



Tidskrift för litteraturvetenskap

2025: 3

Oscar von Seth · Lou Mattei · Malin Löf Nyqvist · Alexander Kofod-Jensen · Sina Lynn Sachse
Sven Anders Johansson · Peter Henning · Maria Jönsson · Vicky Angelaki



TFL 2025:3

Redaktörer: Gustaf Marcus & Jesper Olsson

Formgivning: Svante Landgraf

Omslagsillustration: Willem Anthonie van Deventer,
<https://id.rijksmuseum.nl/20028688> (beskuren)

INNEHÅLL TFL 2025:3

Från redaktionen 5

FORSKNINGSARTIKLAR

Oscar von Seth

Queer Waiting (to Get Caught) in Patricia Highsmith's
The Talented Mr. Ripley 8

Lou Mattei

Översättandets lesbiska eros.
Eva Alexanderson som översättarförfattare 30

Malin Löf Nyqvist

"Om inte Ringhals exploderar med en smäll". Rumsliga perspektiv på
kärnkraftverket som motiv i svensk poesi 1974–1980 54

Alexander Kofod-Jensen

Erindringsarbejdets poetik i Julia Butschkows *Apropos Opa* og Camilla
Hjørnholm Olsens *Mørkekammeret* 76

Sina Lynn Sachse

"Rustad med arv och liv". Samiskhet i svenskspråkig
samisk samtidslitteratur 100

GRÄNSZON

Sven Anders Johansson

Redaktören, granskaren och formuläret 125

Peter Henning

Peer review mellan bildnings- och forskningsfront 130

Maria Jönsson

Det finns annan granskning än double-blind peer review 137

Vicky Angelaki
Värdet av peer review 145

RECENSIONER

Johan Klingborg, *Verkar film* 153

Hedvig Härnsten, *Språkets åtbörder* 159

Peter Degerman, *Månens mörka sida* 164

Henrik Johnsson, *Ibsen and Degeneration* 168

Johan Svedjedal, *Dä kvetter* 173

FRÅN REDAKTIONEN

Årets öppna nummer av Tfl bjuder på fem nedslag i den aktuella litteraturvetenskapliga forskningen. Ämnena spänner från 70-talets antikärnkraftspoesi till minnet av Förintelsen, via queerteoretiska litteraturanalyser och samtida gestaltningar av samiskhet. Dessutom bjuder numret som vanligt på recensioner och essäer.

Först ut är två queerteoretiskt inriktade artiklar. Oscar von Seth analyserar Patricia Highsmiths Ripley-böcker utifrån begreppet ”queer väntan” och Lou Mattei läser Eva Alexanderson som en översättarförfattare vars gränsöverskridande skrivpraktik(er) destabilerar traditionella könsroller och hierarkier. I ”Om inte Ringhals exploderar med en smäll” undersöker sedan Malin Löf Nyqvist hur svenska poeter under 70-talet behandlade kärnkraftens risker med fokus på teknikens svårgripbara rumsliga dimensioner. I Alexander Kofod-Jensens bidrag är det minnet av Förintelsen som står i centrum. Här framträder ”minnesarbetet” i två samtida autofiktiva romaner som en förhandling mellan faktakunskaper om det förflutna och samtidens behov av upprättelse. Sina Lynn Sachs artikel, slutligen, behandlar hur samiskhet presenteras och förhandlas fram i ett urval texter av Linnea Axelsson, Ann-Helén Laestadius och Tina Harnesk.

Förutom artiklarna innehåller numret fem recensioner och ännu ett bidrag till essäserien ”Gränszon” som inleddes i förra numret. Den här gången är det fyra forskare som har reflekterat över peer review-processen, en betydelsefull men ofta osynlig länk mellan det dagliga forskningsarbetet och den färdiga produkten.

Trevlig läsning!

Gustaf Marcus & Jesper Olsson, november 2025

FORSKNINGS- ARTIKLAR

OSCAR VON SETH

**QUEER WAITING
(TO GET CAUGHT)
IN PATRICIA
HIGHSMITH'S
*THE TALENTED
MR. RIPLEY***



TFL 2025:3

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.54947>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2025 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/>)

Introduction

On the final page of *The Talented Mr. Ripley* (1955), the first entry in Patricia Highsmith's *Riplied* (a series of five crime novels), the protagonist, Tom Ripley, who is a con man and serial killer, has evaded getting caught after a series of violent crimes.¹ But as Tom travels from the Greek mainland to Crete in the end, the text conveys that awaiting capture will most likely characterize his whole life. Paranoid, Tom visualizes "policemen waiting for him, patiently waiting with folded arms" and he wonders if he is "going to see policemen waiting for him on every pier that he ever approached".²

This article touches on Tom's villainous and violent characteristics, but there is another phenomenon at its center.³ I am interested in how *waiting* figures in *The Talented Mr. Ripley*, because Fiona Peters suggests in her insightful study about Highsmith's authorship that although most of Highsmith's characters exist in so-called "waiting rooms" – places beneath the surface of the texts where they "find themselves suspended from life and thus unable to engage in meaningful actions or projects" – Tom does *not* exist in such a waiting room.⁴ "While other protagonists *wait*", Peters writes, "Tom Ripley *watches* and is *watched*".⁵ I do not disagree with the impression that Tom is an observer (since he is a criminal he is always "on the watch") but as I see it, Tom experiences, throughout the *Riplied*, a profound sense of waiting to get caught for his crimes, a form of waiting that is entwined with expressions of queerness (especially so in the first novel). Therefore, the aim of this article is to examine how waiting is rendered in *The Talented Mr. Ripley*, what Tom waits for,

and how waiting affects him. Also, I mean to concretize how waiting and queerness intersect in Highsmith's text and ponder if Tom's antagonistic traits are enhanced because he is forced to endure waiting.

Theoretically, the concept of *queer waiting* influences my reading. Queer waiting "is a form of waiting that is entwined with what makes people queer, like gender nonconformity, norm-challenging sexualities, and forms of kinship that challenge heteronormative relationality".⁶ As I have suggested elsewhere, although waiting is a universal human activity and an inescapable feature of life, queer people experience waiting in unique ways.⁷ Throughout this article, I demonstrate that Tom's experiences of waiting are closely interwoven with his queer sexuality. I approach *The Talented Mr. Ripley* through a close reading in which a specific element – waiting – is traced, identified, and analyzed in conjunction with the text's expressions of queerness. The emphasis on queerness makes my methodology related to the traditions of *queer reading* and *queer surface reading*. Following the birth of queer theory in the early 1990s, queer readings became interpretive practices in which scholars exposed the hegemony of heterosexuality in literary history by emphasizing latent queer aspects in texts. In contrast, queer surface readings (which became more common in the 2010s) emphasize clearly visible features in texts, not "between the lines" but on the surface.⁸

In the following, I acknowledge expressions of queerness both on the surface of Highsmith's text (i.e., in plain sight) as well as signs that indicate that Tom is conflicted about his sexuality. I should note, though, that in previous scholarship (some of which I am in dialogue with below), Tom's sexuality – if he is meant to be understood as a queer character – is a contested topic.

