kvinnor befinner sig i en komplex makthierarki, som påverkas av kön, klass och ras. Intersektionen har beskrivits av många, men sammanfattas väl av Nicole Rousseau:

First, that Black women's reproduction exist in a unique laboring class tapped for biological, reproductive, *and* physical labor by the capitalist owning class. Second; that racist, misogynist, and anti-labor ideologies fundamentally link Black women's ebb and flow of the capitalist economy. Third; that racist and misogynistic ideologies are employed as tools to justify economic assaults on Black womanhood by the capitalist owning class.<sup>29</sup>

Denna situation är central för de familjer som skildras i *Jag och min son*. Därför blir särskiljandet mellan den biologiska mamman och den omhändertagande aktiviteten central för handlingen, vilket i sin tur aktualiserar moderskapsforskningens uppdelning mellan moderskap och modrande. Där moderskapet är en patriarkal institution, är modrandet en kvinnocentrerad aktivitet med frigörande potential.<sup>30</sup> De som utför icke-biologiskt modrande arbete kallas inom svart feminism för *other-mothers*, vilket jag tidigare översatt till annan-mammor.<sup>31</sup> Begreppet belyser hur mödrar separeras från sina barn, men även att modrande arbete är flytande, kollektivt och icke-biologiskt, vilket också kan ses som subversivt.<sup>32</sup> I romanen representeras denna situation av Gladness, som beskrivs som rund, mjuk, mörk och omhändertagande. Hon har ammat Igor, vilket först chockade fadern innan han accepterade det eftersom det inte kunde vara "skadligare än mjölken från en svart ko", en formulering som försvunnit i versionen från 1963.<sup>33</sup> Gladness namn speglar den värme och godhet som verkar finnas i överflöd hos henne, och som inte kan tas ifrån henne. Detta upptäcker berättaren när han initierar en sexuell relation med henne:

Jag måste ha henne, äta av den glädjen [...] Men om tjuvnad ska få någon mening måste man stjäla från en fattig, ta där det märks. Detta obehagade fruktträd, hur jag krympte av dess rikedom. Inte en darning nådde stammen, knappt att bladverket rös, när jag överlastad tumlade bort.<sup>34</sup>

Sexuell tillgänglighet jämställs med ett land som kan plundras. Detta gäller för både vita och svarta kvinnor. Kathleens mor Kitty, som arbetat som prostituerad, tycks inbjuda till övergrepp: "Kitty tillhör dessa kvinnor som väcker det sämsta hos mannen. Öppna gränser,

intet att erövra, allt att skövla."<sup>35</sup> Också Gladness beskrivs som plundrad, och resonemanget om hennes situation glider snart över till det svarta folkets:

Jag avundas henne det enkla i hennes situation. Hon är förorättad, plundrad. Det är uppenbart. En gris kan se det. Men jag då. Jag är också förorättad, och jag är inte omgiven av likar att gömma mig hos. Ingen ser min nöd. Jag blir trött av att se Gladness. Det finns tusentals som hon. Är det mitt fel att infödingarna inte får ha fackföreningar och att deras löner är så låga? En mer eller mindre i detta hav av orättvisa spelar väl ingen roll.<sup>36</sup>

Eftersom Gladness är den som utför det mesta av det modrande arbetet, påverkar hon Igor på flera sätt. Hon leker och sjunger med honom på engelska och zulu. Genom sin bröstmjölk och sitt språk, hotar hon fadern som den mest inflytelserika personen i Igors liv. Det är när han inser att han måste dela sonens kärlek med Gladness som deras relation blir en maktkamp.

Den upplevda kampen om barnens kärlek finns hos flera vita karaktärer. Inställningen till svarta, och särskilt svarta kvinnor, är ambivalent och romanen skildrar flera samtal mellan vita sydafrikaner där deras motsägelsefulla relationer till svarta anställda diskuteras. I en lång kursiverad passage återges på typiskt Lidmanskt sätt ett samtal mellan två kvinnor som diskuterar sina tjänare och situationen i landet som "kommunister" i Europa inte kan förstå. Här görs sambandet mellan kolonialismen och kapitalismen tydlig:

*En sak som utlänningar aldrig fattar angående vårt infödingsproblem. Det är ju inte för att dom är lägre ras vi inte kan stå ut med dem utan för att de är av lägre samhällsklass. [...] Så jag sa till honom att vilken arbetare som helst i Europa är rena medelklassen i jämförelse med våra infödingar som är smutsiga trashbankar utan det ringaste begrepp om högre värden. Rasfördomar har jag inga men jag håller mig till den samhällsklass där jag hör hemma.<sup>37</sup>*

Att de vita endast kommer i kontakt med svarta människor i egenskap av arbetsgivare gör att gränsen mellan det privata och det offentliga



suddas ut. Detta gäller särskilt för vita kvinnor, som är ansvariga för de svarta kvinnor som arbetar i deras hem. De vita kvinnorna har nära relationer till sina gamla barnflickor, men känner sig hotade när deras egna barn kommer närmre de svarta annan-mammorna än sina egna föräldrar. En dotter ”*fortsatte år efter år att gå till nannie direkt efter skolan. De talade xhosa tillsammans och jag kan ju bara några få ord av det språket, så pass som behövs för att utdela order. Att höra ens egen dotter tala ett språk för vildar, skratta och vara förtrolig!*”<sup>38</sup> Situationen ordnar sig dock när dottern kommer i puberteten, blir förälskad och får lära sig att ”*de svarta som folk [inte kan] uppnå vår civilisation när de aldrig blir vuxna. Själligt sett blir de aldrig äldre än elva år.*”<sup>39</sup> Denna typ av omyndigförklarande kan ses som typisk för kolonistörernas rättfärdigande av makthierarkin.

## Den koloniala familjen

De biologiska mammornas och annan-mammornas relation påverkas av det sociologen Patricia Hill Collins formulerat som synen på kärnfamiljen som en produktionsenhet på den kapitalistiska marknaden.<sup>40</sup> Barnen som produceras inom dessa familjer blir värdefull egendom som ägs av föräldrarna, snarare än arbetarna, annan-mammorna. Men den modrande aktiviteten hotar denna ordning, vilket gör att de vita mödrarnas position både är beroende och hotas av annan-mammorna. Att de svarta är barnlika eller svekfulla används som rasistiska förklaringsmodeller till denna sköra och ambivalenta samexistens. Som en vit sydafrikan förklarar i romanen: ”Mitt livs första och enda verkliga sorg inträffade när jag var fem år och min nannie avskedades. Jag trodde att jag skulle bli galen ända tills mamma sa att nannie gått av fri vilja därför att hon inte tyckte om mig längre. Alla svarta är så där svekfulla – inte älskar de vita barn...”<sup>41</sup>

Föräldra-barn-relationer är därför direkt sammankopplade till relationen mellan svarta och vita, mellan kolonistör och koloniserad. Den enda positionen som är acceptabel för en svart kvinna är den som annan-mamma, men hon bedöms inte vara kapabel till att modra sina egna barn. Berättaren kritiserar en svart kvinna med sitt lilla barn:

De utstrålar inte lättsinne men ett allvar så mycket förnämre än de borde ha råd till när de varje ögonblick kan bli tagna av polisen. Detta tar de sig lov till medan jag som är skyddad av hundratals lagar och förordningar måste oroas varje minut. Skillnaden är den att hon inte älskar sin son som jag min. Hon är ett tanklöst naturbarn som tycker om att hålla ett annat tanklöst naturbarn vid handen en stund.<sup>42</sup>

Berättaren kan alltså se sin privilegierade position – han skyddas av apartheids lagar – men vrider situationen till att hans kärlek är större än deras. Detta illustrerar kolonistörernas rationaliserande hållning, och den avhumanisering som oundvikligen följer i kolonisationens fotspår. Övergången mellan de privata relationerna och de koloniserades politiska kamp sker explicit i det tidigare citerade samtalet: ”*Jag kan inte annat än gråta när jag tänker på hur de svarta små barnen dör av svält i Kongo. Infödningar utan en aning om vad föräldrakärlek vill säga – och såna ska tala om frihet!*”<sup>43</sup>

Familjen är en välanvänd trop inom den nationalistiska och koloniala diskursen. I en sydafrikansk kontext har modern en viktig symbolisk betydelse i de nationella rörelserna, för både svarta och vita, men även en faktisk betydelse som den som föder de nya medborgarna.<sup>44</sup> Därför var *immorality act* – lagen som förbjöd relationer mellan svarta och vita – så viktig i apartheids Sydafrika, och även i Lidmans roman. Anne McClintock har påpekat paradoxen i att samtidigt som familjemetaforen började användas för att förklara och rättfärdiga en nationell gemensam historia, tömdes familjen som institution på historisk kontext.<sup>45</sup> Genom att familjen sågs som en organisk och naturlig enhet, kunde den också användas för att legitimera andra hierarkiska sociala grupper, som den nationella familjen, eller den koloniala familjen: ”a ’family of black children ruled over by a white father’”, som vi ser gestaltas i *Jag och min son*.<sup>46</sup>

När romanen skrevs präglades Sverige av folkhemmets välfärds politik. Hemmet, och dess kärnfamilj, var modellen som samhället byggde på. För att detta nya samhälle skulle kunna byggas krävdes nya, förbättrade medborgare. Barnuppfostran, och reproduktion under ”rätt” omständigheter, var därför centrala aspekter av det tidiga folkhemmets familjepolitik.<sup>47</sup> Denna barnsyn reproduceras i faderns syn på fyraårige Igor. Barnet beskrivs som änglalikt, med

gyllene lockar och blå ögon. Hans uppfostran är faderns stora uppgift i livet, och anledningen till att de befinner sig i Sydafrika. Planen är att återvända till Sverige i triumf. Holm finner en förklaring till berättarens besatthet av sonen i en bortträngd vämjelse, som ska finnas i ”den tidiga symbiosens ambivalens”.<sup>48</sup> Eftersom fadern trängt undan modern finns bara plats för idealisering i deras relation. Det verkliga barnet försummas till förmån för tanken om honom:

Jag skulle tala mera med honom men är så upptagen av mina planer att jag inte hinner. Och när jag ägnar mig åt honom direkt, bemäktigas jag av en kärlek bortom alla resonemang, så att jag bara kan uttrycka mig i besvärjelser. *Du är min son du är min Igor du min egen pojke jag och min son ingen får komma emellan oss ingen har en son så som jag någonsin jag kunde göra allt för min son befall om någon skulle kröka ett hår på ditt huvud skulle jag dräpa den mannen ...*<sup>49</sup>

Kärleken till sonen gör fadern grym, och han manipulerar pojken emotionellt för att tvinga fram känslouttryck från honom. Barnet fungerar därmed som en symbol och ett instrument för faderns framtida framgångar snarare än som en individ med egna tankar och agens. Igor är ett oskrivet blad, och någon som med rätt uppfostran och miljö kan bli den perfekta medborgaren. Barnets oändliga potential gör att insatserna höjs. Men det innebär också att Igor, det vita barnet, står i ständig konkurrens gentemot svarta barn.

I stunder då fadern trots allt verkligen ser sonen ser han också de andra barnens utsatthet. Trogen sin självömkan vänder han dock detta till att handla om sin egen upplevelse: ”Igor gör mig så utsatt. Han tvingar mig att se andra, helt ovidkommande barn, att se det värnlösa i världen. Om Igor finge råda skulle Gladness och Naoma bo hos oss, äta vid vårt bord, äta upp vår framtid.”<sup>50</sup> Detta får inte ske. Därför skiljer berättaren medvetet ut Igor från andra barn, och särskilt från svarta barn. Gladness dotter Naoma beskrivs som ”söt som alla native barn, man kan inte skilja dem åt, de ser precis likadana ut.”<sup>51</sup> De svarta barnen utgör ett hot för att Igor ska få den privilegierade ställning som berättaren anser att han förtjänar:

Ungar. De krälar, de kryper, de vältrar, de väller, de skulle översvämma det inre av Joburg på en dag om de kom åt. De skulle ta brödet ur munnen på Igor eller dela med sig av sin hemska mat och ge honom av sina vidriga sjukdomar så att han skulle bli uppäten. Ja på något sätt uppslukad och förtärd. Därför måste de vara här och min son och jag inne i city.<sup>52</sup>

Bilden av de krälade barnen återkommer i romanen. Berättarens blick på några svarta mödrar i parken illustrerar hans problem med det mjuka, kärleksfulla modrande som Gladness representerar. Det är farligt att lära barn att det finns tillräckligt med resurser för alla:

De små klättrar omkring kvinnorna, lägger sig mellan deras ben, under deras bröst, diar lite ibland, lägger sig tvärt över moderns hals, vilar i den rännan en stund, tultar omkring och letar i deras hår, går utefter ryggen, – ingen skreva är förbjuden för ett svart lamm på detta himlaberg – fortsätter nedefter benen för att sätta sig och leka med tårna. Mamma är en klätterplats, ett degtråg att knåda i, en fridens boning, en outtömlig källa av mjölk. [...] När Afrikas barn blir vuxet tror det fortfarande genom en logisk kullerbytta, att världen är en god mor som tycker om att man lever på henne. [...] Utnyttjad av alla – som en inföding – det är vad Igor skulle ha blivit om Gladness fått fortsätta. Frågan gäller: en lycklig barndom eller förmåga att slå sig fram i ett civiliserat samhälle.<sup>53</sup>

Detta gränslösa modrande påminner om det kvinnocentrerade omsorgsarbete som Collins tillskriver svarta mödrar och annanmammar.<sup>54</sup> Det står i kontrast mot den traditionella kärnfamilj som berättaren åtrår, där han är patriarken och innehar makten. Samtidigt inser han att en kvinna är nödvändig, för det första för att föda ett barn, och för det andra för att bilda en familj som anses respektabel i en västerländsk familj på 1960-talet. Mödrar är ett hot mot familjens ledare, samtidigt som de är nödvändiga för själva familjens skapelse. Det är här berättarens intresse för Kathleen kommer in i bilden. Med hennes vithet och nordiska ursprung – Skottland är nära nog – kan hon inta moderns plats i familjen utan att hota fadern: ”Kathleen hemma på gården. Hon skulle stå för hemmet, hon skulle se till att Igor läste de rätta böckerna, hon skulle inte tränga sig emellan, bara finnas där som en stöttepelare.”<sup>55</sup>

Det är dock inte enbart dynamiken mellan den svarta befolkningen och de vita kolonistörerna som blir belyst i romanen. Jag menar att det specifikt är Sverige, och i någon mån Norden, som står i centrum för Lidmans kritik. Igors renhet är viktig att bevara eftersom han ska kunna återvända hem till Sverige och ta sin plats där:

Vår otrivsamma våning kallar han hem – Gladness och alla Joburgs tillfälligheter tar han på allvar. Säger Joburg ja till honom så att han som vuxen kommer att längta dit, kommer att uppsöka gatan vi bodde på, spana efter den indiska affären där vi köpte grönsaker och speceributiken som ägdes av en grek. Allt detta som är främmande för mig kanske redan ligger som grund för de jämförelser han ska göra i framtiden. Om detta blir ursprung i honom så blir han en annan, så kommer han inte att förstå mig. Han måste älska den nordiska sommaren så som jag älskar den. [...] Min tillvaro där är ett enda negativ – på vår gård i Jämtland ska det framkallas och blir rättvänt, dessa mörka bilder ska bli ljusa.<sup>56</sup>

Berättaren ser sig själv som bättre och mer insiktsfull, inte bara än de svarta, utan även än de vita sydafrikanerna, vars rasistiska inställning till de svarta citeras med öppet satirisk ton. Den svenske mannen upprepar vid flertalet tillfällen sin hållning gentemot Sydafrika: ”Regeringen är rutten, va? Det här är ett dåligt land. Man är glad att inte ha något med det att skaffa.”<sup>57</sup> Han framhåller särskilt sin neutralitet: ”jag håller inte med någondera parten, jag är neutral, det här landets problem vill jag inte ha något att göra med.”<sup>58</sup>

Med tanke på denna referens till Sveriges neutralitetspolitik, är det intressant att samernas situation i Sverige tas upp vid två tillfällen. Den första gången skildrar berättaren ett barndomsminne, där rasistiska fördomar om samer och deras relation till renarna förekommer: ”För honom [samen] var de bra avelsdjur, en förlust för hjorden som helhet, lappen var en girigbuk, hans djur var hans egendom i ytligaste bemärkelse”.<sup>59</sup> Vid det andra tillfället beskriver han dem för en bekant i Johannesburg: ”Dom är lömska och opålitliga. Jag skulle aldrig ta en lapp i hand. Dom luktar.”<sup>60</sup> När tonläget mellan Sverige och Sydafrika höjdes under 1950-talet användes behandlingen av samer ofta av apartheids försvarare som ett tecken på Sveriges skenhelighet i frågan.<sup>61</sup> Att Lidman påminner om samernas situation ska dock inte

tolkas som ett ställningstagande för apartheid utan som ett sätt att ytterligare försvaga berättarens (och i förlängningen Sveriges) position gentemot de vita sydafrikanerna. ”Rasproblemen” som de kallas i romanen, är ett villospår: ”Dess mer vi talar om ras dess mindre behöver man syssla med ekonomi, dess mera ifred får de utländska aktieägarna vara”.<sup>62</sup> Detta uttalande kommer i en längre passage där Kathleen samtalar med sin halvbror, en rik vit företagare som vuxit upp i Sydafrika. I denna dialog visas att ingen vit person är oskyldig till koloniseringen, och brodern protesterar mot anklagelserna om Sydafrikas exploatering av den svarta befolkningen: ”Att vi i Syd-Afrika kammar in hela vinsten av den billiga svarta arbetskraften – medan denna vinst sedan länge till största delen går till Amerika och Europa. Vi är en samling eländiga skattmasar som får uppbära ’lottsherrns’ förakt på samma gång som de utsugas hat.”<sup>63</sup>

## Moderskapet i världen

I *Jag och min son* använder sig Lidman av familjen som en allegori för kolonialismen. Den patriarkale fadern är besatt av sonens potential, som ligger i hans vithet och oskuld. Därför får ingen modersgestalt komma och förstöra sonen, och moderskapet överförs retroaktivt till den döda och idealiserade Irma. Problemet är dock att modern och moderskroppen behövs för att fostra sonen. Denna ambivalens speglas i relationen mellan kolonistörerna och de koloniserade. I romanen är Afrika världens mor, kontinenten som föder sina kolonistörer, men för att berättiga den exploatering som pågår behöver kolonistörerna göra dem till barn som måste styras. Västvärlden, och Sverige i synnerhet, är fadern som vill ha den symboliska makten och kärleken från familjen, utan att smutsa ner händerna.

Idén om Afrika och svarta kvinnor som ändlösa, kärleksfulla resurser för världen är knappast oproblematiserad. Gladness annan-mamma-skap kommer nära mammy, en stereotyp som Collins beskriver som ”the dominant group’s perceptions of the ideal Black female relationship to elite White male power”.<sup>64</sup> I grund och botten är det dock en kritik mot exploateringen av modrande, kvinnors arbete, och hela den afrikanska kontinenten, som utgör hjärtat i romanen. När far och son lämnar Johannesburg och Igor ropar efter Gladness på zulu har

berättarens utnyttjande av Gladness straffat sig, och han har förlorat kampen om barnet.

Norden som geografisk plats, och Sverige som nation, är avgörande faktorer i berättarens föräldraskap. Fadern ser åtagandet att uppfostra sonen till svensk som sin främsta uppgift. Sverige och Sydafrika ställs ofta mot varandra, och Sveriges delaktighet i den globala handeln, och därmed också i kolonialismen, blir belyst. Uppgiften att uppfostra sonen innebär alltså att göra även honom till den del av detta system, och det som svensk snarare än som sydafrikan. Därför är modrande en central aspekt av romanen. Det är processen inom vilken ett system kan upprätthållas eller förkastas.

Genom att undersöka hur sammanvävningen av kolonialism, kapitalism och familjestrukturer sker i *Jag och min son* blir det tydligt att fundamentet till de bärande stommarna i *Jernbanan* sattes långt tidigare, under vistelsen i Sydafrika.<sup>65</sup> Eposets Storson anas i versionen från 1961: ”Jag var sonen med stort S” säger Kathleens halvbror som ärvt ett stort företag i landet.<sup>66</sup> Kitty och Gladness beskrivs som skövlade kvinnor, som objekt som kan konsumeras och plundras, en kvinnosyn som tematiseras och utvecklas i *Jernbanan*.<sup>67</sup> Rädslan att bli uppäten och förtärd om man inte *tar sig maten* återfinns också både i romanen och i sviten.<sup>68</sup> Men verken delar även en motbild. I *Jag och min son* skriver berättarens syster i ett brev hemifrån:

[...] jorden är vår mor som ger oss allt och förtjänar vår vördnad, dels är hon vårt hjälplösa barn som behöver vår ans och omsorg. Eget barn eller fosterbarn gör ingen skillnad. Men jorden som hjärtesak måste man som sagt tåla med nutilldags när penningen blivit allas vårt rättensnöre.<sup>69</sup>

Denna korta passage öppnar ett spår som skulle komma att utvecklas i Lidmans författarskap, i eposet men även i artikeln ”Före ordet” där hon beskriver ”den största gåtan av alla – Moderskapet i världen”.<sup>70</sup> Just *världens* betydelse för Lidmans moderskapsskildringar kan alltså inte underskattas. Världen är i Sydafrika, Vietnam och i Västerbotten, och genom att se den som familjär istället för främmande kan vi rädda den. Familjeallegorin i *Jag och min son* rymmer därför både den globala kapitalismens destruktivitet och dess utväg.

## Noter

- 1 Birgitta Holm, *Sara Lidman – i liv och text* (Stockholm: Bonnier, 1998).
- 2 Frederick Hale, ”The South African Immorality Act and Sara Lidman’s Jag och min son?”, *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 21, nr 1, s. 55–80, <https://ugp.rug.nl/tvs/article/view/10542>.
- 3 Raoul J. Granqvist, ”Att leva ut slaven i mig’: Postkoloniala perspektiv på Sara Lidman i apartheids Sydafrika 1960–1961”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 39, nr 2 (01 januari 2009): 63–77, <https://doi.org/10.54797/tfl.v39i2.12163>.
- 4 Holm, *Sara Lidman – i liv och text*, 230.
- 5 Holm, *Sara Lidman – i liv och text*, 236.
- 6 Tor Sellström, *Sweden and National Liberation in Southern Africa. Vol. 1, Formation of a Popular Opinion (1950–1970)* (Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, 1999), <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:nai:diva-242>.
- 7 Sellström 1999, 137.
- 8 Ragni Svensson Stringberg, *Cavefors : förlagsprofil och mediala mytbilder i det svenska litteratursambället 1959–1982* (Lund: Ellerströms, 2018).
- 9 Sellström, *Sweden and National Liberation in Southern Africa*, 135. Sellström citerar Peter Wallenberg, som så sent som 1992 till Svenska Dagbladet sade: ”Jag undrar just vad vi skulle tycka om någon satt och petade in en massa kosing till lapparna så att de kunde ställa till med en massa problem för den svenska regeringen. [...] Jag anar att det då skulle skrikas något alldeles otroligt.”
- 10 Lisa Grahn, *Förmedla utan att förråda : En studie i utanförskap i Sara Lidmans Regnspiran och Bära mistel*, Uppsala Universitet, 2015, <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-242190>.
- 11 Sara Lidman, *Jag och min son* (Stockholm: Bonnier, 1963), 6. Citat från romanen är från 1963 års version om inget annat anges.
- 12 Se exempelvis rapportboken *Samtal i Hanoi* (1966), samt artikelsamlingarna *Varje löv är ett öga* (1980) och *och trädet svarade* (1988).
- 13 Lidman, *Jag och min son*, 5.
- 14 Lidman, *Jag och min son*, 32; Lidman, *Jag och min son*, 232.
- 15 Lidman, *Jag och min son*, 32; Lidman, *Jag och min son*, 74; Lidman, *Jag och min son*, 150.
- 16 Lidman, *Jag och min son*, 127; Lidman, *Jag och min son*, 9.
- 17 Lidman, *Jag och min son*, 8; Ibid.
- 18 Lidman, *Jag och min son*, 50.
- 19 Berit Åström, ”Introduction – Explaining and Exploring the Dead or Absent Mother”, i *The Absent Mother in the Cultural Imagination: Missing, Presumed Dead*, Berit Åström red. (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017), 1–21.
- 20 Lidman, *Jag och min son*, 182.
- 21 Lidman, *Jag och min son*, 128.
- 22 Lidman, *Jag och min son*, 50.
- 23 Lidman, *Jag och min son*, 200.
- 24 Lidman, *Jag och min son*, 190.
- 25 Berit Åström, ”Marginalizing Motherhood: Postfeminist Fathers and Dead Mothers in Animated Film”, i *The Absent Mother in the Cultural Imagination: Missing, Presumed Dead*, Berit Åström red. (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017), 246.

- 26 Hannah Hamad, *Postfeminism and Paternity in Contemporary US Film: Framing Fatherhood* (New York; Routledge, 2013), 2.
- 27 Hamad, *Postfeminism and Paternity*, 11.
- 28 Hamad, *Postfeminism and Paternity*, 17.
- 29 Nicole Rousseau, *Black Woman's Burden: Commodifying Black Reproduction* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).
- 30 Adrienne Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (New York: W.W. Norton, 1976), 13; Lisa Grahn, *Jernbanans mödrar: Moder-skap och berättande i Sara Lidmans Jernbaneepos* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2022), 39.
- 31 Grahn, *Jernbanans mödrar*, 132 f.
- 32 Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, 2:a uppl. (New York: Routledge, 1990), <https://doi.org/10.4324/9780203900055>.
- 33 Sara Lidman, *Jag och min son* (Stockholm: Bonnier, 1961), s. 5.
- 34 Lidman, *Jag och min son*, 33 f.
- 35 Lidman, *Jag och min son*, 118.
- 36 Lidman, *Jag och min son*, 37.
- 37 Lidman, *Jag och min son*, 88. Kursiv i original.
- 38 Lidman, *Jag och min son*, 93.
- 39 Lidman, *Jag och min son*, 93 f.
- 40 Collins, *Black Feminist Thought*, 182.
- 41 Lidman, *Jag och min son*, 220.
- 42 Lidman, *Jag och min son*, 73.
- 43 Lidman, *Jag och min son*, 87.
- 44 Anne McClintock, "Family Feuds: Gender, Nationalism and the Family", *Feminist Review*, nr 44 (1993): 61–80, <https://doi.org/10.2307/1395196>; Judith Stevenson, "The Mamas Were Ripe": Ideologies of Motherhood and Public Resistance in a South African Township", *Feminist Formations* 23, nr 2 (2011): 132–63.
- 45 McClintock "Family Feuds", 63.
- 46 McClintock "Family Feuds", 64.
- 47 Yvonne Hirdman, *Att lägga livet tillrätta: studier i svensk folkhemspolitik* (Stockholm: Carlsson, 1989).
- 48 Holm, *Sara Lidman – i Liv Och Text*, 243.
- 49 Lidman, *Jag och min son*, 134.
- 50 Lidman, *Jag och min son*, 46.
- 51 Lidman, *Jag och min son*, 30.
- 52 Lidman, *Jag och min son*, 41.
- 53 Lidman, *Jag och min son*, 162 f.
- 54 Collins, *Black Feminist Thought*, 178–183.
- 55 Lidman, *Jag och min son*, 81.
- 56 Lidman, *Jag och min son*, 48.
- 57 Lidman, *Jag och min son*, 15.
- 58 Lidman, *Jag och min son*, 189.
- 59 Lidman, *Jag och min son*, 186.
- 60 Lidman, *Jag och min son*, 237.
- 61 Sellström, *Sweden and National Liberation in Southern Africa*, 43.
- 62 Lidman, *Jag och min son*, 220.
- 63 Lidman, *Jag och min son*, 218.
- 64 Collins, *Black Feminist Thought*, 72.
- 65 Holm visar även att flera av upplevelserna i Sydafrika, som vistelsen i häktet, inspirerade Lidman under skrivandet av *Jernbanan*. Holm, *Sara – i liv och text*, 230.
- 66 Lidman, *Jag och min son* (1961), 187.
- 67 Grahn, *Jernbanans mödrar*, t. ex. 79, 140.
- 68 Grahn, *Jernbanans mödrar*, 145.
- 69 Lidman, *Jag och min son*, 100.
- 70 Sara Lidman, *Och trädet svarade* (Stockholm: Bonnier, 1988), 9; Grahn, *Jernbanans mödrar*, 188.

**ÄMNET  
FÖR VÅRT  
ÄMNE**

CHRISTIAN  
BENNE

# IS THIS IT?

On Shiterature, Literature,  
and Iterature



**TFL 2023:4**

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.24796>

ISSN: 2001-094X

– Ämnet för vårt ämne –

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

What is Literature? I propose that this question cannot be answered properly without taking into considerations two related phenomena, identified here for the first time: Shiterature and Iterature.<sup>1</sup>

The metabolism of culture produces an incessant stream of writing that is sometimes marketed as or even confused with literature and in which words, clichés, and text modules are forever reproduced and recombined in a simulation of original authorship. It veils the fact that we only hear voices from the storehouse of discourse hallucinating in a bottomless echo chamber. Let us give to it the technical term *shiterature*. Not because it smells bad or is uninteresting from an aesthetic point of view, which it invariably does and is, but because it is a symbol of the indispensable and circular digestion of production and consumption forming the humus of culture, the “shittiness of this temporal glory”, as Goethe had it.<sup>2</sup> Robots like ChatGPT are but an evolutionary stage in a development that has been going on for a long time. Shiterature is sampled from waste, and waste it is already at the time of its conception by whatever mind, hand or artificial intelligence. Its fecundity ensures that we inhabit the same world. There is no private literature. The field of literature is manured by shiterature. *Für die Katz*, in Robert Walser’s immortal phrase.<sup>3</sup>

For a deeper understanding of shiterature, think of Hannah Arendt’s interpretation of the concept of ‘labor’. It gives us a convenient contrast to the concept of literature. Using Arendt’s terminology, literature, in contrast to shiterature, belongs to the realm of ‘work’, of human artifice and the making of objects of relative durability. Literature withstands, at least for a period, natural corrosion. It lifts itself up from a logic of pure consumption by reflecting its own process of creation, which it also wishes its readers to reflect upon. When it uses words, clichés, and text modules, it does so consciously

and deliberately, at least that is what we have to assume. Where shiterature is the humus of culture, literature represents the interwoven world of the making, thinking, remaking, and rethinking of its very fabric, incorporating shiterature and related shit, here used as a neutral term and resonating with the (Harry G.) Frankfurt school of thought.<sup>4</sup>

The limitations of making are, as Arendt rightly pointed out, the categories of “means and end”.<sup>5</sup> For this reason, and notwithstanding the initial satisfaction about the return of ontological considerations in a discipline marred by decades of epistemology’s unfettered reign, I hesitate to take up the Sartrean baton.<sup>6</sup> Today more than ever, questions of the type ‘What is x?’ are followed, if not downright inspired by, questions of the type ‘What is x for?’. No degree of antimetaphysical lip service can counter our instincts of searching and, if necessary, constructing a *telos*. Sartre famously used his essay precisely to make an argument for literature’s political engagement as a deduction from its essence. He could achieve this only by way of a rhetorical manipulation (based on older figures of thought) that separated literature from poetry and defined the latter as the purely aesthetic play with words understood as mere material things (*choses*) in contrast to literary prose using words as signs (*signes*) and thus, potentially, as a kind of (political) action. However, even the question of what poetry was could be given a functional answer. By rejecting any obvious role, poetry simply served as an affirmation of existing society.

In many ways, we are in the middle of returning to that Sartrean moment, alas without the dialectics. Literature and literary studies are being rediscovered as an activist arena for signalling radical ambitions and moral virtues. It is beside the point whether or not this is happening as a result of shifting generational values or the vanishing influence of once dominating positions on the autonomy of art preserved in certain strands of poststructuralism (which in their time had also been a rebellion against fossilized versions of Sartre’s *littérature engagée*). The puzzling thing is rather that nobody seems puzzled about the contradiction between the urgency with which literature is put forward as an argument in activist contexts in the academy and the reality of literary midcult as a middle-class distraction: the notion that literature is what some listen to on their way to work or

while running in the park or, even worse, what teenagers are forced to study in class before they can return to YouTube.

It does not take a Sherlock Holmes, or any other real or literary detective for that matter, to conclude that the question of what literature is never was about ontology. Its character is, just as in the case of Sartre, normative rather than enumerative: What should literature be? And not only that. It is also critical and aesthetic, and – we will never be able to escape from it again – epistemological. Even if we resist the functionalist perspective, we have to admit that it cannot be answered by way of a naive identification of members of a set, but most likely presupposes a whole set of theories instead. The question is therefore: What is literature for whom? As literary scholars we have no choice but to address it from a professional point of view. Maybe we are the only ones left anyway who have the motivation and time to stay for an answer.

Yet there’s the rub. Literary scholars who turn to theory for help, discover, to their dismay, that it has left the building. The often-proclaimed end of theory is in truth the end of the chequered relationship between theory and literary studies. In my post-Covid travels through Europe, I have noticed a worrying trend. It is one thing to be theoretically aware of the ‘end of theory’, but quite another to witness the missing bookshelves in bookstores that once boasted a huge selection of theory titles in the literature sections. These titles can now typically be found in rows after rows of philosophy books that are not in the least representative of the analytical asceticism of contemporary philosophy departments, but also in the sections for cultural studies, social studies, gender studies, anthropology and so on.

This feels a little like Nietzsche realising what the death of God really meant. The implicit or explicit reflection and theory of literature is a condition of possibility for our disciplines. Without it, both literature and literary studies become mere projections for ideologies (they are always a space for ideological projections, but not necessarily to the exclusion of other elements). Without professional theoretical and philosophical critique, literature regresses to representations of tribal or other special interests that are the complete opposite of the universalizing and transformative powers to which it owes its central place in culture and education. If we choose to throw literature to the



anti-intellectual vultures of ideological spokespersons or the so-called common readers with their sound feelings as a main guideline, to tiktokers, conspiracy theorists, and phoneys, it vanishes in the vast abyss of shiterature, leaving a void to be filled by something else.

What happened? Or to pose this as a very Germanic-Hegelian and slightly misty-eyed question: What *was* literary theory? Its historicization is already in full bloom, but books on the topic seem to pass over one crucial enigma. Why did literary studies give up on theory so easily? Might this even give us a clue about the ontology of literature? When literary theory first came to prominence, it promised the ability to reflect upon and thus qualify and modify the practices we engage in uncritically or mindlessly. Some kind of medium for the reflection of critical practices would therefore seem indispensable once we have woken from our dogmatic slumber. Literary theory also quickly became part of the Kuhnian normal science of literary studies because of obvious or presumed pedagogical advantages. We could teach theory instead of suggesting the time-consuming path of reading, reading, and reading again, of studying historical and intellectual contexts, visiting archives and libraries or of learning languages.

However, as praxeological studies have shown, literary theory has in reality often been employed as a fig leaf to embellish practices that actually predated their adoption. The emergence of the kind of retrospective reflection that praxeology represents, presupposes that, despite all critical sophistication, we were and are still doing something we were not or are not fully aware of until its belated analysis – in the sense of a Freudian *Nachträglichkeit*. This serves as a reminder that literary studies, just as many other disciplines, manage just fine without theory.

Now the problem is this: Theory also manages just fine without literature. Of the approaches we traditionally subsume under ‘theory’, only a fraction were originally, essentially or necessarily interested in or dependent on literary works of art. Literature departments became theory’s host for other, more contingent reasons – with a cultural-imperialist bias. Hermeneutics, Marxism, the Frankfurt School, Deconstruction etc., planted at the centre of philosophy departments in many countries, were pushed out or marginalised in the Anglo-sphere by the powerful branches of analytical philosophy (in the UK,

after the demise of British Hegelianism in the early 20<sup>th</sup> century, these schools had hardly existed anyway). The history of philosophy often remained the last reservation for broader traditions of thought.

This led to interesting intellectual academic migration patterns (so integral to intellectual history since Abelard). When so-called continental philosophy needed a new home, it was welcomed by literature departments, not exactly with open arms, but at least they provided a safe haven for exiled thinkers. This was the birth of Theory with a capital T. It was reimported in new versions to its countries of origin. As a field, however, it grew restless in the arms of its at times plump cohabitant philology and, like another Humbert Humbert, started to lust for ever new virgin territory to corrupt. Out of its voracious appetite grew the culture of the ‘turns’ in the 1990s. Finally, and with the mainstream success of cultural studies, media studies, gender studies etc., Theory had the chance to cut the ties to its former hosts and to get rid of philology and literature altogether, leaving the near-empty shell of the old departments behind like a butterfly, or, depending on where you stand, a moth, abandons its outworn cocoon.

Shell-shocked, literature departments have had to re-invent themselves like deserted husbands or wives (gender it after your own preference). We, the deserted ones, are currently experimenting with the following alternatives: We throw ourselves into the arms of the sciences or digital humanities, but we cut a pathetic figure; the sciences have not exactly been waiting for us. We turn back to philology, yet it is all but extinct and will take a long time to reanimate (unless we take the quicker and thornier road of discovering the theoretical potential of philology itself in order to overcome the old divide). The few dinosaurs still able to do so concentrate on our presumed core subjects, on editing classics, studying metrics, writing literary histories, translating and commenting, composing handbooks, readers, and anthologies. All very worthy, but none of it seems to grant us the appeal we had when we were still married to Theory. We also, and this is quickly becoming mainstream, desperately claim that we have so much to bring to the table for solving society’s problems that it seems strange why nobody is queuing up on campus. As problem solvers, though, at least if we want to get our hands on external funding, we have to keep quiet about our past infatuation with Theory and content ourselves

with providing topics and illustrations, Sokal'd into submission.<sup>7</sup> Some of us, as mentioned above, get enraged and become activists.

There also remains, of course, the tried-and-tested method of reality denial, in this case the denial of abandonment. We can become Theory-theorists instead, going all-in circle jerk mode, and, on the way, losing sight of literature altogether. You can take theory out of a discipline, but you cannot take the discipline out of theory. This kind of theory, at least in its own understanding, finally seems to have realised the Marxian dream of reconciling theory and practice by *doing theory* (rather than, say, thinking about or with literature by way of theory). While doing theory seems well equipped to becoming the theoretical equivalent of shiterature, *doing* originally meant creating, performing, bringing to the fore. It was antimetaphysical and antirealist at one and the same time, as the maximum provocation of a presumed scientific normativity still stuck in a mindset of yore. The world and its phenomena were the results of the epistemological order of things and cultural practices. Doing was distinguished from metaphysical antirealism by accepting the reality outside of the subject, but only because it denied the reality of this subject itself, which was the volatile result of various forms of doing, too.