Summary and previous research

The Talented Mr. Ripley has an intricate narrative that should be summarized here for clarity. In the opening of the novel, Tom lives in New York where he makes a living through various financial scams. He is approached by the wealthy Herbert Greenleaf who offers Tom the opportunity to travel to Italy in order to persuade his son, Dickie, who has been living there for two years, to return to the United

States. Mr. Greenleaf is under the impression that Tom is a good friend of Dickie's. Eager to make some well-needed money, as well as to evade the New York police (Tom fears they are on his trail because of the financial scams), Tom accepts the offer and leaves for Europe. When Tom arrives in Italy, he seeks out Dickie, who spends time with Marge Sherwood, another expatriate with whom he appears to be romantically involved. Tom and Dickie become friends, but for Tom, their bond signifies more than it does for Dickie. Tom starts to believe that he and Dickie will form a life together, living off Dickie's trust fund. In time, Dickie becomes unsettled by having Tom around and Tom suspects he will drop him as a friend. On a boat trip in San Remo, out on the ocean, Tom kills Dickie, disposes of the body and then assumes Dickie's identity. The two men are similar enough for Tom to be able to use Dickie's passport. Tom tries to convince Marge that Dickie has lost interest in her, but throughout the story, she is suspicious of Tom's behavior. A friend of Dickie's called Freddie Miles is equally suspicious, so Tom ends up murdering him too. Cunningly, Tom manages to evade capture by the Italian police by impersonating Dickie, but finally, he is forced to return to his own identity. He manages to make people believe that Dickie is Freddie's murderer and that the guilt over killing him has made Dickie kill himself. Despite Marge's suspicions, Mr. Greenleaf still believes that Tom is a good friend of Dickie's and transfers Dickie's trust fund to him. All is well, it seems, but even though Tom evades capture in the end, he knows he will spend the rest of his life looking over his shoulder.

Throughout her career, Patricia Highsmith examined the darkest aspects of humankind. With her Ripley character, Highsmith's ambition was to examine whether it was possible to elicit empathy with a villain. She has said that through Tom she wanted to depict "the unequivocal triumph of evil over good, [to rejoice] in it [and] make my readers rejoice in it, too".⁹ Previous research on *The Talented Mr. Ripley* includes studies that focus on how readers identify with or feel empathy for Tom, despite his villainous characteristics;¹⁰ psychoanalytic readings;¹¹ and interpretations in which Tom's sexuality, or lack thereof, is emphasized.¹² In research after 1999, comparisons between Anthony Minghella's critically acclaimed film adaptation (starring Matt Damon, Jude Law, and Gwyneth Paltrow) and Highsmith's

novel are common.¹³ In my analysis, I make some references to that film as well. Scholars generally conclude that Minghella's film emphasizes a latent homosexuality in Tom, whereas Highsmith's novel is less obvious on that point. In Edward A. Shannon's assessment, sexuality is subtext in the novel, whereas the film version goes great lengths to forefront Tom's sexual ambiguity: "The film suggests that Tom Ripley's impetuous murderous rage is linked to society's demand that he [suppresses] his homosexual desire."¹⁴

In addition, Highsmith herself expressed ambivalence about Tom's sexual orientation. As noted by Fiona Peters, Highsmith claimed, on the one hand, that there is no basis at all for labeling Tom homosexual, noting his lack of a sex life throughout the *Riplied* (despite being married to a woman at the start of the second book). On the other hand, in an unpublished interview, Highsmith admitted complexities in Tom's sexual orientation that, in my view, can be seen as emphasizing queerness in him. Answering if Tom is more homosexual or asexual, Highsmith stated: "Asexual, although he is the type to be attracted to boys or men but not actually do anything about it physically. I definitely dislike to go into those sex things, and for my purposes I prefer it to be ambiguous because Ripley is not even honest with himself along those lines."¹⁵

It should be noted here that the temporal setting of *The Talented Mr. Ripley* (both when it was written and when the story takes place) likely affects how queerness occurs in it. In the conservative 1950s when Highsmith wrote the novel, portraying Tom as anything other than sexually ambiguous was difficult. Still, the ambiguity acknowledged by the author signifies two things: Tom is conflicted about his sexuality and all interpretations are valid. Henceforth, I operate from the assumption that regardless of whether or not Tom should be read as homosexual, he is conflicted enough about his desire for Dickie to be regarded a queer character.¹⁶ In short, Tom's desire for Dickie challenges normative conceptions of relationality and sexuality in the time when the story takes place and that makes him queer. So too do his experiences of waiting, as we will see momentarily.

Waiting “for” and waiting “upon”

The concept of queer waiting that I am influenced by here draws on scholarship in the field of *queer temporalities* (e.g., José Esteban Muñoz’s work, more on that later) as well as Martin Heidegger’s philosophies of time and temporality. Under this heading, I examine Tom’s waiting by drawing on the latter’s thoughts on *releasement*, which refers to a state of calm composure and the ability to “let things be”.

Releasement is related to two distinct forms of waiting: “Heidegger makes a distinction between waiting ‘for’ and waiting ‘upon.’ Waiting for something specific (like your turn in line at the grocery store) is a different sort of waiting than to wait upon something, an existential form of waiting without a fixed outcome.”¹⁷ Whenever I refer to these Heideggerian forms of waiting, they are, for the purpose of clarity, referred to with quotation marks. In *The Talented Mr. Ripley*, Tom’s feelings for Dickie are enhanced because he constantly waits “for” his attention (something tangible). As we shall see, it is Tom’s fervent waiting that makes his queerness recognizable. After meeting Dickie on the beach in Mongibello, Tom is immediately overwhelmed by an intense longing to be alone with him. He must, however, wait “for” that exclusivity because of Marge. She is usually around, interrupting them, or invited to join them by Dickie: “Marge’s presence kept Tom from talking about anything he would have liked to talk about.”¹⁸ When Tom finally gets to be alone with Dickie during a trip to Naples, they are interrupted by Freddie Miles whose company Dickie enjoys but who is an even worse nuisance than Marge. Oozing with disgust, “Tom turned away from [Freddie], waiting for Dickie to finish his conversation”.¹⁹ Over time it becomes apparent to Tom that possessing Dickie all to himself will not happen.

Although it occurs in different forms, waiting characterizes the entire novel. When the story begins, Tom exists in a state of waiting “upon” almost anything to happen (an existential sort of waiting). Tom is bored, lives from week to week, and has failed to make a career as an actor. He is killing time while awaiting something interesting to come his way. Until Mr. Greenleaf offers Tom the opportunity to go and bring Dickie home, he is unaware of exactly what he

wants to pursue. While Tom's opportunistic tendencies and cunning nature are accentuated when he accepts the offer, an equally noticeable reason for him taking the job is that he "wanted Mr. Greenleaf to approve of him".²⁰ Since Tom's parents died when he was young, he has been waiting his entire life to be seen by a parental figure, and Dickie's father comes to fill that void.

Another form of waiting can be identified when Tom leaves for Italy. On the ship crossing the Atlantic, waiting occurs as intertwined with anticipation (a common intertwinement throughout the text). Tom is "starting a new life" and in preparation for all the great things he anticipates will happen, he starts to "play a role ... that of a serious young man with a serious job ahead of him".²¹ As we can see, roleplaying is an activity that Tom is familiar with long before he assumes Dickie's identity. The segment on the ship emphasizes Tom's potential to fully commit to a performance. He cuts ties with his past, primarily those with his aunt Dottie. Tom despises his aunt, who raised him after his parents died, because she bullied him for his queerly connoted features and called him a "sissy".²² The references to Tom's troubled childhood shed light on yet another form of waiting. From the age of eight, Tom has waited "for" the right moment to escape: "He had run away at seventeen and had been brought back, and he had done it again at twenty and succeeded."²³ Regardless of whether or not Tom waits "for" or "upon", waiting is an inherent characteristic in his life and an experience he often confronts with impatience. Essentially, he wants to move past it.

In contrast to Tom, Dickie does not seem ever to wait "for" anything. Instead, he is mostly content and entertained by everything that happens and everyone he meets – at least for a while – thus embodying a sort of happy-go-lucky attitude. In essence, Dickie comes across as impulsive, a characteristic that is less prevalent in Tom who is much more strategic. Whereas Tom is waiting "for" Dickie in various ways (e.g., "for" Dickie to finish conversations with others, and "for" him to desire Tom in return), Dickie appears to only be waiting "upon" the next best thing. Tom is lucky to become that next best thing for a while after the Naples trip. He is invited to move into Dickie's house, and they spend their days on Dickie's sailboat. Simultaneously, Marge is annoyed with them both (although

particularly with Tom). Her jealousy suggests that she and Dickie are romantically involved, even though the novel, in contrast to Minghella's film, offers no clarification that they are a couple. Interestingly, because of Dickie's non-sexual relationship with Marge in the novel, Highsmith's original has been seen as more sexually subversive than the film, and the lack of an outspoken romance between Dickie and Marge in the novel makes it possible to read Dickie as much more sexually ambiguous than he is portrayed in the film.²⁴ However, in my view, Dickie does not come across as especially queerly connoted in Highsmith's text. Rather, he seems to be a straight man who gets aroused by attention from another man. In that regard, his nickname is meaningful. Although Dick, in North American English, is short for Richard, Dickie's nickname also suggests that he is a dick of sorts, that is, a douchebag. Although he appears to be a happy-go-lucky type of person, he does, in fact, possess a temperamental side: "Tom was filled with anticipation, but Dickie was in one of his preoccupied moods and refused to be enthusiastic about anything."²⁵ Also, regarding Dickie's name, the reference to dick within it (male genitalia) can be understood within a framework of homoeroticism, essentially that Tom desires Dickie sexually. In fact, Tom desperately wants "to make Dickie like him" (on the surface of the text), which is what he desires "more than anything else in the world".²⁶

Before Dickie is murdered, one of the many examples of Tom waiting in vain "for" Dickie's attention is all the plans Dickie makes with Tom, like "cruising around the Greek island this winter"²⁷ (*cruising* being a conspicuous term here) as well as travelling to Capri, Majorca, and going skiing in Cortina, only to repeatedly postpone those plans or forgetting about them altogether. Tom, however, continues to wait and it is impossible not to arrive at the conclusion that Dickie is all talk and has no intention of going through with the plans. Tom does not realize that Dickie is using him as a distraction during a hiccup in the relationship with Marge, who remains his top priority, even though he claims to not be in love with her: "I think I'll go up and see Marge," Dickie said. "I won't be long, but there's no use in your waiting."²⁸ In no uncertain terms, Dickie conveys that no matter how long Tom waits "for" him to reciprocate his love there is no use in doing so. Dickie does not, nor will he ever, prioritize Tom.

Even after the murder has taken place, remembering Dickie's treatment of Tom makes me, as a reader, empathize with him. In Juliette Bourget's assessment, readers' experiences of empathy with Tom prompts them to perceive his behavior (murder and the like) as sensible, rational, and justified, an assessment that is mirrored by Eric Targan who notes that Highsmith "subtly seduces the reader" into siding with an amoral villain.²⁹ Moreover, my empathy with Tom stems from his nervousness about being outed as sexually different, a fear that manifests on the surface of text in the shape of internalized homophobia. Tom reassures Dickie: "I'm not queer ... I don't want anybody thinking that I am."³⁰ His homophobic perceptions are strengthened by Dickie's repeated rejections, making Tom feel like a "failure".³¹ Tom feeling like a failure can be seen as an embodiment of what Jack Halberstam calls "the queer art of failure". Failing, Halberstam notes, is not only a common characteristic in the lives of queer people, but also "something queers do and have always done exceptionally well".³² Ultimately, Tom failing to achieve the one thing he desires most – a romantic relationship with Dickie – heightens queer connotations in him.

Moreover, because Tom feels like a failure, he tries to convince himself that there is nothing wrong with him (nor with his desire for Dickie), but he gets ever more conflicted about why he craves Dickie's attention. It has been noted by Chris Straayer that although Tom "resolutely resists and denies" his sexual difference, his goal (however unconscious it may be) is to make Dickie leave Marge and form "an exclusively male homosociality" with him.³³ Therefore, when Tom starts to comprehend that he will never have Dickie all to himself – no matter how long he waits – he starts considering killing him instead. While Tom is antagonistic even before the murder – he is cunning, dubious, and scheming (trying to break up the relationship between Dickie and Marge) – his most forceful iteration of antagonism manifests during the trip to San Remo.