By doing *doing*, many realised that they could easily do the doing without the reading, that is, without the arduous task of studying subtle literary texts or historical genres that resisted theoretical reduction anyway. Add to that the recent re-enchantment with things, pure and simple. This nostalgia for metaphysical realism, for real 'stuff' was augmented by the lure of external funding for more science-oriented approaches. A compromise was soon at hand, let us call it antimetaphysical realism (or speculative realism, or new materialism), combining the best, or, again depending where you stand, the worst of both worlds.<sup>8</sup> Yet still we need to decide whether we primarily do things or whether we are primarily interested in things regardless of our doing – or whether we should indeed, a new concept I came across recently, be “thinging”, apparently a dialectical process describing the performative aspects of observing and engaging with things, including perhaps, to go back to Sartre, words as material things.

Evidently, if thinging becomes the thing, the question of what literature is, or might be, excludes a number of possible answers. We

can scream and sulk as much as we want; theory, as once we knew her, will not come back to literature even when it formally still has an address in the annex, at least for the time being. For deeper thought and meaning, I can turn to the philosophy shelves. When I find out that academic philosophy does not really cater for me, why should I return to literature if it just provides illustrations for broader and more basic 'humanities' questions designed to solve 'grand challenges', tools for identity political propaganda, a medium for climate lamento, or the raw material for dry-as-dust narratologists? Speaking of which: narratology works just as well in other formats that have a broader demographic appeal anyway. Why read novels, poetry or drama when there are well-made TV series that give us all the fictional worlds we never knew we needed? The question, therefore, of what literature is, turns into the question of why we should even care about it.

This is the moment to introduce the final category mentioned in the beginning, namely *iterature*. It will help to explain why many people indeed do care, against all odds. This is also the moment to shift the focus from production and creation to reception and action. It will take some preparation; admittedly literature is less intuitive and self-evident than shiterature.

There are books and texts that, for various reasons, we seem to want to read more than once. On an individual level, this could count as the elevation of shiterature to the status of literature. Literature can, from this perspective, be defined as what we read at least twice of our own volition. The best reading is just as productive and creative as writing; it is by no means a simple passive absorption. Every reading changes both text and reader. If I read a book a second time, I am not the same person anymore, be it only for the fact that I am now the person who already knows this book and has decided to go back to it. The same is true for the book itself. It has now become a book read twice by the same person. Naturally, even shiterature can be read multiple times. But reading shiterature by definition stays at the level of consumption. Reading literature, by contrast, works according to the logic of work and therefore entails an art of reading. Artful reading is making rather than consuming, a making that transforms the read artefact as well as the readers.

Literature in that sense contains something that Stanley Cavell has

called “unfinished business”.<sup>9</sup> It represents issues that have stayed with us, it triggers intellectual, emotional, and imaginative responses that we cannot put to the side easily, but are almost forced to return to in order to work with, on, and through them. This is also true for professional readers such as critics or scholars. The formidable apparatus they bring to reading demands a kind of pay-off, to stay with Cavell’s metaphor. Every professional reading or scholarly examination of one book rather than another represents a huge intellectual and affective advance payment or investment which cannot be settled by other books or ‘media’, or be explained away by theory. Literature tells us to remake our lives. *Tua res agitur*. We can tell literature from shiterature by the impact it leaves on our reading and our impulse to re-read, but also by the impact our reading leaves on the text, the desire to edit or re-edit it being perhaps its most radical expression.

Consider Marx’ famous 11<sup>th</sup> thesis on Feuerbach, which used to adorn (and still adorns, I believe) the grand staircase in the main building of the world’s first modern research university in Berlin. It proclaims (in my translation): “The philosophers have only interpreted the world in various ways; yet the point is to change it.” This is a false dichotomy. The interpretation is already the change (which does not exclude the possibility of other kinds of change). Literature is the remaking of the world, and our remaking of this remaking – the interpretation of an interpretation – is what changes us and our world.

A possible charge of reactionary aestheticism or outdated idealism becomes groundless once we realise that the insistence on the subjective experience of literature in philosophical terms, but also right down to the experience of the empirical individual reader, is not the opposite of its social character, but its precondition. Our rethinking, reimagining, and reinterpreting of the world and ourselves concern the factors that make up the socially conditioned cornerstones of our existence: our beliefs and ethical norms, our ideas and conceptual understanding, our relationships and social ties inside and outside of our community, our aesthetic sense, our sense of purpose. Just as the ‘I’ is unthinkable without the ‘You’ and the ‘We’, the reverse is also true, and the subjective is only the expression of human plurality and distinctness without which we could not speak about the human at all.

This is why Arendt argues that humans can sustain life without labor or work, but not without action, understood as the activities that are dependent on the ability of speech and its social embedding.

When Sartre, long after *Qu’est-ce que la littérature*, returned to Flaubert, he had to eat his words (they are material things after all!) and accept that the initial division into literary words as either *choses* or *signes* was not tenable. In Flaubert’s case they are of course both, as in all literature worth reading repeatedly. Likewise, for Arendt, action is not the opposite of labor or work, but simply one of the three main dimensions in which the ‘human condition’ unfolds. The chapter on action in her book bears a motto by the great Danish novelist and story-teller Karen Blixen according to which all “sorrows can be borne if you put them into a story or tell a story about them.”<sup>10</sup> Stories are the symbol of the web of our social relations. With friends and family, with therapists or sometimes even just colleagues (you know who you are!), we share stories that are told and retold, listened to and repeated time and again. They do not need to be works of art, but works of art that use language as its medium and material (by no means restricted to story-telling of course) play an important part for the social relations of whole communities, including linguistic communities, nations, and societies. At a foundational level, these are quite literally *made of* words. Literature is language art because the words it uses are both things and action, defining the human life world.

What is at stake here is the sum of the re-readings. If the re-reading of literature leads to changes in both readers and the read, ontological questions are almost unanswerable because of its dynamic nature. Any possible answer would already be obsolete at the moment of utterance. The frame of understanding, norms, language, aesthetics etcetera that is set in motion keeps changing. Hence, when we change individually, or when communities change, this frame changes, too, and it changes us in different ways. This explains why we are so eager for people we care about to read what has left an impression on us – social animals that we are, we want them to inhabit the same world, to migrate into and share our experiences and newfound categories. We also want others to read repeatedly what we have read repeatedly ourselves. The sum of re-readings on a scale that takes it qualitatively

beyond the individual immersion and defies time and space, could be called, with an ever so slight nod to Derrida, iteration.<sup>11</sup>

Iterature, as the corresponding category, would be the kind of literature whose radiance easily crosses linguistic, national, cultural, social, and other borders because of the mysterious affordance of certain literary works of art to speak to people iteratively regardless of the contingent shittiness of their own temporal glory, to iterate Goethe's melancholic insight cited above. Affordance in the Gibsonian sense refers to the inherent qualities of an object or an environment that allow us to perceive and act in certain ways or even suggest modes of possible actions relative to goals, capabilities, and experiences.<sup>12</sup> Iterature is not simply a product of our interpretation or of communities of reception; it can emerge anywhere and anytime. It is the living counterproof to all varieties of constructivism. We do not yet know how this affordance works: why some texts offer themselves much more readily and durably than others to be read over and over again without revealing their secrets, or why some iterature stubbornly resists translation (or demands regular new attempts of renditioning into other languages).

All we know is that iterature transcends art and becomes action. This, incidentally, I believe to be the motivation behind the Nobel Prize for Literature. What its founder really wanted, without having a word for it, was a prize for iterature. It was never and could never be a prize for the best works of art. In this light, the 'idealistic direction' (*idealisk rigtning*) envisioned by Alfred Nobel's testament, is the intuitive insight that literary works are only truly safe from being devoured by the metabolic maelstrom through their iterary qualities – which are 'idealistic' precisely because they ensure their emancipation from the empirical (and imperialistic) empire of shit.<sup>13</sup>

The history of the Nobel Prize – ever since the very first award, where Tolstoi was snubbed in favour of Prudhomme – also demonstrates, albeit involuntarily, the impossibility of proclaiming iterature at will. A canon, whether in its most reactionary and authoritarian version (think statues of poor innocent Pushkin in occupied Ukraine) is just as far removed from iterature as the radically decolonized curriculum from a minor Liberal Arts college. Iterature takes time to evolve; it cannot simply be made and unmade at will by anybody. It

is the sum – actually more than the sum – of all the iterative readings, thought processes, emotions, and imaginary explorations it allowed to happen. Both canon and counter-canon, on the other hand, are symbols of archaic forms of wishful magical thinking to stop the world or force our picture of it on future generations without giving them the chance to come to the same or to different conclusions.

No wonder we have become accustomed to endless debates about the canon – iterature is action, it fosters these debates. Nations, communities, tribes have continually defined or contested the canon because we know intuitively its value for the kind of world we inhabit. Simply handing out a reading list from whatever political or ideological angle, however, means cutting short the possibility of discovering new iterature. New admissions happen only by way of iteration. We have to do the reading, the thinking, and the debating, individually and together. And just as shiterature is the precondition for literature, literature is the foundation of iterature.

Against the idealism of the Nobel Prize, therefore, I would defend the tangibility and thingness of literary language and the made work as offering affordances for the kind of iterative reading, thinking, and debating that one day might turn some literary works of art into iterary works of action. For literature is the thing that does not lose its thingness when it is treated as a subject – and which remains a subject even when we objectify it. Thinking with and about literature, we relearn to do the heavy lifting ourselves by acting on its affordances. Not by doing this or that with this or that theory, but by putting literature back into theory if we cannot put theory back into literary studies. Reading literature, slowly, intensely, meticulously, and thinkingly, is the doing we should do. At a time when everyone wants to be published, but nobody wants to read anymore, reading is the thinging of thinking that makes literature possible as the kind of text that cannot be captured conceptually or propositionally, but only by way of other texts. Literary studies do not solve problems but discover and create problems by way of an iterative approach to unfinished business. Literary reading is the critical art of separating the wheat from the chaff, the shit from the it.

The consequences are shouting us in the face. Do not hand me a canon or counter-canon but convince me, infect me, and inspire me

with your literary and itary readings. We will never know literature or iterature from the fact that it appears on an assignment or because a theory tells me so. I need to see it for myself, in conversation with others. Literary scholars and critics have traditionally been garbage separators: we have to sift through a lot of shit to find *it*. Arguably, it seems far easier to identify shit. Its basic operation is deictic and exclamative: This is shit! And in between, mediating between shit and it, is literature as the art based on labor that would be action. We need people with enough time, expertise, sensibility, and imagination to go through and find the it in the shit by way of lit. Preferably, they should come from various backgrounds and dispositions, but they should also be curious about discovering common ground.

Unfortunately, specialisation and the rise of theory have led to an atomization of literary studies, whose three main subdivisions have not yet been identified and therefore continually create confusion. Let us call them shiterary, literary, and itary studies (or, respectively, shiterary, literary, and itary criticism). Expecting shiterature to meet literary demands makes no sense. But neither is using literary analysis on shiterature.<sup>14</sup> Since shiterature, literature, and iterature depend on each other, however, we are in no position to categorically exclude the one or the other from our own contingent and unavoidably limited perspective. Today's shit may be tomorrow's it, and vice versa. Take literary sociology as an example. In reality, large parts of it would have to be classified as shiterary sociology, dealing almost exclusively with production and consumption. Conversely, literary sociology oriented towards finding out how, say, the Nobel Prize functions, would belong to literary and/or itary sociology.<sup>15</sup> This pluralism is not a problem. It makes literary studies on the whole more exciting, but only if a certain balance is kept. Too much iterature leads to the danger of stiffening, too much shiterature is, well, too much shit.

Too much literature, on the other hand, craves too much time for reading that nobody has, if ever we had it.<sup>16</sup> Digital tools cannot do the reading for us. Who would not rather read books than constantly feed insatiable machines with metadata, taggings, and instructions? Interestingly, despite its name, iterature does not seem to reside in the world of IT (as a dear colleague wittily observed). Rather, the infor-

mation technology of the internet and its display devices has enabled not so much a novel way of reading as a huge scribbling pad in fifty shades of shit.<sup>17</sup> As it is, every author still wants to be in print since a book is not just the manifestation of the kind of material durability that distinguishes literature and iterature from shiterature, but because it allows for “scenes of reading”<sup>18</sup> most conducive to deep and iterative reflection. In the near future, printing might become one of shiterature's means of disguising itself as literature. For is it not entirely probable that we are already in the middle of a technological differentiation where shiterature is most at home in the Net, electronic fanfiction, low quality paperbacks and E-Books, while good quality print and audio books are reserved for ambitious literature and iterature?<sup>19</sup>

With few exceptions, we no longer have the kind of theory that helps us answer this kind of question creatively and surprisingly. “What is to be done?” (Lenin) If Theory will not come back to literature and if philosophy will not pick up the ball, it is up to us shiterary, literary, and itary scholars and critics to (re-)discover the theoretical and philosophical potential of literary works of art themselves, as something that I would like to call *thinking with texts* (in contrast to thinking with concepts or propositions).<sup>20</sup> In analogy to ordinary language philosophy, we need a literary language philosophy that does not subsume literature under new forms of general and abstract inquiries but is premised on the fact that literature always already contains its own ontology, epistemology, aesthetics, ethics, anthropology, political norms, religion, history, and indeed science and logic. It would be naturally at home in the ever-more deserted departments dedicated to reading books for no apparent practical use. It would be a safeguard to the danger that Theory succumbed to at the point of its greatest success, namely of becoming a pseudo-philosophy – and a vanguard of those dissident readers unwilling to surrender to the apparent inevitability of our *zeitgeist*. It would at one and the same time be in touch with philosophical and literary traditions and with the urgent questions of today, which it would itself be in a position to define. It would treat literature as the prime source of formed and dynamic ideas, situated in cultural, material, social, historical, aesthetic, political, and gender-related contexts that bring the fuzziness,

ambiguity, and linguistic creativity – and thus the richness – to thinking, feeling, and imagining that we are in dire need of. That way, lit could be the shit again. That would be it.

## Noter

- 1 For ease of reading, I will not use capital letters for the remainder of this essay, but they should be kept in mind.
- 2 Johann Wolfgang Goethe in a letter from Weimar to his friend Johann Heinrich Merck, January 22, 1776 (my translation), hämtad 2024-05-09, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1776>
- 3 Robert Walser, “Für die Katz”, i *Das Gesamtwerk*, Jochen Greven red. (Genf/Hamburg: Kossodo, [1928/29] 1966–75), vol. 10, 432–34.
- 4 Rainald Goetz also comes to mind: Rainald Goetz, *Abfall für alle. Roman eines Jahres* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999).
- 5 Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: Chicago University Press, 1958), 143.
- 6 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris: Gallimard, [1948] 1972).
- 7 Alan Sokal, *Beyond the Hoax: Science, Philosophy and Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2008).
- 8 Cf. recently Benjamin Boysen/Jesper Lundsryd Rasmussen eds., *Against New Materialisms* (London: Bloomsbury Academic, 2023).
- 9 Stanley Cavell, “The Avoidance of Love. A Reading of ‘King Lear’”, in *Must We Mean What We Say? A Book of Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 267–353, 313.
- 10 Arendt, *The Human condition*, 175. The quote can be found in an interview with Bent Mohn in *The New York Times Book Review* from November 3, 1957, Section T, p. 284. In the interview, Karen Blixen uses one of her *noms de plume* (Isak Dinesen).
- 11 Jacques Derrida, “Signature événement context”, in *Marges de la philosophie* (Paris: Les éditions de minuit, 1972), 365–393.
- 12 James J. Gibson, “The Theory of Affordances”, i *Perceiving, Acting, and Knowing. Toward an Ecological Psychology*, Robert Shaw, John Bransford reds. (Hillsdale: Lawrence Erlbaum: 1977), 67–82.
- 13 <https://www.nobelprize.org/alfred-nobel/alfred-nobels-testamente>.
- 14 Used to comic effect already in Frederick C. Crews, *The Pooh Perplex. A Freshman Casebook* (New York: Dutton, 1963), although it could be argued that this book contributed to the making of a classic in the field of children’s literature (A.A. Milne’s *Winnie-the-Pooh*).
- 15 A promising example would be Jørgen Sneis and Carlos Spoerhase, “The Nobel Roll of Honor: Comparing literatures and compiling lists of Nobel laureates in the early twentieth century”, *Orbis Litterarum* 78:3 (2023), 147–66.
- 16 Cf. Christina Lupton, *Reading and the Making of Time in the Eighteenth Century* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 2018).
- 17 It is not a work I wish to undertake myself, but I can see the utility of a literary equivalent to the Bristol Stool Form Scale, which allows more precise conversations about faeces between doctors and patients. In medicine, instruments like this “scaffold memory and facilitate situated cognition” (Sarah Bro Pedersen, *The Cognitive Ecology of Human Errors in Emergency Medicine – an interactivity-based approach*. Dissertation. Centre for Human Interactivity. (University of Southern Denmark, 2015)). In literary studies, they might assist in the fundamental process of cultural garbage separation.
- 18 Cf. Irina Hron, Jadwiga Kita-Huber and Sanna Schulte eds., *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität* (Heidelberg: Winter, 2020).
- 19 For a brilliant early observation of the complex interaction between literature and the internet as the medium of shiterature and thus the potential of the net to turn the it into shit, see Charles Lock, “Enter the Title: Books, Catalogues and Title Pages”, in *The Book Out of Bounds: Essays Presented to Lars Ole Sauerberg*, Claus Schatz-Jakobsen, Peter Simonsen and Tom Pettit eds., (Odense: Institut for Kulturvidenskaber, 2015), 113–26. Cf. also the chapter: “Digitale Gnosis und Apotheose der Schrift: eine Spekulation” in Christian Benne, *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit* (Berlin: Suhrkamp, 2015), 633–656.
- 20 Cf. Christian Benne, Christine Abbt, *Mit Texten denken. Eine Literatur-Philosophie* (Wien: Passagen, 2021).

# RECENSIONER

*Boghistorie i Skandinavien*, red. Henning Hansen et al., **David Gedin**

*Kodex*, red. Jonas Nordin, **Thomas Götselius**

Isabelle Ståhl, Psykets laboratorium, **Fredrik Renard**

John Öwre, *The Edge of Perception*, **Roland Lysell**

Daniel Möller, *Om de döda allt annat än gott*, **Janne Lindqvist**

Linus Ljungström, *Jordnära ordbrottningar*, **Åsa Nilsson Skåve**

Anna Bark Persson, *Steel as the Answer?* **Sofia Roberg**



**TFL 2023:4**

ISSN: 2001-094X

– Recensioner –

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

***Boghistorie i Skandinavien*, red. Henning Hansen, Jesper Jakobsen, Caroline Nyvang, Maria Purtoft, Krista Stinne Greve Rasmussen & Maria Simonsen, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2023, 421 s.**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.24799>

Bokhistoria är ett nytt ämnesområde. Sverige var jämförelsevis tidigt ute och inrättade den första professuren i Lund redan 1990 under Per S. Ridderstad, men det är under de senaste två decennierna som ämnet har dragit till sig allt mer intresse. Just nu pågår till exempel utgivningen av ett trebandsverk, där den första delen *Kodex. Boken i medeltidens Sverige* kom 2022 på Mediehistoriskt arkiv (Lund) under redaktion av Jonas Nordin (recenseras i detta nummer av TFL), och de två kommande delarna planeras avhandla 1500–1800 respektive 1800–2000.

Att det nymornade intresset inte minst är en utlöpare av det som tidigare väckts för mediehistoria är tydligt i Ridderstads beskrivning av fältet som ”den grafiska kommunikationens historia” (i konferensvolymen *Bokens materialitet. Bokhistoria och bibliografi*. Malm, et al. 2009). Gissningsvis kommer behovet som reaktion på mediemarknadens utveckling från det tryckta ordet. För även om digitala texter inkluderas i ämnet finns en tydlig dragning till den läderdoftande marokängvolymen med guldsnitt och inre denteller, till bokband klätt med grovt klot och skyddsomslag eller till sträva pappersomslag.

För syftet är att syssla med boken som artefakt, som materiellt objekt i alla dess aspekter, och som så ofta när nya inriktningar skapas innebär det att man innesluter en mängd redan etablerade ämnesområden från teknikhistoria, ekonomisk och företagshistoria, konsthistoria, editionsfilologin etcetera. Inte minst överlappar det

en mängd forskning som också ryms inom litteratursociologin. Till exempel förlags- och bokhandelsforskning, studier av bokmarknaden, men också av boksamlare, bibliotek, volymers proveniens, med mera. I bakgrunden finns inte sällan Robert Darntons berömda schema över bokens kretslopp, från uppsatsen ”What is the History of Books?” 1982, vilket också visar hur avgörande marknadens villkor blir så fort man breddar studierna och kontextualiserar boken som varuobjekt.

Att området är spretigt kan illustreras av den maillista på Indiana University som primärt är inriktad på bokhistoria, ”SHARP”, som rymmer ”discussion of any issues, large or small, that pertain to the scholarly study of the history of print culture”. Här samsas frågor om franskt 1800-talsbrevpapper, frågan om hur växter har använts för att skriva, producera, distribuera och läsa böcker (ämnet på en kommande konferens i New Orleans 2025), digitalisering, förfalskade och förvanskade texter, med frågor kring censur, bibliotek, private press-rörelsen och enskilda bokutgåvor.

Det går i linje med den anglosaxiska hållningen som inkluderar även alla sorters receptionshistoria, medan den skandinaviska i högre grad ägnar sig åt volymerna själva. Detta framgår bland annat av Anders Toftgaards översiktliga uppsats om dansk bokhistoria som inleder antologin *Boghistorie i Skandinavien*. Samtidigt pressar både han och antologin gränserna för området. Här ryms uppsatser som likväl eller kanske snarare skulle platsa som bibliotekshistoria, presshistoria, översättningsstudier, barnlitteraturforskning, förlagshistoria, editionsfilologi, etcetera. Däremot är de som centrerar på boken som fysiskt objekt i minoritet. Det är synd, eftersom det senare är det område som hitintills fått mindre uppmärksamhet.

Den text som närmast ägnar sig åt ämnets hårda kärna är Gunnel Furulands artikel om svenska billighetsböcker, framför allt de som gavs ut i ”folkbiblioteken” under 1950-talet. De var ofta skrivna av arbetarförfattare och kom i enorma upplagor, i flera fall över 100 000 exemplar, innan utgivningen under 60-talet konkurrerades ut av kvalitetspocketböckerna. Intressant är exempelvis hur förlagen arbetar med billigare band och illustrerade skyddsomslag som försäljningsargument. Medan formgivningen av de inbundna volymerna tycks ha svarat väl mot tidens estetiska mönsterideal, verkar skydds-

och häftesomslag ha varierat med dragning åt det mer uppseende-väckande. En tråkig brist i uppsatsen är de fåtaliga illustrationerna, trots att volymernas utseende är centralt för ämnet.

I bakgrunden till Furulands skildring finns Genettes begrepp ”paratext” eller mer specifikt ”peritext” som också knyter bokhistorien till andra delar av litteraturvetenskapen genom att volymernas utformning blir en del av textbegreppet. Dessa används också av Karl Berglund i hans genomgång av det svenska deckarundrets målmedvetna varumärkesbyggande genom allt ifrån presentationstexter till typografi. Ämnet är minst lika spännande som kriminalgåtorna, åtminstone för en litteratursociolog, då det beskriver en dramatisk förändring av de kulturella värderingarna. Det sobra idealet får stå tillbaka för det sensationella, alltmedan popularitet blivit en kvalitetsmarkering i en genre som successivt mött allt större respekt i kulturvärlden.

Två uppsatser som fokuserar på den typografiska utformningen är dels Charlotte Appels bokhistoriska genomgång av hur pedagogen och förläggaren Morten Hallager i skiftet 17, 1800-tal, med stark pedagogisk känsla byggde upp sin läsebok för barn för att effektivast introducera ett allt mer komplext läsande och skrivande men också lära ut både frakturstil och antikva; förutom att han också tog kontroll över produktionen. Dels Arina Stoenescus kapitel, som är mer politisk historia i beskrivningen av hur den traditionella typografiutbildningen i Rumänien exproprierades och institutionaliserades och likriktades i det kommunistiska samhällsbyggandet, vilket bland annat tycks ha inkluderat bannlysningen av seriffer som borgerliga!

Bibliotekshistoria är ämnet för två uppsatser. Henning Hansens om sockenbibliotek under sent 1800-tal problematiserar och fördjupar bilden av bibliotekens verksamhet. Tydligt är hur överhetens disciplinerande ambition att förmedla religiösa och undervisande skrifter skar sig mot läsarnas törst efter skönlitteratur: Pehr Thomasson, Carl Georg Starbäck, Marie Sophie Schwartz, så småningom H.G. Wells, Viktor Rydberg och kring sekelskiftet till och med radikala författare som Strindberg och Georg Nordensvan. Bilden bekräftas av Maria Purtofts beskrivning av almuebiblioteket i Grue på 1860–1880-tal. När biblioteket fick statsstöd och nya stadgar betonades att kristendom och moral skulle befrämjas, men det var skönlitteraturen,



Harald Meltzer och Alexander Dumas, som toppade utlåningen. Resultatet svarar mot intuitionen om maktens ”folkbildningsideal” versus människors behov och längtan, en forskning som gärna kan breddas ytterligare. Speciellt med tanke på svårigheterna att kartlägga landsbygdens kulturkonsumtion jämfört med storstadselitens.

Att boken är mer än sin etablerade text betonas i Katja Gottliebs och Krista Stinne Greve Rasmussens artikel om Pontoppidans utgivning och revidering av *Lykke-Per*, en artikel som mer håller sig inom editionsfilologin och landar i den ganska självklara slutsatsen att verkets uttryck skiljer sig mellan de olika versionerna. Egenutgivningen, att själv ta kontroll över produktion och distribution, exemplifierar Kristoffer Schmidt med Ludvig Holberg. Det gav honom ekonomisk frihet på en marknad där boktryckarna också fungerade som förläggare och var de som inledningsvis fick statsmakternas skydd mot eftertryck, kopplat till censurlagstiftningen, medan författarna saknade rättigheter. Även om Hollbergs påstående att ”de fleeste Skribentere ere fast nu ikke andet end Boghandlernes Handlangere” var tillspetsat visar det på förmedlarnas avgörande roll, då som nu.

Snarast inom det idé- eller förlagshistoriska fältet befinner sig Anton Janssons uppsats om tillblivelsen av *Staatlexikon* under tidigt 1800-tal som ett politiskt projekt i encyklopedisternas liberala upplysningstradition, likaså Janicke S. Kaasas om dansk-norska upplysningstidskrifter för barn under sent 1700-tal. Också Kajsa Webers text om översättningar under 1500-talet fjärrar sig ganska långt från bokhistoriens centrala frågor. Även om också hon i någon mån utgår från Darnton då hon påpekar att hans ursprungliga modell exkluderar översättarnas betydelse som förmedlare mellan författare och förläggare, något som för övrigt också gäller bokagenterna – två roller som historiskt har varit svåra att skilja. Speciellt tydligt blir frånvaron ifråga om de översättningar som (enligt Carrie Eulers fyrdelade taxonomi av översättarpraktiker) successivt håller sig allt friare till källtexten tills gränsen mellan översättare och författare luckras upp. Å andra sidan övergår fokus med det perspektivet till den ytterst intressanta men i sammanhanget mer perifera frågan om ideologi- och kunskapsöverföring mellan språk och kulturer.

Något närmare ämnets kärnområde är bokproduktionens praktiska och ekonomiska villkor, vilket är föremål för såväl Gunilla

Törnvalles redogörelse för förutsättningarna och skapandet av Lindmans flora i början av 1900-talet, som Jonas Nordins bidrag om stormaktstidens tre framstående bildverk: Klöckers *Certamen equestre*, Dahlbergs *Suecie antiqua et hodierna* samt hans och Pufendorfs *De rebus a Carolo Gustavo*. I båda artiklarna redogörs sorgfälligt för hur utformningen av bildverken är det komplexa resultatet av en mängd samverkande faktorer, inte minst tekniska och ekonomiska. I floran tillkom tidens pedagogiska vetenskapliga ideal och tradition, i fråga om 16-, 1700-talsprojektet var istället bristen på kompetens ifråga om bildreproduktionen avgörande. Man var helt beroende av de internationella kontakterna, mängder av utländska gravörer engagerades, plåtarna fraktades från Tyskland och Frankrike (när de inte försvann på vägen), pappret importerades och ifråga om *Suecie antiqua et hodierna* inkallades till sist även tryckare med pressar från Holland.

Sammantaget innehåller antologin en mängd intressanta studier, men hade utifrån sin ambition och titel kunnat vara betydligt mer fokuserad. Samtidigt visar antologins bredd på att ämnet bokhistoria ännu inte etablerat någon stark egen identitet och/eller att det saknas en fördjupning av ämnets centrum: betydelsen av bokband, typografi, illustrationer, papperskvalitet etcetera.

Här finns många utforskade frågor för framtiden.

I längden blir sedan frågan i vilken grad bokhistoria utgör en utvidgning eller en splittring av litteraturvetenskapen. Det förra innebär en ökning av material och perspektiv, det senare kan snarare i längden få institutionella och därmed ekonomiska effekter (fler avdelningar, kanske fler tjänster och möjligen mer resurser). Oavsett är det ett välkommet tillskott så länge det fortsätter att leda till korsbefruktningar. Att olika ämnesområden överlappar varandra är i sig inget problem och avknoppning har alltid varit det sätt på vilken vetenskapen har förnyat och breddat sig.

David Gedin

**Kodex. Boken i medeltidens Sverige, red. Jonas Nordin, Lund: Mediehistoriskt arkiv, 2022, 604 s.**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.24805>

Länge var bokhistoria ett forskningsområde vid sidan av allfarvägarna. Den som önskade undvika samtidens puls kunde söka sig dit i trygg förvisning om att forskningsläget inte skulle ändras på grund av något litteraturvetare och andra humanister kallade ”teori”. Men tiderna förändras. Sedan något decennium är bokhistoria ett område som drar till sig litteraturvetenskapens blickar *eftersom* det tycks erbjuda ett slags historisk-empirisk bekräftelse av många av de frågor och begrepp som teorin skänkt berömmelse: veck, ram, marginal, spridning, förskjutning, författarskap och auktoritet är bara några sådana exempel. Ett annat och helt centralt är begreppet materialitet. Om litteraturvetenskapen på 1980-talet inte tycktes kunna upphöra att tala om ”the materiality of the signifier”, så förblev det likväl aningen oklart vad denna materialitet bestod i. Det är det inte längre. Samtidens textuella materialism har blivit stoffmässigt – eller ska vi säga bokhistoriskt – precis i sina bestämningar.

Skälet till denna förändring är inte nödvändigtvis att litteraturvetenskapen i dag är klokare än den var igår. Den bakomliggande orsaken är i stället den mediala utvecklingen. Digitalisering av alla informationsflöden har inte bara synliggjort litteraturens bärar- och inskriptionsmedier som historiska och materiellt föränderliga fenomen utan också förtydligat att de har konsekvenser för bruket – läsningen och förståelsen – av litteraturen. Materialiteten i den signifikant som består i ett <a> satt i Sabon i TFL:s digitala gestalt är något annat än den som består i ett <a> präntat i gotisk textualis på pergament. Och den har (och ger olika) betydelse(r).

Men om medieutvecklingen lett till ett slags uppvaknande ur det bokhistoriska omedvetna för litteraturvetenskapen, vad har den då fört med sig för ämnet bokhistoria? Ett svar på den frågan utgörs redan av själva den volym som fått titeln *Kodex. Boken i medeltidens Sverige* (2022). Att svenska bok- och medeltidshistoriker samlat sig till en historisk översiktsvolym och lägesbestämning som man tidigare inte mäktat med är talande i sig. Och det är även namnet

på den skriftserie inom vilket volymen utges: Mediehistoriskt arkiv. Det är alltså i ljuset av den samtida medieutvecklingen som svensk bokhistoria presenterar sig i sin helhet för första gången på mycket länge: *Kodex* är den första volymen av tre där de kommande ska behandla tiden 1500–1800 respektive 1800–2000, alla under Jonas Nordins redaktion.

Låt mig genast säga att det är en på alla sätt välkommen kraftsamling. Det grundläggande historiska sammanhanget är känt sedan Schücks och Warburgs dagar, men sedan dess har ambitiösa översiktsverk baserade på det aktuella forskningsläget i princip lyst med sin frånvaro. De efter hand ökande detaljkunskaperna om olika aspekter av perioden har i stället ackumulerats i forskningsantologier, monografier eller databaser. Ett exempel som kan belysa forskningslägets långsamma men ändå avgörande förändring är kunskapen om de blad ur medeltida folianter som efter reformationen började användas som pärmar för de kungliga fogdarnas räkenskapsböcker. Isak Collijn utgav 1914 en första översikt, vilket ledde till ett beslut om katalogisering. Den påbörjades i form av en kortkatalog 1930 och arbetet fortsatte in på 1970-talet utan att slutföras. Projektet återupptogs 1995 under Jan Brunius ledning och utmynnade 2004 i en databas med 23 000 fragment, representerade i text och bild, som hänför sig till uppskattningsvis 11 000 olika handskrifter. I *Kodex* placeras Brunius redovisning av det så kallade MPO-projektet (Medeltida pergamentomslag) talande nog som en av volymens första artiklar. Vad den med statistiskt eftertryck visar, är att den medeltida boken i Sverige främst var ett religiöst bruksmaterial. Även om man räknar bort faktorer som att pergament mot slutet av perioden ersattes av papper, så kännetecknas medeltida svensk bokproduktion helt enkelt av en ”förkrossande dominans” av böcker avsedda för att användas i kyrkorummet (12). En fråga som infinner sig men som inte besvaras av Brunius rör betydelsen av den stora bokslakten. Var uppkomsten av kungamaktens centraliserade förvaltning den medeltida svenska litteraturens tragedi eller tvärtom dess räddning? 23 000 fragment i Riksarkivet är trots allt bättre än 11 000 förlorade böcker. Förloppet påminner om den antika litteraturens berömda *translatio* eller överföring till eftervärlden. Det var inte främst genom de tidigmedeltida klostrens pietetsfulla kopiering utan genom deras återbruk av antika

böcker som bärarmedium för kristna texter som de flesta antika verk kom att bevaras.

Hur konstruerar man då ett modernt bokhistoriskt översiktsverk? *Kodex* består av tjugo artiklar skrivna av specialister inom lika många bokhistoriska områden. Under strikt sakliga rubriker kan man följaktligen fördjupa sig i ”Bokproduktion – material och tekniker” (Patrik Åström), ”Läs och skrivkunnighet i det medeltida samhället” (Lena Strid), ”Medeltida runor i Sverige” (Alessandro Palumbo), ”Bokmåleri” (Eva Lindqvist Sandgren), ”Kalendarier” (Erika Kihlman), ”Diplom och kopieböcker” (Peter Ståhl), ”Religiös litteratur” (Ingela Hedström), ”Musikhandskrifter och musiknotation i medeltidens Sverige” (Karin Lagergren), ”Lagboken under svensk medeltid” (Fredrik Charpentier Ljungqvist), ”Kanonisk rätt” (Anders Winroth), ”Lekmannahandskrifter – profan litteratur” (Massimiliano Bampi), ”Vetenskapliga texter” (Anders Piltz), ”Bibliotek och boksamlingar” (Jonas Nordin) samt ”Inkunabler” (Elin Andersson). Om rubrikerna rasslar torrt så gäller det omvända för ytorna kring artiklarna: boken formligen prunkar av illustrationer och är lika kongenialt som flott formgiven av Johan Laserna.

Ett annat sätt att närma sig samma artiklar är via volymens register. Där finns fantasieggande ingångar som till exempel *Bock aff dyäffwlsens frästlse*; ”Djävulsbibeln” (KB A 148); dokumenthand; *e caudata* (e med svans); galläpplen; al Ghazali, logiker; glasögon; grifflar; Grijs, Paul, boktryckare; *La grant danse macabre des homes et des femmes*; logografisk skrift; marger, marginaler, marginaldekor; Poggio Bracciolini, Gian Francesco, humanist; påsböcker; Silverbibeln (UUB DG1); vaxtavlor; Vincent av Beauvais, skolastiker; vitriol; Tideke/Tidekinus, birgittinbroder; x-höjd; å (bokstav); Äldre Västgötalagen; Ängels predikan, se *Sermo Angelicus* – och många, många fler. Förekomsten av utländska namn i registret vittnar om att den svenska medeltidsboken var en internationell historia. Värt att notera är vidare att det största antalet sidhänvisningar i registret rör Vadstena kloster – den svenska medeltidens litterära *hub* framför andra. Önskar man en ännu spetsigare ingång till volymen kan man slå upp den mycket instruktiva listan med ordförklaringar, som samlar periodspecifika termer från ”alinea” till ”veläng”.

I *Kodex* inledningsartikel, ”Genre, innehåll, språk”, slår Roger

Andersson fast att bokens utveckling i det medeltida Sverige egentligen kan sammanfattas i en enda mening: ”Det skrevs fler och fler böcker av allt fler personer och de handlade om allt mer olika saker och lästes av ett växande antal personer med allt större och mer varierande förväntningar på läsningen” (11). Initialt är böckerna dock antingen religiös brukslitteratur på latin eller lagtexter på svenska. Ett skäl till den stora volymen religiösa skrifter är att lagtexternas balkar stadgade att varje kyrka skulle äga en viss uppsättning böcker. Som Andersson påpekar utgör denna liturgiska litteratur – till att börja med inte sällan producerad utanför landet – den första fasen i den större överföring av latinsk skriftkultur till Sverige vilken satte sin prägel på hela perioden. Det gamla runalfabetet levde visserligen vidare under hela medeltiden, och med det även runornas bärarmedier (sten, trä, stavar, ben), men spridningen tycks främst ha varit regional (med Gotland som främsta exempel). På det hela taget hade det inhemska mediet inte mycket att sätta emot en segrande kristen kulturimperialism. Därmed blev *Kodex*-boken som fenomen helt central i den medeltida kulturen och med den ett stort antal tekniker och praktiker som sammanhänger med dess framställning, cirkulation och tillägnelse. Några av de viktigaste artiklarna i *Kodex* handlar om dem.

I sitt bidrag om paleografi, ”läran om gammal skrift”, tecknar Elisabet Göransson en lika elegant som pedagogisk översikt över de medeltida stilarna och deras historia. Den europeiska skriftutvecklingen efter Roms fall är en snårig historia där stilarna ömsom förenklas, ömsom kompliceras. Det svenska materialet speglar den allmänna utvecklingen i Nordeuropa, där den äldsta kända svenska boken, det så kallade Skaramissalet (ca 1150–1170), är präntat i en senkarolingisk eller protogotisk skrift (förmodligen i Norge). Genom att använda Skaramissalet, Äldre Västgötalagen (ca 1300) och Gutasagan (ca 1350) som exempeltexter lyckas Göransson effektivt visa på de medeltida stilarnas egenheter i form av ligaturer (i latinet) och utdöda grafem (i fornsvenskan). Här beskrivs således vad ett *e caudata* (e med svans) är, samtidigt som seriffernas (bokstavsfötternas) intåg i den gotiska skriften synliggörs och pricken över <i> får sin förklaring. Det gör att artikeln på en och samma gång fungerar som en grundkurs i europeisk paleografi och en introduktion till de specifikt svenska medeltida bokstäverna. De återkommande stil-

skiftena härleds till internationella trender, men bakom den deskriptiva detaljrikedomen pockar frågan om hur dessa skiften samspelar med skrivdonens och bärarmediernas utveckling på svar. Här tystnar tyvärr paleografin.