The premeditation of Dickie's murder is one of the major differences between Highsmith's novel and Minghella's film. Whereas the novel portrays the murder as calculated – "He wanted to kill Dickie. It was not the first time he had thought of it"³⁴ – the film depicts it as a crime of passion, a violent response when Tom finds out that Dickie

does not desire him in return. It has been argued that in the novel, Tom's plan to kill Dickie has less to do with wanting to punish him for not reciprocating his romantic feelings and more to do with a desire to *become* him.³⁵ In my perception, that interpretation does not acknowledge the complexity in *The Talented Mr. Ripley*. Sure, Tom wants to assume Dickie's identity with the purpose of claiming his money and possessions, but the build-up to it (i.e., what determines Tom's motive) can be seen as shaped by his feelings for Dickie and his experiences of waiting.

After having waited for so long, Tom is immensely happy once he assumes Dickie's identity. There is an almost euphoric dimension to the pleasure he derives from it: "Every moment to Tom was a pleasure ... It was impossible ever to be lonely or bored, he thought, so long as he was Dickie Greenleaf."³⁶ It is important to underscore that Tom is not meant to be understood as a schizophrenic character. He may pretend to be Dickie with utter conviction, but he is always aware that he has not turned into him in any tangible sense, whereby being Dickie means performing a role as well as being *with* Dickie in a way. Tom is fulfilled after assuming Dickie's identity, which against the backdrop of his intense waiting makes the identity theft comparable to commencing, in a psychosexual way, a romance with a dead man.

As we have seen hitherto, Tom's antagonistic traits are clearly affected by the forms of waiting he experiences (both "for" and "upon"). It is because Dickie strings Tom along – because he keeps him in suspense – that Tom's antagonism is activated violently. Although assuming Dickie's identity is described as a "clean slate",³⁷ it simultaneously brings the most prominent form of waiting in the novel to the fore, that is, Tom's waiting to get caught.

Waiting to get caught

Let us dwell for a moment on the fact that queer sexualities have historically been associated with criminal behavior, something of which *The Talented Mr. Ripley* is an apt example. In the 1950s when Highsmith wrote the novel, the United States was under the influence of McCarthyism, that is, an aggressive hunt for communist sympa-

thizers within the U.S. government that also included the persecution of suspected homosexuals. During this time, in conscious attempts to discredit “undesirables”, investigators specifically linked left-wing political views with sexual deviance. As Byrne Fone notes: “Though these accusations were often simply fabricated ... the notion that the homosexual was a political menace had been added to all the other imputations of social undesirability.”³⁸ Throughout *The Talented Mr. Ripley*, Tom is in a state of perpetual paranoia. In essence, he is waiting to get caught, which, against the backdrop of the historical context of McCarthyism, can be seen as entangled with his fear of being outed.

Waiting to get caught is enhanced after Dickie’s murder, but it permeates the entire story. In the first sentence of the novel, we encounter Tom on the run. He glances behind him, sees a man following him, and walks faster: “There was no doubt the man was after him.”³⁹ Throughout the story Tom anticipates being arrested (in Heideggerian terms he is waiting “for” capture), but as we saw under the previous heading, waiting occurs in other forms as well and they often intersect with expressions of queerness. Beyond the examples provided above, the paranoia experienced by Tom in the opening is conflated with the notion that the man who is chasing him (who turns out to be Dickie’s father) might, in fact, be cruising him: “he would rather the man be a pervert than a policeman.”⁴⁰ Although the quote does not confirm that Tom actively engages in gay cruising, he is clearly aware of how it works.

As we have seen, after arriving in Mongibello, Tom’s temporality consists of an intense waiting “for” Dickie’s attention. This goal-oriented experience mirrors how Imad Shouery conceptualizes waiting. Waiting, Shouery explains, is a temporality “on the threshold between the past as it was, and the future as expectation, or in the sense of coming to be”.⁴¹ That is, waiting is defined by the possibility of what might come *after* – that is, its *outcome* – not how waiting is *experienced*. As Shouery sees it, when one waits, the present moment is conditioned by the absence of that for which one waits. Waiting, in essence, is a threshold between the past and one’s expectations for the future. Until Tom becomes Dickie he lives on that threshold (i.e., a place where the future, which lies at the end of waiting, constitutes

a site of potential), but when he assumes Dickie's identity – when that waiting is finally at an end – another form of waiting immediately takes its place.

Waiting to get caught is not oriented toward a pleasurable goal. Rather, it takes the shape of an anticipation that something bad is bound to happen. As mentioned, Tom's paranoia is entwined with awaiting capture. The novel is characterized by the "feeling that he was being followed".⁴² Sometimes he fears being pursued by police: "Tom expected the police to come knocking on his door at any hour of the day or night."⁴³ Other times he dreads something less tangible: "He was afraid of nameless, formless things that haunted his brain."⁴⁴ Tom's paranoia is fueled by how to get away with the murders. After having beaten Freddie Miles to death with an ashtray, Tom must wait "for" the cover of darkness to dispose of the body without being detected: "He dreaded the five- or six-hour wait until nightfall so much that for a few moments he thought he *couldn't* wait."⁴⁵ Tom endures the slow time he spends with Freddie's corpse. When it is time to transport the body from Tom's apartment and dump it at a cemetery, there are instances when people see him – or Tom risks being seen – that infuse the text with tension. The moments of suspense are conveyed with tangible expressions of waiting. When Tom drags Freddie's body down the stairs "he stopped, hearing someone come out of an apartment on the second floor. He waited until the person had gone down the stairs and out the front door."⁴⁶ And: "He waited a moment, looking at both ends of the straight, empty road."⁴⁷ It is noteworthy that even though Tom is observed by people, he is not caught. After managing to bring Freddie's body downstairs, Tom carries the corpse to his car, with Freddie's limp arm over his shoulder, and pretends that he is aiding a drunk friend. The presence of onlookers heightens the tension and the fact that they allow Tom to get away shows that the novel's setting (the mid-1950s) affects how waiting is rendered. Tom's waiting to get caught is a drawn-out experience that contrasts with how criminals await capture nowadays (because of CCTV cameras, facial recognition, and more effective police work).

Furthermore, when carrying Freddie's body, Tom performs the task at hand with pragmatism, scarcely affected by how morbid the situation is. Generally, when Tom is in the deed itself (murder

or other crimes), he is methodical, unemotional, and can be said to possess releasement in the sense that he looks past his paranoia (i.e., letting it be in an “out of sight out of mind” way). It is afterwards, when he waits to get caught, that paranoia sets in. Paranoia is depicted as manageable when Tom is in control (which he mostly is), but when he loses control, which occurs a few times in the novel, he gets physically overwhelmed by the dread of exposure. Tom’s physical reactions when anticipating getting caught contradict interpretations that suggest detachment and a complete lack of conscience on his part. Anthony Channel Hilfer writes that Tom is “able to be anyone or anything only by way of being detached from the acts and identities he performs”.⁴⁸ Even though Tom can be seen as detached (he feels little if any guilt over the crimes he commits), he must, as I see it, in some way grasp the seriousness of his wrongdoings since he is occasionally overcome with intense anxiety.