I Claes Gejrots artikel om ”Medeltidens svenska skrivare och handel med handskrifter” skiftar perspektivet från bokstävernars utseende till deras framställning. Skrivarna under perioden var av två typer, även om enskilda personer ibland kunde glida mellan rollerna: avskrivare (i kloster) och administrativa skrivare (i kanslier och liknande). De allra första svenska skrivarna är okända. Mycket talar för att de cisterciensmunkar som utsändes från Clairvaux i Frankrike för att på 1140-talet grunda klostren i Alvastra (Östergötland) och Nydala (Småland) också förde med sig kunskapen om hur böcker skulle framställas. Etableringen av de kristna kyrkorna över landet gick fort och behovet av liturgisk litteratur var akut. Ändå är det inte förrän år 1198 som den första boken man säkert vet skrivits i Sverige kan beläggas. Den första namngivna skrivaren dyker sedan upp i början av 1300-talet (kyrkoherden Lydeke i Lödöse).

Längre fram blir bilden tydligare och det sammanhänger med Vadstena kloster. Till skillnad från övriga kloster klarade det sig någorlunda genom reformationen och stängdes först 1595. Böcker som slaktades på annat håll bevarades där och bland dem återfinns klostrets krönika, *Diarium Vadstenense*, en ovanligt meddelsam källa till uppgifter om såväl enskilda skrivare som omständigheterna kring de böcker de kopierade. Där framgår att även nunnor var verksamma som skrivare. I Birgittas ordensregel nämns inte skrivandet som en angelägenhet för klostret, men en senare tilläggsinstruktion beskriver olika uppgifter i vardagen: ”De systrar som kan skriva skall gå för att skriva. Och de som har till uppgift att granska skall gå för att rätta böcker” (227). Uppgiften om kvinnliga korrekturläsare är egentligen mer överraskande än den om kvinnliga skrivare. Det antyder att systrarna i viss utsträckning behärskade latin, även om de saknade brödernas skolning. Men lika viktigt är förmodligen att en betydande del av den litteratur som kopierades var predikosamlingar och bönböcker på svenska. Som Ingela Hedström visat var hela 60 av de 120 nunnor som fanns i Vadstena kring sekelskiftet 1500 verksamma som skrivare.

Var då klostrens kopister och kansliernas sekreterare de enda som skrev under svensk medeltid? Det faktum att Heliga Birgitta har efterlämnat två autografer visar att även författare kunde skriva. Det kan låta som en truism men är det inte: relationen mellan komposition och nedskrivning är inte självklar. Att medeltida författare dikterade i stället för att skriva var länge den givna praktiken, men under perioden ökar antalet autografer med tiden. Det som talar för att Birgittas texter verkligen är autografer är inte bara de många skrivfelen utan också hennes hand – den är nämligen inte en samtida bok- eller dokumenthand utan snarare en otränad skrivares hand vars spretiga bokstäver är typiska för den som är van vid det medeltida mediet *par préférence*: vaxtavlan. Nu är antalet författare, i meningen originalproducenter, inte stort under svensk medeltid, men det är ändå synd att ämnet inte diskuteras i *Kodex*. I registret saknas talande nog sökordet ”autograf”.

Volymens artikelförfattare är alla djupt förtrogna med de ämnen de faktiskt skriver om; de delar generöst med sig av de senaste rönen om det inhemska materialet samtidigt som de erbjuder relevanta utblickar i det internationella forskningsläget. Bidragen är därtill ofta välskrivna och lättillgängliga också för icke-specialister (även om handskrifternas signum ibland ställer till det). Ett annat genomgående drag som efter hand framträder är författarnas tendens att tystna när det verkligen börjar bli intressant. Det kan till en viss del förklaras av handbokens genre, men jag undrar om det inte lika mycket sammanhänger med den bokhistoriska disciplinens nedärvda dygd: *deskription*. Undantag visar att det inte måste vara så. I sin artikel om ”Läsning och användning av böcker” letar Jonas Carlquist efter spår av läsningens praktiker i böckerna (låt vara utan att använda praktikbegreppet). Han finner där att verbet ”se” hos Birgitta och andra svenska källor i samband med böckers nämnande kan *tolkas* som en omskrivning för ’enskild läsning’ (till skillnad mot läsning i pedagogiska eller liturgiska sammanhang). Någon omvälvande insikt är detta inte då det ligger i linje med terminologin hos andra, internationellt kända auktoriteter, men tolkningen gör hans artikel betydligt intressantare än om han stannat vid det deskriptiva momentet. Samma spänst i steget från beskrivning till tolkning finner man i Janken Myrdals artikel ”Figurativa bilder i medeltida handskrifter”. Marginalteckningarna i lagtexterna är ofta dråpliga men samtidigt

problematiska: vad gör de där? Myrdals försiktiga men nyfikna tolkningar visar att de rymmer en dold logik.

Sist och slutligen kan man återvända till frågan om medieutvecklingen och *state of the art* inom den bokhistoriska forskningen. *Kodex* utges alltså i Mediehistoriskt arkiv men det i dag helt centrala analytiska begreppet *medium* nämns ändå bara två gånger på 600 sidor: ena gången handlar det om papyrus, andra gången om latinet. Man behöver inte vara medieteoriker för att finna detta anmärkningsvärt. Att volymen i stället positioneras med det analytiskt långt vagare begreppet 'skriftkultur' speglar det svenska forskningsläget men vittnar i mina ögon om en onödig försiktighet. Utan att förta betydelsen av *Kodex* och hela den satsning som den ingår i, så kunde man önska att författarna i följande volymer i högre grad vågar gå i analytisk närkamp med den materialitet som är bokhistoriens.

Thomas Götselius

**Isabelle Ståhl, *Psykets laboratorium. Skildringar av drogexperiment i Weimarrepubliken*, Malmö: Ellerströms, 2023, 296 s. (diss. Stockholm)**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.24808>

"Poeten gör sig till *visionär* genom en lång, gränslös och systematisk *förvirring av alla sinnen*" lyder ett välkänt citat ur Rimbauds så kallade "skådarbrev" till Paul Demeny från 1871 (*Samlade skrifter*, övers. Elias Wraak, Malmö: Alastor Press, 2013, s. 205). I en mer prosaisk form hade Rimbauds beskrivning av den poetiska processen kunnat stå som programförklaring för de drogexperiment som Isabelle Ståhl undersöker i sin doktorsavhandling *Psykets laboratorium. Skildringar av drogexperiment i Weimarrepubliken*. En metodisk upplösning av den givna erfarenhetens gränser är just vad avhandlingens fyra huvudpersoner – läkarna Kurt Beringer, Fritz Fränkel och Ernst Joël samt filosofen Walter Benjamin – ägnar sig åt när de i mellankrigstidens Tyskland använder rusmedel för att komma åt det mänskliga psykets djupskikt. Men till skillnad från Rimbauds poetologiska utsaga är experimenten också del av en vetenskaplig

praktik med krav på objektivitet, reproducerbarhet och kommunicerbarhet. Ett flertal paradoxer uppstår. Hur kan man isolera ett objekt som undandrar sig all direktkontakt? Hur kan man befinna sig i den gränslösa rusupplevelsen och samtidigt nyktert observera den? Och hur kan man göra vetenskap av det som ligger bortom språket?

I avhandlingen följer Ståhl dessa motsättningar genom de fyra männens drogexperiment mot bakgrund av dåtidens vetenskapliga teorier om och konstnärliga uttolkningar av människans inre. Studiens tematiska nyckelord, psyket, är ett samlingsbegrepp som ska ringa in det kunskapsobjekt som enligt Ståhl utkristalliseras runt sekelskiftet genom experimentalpsykologins, den biologiska psykiatrins, fenomenologins och psykoanalysens försök att kartlägga de mekanismer som styr människans inre. Det övergripande syftet med avhandlingen är att studera hur drogexperimenten tog form ur interaktionen mellan dessa olika vetenskapliga fält och den litterära traditionen. För Ståhl grundar sig nämligen experimentens motstridighet i deras dubbla natur. De hade "vetenskaplig karaktär, men de var också litterära självexperiment" (s. 15).

Det teoretiska ramverk och den metod som Ståhl använder sig av för att undersöka experimenten behandlas i ett inledande kapitel som är föredömligt kort och koncist. Avhandlingens primära material är de texter som skrevs under eller i direkt anslutning till drogexperimenten för att beskriva rusupplevelsen. Men Ståhl är även intresserad av experimentens konkreta genomförande och materiella villkor. Tre begrepp formuleras som ska möjliggöra en analys av detta problemkomplex: estetisk försöksanordning, iscensättande och språkliggörande. Den estetiska försöksanordningen, avhandlingens teoretiska huvudbegrepp, ringar in det faktum att varje experiment är en konstruerad form, där de olika beståndsdelarna – materiella villkor, diskurser, konkret genomförande – på olika sätt påverkar varandra. *Versuchsordnung* används av deltagarna själva för att beskriva experimentens ramar och återkommande inslag. Med tillägget 'estetisk' vill Ståhl komma åt den meningsproduktion som över-skrider deltagarnas avgivna syften med experimenten. Utifrån Joseph Vogels teori om ett vetandets poetologi menar Ståhl att drogexperimenten har en performativ sida: det skapas någonting i experimentet som inte är en teoretiserad del av experimentets förutsättningar.



Detta icke-teoretiserade mervärde uppkommer vid iscensättandet, det genomförande av experimentet som för Ståhl omfattar både tid, plats, drog, instrument och deltagare samt den del av experimentet som genererar texterna: språkliggörandet. Det är utifrån detta sistnämnda begrepp som avhandlingens huvudtes formuleras. För att sätta ord på de svårgreppbara upplevelser som drogruset genererar faller försöksdeltagarna tillbaka på troper och tankefigurer hämtade ur konsten och litteraturen. Rustexterna konstrueras genom ett ständigt citerande av traditionen, vad Ståhl kallar för återbruk.

I det första av tre analyskapitel, ”Drogförsöken i Heidelberg 1920–1927”, analyseras de drogexperiment som neurologen och psykiatrikern Kurt Beringer utförde på frivilliga ur den bildade medelklassen. Tanken med experimenten var att försätta friska personer i ett psykotiskt tillstånd för att utifrån självskildringar få kunskap om delar av psyket som annars bara ”psykiskt sjuka” (s. 40; Ståhl citerar Beringer) har tillgång till. Ståhl placerar Beringer i skärningspunkten mellan experimentalpsykologin och den fenomenologiska skola som Karl Jaspers grundlade i Heidelberg 1910. Beringer ville genom sina experiment kartlägga rusupplevelsen vid ögonblicket den äger rum med samma vetenskapliga objektivitet som den med vilken man kan observera fysiska fenomen. I Ståhls analys av rustexterna blir emellertid svårigheterna med en sådan ansats tydliga. Å ena sidan reproducerar försökspersonerna de primitivistiska idéer och bilder för vilka de exponerats innan och under experimenten. Å andra sidan aktualiserar deras självskildringar en litterär repertoar med idéer hämtade från teatern, 1700-talslitteraturen, modernismen och den nietscheanska filosofin, idéer som både används för att framhäva experimentens artificialitet och för att formulera drogruset som en meningsfull erfarenhet. I inget av fallen förekommer det psyke Beringer ville studera i isolerat tillstånd; deltagarnas självskildringar visar snarare att ett sådant tillstånd inte existerar.

Det andra analyskapitlet är ägnat läkarna Fritz Fränkel och Ernst Joëls försök att möjliggöra en empatisk förståelse av psykiskt sjuka och krigsskadade genom bruket av psykoaktiva substanser. Även här föreligger en grundläggande motsättning mellan viljan att fånga rusets spontana framträdande och experimentens konstruerade situation. Men Ståhl visar också att Fränkels och Joëls försök skiljer sig från

Beringers på flera viktiga punkter. De tog själva drogerna tillsammans med andra frivilliga försökspersoner – den empatiska förståelsen antogs kräva ett förstapersonsperspektiv. Vidare blir det litterära återbruket här explicit: i Fränkels och Joëls diskussioner kring experimenten ses litteraturen som en källa att inspireras av. I rustexterna tillmäts därför även språket en central funktion. Man intresserar sig för hur det som annars är blotta metaforer under ruset skapar en värld, hur språket går från att beteckna en verklighet till att magiskt frambesvärja den. Slutligen genomgår drogruset och dess likhet med psykosen enligt Ståhl en ”resignifiering”. Vad som för Beringer var strikt patologiskt ses nu bära på en positiv, emancipatorisk potential som kan öppna upp för nya sätt att relatera till andra och omvärlden.

Avhandlingens sista analyskapitel utforskar den mest namnkunnige av Fränkels och Joëls försökspersoner, Walter Benjamin. Likt föregående kapitel ligger fokus vid försöksanordningen, iscensättandet och återbruket, men analysen av Benjamins experiment genomförs inte längre utifrån en fundamental menoreflekterad motsättning. I stället fokuserar Ståhl på det hon kallar för *Mitschreiben*, medskrivande. Begreppet beskriver tre aspekter som Ståhl menar är grundläggande för Benjamins drogexperiment: 1) en kollektiv skrivpraktik där deltagarna byter av varandra som protokollförare under försöken; 2) ett medvetet bruk av montage och citat för att sätta idén om upphovsmannaskap ur spel; 3) ett skrivande ”genom traditionen” (s. 134) som betonar att språket inte uppstår med subjektet utan alltid kommer utifrån. Enligt Ståhl ligger den främsta skillnaden mellan Benjamin och de drogexperiment som föregår honom i att han i högre grad är medveten om subjektets historiska och språkets kollektiva dimensioner. Därför kan han aktivt omsätta drogexperimentens gränsöverskridande potential för att destabilisera idéer om vad som är inre och yttre, subjekt och objekt, det egna och det andra.

Analysens styrka ligger i Ståhls förmåga att hantera en imponerande mängd idéer och diskurser – långt fler än de jag har kunnat redovisa i min sammanfattning – från både vetenskapliga och konstnärliga fält för att på ett metodiskt sätt belysa drogexperimentens tillkomst och praktik. Särskilt väl fungerar de delar av analysen som rör försöksanordningens övergripande struktur respektive genomförandet av experimenten. Tack vare att materialet är förhållandevis väl av-

gränsat i tid och rum kan Ståhl få fram nyanserna i hur exempelvis en central idéströmning som primitivismen både förbinder och särskiljer Beringer, Fränkel och Joël, eller när Freud egentligen började spela roll för experimenten (med Benjamin). Det som främst saknas på det digra diskursbordet är en historisk förankring av begreppen *Erlebnis* (upplevelse) och *Erfahrung* (erfarenhet). Detta begreppspar som den tyska livsfilosofin med Dilthey i spetsen gjorde till en teoretisk grundsten förekommer överallt i materialet och förefaller vara centralt för experimentens natur. När Beringer säger sig vilja fånga den ”levande upplevelsen” (s. 59) är det – för att tala med Ståhl – ett återbruk av livsfilosofins huvudbegrepp, men även Fränkels, Joëls och Benjamins försök att bedriva teoretisk verksamhet under drogruset för att på så vis generera kunskap direkt ur upplevelsens bultande hjärta går att förstå mot denna bakgrund.

Till avhandlingens mer problematiska sidor hör behandlingen av de textpassager som anförs som exempel på återbruk. Även om Ståhl också här gör många intressanta iakttagelser får man stundom känslan av att läsa en mer eller mindre godtycklig referenslista där materialet bara tillåts att tala när det går att hänföra till en tradition eller ett citat som Ståhl råkar ha parat, och att mindre möda läggs på att försöka förstå materialet utifrån dess egna villkor. Jakten på återbruk har en tendens att stänga ner materialet i stället för att öppna upp det, som när Ståhl läser Benjamins formulering ”quod in imaginibus, est in lingua” (s. 158; det som finns i bilder finns i språket) som en aktualisering av Horatius’ *ut pictura poesis*: dikter är som tavlor. Det finns en uppenbar likhet mellan Horatius’ sats och Benjamins formulering – båda definierar en relation mellan språk och bild – men skillnaden förefaller vara långt viktigare. Medan det för Horatius handlar om en jämförelse mellan två konstformer gör Benjamin ett ontologiskt påstående om världens beskaffenhet: att bild och språk, eidos och logos ytterst hänger samman. Är inte detta en nyckel till Benjamins hela förståelse av drogexperimenten? I en annan passage som Ståhl tar upp som ett exempel på hur Benjamin talar genom traditionen beskriver Benjamin en ”satanisk fas” där hans leende fick ”sataniska drag” (s. 154). Ståhl tycker sig här se ett ”omarbetat citat av Baudelaires beskrivning av det ’sataniska skrattet’” (s. 154) och ger läsaren en kort utläggning om hur Baudelaires begrepp ska förstås.

Men förutom att Baudelaire inte talar om ett sataniskt skratt (eller leende) utan definierar allt skratt som i grunden sataniskt – ”le rire est satanique” (min kursivering; Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, bd. 2, Paris: Gallimard, 1999, 532) – har det sataniska i det aktuella drogprotokollet föga att göra med det våldsamma kroppsliga utbrott och den begränsade mänsklighet som Ståhl menar definierar skrattet hos Baudelaire. Benjamin talar i samma mening i stället om ett ”sataniskt vetande”, en ”satanisk tillräcklighet” och en ”satanisk ro” och särskiljer dem samtidigt från en ”satanisk, destruktiv verksamhet” (min översättning; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, bd. 6, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 560). Det går fortfarande att hävda att Ståhl har hittat ett exempel på det som är kapitelavsnittets övergripande tema, dekadenslitteraturen, men för sådana paralleller hade en kvantitativ motivuppräknings varit fullt tillräcklig.

De tre analyskapitlen gör inte anspråk på att skildra en regelrätt utvecklingsprocess, men som framgår av kapitelsammanfattningen presenterar avhandlingen en idé om en tilltagande självreflexiv insikt i de villkor som på samma gång möjliggör och begränsar experimenten. Detta återspeglas även implicit i den retoriska utformningen av materialet. Det som hos Beringer, Fränkel och Joël var en ”sammanblandning” (s. 106) av olika diskurser och ouplösta paradoxer beskrivs som ”sammanflätningar” (s. 166) hos Benjamin. Med Benjamin tycks vi ha nått slutet av drogexperimentens förvirrade fenomenologi.

Ett sådant narrativ är inte helt utan problem. I en avhandling som teoretiskt vill ifrågasätta det autonoma subjektet uppstår visst gnissel när Benjamin indirekt behandlas som ett sådant. Än mer problematiskt blir det när detta formuleras i termer som kommer nära en cirkelslutning mellan Benjamins praktik och avhandlingens teori. Det går förvisso att argumentera för att Benjamin utifrån hans övriga texter i högre grad borde vara medveten om de teoretiska problem som avhandlingen intresserar sig för. För Ståhl är det exempelvis avgörande att han i sina vetenskapliga arbeten har ett ”citerande angreppssätt” (s. 131) och en teoretisk förståelse för hur subjektet konstitueras genom ”andras språk” (s. 144), vilket gör att återbruken med viss plausibilitet kan sägas ske på ”en annan nivå än hos Beringer, Fränkel och Joël” (s. 133). Men att medskrivandet skulle ha den centrala innebörd för Benjamin och hans texter som Ståhl hävdar – att de represen-

terar kulmineringen av ett kollektivt skrivande (s. 177), systematiskt destabiliserar idén om upphovsmannaskap (s. 134), eller att de sätter ”hela föreställningen om subjektiv erfarenhet i fråga” (s. 146) – blir för min del aldrig övertygande demonstrerat i relation till materialet. Den som kommer till Benjamins rustexter efter att ha bläddrat i hans enorma citatsamling *Das Passagen-Werk* slås snarare av hur väl de går att läsa, mycket tack vare att det hela tiden just finns ett subjekt närvarande som håller samman haschrusets vindlande bildmetamorfoser och lekfulla ordförvrängningar.