Tom’s anxiety is touched upon in Fiona Peters’s study too, in which it is suggested that many of Highsmith’s characters exist in “waiting rooms” wherein they are “suspended from life”. Peters notes that the waiting room as a concept in Highsmith’s work “implies that at some point the characters must vacate their chosen place (of safety, torment, or whatever it might be)” which means, she continues, “that their particular waiting mode is not one of anticipation, but resignation”.⁴⁹ As mentioned in the introduction, Peters does not see Tom Ripley as a character who waits. Rather, she notes, Tom is a watcher. As we have seen hitherto though, my interpretation contradicts that argument. Tom’s “waiting mode” (to borrow Peters’s term) breaks with her claim in an additional way. Waiting to get caught, for Tom, is not only a state of resignation or mere torment. Although anticipating getting caught is agonizing, it is also satisfying because it means that one has not been caught *yet*. In Tom’s case this means more time pretending to be and being *with* Dickie. Still, during Tom’s impersonation, he is always aware that he subjects himself to the risk of facing someone who knows the real Dickie – Tom expects as much, not least because he is believed to be the only friend of Dickie’s who knows his whereabouts – and thus, his “waiting mode” involves an active management of the threat of exposure. For example, Tom is pursued by Marge with never-ending inquiries about where Dickie is, which,

it should be noted, fosters impatience rather than releasement. For instance, when he is interrogated about Freddie's death (whose body is found), impatience is a noticeable factor: "Tom recrossed his legs *impatiently*."⁵⁰

Both roles performed by Tom in the novel (himself and Dickie) experience the temporality of waiting, albeit differently. When Tom is himself, he awaits capture, or to be exposed in various ways (as a liar, as a fraud, as sexually different), which provokes paranoia, anxiety, and impatience. When Tom is Dickie, he appears less bothered by waiting. As Dickie, Tom perceives waiting as more of a nuisance which is an effect of him being more at ease with himself: "He ran his fingers through his hair, as Dickie sometimes did when he was irritated. He felt better, concentrating on being Dickie Greenleaf."⁵¹ Waiting to get caught, for Tom, is more manageable when he is Dickie because then Tom's fundamental waiting to be close to the man he desires is over. In those instances, Tom's contentment makes him able to deal with waiting because being Dickie also signifies having gotten away with the crimes. Thus, when he must go back to being Tom to evade capture, he is frustrated. He "hated becoming Thomas Ripley again, hated being nobody, hated putting on his old set of habits again."⁵² Regardless which role Tom is performing, waiting is a key feature in his acting habits. Tom knows that any sort of impersonation implies the risk of exposure. In anticipation of Mr. Greenleaf and Marge's arrival at his house in Italy (they are coming with questions about Dickie's disappearance), he experiences it intensely: "It was like waiting interminably for a show to begin."⁵³ Let us recall that Tom's internalized homophobia prompts him to act as if he is straight. So as not to come across as queer, he performs a role. Tom is a villain whose primary goal, rather than hiding that he is a murderer, seems to be to hide his sexual difference.

When Tom leaves Italy in the final chapter of the novel, waiting to get caught still permeates the story. Tom imagines police "waiting on the dock" to seize him when he arrives.⁵⁴ I want to turn here to José Esteban Muñoz's queer-temporal thinking, particularly his conceptualization of the horizon as signifying *queer utopia*, because it can be drawn on to emphasize that Tom's waiting to get caught (like other forms of waiting in the novel) is entangled with queerness. Queer

utopia, to Muñoz, is to be understood as a hopeful vision rooted in the belief that queerness is not just an identity but a *horizon*, a way of imagining a future world beyond the limitations of the present. In Muñoz's words, "queerness is always in the horizon".⁵⁵ Also – and this is not insignificant for queer waiting – queer utopia is something queer people await and dream of in order to cope with discrimination, stigma, and other challenges. When Tom is on the ship, he notices a "black sky, so black that there was no trace of [a] horizon".⁵⁶ Tom's acknowledgment of the absence of a horizon is noteworthy because earlier in the novel, there is another reference to it: "He stood at the corner of the terrace, staring out at the vague empty line of the horizon and thinking of nothing, feeling nothing except a faint, dreamlike lostness and aloneness."⁵⁷ That early scene involves Dickie arriving with a smile and interrupting Tom's contemplation. It is thus possible to regard representations of horizons (or lack of horizons) in *The Talented Mr. Ripley* in the spirit of Muñoz's thinking. The queer utopia Tom longs for is one in which he and Dickie are together. In the end, however, not being able to detect even a "*trace* of a horizon" signifies that although Tom evades capture, freedom comes with a steep price: Dickie is gone and the possibility of being close to him by impersonating him is gone too.

To Tom's surprise, no police await him in Greece. What does await him is a letter from Mr. Greenleaf stating that Dickie's will (a document forged by Tom previously in the story) suggests "that Richard has taken his own life" and that lawyers will be "making over Richard's trust fund and other properties" to Tom.⁵⁸ Although the letter is regarded as good news (Tom understands he is in the clear), he is not fully content. He regrets some of his actions: "if he only hadn't misjudged the relationship between Dickie and Marge so stupidly, or had simply waited for them to separate of their own volition, then none of this would have happened, and he *could* have lived with Dickie for the rest of his life."⁵⁹ It is the loss of a potential life partner Tom laments. His regret does not involve guilt over having murdered and ruined people's lives, which substantiates that Tom is a character in whom antagonism and queerness merge.

I should note, however, that the link between queerness and violence in *The Talented Mr. Ripley* can and should be problematized. As

Michael Trask has stated, Tom's homosexuality is "stereotypical" and there are troubling implications in Highsmith's "penchant for equating homoerotic and homicidal tendencies" throughout her oeuvre.⁶⁰ One can certainly be critical of Highsmith's conflation of Tom's sexuality and his inclination toward violence. Arguably, *The Talented Mr. Ripley* would be an exciting read without its queer themes. In my view, Tom's inner conflict about his desire for Dickie (to be him or to be *with* him) raises the stakes. The juxtaposition of waiting to get caught and waiting to be outed as sexually different makes the novel more suspenseful. All in all, the entwining of queerness and antagonism that Tom embodies demonstrates that one cannot examine one without recognizing the other. Tom, as I see it, is clearly both antagonistic and queer.