Men dessa invändningar ska inte överskugga avhandlingens många förtjänster. *Psykets laboratorium* är ett gediget bidrag till vår kunskap om det tyska sekelskiftets experimentella kultur och ett gott exempel på hur en tvärvetenskaplig metod kan användas för att belysa delar av en epok som annars skulle ha förblivit undanskymda. Därtill är det problem som avhandlingen identifierar inte bara intressant för de redan insatta. Alla som någon gång undrat över den egna erfarenhetens gränser kan läsa Ståhls arbete med behållning.

Fredrik Renard

**John Öwre, *The Edge of Perception. The Psychology of the Seen and the Unseen in the Works of William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge*, Lund: Lund University, Centre for Languages and Literature, 2023, 256 s. (diss. Lund)**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.24811>

Det är mycket glädjande att en forskare inom den anrika lundsiska traditionen av studier i anglistik nu vågat sig in i diskussionen om de engelska romantikerna Wordsworth och Coleridge. John Öwre har disputerat på avhandlingen *The Edge of Perception. The Psychology of the Seen and the Unseen in the Works of William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge*. Hans syfte är inte att fokusera texterna i sig, inte heller att se dem i kulturell eller sociopolitisk kontext, utan i fokus står perceptionen (*the sense perception*), ett grundläggande begrepp särskilt i Coleridges filosofi, där perceptionen relateras till

det allra viktigaste för skalden, nämligen sökandet efter en djupare sanning. Öwre har i förhållande till äldre forskare förmånen att förutom poesi, prosa och brev kunna återropa skaldens *Notebooks* i fem band (1957–2002) och *Marginalia* (1980–2001). Metoden kan beskrivas som *close reading* och psykobiografi.

I avhandlingens första kapitel med titeln ”Perception and paradox in Coleridge’s poetry of 1794–1802” går författaren igenom några av skaldens ”conversation poems”. År 1794 ägnar sig Coleridge åt intensiva studier av David Hartleys *Observations on Man* (1749). Hartley, som utgår från John Lockes empiriska filosofi, är den så kallade associationspsykologins grundare. Till grund för associationer i medvetandet ligger enligt Hartley yttre stimuli som vidareutvecklas i fysiologiska förbindelser och retningsprocesser i hjärnan. Hartley närmade sig därmed en materialistisk förklaring av själsföreteelserna. Redan hos den unge Coleridge finns dock en stark protestantisk-unitarisk gudstro som förnekar treenigheten samt en stark determinism (så kallad *necessitarianism*). Medvetandet (*mind*) betraktas av den unge skalden som ett inre musikinstrument, exempelvis i dikten ”The Eolian Harp”. Här sätts såväl vindharpan som hjärnan och världen i rörelse av samma gudomliga kraft. I ”Lines on Observing a Blossom on the First of February, 1796” förs vindmetaforiken vidare. Här bidrar inte bara den yttre impulsen och medvetandet, utan också den personliga tanken (*individual thought*) till musiken. Brevcitater visar att klyftan mellan diktarens perceptioner och den värld som ger mening fördjupas och leder till antagandet av ett metafysiskt substrat.

I senare dikter kan perceptionen vidgas genom psykologisk utveckling. I ”The Lime-Tree Bower My Prison” finner Öwre dock endast vad han kallar ”vicarious perception”, det vill säga det egendomliga fenomenet att Coleridge själv inte som i dikten om eolsharpan förmår uppleva transcendens, men däremot hans vän och kollega Charles Lamb. I ”Frost at Midnight” tilldelas Coleridges då 18 månader gamle son Hartley rollen som ”ideal perceiver”. Här skyntar också den troligen närmast från filosofen George Berkeleys *New Theory of Vision* (1709) stammande idén om naturen som ett språk. Denna tanke om naturen som *liber creaturarum* har sina rötter i barocken, exempelvis i Thomas Brownes *Religio medici* (1643). Även den långa dikten ”The Nightingale”, där förnimmelsen av fågelsång



symboliserar medvetandets förening med naturen, slutar med en förhoppning om sonen som "ideal perceiver". Näktergalsdikten är en av få Coleridgedikter där spänningen mellan synligt och osynligt tycks lösas. I "Fears in Solitude", däremot, vänder sig skalden från naturupplevelsen i ensamhet mot ett mer utåtriktat engagemang i världen.

1798–1799 reste Coleridge i Tyskland. I dikten "Lines Written in the Album at Elbingerode in the Harz Forest" beskrivs ånyo perceptionstankens misslyckande under en vandring på Brocken. Varken vackra utsikter eller fågelsång ger mening; njutningen av naturen visar sig vara beroende av privata omständigheter. Det främmande landskapet ter sig känslomässigt tomt i avsaknad av personliga associationer. Öwre anför här ett biografiskt element i diskussionen. Coleridges andre son, Berkeley, döpt efter filosofen, hade avlidit, vilket orsakade mental kris och djup sorg, en sorg som särskilt tematiseras i "The Mad Monk". En annan orsak till intellektuell kris och filosofisk omorientering, av forskningen daterad till år 1800, är läsningen av Kant. Även diktaren själv förbinder bekämpande av ohälsa med metafysisk spekulering. Det han söker är en helhet där tanke och känsla förenas.

En nyckeltext i Coleridges författarskap är "Dejection: An Ode" (1802), i en första version sänd till Sara Hutchinson, syster till Wordsworths hustru Mary. Öwre ägnar sitt andra kapitel "Philosophy and the reconstruction of perception in the aftermath of Coleridge's 'Dejection' crisis" åt denna dikt och dess efterverkningar. Somliga forskare har sett en omorientering från fokuseringen av fantasins relation till naturen mot upptagenheten av relationen till andra människor, andra har sett dikten som uttryck för en skaparkris efter de berömda dikterna med övernaturliga motiv i *Lyrical Ballads*. Coleridge beklagar ju förlusten av sin i födelsen givna "shaping spirit of Imagination" i dikten. Åter andra anför det olyckliga äktenskapet med Sara Fricker och den obesvarade förälskelsen i Sara Hutchinson. Öwre framhåller att Coleridge här inte uttrycker ett perceptionens misslyckande utan ett *medvetandets* misslyckande i att synkronisera perception och känsla. Coleridge saknar den förmåga han tillskriver Wordsworth att direkt se "the life of things" och känna glädje. Dikten blir mindre en filosofisk diagnos av världen än en skildring av en sjuk och deprimerad persons världsbild. Även denna dikt slutar med en hänvisning

till "Dear Lady! friend", en "ideal perceiver" som Öwre liksom så många andra identifierar som Sara Hutchinson.

Coleridges intresse för perceptionen bestod även efter krisen, men som Öwre med stöd i Norman Fruman framhåller, sökte han nu mera stöd i egen intuition än i yttre evidens. Hans medium är nu i huvudsak prosa och han intresserar sig såväl för "the seer", vars aktiva roll han ständigt betonar, och "the seen" som för "the unseen", vilket delvis kan skönjas i perceptionen. Han strävar ständigt mot ett seende liknande Wordsworths "transcendenta" direkta seende i "Tintern Abbey". Öwre visar med talrika citat ur Coleridges *Notebooks* hur bunden vid kollegan han är. Genom intellektuellt arbete (förnuft och vilja) vill han kompensera för Wordsworths "healthy perception". Coleridge, ehuru han nu fjärrar sig från Hartley och anser Isaac Newtons empirism som ytlig, blir dock aldrig en idealist som de tyska filosoferna, utan han betonar ständigt existensen av och förankringen i "real things". Distinktionen mellan hallucination och verklighet uppehålls, men Coleridge kan i lyckliga ögonblick känna en "utvecklad" perception i rum och tid, exempelvis förnimmer han John Keats tidiga död när han skakar hand med honom. Materialismen grundar sig på en negativ viljeakt och ser bara ett objekts *döda* egenskaper, menar han. En vitalistisk filosofi strävar däremot efter att visa hur det sedda förmedlas med det osedda och genererar ett högre tredje, nämligen *liv* i ett skeende som av Coleridge uppfattas som "akt" eller "process".

Öwre följer främst via *Marginalia* och diktarens filosofiska föreläsningar 1818–1819 Coleridges filosofiska utveckling efter krisen. Diktarens förhållande till skilda filosofer är belyst i en rad lärda undersökningar som Öwre hänvisar till och i flera fall önskar man litet utförligare referat. Men han har en egen mycket givande infallsvinkel, nämligen Coleridges *motstånd* mot de skilda lärosystemen. I Berkeleys "esse est percipi", där sinnesförnimmelserna utgör den enda grunden för vår kunskap, saknar skalden referensen till "real objects". I Spinozas monism tycks materiens status bli oklar och dessutom ger systemet inte någon plats för en personlig gud, en protestantisk gud viktig för Coleridge. Kant, som i och för sig betyder mycket för Coleridge, har en tendens att alltför lätt förena vilja och förnuft och den tyske filosofens tanke om ett ting-i-sig som vi aldrig kan nå kunskap om accepteras inte av Coleridge. Fichte missuppfattas av

Coleridge som en panteistisk solipsist för vilken perceptionen saknar empirisk grund och icke skulle kunna skiljas från hallucinationen och drömmen, varför yttervärlden icke alls skulle existera utanför jaget (vilket den ju trots allt gör hos Fichte). Coleridge kritiserar Schellings absoluta åtskillnad mellan subjekt och objekt och beklagar att det i dennes system saknas ett fundament i en personlig gud och en syn på yttre objekt som verkligt existerande utanför medvetandet. Coleridges syn på filosoferna utvecklas vidare i *Biographia Literaria* (1817), vilket Övre redogör för i avhandlingens sista kapitel.

Tredje kapitlet "Sensory gaps and poetic personae in the poems of William Wordsworth" ägnas förhållandet till "the life of things" i den av Coleridge så högt värderade diktarkollegans mest uppskattade lyriska dikter. Å ena sidan hävdade Émile Legouis att allt i Wordsworths texter grundades på något hört eller sett. Å andra sidan har Geoffrey H. Hartman och Marian Mead betonat medvetandets roll, en inre mening. Före 1802 tycks Wordsworth inte ha haft behov av filosofisk fördjupning, utan nöjer sig med att konstatera existensen av något allmänt hinsides. Övre fokuserar mindre denna allmänna problematik än ett specialfall, nämligen de "sensory gaps" som tidigare uppmärksammats av Walter Pater, Jonathan Wordsworth, Colin Clarke och ovannämnde Hartman. Dels punkteras skildringar av det dagliga av distanserande moment, ofta antydande något underliggande obestämt, dels öppnar vissa moment för hemliga osynliga krafter. Tillsammans med systemen Dorothy fäster sig Wordsworth vid de yttre tingen, i relationen till Coleridge med det osedda. Övre nämner en viktig faktor i Wordsworthläsningen. Det melankoliska draget har inte bara personliga orsaker – ofta kontrasteras ett idylliskt upplevt förgånget mot ett nu där minnet och sinnena är stumma – utan har sin bakgrund i 1700-talets elegiska diktning. Den förlust som fokuseras av Övre är oftast knuten till perceptionen. I dikten "Early Youth" kan man se hur ett tomrum uppstått. I "Expostulation and Reply" finner vi även hos Wordsworth influens från Hartley. I "There was a Boy" återfinns ett intrikat spel mellan perception och underperception. Särskilt intressant är analysen av "Tintern Abbey", där Övre med stöd i M.H. Abrams klassiska analys kan konstatera stora likheter med Coleridges "conversation poems". I ett centralt parti av dikten skildras hur förlust av tyngd,

kropp, ögats syn och förnimmelser bereder ett rum för "elevated thoughts" och ett "sense sublime".

När vi kommer till "Ode: On Intimations of Immortality from Recollections in Early Childhood" (1802–1807) framträder det metafysiska tydligare och forskningen har debatterat huruvida den platonska tanken på själens preexistens och födelsen ("Our birth is but a sleep and a forgetting...") skall uppfattas bokstavligt mystiskt i linje med den sene Wordsworths kommentarer, psykologiskt eller metaforiskt. Tidigare forskare har påvisat intertextuella samband mellan denna dikt och "Dejection: An Ode". Coleridges av nedstämdhet präglade dikt utgör frågan, Wordsworths i grunden optimistiska metafysiska dikt utgör ett svar som inte hänvisar framåt, utan bakåt till preexistensen. Andra dikter av Wordsworth uppehåller sig vid klyftan mellan förväntan och besvikelse. Hos den sene Wordsworth leder naturskildringar inte längre till panteistisk utblick; anspråken blir lägre.

*The Prelude* brukar vanligen läsas som en dikt om subjektets/medvetandets/poetens utveckling ("the Growth of a Poet's Mind"), såväl poetiskt och filosofiskt som moraliskt. Övre invänder i avhandlingens fjärde kapitel, som helt ägnas *The Prelude* och *The Excursion*, inte mot detta, men har själv en annan infallsvinkel. Särskilt i 1805 års version (publicerad 1926) kan dikten även läsas som specifikt riktad till Coleridge. Dikten blir då terapeutisk genom att styra och vägleda Coleridge i dennes strävan att nå det osedda; de båda diktarna delar ju i stort poetiskt universum. I synnerhet Frank McConnell har tidigare drivit en sådan tes. Övre går igenom diktens tretton "böcker" bok för bok och delar in processen i sju faser; i den första märks en starkt känslomässig och holistisk anknytning till det iakttagna, till världen, där ett dunkelt något punktvis skymtar igenom, medan den andra utmärks av själva perceptionsförmågans självständiggörande (perceptionen blir främst medium för subjektets danande) och ett mer precist iakttagande av yttre objekt, medan förnimmelser av det sublimes projiceras mot framtiden.

Först i den tredje fasen från bok III, som skildrar den talandes/ Wordsworths upplevelser i Cambridge, apostroferas Coleridge i dikten. I fas fyra, som centreras till skildringen av den första Parisvistelsen, förstummas perceptionen, medan förnimmelseförmågan

för det icke genom de klassiska fem sinnen (syn, hörsel etc) tillgängliga skärps. Övre uppmärksammar diskussionen av den så kallade Simplon Pass-episoden, som skildrar ett slags profan eller personlig apokalyps, och påvisar paralleller med Coleridges diktning från kristiden 1799–1802. I fas fem vidgas perceptionen gradvis och underordnas den poetiska fantasin och i fas sex kommer abstrakta kriterier att dominera över intuition och djup känsla. Ögats ”kvantitativa” perception avlöses hos Wordsworth av idéer om ”kvalitativ” perception i hans fokusering av ”spots of time” och nu är det åter Coleridges ”Dejection: An Ode” som förefaller bemötas.

I fas sju väcks det djupaste medvetandet till liv genom interaktion med sublimes objekt i världen och medvetenhet om den osynliga världens närvaro. Vi är nu framme vid Mount Snowdon-episoden, där dimman skingras och den talande förnimmer ”The Soul, the Imagination of the whole” (XIII, 65). I fas för fas har Medvetandet stärkts genom intellekt och fantasi (*imagination*), så att det nu kan möta Naturen på lika villkor. Berget upplevs som ”the perfect image of a mighty Mind” (XIII, 69). Hierarkin mellan de båda diktarna är nu borta och Wordsworth ser fram emot ”shared poetic mission”.

I avhandlingens sista kapitel ”True and false unities in *Biographia Literaria* and *Opus Maximum*” återges först Coleridges reaktioner på *The Prelude*. I dikten ”To William Wordsworth” (1807) ser Övre en blandning av glödande lovord och resignation. I *Biographia Literaria* (1817), grundligt diskuterad i avhandlingen, profilerar sig Coleridge genom att betrakta skillnaden mellan sin och Wordsworths syn på sinnesintrycken som en skillnad i art, inte i grad, mental hälsa eller moral. Wordsworths sätt att söka nå enhet direkt mellan subjekt och objekt via sinnen i ett slags *eye unity* kritiserar utförligt för att blott leda till ytlighet och bekräftande av jaget, medan Coleridges egen metod är att söka enheten via intuitionen. Övre framhåller det utåtriktade i Coleridges ambition; det gäller att inkludera världen i intuitionen.

Coleridge har levt vidare som poet och litteraturkritiker, men knappast som filosof. Hans båda problem att filosofiskt ge grunden för existensen av en personlig gud och att nå de verkliga tingens som verkliga via filosofin har som bekant icke kunnat lösas, men däremot skjutas åt sidan genom fenomenologin som sätter idealism-materialism-

frågan inom parentes eller den analytiska filosofin med dess fokusering av logik och semantik. Däremot finns det goda grunder att lära känna romantiken idéhistoriskt, dels på grund av begreppet *imagination*, centralt för såväl Wordsworth som Coleridge, dels eftersom deras tänkande skärper allvaret i deras poesi, dikter som är så mycket mera än lysande ordkonstverk. John Övre har i *The Edge of Perception* gjort en alldeles utmärkt insats, dels genom att närstudera perceptionsbegreppet och genom metodisk syntes få Coleridges tankevärld och Wordsworths gensvar att hänga samman, dels genom att på punkt efter punkt redovisa andra forskares ståndpunkter så utförligt, så ihärdigt och så öppet att han ger läsaren möjlighet att hålla med (vilket man ofta gör) eller komma till en annan slutsats. Såväl i en allmän inledning som i en avslutning argumenterar avhandlingsförfattaren för betydelsen av läsning och studier av romantikens författarskap; med avhandlingen visar han att sådant försvar kanske inte alls behövs.

Roland Lysell

**Daniel Möller, Om de döda allt annat än gott. Ärekränkande, burleska och infamhumoristiska inslag i svensk gravdiktning under 1600- och 1700-talen**  
Göteborg/Stockholm: Makadam förlag, 2023, 307 s.

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.24817>

Ärligt talat hör det inte till vanligheterna att man brister ut i lyckliga skratt över en studie om svensk 1600- och 1700-talspoesi. Om det dessutom rör sig om en studie om gravdiktning får man lyfta på hatten för författaren. Det händer mig hursomhelst vid ett flertal tillfällen när jag läser Halmstadsprofessorn Daniel Möllers monografi *Om de döda allt annat än gott. Ärekränkande, burleska och infamhumoristiska inslag i svensk gravdiktning under 1600- och 1700-talen*. Det beror ofta på de infamt grova och just därför rätt roliga alster som undersökningen behandlar, men ibland också på att författaren låter sin egen lakoniska humor skina igenom.

Huvuddelen av den tidigmoderna svenska gravdiktningen var förstås hyllningsskrifter som visade upp den avlidnes dygder och

förtjänster till beundran och begråtelse. Denna diktning har ägnats en hel del litteraturvetenskaplig uppmärksamhet under de senaste decennierna, men som undertiteln avslöjar är Möllers studie alltså en undersökning av en mycket mindre, och mindre känd, underström av begravningspoesi: de gravdikter som istället ägnade sig åt att smäda och förtala den avlidna. Redan bland de inledande korta citat som sätter tonen för studien får vi alltså ta del av den anonyma gravskrift som berättar att Henrik Magnus von Buddenbrock ”lefde som en Räf, och dödde som en Skiälm” – och sedan är texten full av likartade karaktärsord. De flesta tidigare systematiska studierna av svensk tillfällesdiktning har ägnats de separattruckta tillfällstrycken som bevarats på Uppsala universitetsbibliotek och andra forskningsbibliotek, men det material som Möller studerat trycktes sällan – av naturliga skäl. En förtjänst med Möllers monografi är därför att han lyfter fram och citerar långa stycken av texter som är svåråtkomligare och ännu mer okända än den tryckta tillfälleslitteraturen.