As I have theorized elsewhere, waiting, for queer people, can be "a way of life" that is forced upon us by heteronormativity".⁶¹ Nevertheless, for Tom, the anticipation involved in waiting (especially in the first half of the novel) is not only tedious and fosters impatience, but it is also imbued with hopefulness and excitement because maybe, just maybe, Dickie might come around and reciprocate Tom's feelings. Additionally, after Dickie's murder, awaiting getting caught involves a kind of pleasurable anticipation because Tom gets to impersonate Dickie: "It occurred to him that his anticipation was more pleasant to him than his experiencing."⁶² It is important to note that although Tom can sometimes pretend to be Dickie and to be *with* him at the same time, that is only possible in solitude.⁶³ In some instances, people may believe that he really is Dickie Greenleaf, but as long as Marge is around and tries to make contact, Tom cannot truly *become* him. In that regard, waiting to get caught constitutes a prison of sorts even though Tom evades capture, because it fortifies his loneliness: "He would have to keep a distance from people, always."⁶⁴ Also, let us recall the quote I began this article with. On the final page of the novel (when Tom travels onward from the Greek mainland to Crete), it is conveyed that awaiting capture is to characterize his whole life. Tom visualizes "policemen waiting for him, patiently waiting with folded arms". As we can see, for Tom Ripley waiting is a never-ending story.

Conclusion: Deidealizing Tom Ripley

This article has emphasized that Tom Ripley embodies a cluster of antagonism, queerness, and waiting. That cluster prompts two apt takeaways from *The Talented Mr. Ripley*. The first: Because Tom is unable to acknowledge the queer parts of himself, he experiences intense shame and self-disgust, and that is why he acts out against others, becoming a serial killer. The second, which contradicts the first, is the more convincing one: Tom is unable to live authentically as queer, but that is not the foundation for his antagonism. First and foremost, Tom is a villain (as Highsmith intended), but he is a villain who happens to embody a suppressed queer sexuality. Although Tom's sexuality can be seen as related to his crimes (like killing Dickie because he cannot have him to himself), his queerness is much less prevalent in the subsequent four novels in the *Ripliad* (despite dressing up in drag in the fourth one). It is thus possible to argue that in the series as a whole, Tom's queerness does not constitute the basis of his antagonistic behavior. In the first novel though, his queerness constitutes an accelerant to antagonism. Because Dickie keeps Tom in suspense, Tom murders him. Regardless of whether one chooses to interpret Tom's feelings for Dickie as sexual or not, Tom snaps when he realizes that he is waiting in vain.

Desiring Dickie and murdering him too constitutes a contradiction that can be understood via the concept of *deidealization*, which, as Kadji Amin has shown, is a useful tool for scholars who work with historical material in which queer people (or characters) behave in less-than-respectable ways.⁶⁵ To Amin, deidealization can help dismantle idealized attachments to historical queer figures. Simultaneously, the concept emphasizes that there are important lessons to be learned from queer history's undesirable objects (i.e., queers who behave heinously and whose actions are hard to defend). Amin underlines the importance of situating historical queer figures in their temporal and cultural contexts which means resisting the temptation to project current queer values onto the past. A character like Tom Ripley – a serial killer and closeted queer man suffering from internalized homophobia (as I interpret him) – can easily be seen as not representing modern queer-political ideals particularly well. Rather,

he constitutes a troubling and “inconvenient” aspect of queer literary history. Amin emphasizes that “the alternative and the nonnormative – those terms most valued within Queer Studies – *need not be politically desirable or affectively pleasurable*; at times they might be experienced as barely tolerable, or more likely, as nauseating in the ways in which they twist the valued terms of the present to an unrecognizable state”.⁶⁶ Although the murder of Dickie is an inexcusable act, Tom’s drawn-out waiting “for” his attention (and Dickie behaving like a dick) certainly makes it possible to empathize with Tom. It is important to remember that queer objects of study need not be “respectable” to be worth engaging with. Although Victoria Hesford notes that Highsmith’s novels about Tom Ripley constitute counter-fantasies “to the politically radical ambitions of both gay liberation and queer studies”,⁶⁷ we can, through deidealization, learn to accept the entwinement of queerness and antagonism that Tom embodies, as well as acknowledge the truly complex features of this undesirable object from queer literary history.

Conclusively, Tom Ripley reminds us that literary queer representation has become less ambiguous in our time than it was in the mid-1950s. Also, even though he does not behave according to respectable standards of contemporary queer politics, he constitutes, as a queer villain, a counterpoint that is valuable for Queer Studies. Not only because his complexities and contradictions are interesting in and of themselves, but also because an exclusively “positive” representation of queer people in media (e.g., saint-like portrayals) involves an overwhelming risk of unreasonable standards being set for queers in real life.

Acknowledgment

This article was made possible thanks to funding from the Swedish Research Council (Vetenskapsrådet), for the project “Queer Waiting in Literature and Film” (2023-00386).

Notes

- 1 The five novels that make up the *Riplied* are: *The Talented Mr. Ripley* (1955), *Ripley Under Ground* (1970), *Ripley's Game* (1974), *The Boy Who Followed Ripley* (1980), and *Ripley Under Water* (1991).
- 2 Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley / Ripley Under Ground / Ripley's Game* (New York: Random House, [1955, 1970, 1974] 1999), 290.
- 3 I want to clarify upfront that although *The Talented Mr. Ripley* can be seen as a queer-themed novel in which death is a key theme, it does not involve the “bury your gays” trope that has been a staple in literary history (that is, queers being “killed off” by means of narrative renditions of suicide and murder). Highsmith’s novel may involve death, but death is never a punishment for *being* queer, rather the opposite. As this article demonstrates, Tom murders Dickie because he does *not* reciprocate his desire (i.e., because Dickie is not queer).
- 4 Fiona Peters, *Anxiety and Evil in the Writings of Patricia Highsmith* (Burlington, VT: Ashgate, 2011), 37.
- 5 Peters, *Anxiety*, 148 (emphasis in original).
- 6 Oscar von Seth, “Queer Waiting in Michael Cunningham’s *The Hours*”, *Lambda Nordica* (2025, online first), 4–5, <https://doi.org/10.34041/ln.v.1006>.
- 7 See von Seth, “Queer Waiting”, 1–24; and Oscar von Seth, “A Bad Gay Waiting for Vengeance: Ellie in *The Last of Us Part II*”, *REDEN. Revista Española De Estudios Norteamericanos* vol. 6 (2025: 2), 23–38, <https://doi.org/10.37536/reden.2025.6.2724>.
- 8 See e.g., Jenny Björklund, Ann-Sofie Lönngren, “Now You See It, Now You Don’t: Queer Reading Strategies, Swedish Literature, and Historical (In)visibility”, *Scandinavian Studies* vol. 92 (2020: 2), 196–228, <https://doi.org/10.3368/sca.92.2.0196>.
- 9 Patricia Highsmith, *Patricia Highsmith: Her Diaries and Notebooks, 1941–1995*, Anna von Planta ed. (London: Weidenfeld & Nicolson, 2021), 633.
- 10 See e.g., Lech Zdunkiewicz, “Aligning with Sociopaths: Character Engagement Strategies in Highsmith’s and Minghella’s *Talented Mr. Ripley*”, *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture* (2021: 11), 119–136, <https://doi.org/10.18778/2083-2931.11.09>; and Juliette Bourget, “From Witness to Accomplice: The Manipulation of Readers’ Empathy Through Consciousness Representation in Patricia Highsmith’s *The Talented Mr Ripley*”, *Journal of Literary Semantics* vol. 52 (2023: 2), 145–161, <https://doi.org/10.1515/jls-2023-2010>.
- 11 See e.g., Anthony Channell Hilfer, “‘Not Really Such a Monster’: Highsmith’s *Ripley* as Thriller Protagonist and Protean man”, *Midwest Quarterly Journal of Contemporary Thought* vol. 25 (1984: 4), 361–374.
- 12 See e.g., Chris Straayer, “The Talented Poststructuralist: Heteromascularity, Gay Artifice, and Class Passing”, in *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*, Peter Lehman ed. (New York: Routledge, 2001), 115–132; George Haggerty, *Queer Gothic* (Urbana: University of Illinois Press, 2006); Michael Trask, “Patricia Highsmith’s Method”, *American Literary History* vol. 22 (2010: 3), 584–614, <https://doi.org/10.1093/alh/ajq038>; and David Greven, “Queer Ripley: Minghella, Highsmith, and the Antisocial”, in *Patricia Highsmith on Screen*, Wieland Schwanebeck, Douglas McFarland eds. (Cham: Palgrave Macmillan, 2018), https://doi.org/10.1007/978-3-319-96050-0_7.

- 13 There are three notable cinematic renditions of *The Talented Mr. Ripley*. In the first, *Plein soleil* (*Purple Noon*, René Clément, 1960), Alain Delon plays Tom; the second is Anthony Minghella's Academy Award-nominated *The Talented Mr. Ripley* from 1999; and the third and most recent version is the TV series *Ripley* (Steven Zaillian, 2024), starring Andrew Scott as Tom.
- 14 Edward A. Shannon, "'Where Was the Sex?' Fetishism and Dirty Minds in Patricia Highsmith's 'The Talented Mr. Ripley'", *Modern Language Studies* vol. 34 (2004: 1–2), 19, <https://doi.org/10.2307/4150053>.
- 15 Peters, *Anxiety*, 154.
- 16 Although Tom can be understood as a queer character, Patricia Highsmith – who was a lesbian – is difficult to label a “queer writer”, primarily because of her personal prejudices (racism, anti-Semitism, homophobia, stereotypical thinking) and due to her lack of engagement with the emancipatory politics of her time. See e.g., Andrew Wilson, *Beautiful Shadow: A Life of Patricia Highsmith* (London: Bloomsbury, 2003), 299; and Victoria Hesford, “Tom Ripley, Queer Exceptionalism, and The Anxiety of Being Close to Normal”, *Angelaki* vol. 23 (2018: 1), 102, <https://doi.org/10.1080/0969725X.2018.1435382>.
- 17 von Seth, “Queer Waiting”, 6. See also Martin Heidegger, *Discourse on Thinking*, John M. Anderson, E. Hans Freund trans. (New York: Harper & Row, [1959] 1966).
- 18 Highsmith, *Talented*, 62.
- 19 Highsmith, *Talented*, 64.
- 20 Highsmith, *Talented*, 23.
- 21 Highsmith, *Talented*, 34.
- 22 Highsmith, *Talented*, 38.
- 23 Highsmith, *Talented*, 39.
- 24 See Shannon, “Sex”, 18ff.
- 25 Highsmith, *Talented*, 72.
- 26 Highsmith, *Talented*, 53.
- 27 Highsmith, *Talented*, 73.
- 28 Highsmith, *Talented*, 76.
- 29 Bourget, “Witness”, 147; and Eric Targan, “Identity Theft: The Amoral Vision of Patricia Highsmith”, *The Midwest Quarterly* vol. 56 (2015: 4), 317.
- 30 Highsmith, *Talented*, 80.
- 31 Highsmith, *Talented*, 89.
- 32 Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham: Duke University Press, 2011), 3.
- 33 Straayer, “Talented”, 117.
- 34 Highsmith, *Talented*, 100.
- 35 See Shannon, “Sex”.
- 36 Highsmith, *Talented*, 122.
- 37 Highsmith, *Talented*, 127.
- 38 Byrne Fone, *Homophobia: A History* (New York: Metropolitan Books, 2000), 390.
- 39 Highsmith, *Talented*, 3.
- 40 Highsmith, *Talented*, 4.
- 41 Imad Shouery, “Phenomenological Analysis of Waiting”, *The Southwestern Journal of Philosophy* vol. 3 (1972: 3), 95, <https://doi.org/10.5840/swphil19723342>.
- 42 Highsmith, *Talented*, 217.

- 43 Highsmith, *Talented*, 281.
- 44 Highsmith, *Talented*, 217.
- 45 Highsmith, *Talented*, 146 (emphasis in original).
- 46 Highsmith, *Talented*, 148.
- 47 Highsmith, *Talented*, 151.
- 48 Hilfer, “Monster”, 371.
- 49 Peters, *Anxiety*, 37.
- 50 Highsmith, *Talented*, 171 (emphasis added).
- 51 Highsmith, *Talented*, 172.
- 52 Highsmith, *Talented*, 192.
- 53 Highsmith, *Talented*, 219.
- 54 Highsmith, *Talented*, 285.
- 55 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: New York University Press, 2009), 11.
- 56 Highsmith, *Talented*, 282.
- 57 Highsmith, *Talented*, 92.
- 58 Highsmith, *Talented*, 289.
- 59 Highsmith, *Talented*, 274 (emphasis in original).
- 60 Trask, “Method”, 585.
- 61 von Seth, “Queer Waiting”, 21.
- 62 Highsmith, *Talented*, 180.
- 63 Although I draw on notions of *queer antisociality* in my conceptualization of queer waiting (e.g., Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* [Durham: Duke University Press 2004]; see von Seth, “Queer Waiting”, 18), Tom should not be labeled antisocial because he longs for companionship.
- 64 Highsmith, *Talented*, 185f.
- 65 Kadjji Amin, *Disturbing Attachments: Genet, Modern Pederasty, and Queer History* (Durham: Duke University Press, 2017).
- 66 Amin, *Disturbing Attachments*, 31 (emphasis in original).
- 67 Hesford, “Exceptionalism”, 103.