Studien är uppdelad i tre huvuddelar: en inledning, själva undersökningen och en kort avslutning. I inledningen presenteras syfte, tidigare forskning, det material som studien behandlar och en bakgrunds-teckning som dels diskuterar de handböcker som var normerande för diktandet, dels redogör för undersökningens viktigaste terminologi, samt gravdiktningens ”beteckningar och underarter”. Möller ger här en noggrann, men lite uppräknande, teckning av särskilt det svenska, tyskspråkiga och engelskspråkiga forskningsläget om tillfällesdiktning (s. 34–40). Han redogör för de viktigaste forskningsinsatserna, men utan att just här närmare gå in på vilka brister i forskningsläget som hans egen studie är tänkt att råda bot på. Studiens relevans i det avseendet skrivs dock delvis fram på andra ställen, inte minst redan i syftesförklaringen: Syftet med studien är nämligen att ”visa att den tillämpning av *decorum* som är påtaglig i tidigmodern tillfällesdiktning för åtminstone svenskt vidkommande inte var fullt så strikt som hittills antagits” (s. 18). I ett därpå följande avsnitt om ”Principen om *decorum*” beskrivs detta tidigare antagande närmare.

Gravdiktningen var en del av den mäktiga ström av tillfälleslitteratur som producerades i Sverige under 1600- och 1700-talet. Det handlade framförallt om bröllopsdiktning och just gravdiktning, men det finns exempel på att alla möjliga typer av tillfällen uppmärksammades

med några handskrivna eller tryckta verser: födelsedagar, namnsdagar, bemarkelsedagar, befordingar, examina, avresor och hemkomster – varje tillfälle som kunde ge en författare möjlighet att visa upp sina språkliga och poetiska förmågor. Tillfällesdiktningen var utformad enligt versifikatoriska, retoriska och genremässiga mönster och styrdes – som visats framförallt i ett flertal studier av Stina Hansson – särskilt av hänsyn till *decorum*, den retoriska principen som sade att innehåll och stil skulle anpassas efter tillfälle och adressat. Vid formella tillfällen, som begravingar och inför högadliga personer, användes hög stil, medan det vid mer avslappnade tillfällen, som bröllop och vid mindre förnämna mottagare, tilläts eller till och med krävdes en mer vardaglig stil. Ursprunget till denna hierarkiska stilprincip kan spåras till den senantika grammatikern Aelius Donatus, som i en kommentar till Vergilius *Aeneiden*, *Bucolica* och *Ekloger*, argumenterade för att de representerade varsin stilnivå. Denna princip, känd som ”Vergilius hjul”, blev betydelsefull för tolkningen av stilistiska normer under medeltiden och tidigmodern tid, även om den skiljer sig från den klassiska retoriken och poetiken. Enligt Donatus modell var det främst rangen hos de personer som avbildades som avgjorde vilken språklig stil som var lämplig. Det har länge varit känt att principen om *decorum* var av avgörande betydelse för utformningen av svensk 1600- och 1700-talsdikt, i synnerhet i tillfällesdikter som riktar sig till enskilda personer. Den bestämmer vilka slags skämt som är lämpliga i bröllopsdikter, vilka dygder som ska tillskrivas brudpar, hyllade eller avlidna, hur sorgen efter den avlidna ska skildras. Stina Hansson har bland annat i sin doktorsavhandling från 1975 visat att det (ö)-kända åtalet efter Lasse Lucidors bröllopsskrift till Conrad Gyllenstierna och Märta Christina Ulfsparré från 1669, den så kallade ”Gilliare Kwaal”, till stora delar kan förstås som ett resultat av att Lucidor i denna skrift misslyckades med att leva upp till principen om *decorum*. Hon har dessutom i den senare studien *Svensk bröllopsdiktning under 1600- och 1700-talen* (2012) visat att bröllopsdiktningens anpassning till principen om *decorum* inte fick något särskilt genomslag förrän efter år 1660 (s. 171). Mycket av det slutande 1600-talets och hela 1700-talets tillfällesdiktning är svårbegripligt utan en kännedom om *decorum*principens krav, men syftet med Möllers studie är alltså att nyansera den tidigare bilden av dess inflytande över diktningen.

Studiens andra och mest omfattande del heter ”Uppluckringen av principen om decorum” och rubriken ger en god bild av den övergripande utvecklingslinje som Möller tecknar. Målet synes vara tvåfaldigt: dels att visa att de skämtsamma och smädande gravdikterna kan ses som en del av en rörelse där principen om *decorum* förlorar sitt starka grepp över svensk (tillfälles)-diktning under 1700-talet, dels att visa att denna förändring påbörjades redan vid slutet av 1600-talet hos fem tongivande ”ansedda och ohämmade” skaldar: Lars *Lucidor* Johansson (1638–1674), Haquin Spegel (1645–1714), Olof Rudbeck den äldre (1630–1702), Israel Homström (1661–1708) och Johan Runius (1679–1713). Dessa poeter behandlas således inledningsvis, och Möller argumenterar för att de på olika sätt utmanade eller tänjde på *decorum*kravet. Här får vi en ny genomgång av Lucidors ”Gilliare Kwaal” ur detta perspektiv, liksom analyser av dikter från de övriga fyra poeterna, bland annat Spegels gravdikt över Per Sparre år 1670, Rudbecks gravdikt över Johannes Loccenius från 1678, Holmströms gravdikt över fästmon Ingrid Nohlanwäder år 1697 och Runius gravdikt över Ursula Wadst från 1698. Analyserna är givande i sig själva, fast jag inte helt övertygas av Möllers vilja att se texterna som uttryck för ”ett friare förhållningssätt till *decorum*” (s. 86). ”Gilliare Kwaal” bryter förstås, som Hansson visat, mot principen på flera sätt, men Möller lyckas inte helt säga emot hennes tolkning att det rör sig om ett slags olycksfall som Lucidor senare inte skulle upprepa. De övriga dikterna innehåller en hel del formuleringar som vår tid lätt uppfattar som märkliga eller excentriska, men som Möller själv påpekar var barockens poeter ofta gåtfulla och effektsökande och även dessa formuleringar borde lika gärna kunna ses som uttryck för att dessa poeter gick längre än de flesta i riktning mot ett barockt stilideal och en vilja att imponera på sina läsare, snarare än som ett försök att bryta sig loss från principen om *decorum*.

Det är dock 1700-talet som ges störst utrymme i Möllers studie, och det är framförallt här som bokens huvudsyfte ska uppnås: att visa hur 1700-talet innebar en uppluckring av principen om *decorum*. Avsnittet följer en kronologisk ordning i två delar där ett första avsnitt behandlar diktningen före tidningspressens genomslag kring 1770, och ett andra behandlar gravdikterna från seklets tre avslutande decennier fram till år 1800. I den första delen behandlas

i separata avsnitt bland annat gravdikter över kufar, ett antal ”infamhumoristiska” gravdikter och skämtsamma epigram av Olof von Dalin (1708–1763) – däribland flera gravdikter över kortväxta – flera anonyma ärekränkande dikter över avlidna samt gravdikter över personer som fortfarande var i livet (!). Här får vi således i en dikt möta ”den värsta Bof i wördig dräkt” (s. 117), i en annan en ”Räf [...] i Rådth, *Pultron* för hehla Wärlden” (s. 117). I ytterligare en får vi – på den genretypiska stenstilen med punkt efter varje ord i imitation av en inristad inskription – veta om Nils Palmstierna att ”Falskhet. var. dess. äreminne. / Blodskuld. Dess. prydnad. för. Efterverlden. / Hämndgirighet. dess. utmärckta. Beröm.” (s. 130). Men här analyseras också Dalins smädande gravdikt över (den levande) Hedvig Charlotta Nordenflycht (s. 132) – bland många, många andra.

I den andra delen får vi exempelvis läsa analyser av prästen och poeten Brynolph Hallborgs förolämpning av den avlidne komministern Hans Bjugg från 1769 (s. 154):

Afguda-Dyrkare. Guds. Hädare. Sabbats-Brytare.  
Sina. Fäders. Och. Öfwerhetens. Förärdare. Och. Föragtare.  
Mandråpare. Horkarl. Tjuf. Lögnare. Syndare.  
J. Tankar. Ord. Och. Gärningar.

Ett lite senare exempel är den anonyma grova pornografiska gravdikten över Charlotta Gustafva Slottsberg, som var hertig Karls, sedermera kung Karl XIII:s, älskarinna. Hon beskrivs som ”Drottning för Horornas Hop”, och dikten uppmanar: ”Senken ert hufvud åt Arshålet ner / och slaknen i stående Kukar” (s. 178). Här analyseras också ett par av Bellmans förolämpande gravdikter över den allmänt fruktade politiegevaldigern Petter Norstedt – ”Trähand” kallad – och tidens mest kända kopplerska ”Platskan” – eller ”Lovisa von Plat”, som hon själv kallade sig. Sådana förolämpande dikter över avlidna personer utgör undersökningens huvudmaterial, men här ingår också gravskrifter och epigram över personer som är helt eller delvis fiktiva, som Dalins epitafier över Laban Winst och Mats Katt eller Anna Maria Lenngrens välkända smådikter över Fänrik Spink och Cornelius Tratt (s. 189), samt en del så kallade *autoepitafier*, det vill säga gravdikter där det är diktens föremål självt som hållit i pennan (s. 141–150).



Bokens tredje och avslutande del sammanfattar undersökningen och framhåller de slutsatser som dragits, att 1700-talet innebar friare förhållningssätt till *decorum* och att denna rörelse inleddes redan av ett antal särskilt fria och till och med originella skalder vid slutet av 1600-talet.

Möllers studie behandlar – därom råder det inga tvivel – en typ av diktning som i vissa avseenden kan beskrivas som normbrytande och etikettsöverskridande. Men jag övertygas däremot inte helt av Möllers vilja att se dikterna som uttryck för en uppluckring av principen om *decorum* eller i något fall (särskilt när det gäller Olof Rudbeck) till och med ”tala om ett slags originalitet långt före originalitetstankens födelse” (s. 197). Ett annat sätt att se på normbrotten skulle kunna vara att tvärtom framhålla att de bygger på – och antagligen delvis befäster – de litterära och etikettsmässiga normer som de bryter emot. Humorn framstår som beroende av att normbrottet upplevs som just ett normbrott. Tidigare forskning har framhållit att det svenska 1600- och 1700-talets diktning, som Möller också påpekar, kan förstås som ett slags ”repertoardiktning”, som bygger på repetition och variation av traditionella inlärdade mönster, och som kan ställas i motsats till senare tiders ”verkdiktning”. Men även förolämpningar och normbrott torde kunna läsas i ett sådant sammanhang. Den amerikanske retorikhistorikern Thomas M. Conley har exempelvis i *A Rhetoric of Insult* (2010) visat att förolämpningar i äldre tid ofta utgick från lika schematiska mönster som annan epideiktisk retorik – fast här dominerar andra topiker som påståenden om skamlig härstamning, fulhet, konstig klädstil, sexuell oförmåga eller tvärtom sexuell promiskuitet och så vidare. Frågan är om inte många av de gravdikter som Möller diskuterar skulle kunna placeras in i repertoardiktningens sammanhang.

Möllers nya bok – dessutom vackert bunden och formgiven av förlaget – ger en bred och färgglad bild över 1700-talets smädande och humoristiska gravdiktning och visar övertygande att principen om *decorum* inte hindrade 1700-talets diktare från att författa de mest infama och grova förolämpningar. Även om jag inte helt övertygas om att dessa förolämpningar ska ses som en aspekt av en uppluckring av principen om *decorum* så råder det inga tvivel om att *Om de döda allt annat än gott* nyanserar den tidigare bilden av särskilt tillfälles-

diktningen från denna epok. Det är förstås inte fråga om några originalitetsetetiska strävanden eller ideal, men dikterna är mer varierade och mångskiftande än tidigare forskning har givit intryck av. Daniel Möller har skrivit en rik och i många avseenden viktig – och dessutom ofta underhållande – bok som förtjänar att läsas av många fler än de som är specialintresserade av tillfällesdikt. Den tål till och med att citeras högt för att locka till skratt vid festligare tillfällen – jag har provat.

Janne Lindqvist

**Linus Ljungström, *Jordnära ordbrottningar. Bygdeskildringar som modernistisk ordkonst hos Stina Aronson, Tage Aurell, Stig Dagerman och Sara Lidman*, Malmö: Ellerströms, 2023, 367 s. (diss. Uppsala)**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.24820>

Är det meningsfullt att tala om en nyprovinsialistisk strömning med modernistiska förtecken i Sverige vid mitten av 1900-talet? Frågan har varit uppe till diskussion ett antal gånger i olika recensioner, artiklar och passusar i litteraturhistorieverk, men aldrig utretts närmare. Linus Ljungströms avhandling *Jordnära ordbrottningar. Bygdeskildringar som modernistisk ordkonst hos Stina Aronson, Tage Aurell, Stig Dagerman och Sara Lidman* har ambitionen att vara en sådan utredning. Studiens syfte, som beskrivs i flera led, är att ”undersöka denna förment avantgardistiska bygdelitteratur med fokus på fyra författare som kring decennieskiftet 1950 skapade säregna verk med bygdemiljön i centrum” (s. 15). Vidare avser Ljungström utreda ”hur bygden, i synnerhet betraktad såsom språklig, social miljö, har använts som litterärt material, diskursivt och narratologiskt, i en medveten konstnärlig praktik, en poetik” samt ”huruvida författarskapen delar så pass många egenskaper att det är rimligt att tala om en litteraturhistorisk strömning” (s. 15). Anslaget är alltså såväl generellt, i sitt fokus på genrer och strömningar, som specifikt, i det djuplodande, språkinriktade intresset för enskilda verk.

I avhandlingens två inledande kapitel beaktas inte minst genrefrågor i förhållande till avhandlingens syfte. Ljungström diskuterar

såväl den svenska landsbygdsskildringens tradition som den tidigare snäva synen på vad provinsialism är och på vilket sätt termen ibland haft en marginaliserande effekt. Även olika definitioner av modernism och avantgardism ägnas uppmärksamhet. Den övergripande benämning Ljungström kommer fram till som lämpligast för att adressera kombinationen av form och innehåll i förhållande till sitt eget material och intressefokus är *modernistiska bygdeskildringar*. Vad gäller materialurvalet lutar han sig dels på den samlade receptionen av verken som besläktade men svårplacerade, dels på det faktum att författarskapen till stor del kommit att definieras utifrån de landskap de skildrar samtidigt som de på olika sätt stod i relation till samtidens modernistiska strömningar. Det sker också ett resonemang kring att exempelvis Thorsten Jonssons författarskap valts bort för att hans modernistiska bygdeskildring inte på samma sätt syntetiserat form och innehåll som är fallet hos de författare som avhandlingen fokuserar på. Gränsdragningar som denna förefaller rimliga, men det som möjligen saknas är en samlad och ingående diskussion inte bara om valet av författare, utan även av de enskilda verken.

Vad gäller studiens teoretiska utgångspunkter är framför allt Ludwig Wittgensteins begrepp *familjelikheter* och *språkspel* centrala, både när det kommer till den pragmatiska språk- och litteratursyn som avhandlingen tar avstamp i – som konst och litteratur betraktas det som används som konst och litteratur – och som verktyg i själva textanalyserna. Ljungström framhåller även viss narratologisk terminologi samt det Helen Beebe kallar *transmesis*, det vill säga återgivning av översättning, flerspråkighet och kodväxling i litterära texter. Dessutom är den av Sara Lidman inspirerade termen *byandan*, en slags kollektiv norm som bland annat tar sig uttryck i skvallret som språkspel, en viktig ingång till läsningarna. Det grundantagande som studien kan sägas utgå ifrån är att modernismens upptagenhet av språket och dess gränser på ett fruktbart sätt kan kombineras med litterärt tematiserande av dialekter, sociolekter och sociala normer, vilket på ett komplext vis sker i de verk som utforskas.

Första analyskapitlet behandlar Aronsons mest kända roman, *Hitom himlen* (1946). Verket är, menar Ljungström, präglad av sin tillkomst historia och det faktum att Aronsons ambition först varit att skriva en bok om sin makes gärning som sanatorieläkare i Norrbotten

och Jämtland. De biografiska elementen glimtar ibland fram, både språkligt och innehållsmässigt, såväl i *Hitom himlen* som i novellsamlingarna från samma period. En annan kontextualisering som görs handlar om den norrbottniska språkstrid gällande finskans och samiskans status, som bland andra Aronsons biologiske far, biskopen Olof Bergqvist, var involverad i och som bör ha påverkat Aronsons intresse för saken. Analysens tyngdpunkt ligger framför allt just på hur språket framhävs på olika vis i verket, formmässigt och tematiskt. Erlebte Rede-teknik används för att fånga bykollektivets normer – byandan – och dess inverkan på enskilda karaktärer. Den flerspråkiga miljön och det aningen svårfångade återgivandet av de olika varieteterna skapar enligt Ljungström en främmandegörande effekt som ”hejdar läsningen och lägger [...] emfas på vardagligheterna” (s. 77). Skildringen av detta och av karaktärernas återkommande kamp med orden korresponderar, visar Ljungström, med Aronsons i andra sammanhang uttalade språkpoetik, en ”de ringa ordens poetik”, vilken i sin tur anknyter till en livssyn där förment perifera och triviala sammanhang och människor tas på allvar och uppvärderas som mer autentiska än centralsamhällets. Till romanens komplexitet hör, visar analysen, att denna autenticitet inte utesluter en karaktärernas fasthållande vid sina livslögner, som Emma Niskanpääs föreställning om sonens förmågor och lysande framtid som predikant. När hon förstår att han är döende inlemmas även denna smärtsamma insikt i idén om hans utvaldhet, vilket kan ses som en falsk, men i sammanhanget fungerande och kanske nödvändig, överlevnadsstrategi. Skildrandet av hur det ibland sker ett överskridande av ett konventionernas språkspel till ett innerlighetens, där ord och ting flyter samman, knyter både an till en syn på tillvaron där mystiken äger sin plats och till ett modernistiskt influerat språkkritiskt projekt.

I Aurells novell ”Pingstbrud” (ur *Nya berättelser*, 1949) finner Ljungström en liknande upptagenhet av ”den sociala interaktionens förmåga till möte och viljan att lyfta fram vardagskommunikationens diskurs” (s. 121) som hos Aronson. Det framhålls hur det i Aurells författarskap generellt sker en organisk syntes mellan den värmländska bygd som skildras och en språkligt experimentell form. Dialektala uttryck och ordformer används på ett effektivt sätt och Aurell håller sig i sina ordval helt inom den folkliga sfär som skildringen rör sig i,

till skillnad från Aronson som emellanåt lyfter in ord från helt andra sammanhang. Novellen analyseras främst med fokus på byskvallret som grepp. Berättarinstansen fungerar delvis som en bykollektivets röst, som spekulerar och gör antydningar om vad som föregått och orsakat den unga levnadsglada kvinnans insjuknande och död. Detta svårfångade men starkt verkande kollektiv, vars yttranden utöver information och värderingar är laddat med olika sympatier, antipatier och preferenser, ställs i kontrast till den enskildas ensamhet och vilshenhet. Hos de skildrade finns, framhåller Ljungström, en ”längtan efter förtrohetens språkspel, men alla språkspelsdrag de behärskar rör det triviala” (s. 167). Denna pendling mellan den mänskliga tillvarons hisnande tragik och futtiga trivialitet inbegriper också en spänning mellan det religiösa och det sekulära. Textens många tomrum, *Leerstellen*, ställer krav på läsaren att tolka det som antyds genom skvallret och detta aktiva läsardeltagande är starkt förknippat med en modernistisk estetik. I essän ”Att lyssna på Sverige”, som uppehåller sig vid radiomediet potential att erbjuda storartade upplevelser, finner Ljungström en skisserad poetik som fångar novellens och författarskapets anda, när Aurell skriver om ”den trevande fåordighetens uttryckskraft och verklighetsförstärkande omedelbarhet” (s. 138).

I analysen av Dagermans *Bröllopsbesvär* (1949), en roman som koncentrerar sig till ett dygn i en fiktiv by i Uppland, lyfter Ljungström fram det i verket återkommande mottot ”man tager vad man haver”. Detta kan ge associationer till den accepterande hållningen hos Aronsons karaktärer, men framför allt är det förbindelsen till Aurell som uppmärksammas av tidigare uttolkare och som även Ljungström tar avstamp i, när han avser ”testa den impressionistiska hypotes som den samtida litteraturkritiken intuitivt skisserade fram inte minst genom associationen till Aurell” (s. 175). Viktiga likheter med både Aronson och Aurell lyfts fram, vad gäller framhävandet och främmandegörandet av språket. Däremot blir det tydligt att Dagerman ägnar sig åt en annorlunda, burlesk variant av bygdeskildring, där de dialektala inslagen har en mer komisk anstrykning och där författaren enligt Ljungström bland annat ägnar sig åt att ”parodiera en exotifierande och primitivistisk syn på landsbygden” (s. 189). Samtidigt betonas i analysen ett underliggande allvar och en trogenhet de teman som i övrigt utmärkt författarskapet – ångest, fri-

hetslängtan och existentiell ensamhet och nöd. Språkligt experimenterande som ibland även övergår i surrealistiska skildringar, fångar enligt Ljungström en psykologisk utsatthet och upplevelse av verklighetens sammanbrott, som för den unga Siri när hon blir hänsynslöst förhörd av andra bröllopsgäster efter ett kärleksmöte i havreakern. Ljungström konstaterar att *Bröllopsbesvär* tematiserar svårigheterna i mänsklig kommunikation och att förmågan att i någon mån resignera och acceptera sitt öde i slutänden kan vara det som öppnar vägen för solidaritet och gemenskap.

I motsats till dem som sett Lidman som nyprovinsialismens centralgestalt menar Ljungström, i det fjärde och sista anlyskapitlet, att hon snarast ska ses som en konkluderande efterföljare till dem som föregått henne inom detta fält och inte minst då Aronson, Aurell och Dagerman. Mot denna fond blir poängen med att textanalyserna följer en kronologisk princip särdeles tydlig. Själva jämförelsedjan mellan de olika verken och författarskapen blir genom avhandlingen alltmer intressant och produktiv. Lidman använder i debutverket *Tjärdalen* (1953), som skildrar en midsommarvecka i den fiktiva norrländska byn Ecksträsk, samma språkliga och berättartekniska grepp som övriga, men vrider upp dem ännu ett snäpp. Även hon använder det dialektala i främmandegörande syfte, men här inte bara i dialogerna utan även i berättande passager. Gränsen mellan berättandets olika instanser är dessutom flytande, vilket Ljungström hänför till en modernistiskt experimentell hållning. Den specifika bygden, och byandan, lyfts fram i ljuset och ges en allmängiltig och närmast politisk funktion som inte återfinns på samma sätt i de övriga författarskapen och som handlar om en nödvändig, lokal och global, solidaritet med de svagaste i samhället, även när dessa ställer till med problem för sig själv och andra.

Går det då att tala om svensk modernistisk bygdelitteratur som en strömning? I den sammanfattande slutdiskussionen konstateras att ”gemensamma drag vad gäller motiv, berättarhållning och grundläggande solidaritet förenar Stina Aronsons, Tage Aurells, Stig Dagermans och Sara Lidmans bygdeskildringar” (s. 289). Dessutom delar författarna ”den kärva omsorgen om de utsatta, den osentimentala framställningen, människans ensamhet och tystnadens många skiftningar, samt en sammanhangsfokuserande formsträvan” (s. 289).



Ljungström konstaterar att den litterära formen är framhävd och på ett nyskapande sätt färgad av den landsbygd som skildras. Ett annat experimentellt drag texterna delar är den mångtydiga berättarsituationen, med återkommande dialektalt präglad erlebte Rede, ofta representerande den kollektiva byandan. Även det tematiska intresset för människans existentiella ensamhet är ett modernistiskt drag som verken har gemensamt. Detta skiljer ut verken från en traditionell, mer idealistisk tradition av landsbygdsskildringar, vid tiden främst representerad av Sven Edvin Salje. Sammantaget gör detta att avhandlingens författare landar i att det *är* befogat att tala om den modernistiska bygdeskildringen som en strömning. Den poetik som kan ses som en minsta gemensam nämnare i sammanhanget handlar om ett lyhört, humanistiskt avlyssnande och ”betraktandet av det ringa som något betydelsefullt” (s. 295).

Titeln på Linus Ljungströms avhandling, *Jordnära ordbrottningar*, inspirerad av ett poetik-inriktat föredrag av Lidman kallat ”Att brottas med ord”, är mycket väl vald. Den signalerar både de studerade texternas särart och analysens fokus på språk- och berättarteknik i en särskild, jordbunden kontext. Någon gång kan beaktandet av grammatiska och typografiska aspekter bli på gränsen till överdrivet tekniskt, men sammantaget knyts det detaljerade utforskandet av formen på ett mycket givande sätt samman med större tematiska och litteraturhistoriska linjer. Avhandlingen är tydligt strukturerad i två inledande bakgrundskapitel, ett gediget analyskapitel per författare och ett avslutande kapitel där viktiga synteser görs. När det gäller relationen till tidigare forskning finns inget separat avsnitt för detta. Tidigare studier om författarskapen berörs kort inledningsvis, men behandlas främst i analyskapiteln, vilket fungerar väl och är utrymmesmässigt effektivt. Ljungström för en konstruktiv dialog med tidigare uttolkare inom olika fält, fördjupar och vidareutvecklar sådant som andra lagt grunden för och visar samtidigt på helt nya perspektiv och insikter. Avhandlingen är sammanfattningsvis mycket välskriven och bidrar med viktig ny kunskap, både om de enskilda författarskapen och om den modernistiska bygdeskildringen som ett högst intressant fenomen i den svenska litteraturhistorien.

Åsa Nilsson Skåve

**Anna Bark Persson, *Steel as the Answer? Viking Bodies, Power, and Masculinity in Anglophone Fantasy Literature 2006–2016***, Huddinge: Södertörn Doctoral Dissertations 216, 2023, 146 s. (diss. Södertörn)

<https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.24823>

Att vikingen är en figur med dragningskraft går inte att förneka: TV-serier, filmer och TV-spel produceras med vikingafiguren i centrum, och företag säljer DNA-tester som sägs kunna visa om köparen bär på vikinga-gener. Vad är det egentligen med denna kuriösa nordbo, mer eller mindre uppfunnen av en herrklubb på 1800-talet, som är så lockande?

I avhandlingen *Steel as the Answer? Viking Bodies, Power, and Masculinity in Anglophone Fantasy Literature 2006–2016* försöker Anna Bark Persson svara på frågan genom att undersöka framställningar av vikingen i samtida *gritty fantasy*. Denna subgenre till episk fantasy, också kallad ’grimdark’, är en uppgörelse med den klassiska fantasyns moraliska berättelser och dess romantisering av medeltiden. Här framställs en värld som är mörk, smutsig och svår att leva i, och sex och våld är ofta centrala delar av narrativet. Bark Persson pekar i avhandlingen på hur samtida narrativ om manlighet och maskulinitetskris spelas ut i den här litteraturen, med vikingen som en särskilt intressant figur eftersom han (för det är oftast en han) alltid uppträder som en bärare av attribut som hypermaskulinitet och vithet.

Själv begreppet ”viking” är minst sagt omstritt. Medan historiker ibland undviker att använda begreppet för att slippa den symboltyngda och politiska ballasten, är det just vikingens symboliska och föränderliga dimension som intresserar Bark Persson. Det är alltså inte vikingen som ett historiskt motiv som står i centrum för avhandlingen, utan som en populärkulturell och massmedial figur. Denna ’popular viking’ är en bild som rör sig kring ”certain ideas of masculinity, sexuality, power, and embodiment” (19). Det är ett produktivt grepp, då Bark Persson redan från början frigör sig och sitt studiematerial från frågor om hur de skildrade vikingarna förhåller sig till ett historiskt objekt. Det är just hur vikingen *används* i en samtida diskurs som är intressant.

I sin studie både bygger Bark Persson vidare på och vänder sig mot feministiskt formulerade analyser och kritiker av vikingen som en figur som reproducerar sexistiska och homofoba föreställningar. Istället för att avtäckas vikingens misogyna och heteronormativa drag (något som framstår som omöjligt idag då dessa är tämligen uppenbara) eller kasta honom på historieskrivningens skräphög, vill Bark Persson öppna upp för möjligheten att tänka *med* vikingen. Utrustad med queerteorins nyfikenhet på meningens pluralitet utforskar hon vad ”this very particular form of heterosexual hardbody masculinity does and what possibilities it engenders” (16). Att närma sig vikingen från ett queert perspektiv, menar Bark Persson, innebär inte bara att extrahera dess queera potentialiteter, utan också att utforska varför och hur den framträder som en så ”prevailing phantasmic figure of male power” (Ibid). Eller som hon också formulerar det: att se vad vikingen *också* betyder.

Maskulinitetsbegreppet är centralt för studien, och Bark Persson klargör i inledningen att det inte handlar om essentialism. Istället använder hon sig av begreppet *stickiness*, ursprungligen från Sara Ahmed, för att beskriva hur vissa tecken klistras samman med vissa kroppar på ett sätt som skapar maskulin subjektivitet. Vikingen blir då ett motiv som klibbar fast vid maskulinitet och vice versa. Det är inte svårt att övertygas om riktigheten i ett sådant påstående: ingen gestaltning av vikingen kommer undan dess starka förbund med en viss typ av manlighet, även om den försöker att värja sig mot detta. Bark Persson använder sig bland annat av Yvonne Taskers studie av ’spectacular masculinities’ i 1980-talets actionfilmer för att ringa in den kroppslighet och de begär som vikingen är förbunden med i de analyserade böckerna. Å ena sidan en uppskruvad maskulinitet: starka muskler och handlingskraft, å andra sidan en utsatthet för objektifierande blickar som åtrår den skulpterade kroppen. Avhandlingens analys inleds med ett väl valt exempel som, bland annat, tydliggör hur vikingen i den här genren framträder som en åtråvärd figur, vare sig begäret är homosocialt eller homosexuellt: en ”norseman”, Snorri, har tagits som slav och uppträder som slagskämpe på en arena, och ur den manliga berättarens perspektiv framstår alla andra män som underlägsna denna vilde. Hans blick på vikingafiguren genomsyras av ett begär, om än av obestämd karaktär.

Medan studiens syfte formuleras brett som att undersöka ”the popular Viking” i relation till sexualitet, maskulinitet och makt, är det alltså genom studiet av en specifik form av populärlitteratur som undersökningen genomförs, om än i dialog med tidigare forskning som fokuserar på den populärkulturella vikingen i bredare termer såväl som på ’hardbody masculinity’ i populärkulturen i allmänhet. Bark Persson motiverar detta med att det knappt finns någon tidigare forskning på vikingabilder i fantasy litteraturen, samt att genren – som en form av spekulativ litteratur – har en potential att öppna upp nya sätt att tänka kring denna problematiska figur. Dessutom kretsar denna litteratur, som hon skriver, i hög grad kring frågor om maskulinitet och makt.

Det är ett, bokstavligen talat, mångsidigt material Bark Persson jobbar med i analysen: totalt arton romaner i fem olika serier, varav två är skrivna av samma författare och en är skriven av två författare. Frågor uppkommer såklart kring urvalet, och Bark Persson använder en tvåstegsraket för att motivera de valda verken. Först återoppar hon Shakespeareforskaren Stephen Greenblatts tillvägagångssätt att välja ut en handfull tilltalande figurer som samtidigt kan fungera som representativa för en helhet och som unika exempel. Sedan anställer hon Donna Haraway och den feministiska epistemologins betoning på att forskaren alltid är implicerad i sin forskning. Dessutom understryks att själva forskningsprojektet har formulerats utifrån läsningar av verken, då särskilt Joe Abercrombies serie *The First Law* (2006–2012) som räknas som en grundbult för *gritty fantasy* som subgenre. Förutom denna och en senare trilogi av Abercrombie – *The Shattered Sea* (2014–2015) – studeras Richard K. Morgans *A Land Fit for Heroes* (2008–2016), som också hör till den första vågens *gritty fantasy* och dessutom var banbrytande i det att en av huvudpersonerna är en homosexuell man, samt *The Red Queen’s War* (2014–2016) av Mark Lawrence, som Bark Persson ser som en del av cementeringen av *gritty fantasy* som en stil eller trop. Slutligen analyseras *The Iskryne Saga* (2007–2015), som inte explicit marknadsförts som *gritty fantasy* men som Bark Persson väljer att inkludera i studien då den utgör en uttalat feministisk och queer ”fantasy subversion of the popular Viking motif” (35). Bark Persson lyckas här på ett elegant sätt att erkänna urvalets subjektiva dimension och samtidigt lyfta fram de studerade verkens nödvändighet för just denna studie.

Efter inledningens relativt traditionella presentation av syfte, material, teori och tidigare forskning, kommer tre analyskapitel. De första två är strukturerade efter begreppen spatialitet och temporalitet, och tar sin utgångspunkt i genrespecifika konventioner för hur geografi och tidslighet skrivs fram i denna typ av fantasy. I det första, "Into the Fantasy North", diskuteras kartans och geografins betydelse för fantasy litteraturen – ett avsnitt som kanske är väl långt i förhållande till avhandlingens totala omfång och dess egentliga fokus, måhända en liten omväg påkallad av författarens egna "investments" i det studerade materialet. Samtidigt visar Bark Persson i sin analys att geografi spelar en viktig roll för de maktförhållanden hon vill studera: i de analyserade romanerna, som hålls för representativa för fantasygenren i stort, är världens centrum ett samhälle inspirerat av europeisk medeltid, med en motpol i en annan civilisation belägen i öst eller syd. Norden, däremot, är mer eller mindre ett "here be dragons", en vildmark, en periferi som blir central för berättelserna antingen genom en resa dit från centrum, eller en nordbos resa åt motsatt håll, till civilisationen. Bark Persson visar här på ett övertygande sätt hur nordbon/vikingen förkroppsligar en annanhet som samtidigt är igenkännbar, i egenskap av en vit vilde. Denna dubbla position möjliggör vikingen som en civilisationskritisk figur, en aspekt som vidareutvecklas i det följande kapitlet "No Future for Vikings – Temporality and Homosociality Between Vikings and Other Men". Här framträder en av avhandlingens mest intressanta poänger: att vikingen framstår som en fantasi om suveränitet. Makt framträder å ena sidan som institutionell eller symbolisk, som den kommer till uttryck i de fiktiva civilisationerna och monarkierna (som inte sällan styrs av kvinnor) och å andra sidan som förkroppsligad i vikingen, en figur som till synes står utanför den symboliska ordningen, som till och med verkar ha kraften att undergräva den.

Bark Persson får alltså, genom sina läsningar, syn på hur tätt idealet om den starka manskroppen hänger samman med en kritik av senkapitalismens diffusa former av makt. Vikingen representerar en suveränitet, en kroppslig form av makt som civilisationen inte riktigt rör på. I detta framstår vikingen som en moraliskt överlägsen, antikapitalistisk figur – en överraskande slutsats, konstaterar Bark Persson, då genren som sagt uppstått som en kritik mot den episka

fantasyns moralism. Medan den symboliska och institutionella makten kan erövrats av kvinnor, representerar vikingen ett slags maskulinitetens frirum. Samtidigt, påpekar Bark Persson, förkroppsligar vikingen ett nyliberalt ideal: "self-made and completely self-sufficient, continuously made vulnerable by institutional operations of power but always capable of, in some way, regaining their autonomy by virtue of their muscular might and hardiness" (90).

I det sista analyskapitlet, "The Uses and Abuses of the Viking Body", undersöks närmare hur den kraftfulla och till synes ogenomtänkliga vikingakroppen framställs som utsatt för hot om "exploitation and victimization" (94) i de studerade texterna. Genom en intressant analys av karaktären Shivers från Abercrombies *The Heroes* visar Bark Persson hur homoerotiska begär skrivs in som ett hot i den här typen av litteratur: som en del i den samtida diskursen om maskulinitetens kris måste de förhålla sig till feministiska och queera analyser, om än för att oskadliggöra dem. Texterna öppnar alltså upp för queera begär av vikingens kropp, men stänger ned dem igen. Vikingen förblir en eskapistisk fantasi om total frihet från en 'feminiserad' modernitet, präglad av en 'omarkerad' vithet.

Vad är då stålet, och vad är det ett svar på? Citatet i avhandlingens titel kommer från en vikingakung i en av de analyserade romanerna, och Bark Persson förstår här stålet som både svärdet och vikingens kropp, och i förlängningen en typ av arbetarklasskodad maskulin kropp. Stålet fungerar, skriver hon i avhandlingens slutsats, "as an answer to a growing sense of powerlessness, a fantasy of sovereignty and potency in response to the felt lack of control, relating both to the experience of male disempowerment in the current moment, and a wider societal sense of alienation in the late-stage capitalist neoliberal present". (119)

Medan avhandlingens material är omfångsrikt, är avhandlingen tunn med sina 131 sidor. Detta är på ett sätt en fördel, då Bark Persson på ett imponerande pedagogiskt vis leder läsaren igenom dessa olika fantasyvärldar. Men det finns också – som alltid – saker som hade kunnat utvecklas mer. Vad jag saknar i *Steel as the Answer?* är en historisering av vikingafiguren – alltså inte vikingen som historiskt objekt, utan som idé. För medan idén om nordmannen eller barbaren från norr stammar från antiken, som Bark Persson skriver

i inledningens mycket korta historiska översikt, är dagens vikingafigur i hög grad en romantisk uppfinning: när Sveriges nationella identitet som stormakt trasats sönder sökte männen i Götiska förbundet efter en ny manlighet och nationell identitet och fann den i vikingen, eller rättare sagt, skapade den med en idé om vikingen som förlaga. Det var här vikingen fick den ikoniska behornade hjälmen, som ännu aldrig påträffats i några utgrävningar. Men varken Geijer, Tegnér eller Götiska förbundet nämns ens i förbifarten. De frågor som Bark Persson ställer kring maskulinitet och makt, mot bakgrund av en samtida diskurs kring en maskulinitetens kris, hade kunnat fördjupas i dialog med den moderna vikingafigurens historia och dess romantiska arv. Dessutom önskar jag att Bark Persson hade tagit sig lite mer tid i avhandlingens avslutning att återknyta till inledningens mer generella diskussion kring vikingafigurens lockelse, och reflektera över vad hennes studie kan bidra med till förståelsen av det samtida bruket av vikingen. Slutsatserna är intressanta – jag tror att hon hade kunnat göra mer med dem!

Med det sagt är *Steel as the Answer?* en mycket välformulerad och elegant skriven avhandling, pedagogiskt upplagd och tydlig i sitt argument. Bark Persson visar på en förtrogenhet med de studerade texterna och hon lyckas framställa dem och de världar de utspelar sig i så att även en oinvigd kan hänga med på resan till de nordliga vildmarkerna och tillbaka, med en förnyad blick på den populärkulturella vikingens form och funktion.

*Sofia Roberg*