LOU MATTEI

ÖVERSÄTTANDETS LESBISKA EROS

Eva Alexanderson som översättarförfattare



TFL 2025:3

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.57227>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2025 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/>)

Debatten om översättares synlighet och erkännande i relation till de författare de översätter har varit på tapeten sedan åtminstone grundandet av Svenskt översättarförbund i mitten av 1900-talet.¹ Om än en viktig debatt, bidrar den tidvis till att positionera översättar- respektive författarrollen som ett binärt motsatspar snarare än två olika men besläktade skrivpraktiker, vilket riskerar att förenkla relationen mellan dem. Faktum är att översättare och författare mycket sällan är motsatta kategorier eller roller, och ofta sammanfaller de i en och samma person. I en fallstudie om uteblivna nyöversättningar använder Elin Svahn tre kategorier för att beskriva olika typer av översättare: "författaröversättaren", "den fackligt engagerade översättaren" och "den 'vanliga' översättaren".² Författaröversättaren är en författare som också arbetar som översättare, men som är mest känd som det förra, enligt Svahn.³ För Eva Alexanderson (1911-1994) var förhållandet närmast motsatt då hon var en erkänd och flitig översättare som samtidigt närde ett författarskap som numer fallit i relativ glömska. Alexandersons profil kan snarare benämnas *översättarförfattare*, där översättarskapet har dominerat det egna författarskapet. Att översättare från franska till svenska spelar olika roller i litteraturförmedling mellan kulturella och lingvistiska litterära sfärer har observerats av Mickaëlle Cedergren och Ylva Lindberg, som visat hur dessa kan profilera sig som översättare inom en specialiserad genre och till och med uppnå elitstatus som översättare av klassisk litteratur.⁴ Alexanderson, som bland andra översatte Jean-Paul Sartre, Simon de Beauvoir och Umberto Eco, kan sägas tillhöra denna grupp av översättare.

Oavsett om det är översättar- eller författarskapet som har över-

handen är det ofta relevant att studera dessa skrivpraktiker i dialog med varandra. Eva Alexanderson skrev vad som kallats för den första svenska självbiografiska romanen om lesbisk kärlek, *Kontradans* (1969).⁵ Samma år publicerades *Oäktingen* (1969), Alexandersons översättning av Violette Leducs självbiografi *La batarde* (1964), som även den skildrar kärleksrelationer och begär mellan kvinnor.⁶ Båda verken berättas av en protagonist som delar förnamn med författaren och de har båda framhållit att det som skildras är självupplevda erfarenheter. Emellertid har *Kontradans* fått undertiteln "Roman" och *La batarde* kategoriserades som "Récit" ("Berättelse") av förlaget Gallimard. Trots detta kan både *Kontradans* och *La batarde* läsas som självbiografiska romaner tack vare de självbiografiska pakter som sluts med läsaren genom uttalanden i pressen i Alexandersons fall och i Simone de Beauvoirs förord till *La batarde*.⁷ Det som står i centrum för denna undersökning är Eva Alexandersons dubbla position som både översättare av och författare till två självbiografiska texter som tematiserar lesbiskt begär. Uppsatsens syfte är att analysera *La batarde* och Alexandersons översättning *Oäktingen* jämte den självbiografiska *Kontradans* för att därigenom dra nya slutsatser om Alexandersons översättarförfattarskap i stort. Hur översätter Eva Alexanderson en självbiografi vars protagonist erfar en lesbisk deflorationsscen, en långvarig relation med en annan kvinna och ett heterosexuellt äktenskap? Vilka insikter om Alexandersons översättande skrivandepraktik framträder genom att läsa hennes översättning av Leduc jämte hennes egen självbiografiska text? Genom att studera några nyckelaspekter av *La batarde* (1964), *Oäktingen* (1969) och *Kontradans* (1969) ämnar jag utreda detta.

Efter denna inledning presenteras studiens teoretiska grund i Queer Translation Studies. Analysdelen inleds med en närläsning av texterna i form av undersökandet av äktenskapets diskurs, Alexandersons översättning av lesbisk åtrå hos Leduc och de genuskonstruktioner som gestaltas och förhandlas i texterna. Den näst sista analysdelen zoomar ut något och gör en makroanalys av Alexandersons roll som översättarförfattare genom begärets lins. Slutligen återkommer jag till de litterära verken och analyserar deras roll i Alexandersons översättarförfattarskap ur reproduktionens perspektiv. Avslutningsvis presenteras undersökningens slutsatser i ett sammanfattande avsnitt.

En queerteoretisk blick på översättning

Min teoretiska utgångspunkt är hämtad ur Translation Studies, och mer specifikt Queer Translation Studies – en teoribildning och forskningsfält som gradvis vuxit fram de senaste tio åren. Queerteoretiska perspektiv på översättning har aktualiserats genom både antologier⁸ och Brian James Baers monografi *Queer Theory and Translation Studies* (2021) som visar hur dessa två forskningsfält och teoretiska perspektiv kan berika och utmana varandra.⁹ Också de akademiska tidskrifterna har bidragit till detta genom exempelvis temanumren ”Translating Transgender” ur *Transgender Studies Quarterly* (2016) och ”Beyond Essentialisms – Translating Sex and Gender” ur *Tidskrift för Litteraturvetenskap* (2022).¹⁰ Det som framför allt förenar översättning och queera uttryck för kön och sexualitet är deras respektive roller som gränsöverskridande praktiker som utgör ett hot mot den enspråkiga och heterosexuella nationen. ”The abjectionification of both translation and queer sexuality can be traced to the regimes of absolute difference that emerged in the late eighteenth and the early nineteenth centuries, producing modern nations as monolingual and heterosexual”, skriver Baer och menar att dessa likheter är vad som talar för ett fruktbart möte mellan queer- och översättnings-teori.¹¹ Vad queera översättningsstudier ska studera och hur är en pågående diskussion, där José Santaemilia ser två komplementära perspektiv att beakta: ”the translation of sexuality and the sexualization of translation”.¹² Queera översättningsstudier kan alltså både analysera hur sexualitet översätts ur ett maktkritiskt perspektiv, men även undersöka översättning som en sexualiserad och könad skrivpraktik. Föreliggande artikel har inspirerats av rörelsen mellan de två angreppssätten och börjar med att undersöka översättningen av sexualitet för att sedan analysera och teoretisera Alexandersons översättande ur ett metaperspektiv. Det könade, sexualiserade och affektiva i diskurser kring språk och nation lyfts av Yasemin Yildiz som menar att avsikten är att naturalisera enspråkigheten som norm: “With the gendered and affectively charged kinship concept of the unique ‘mother tongue’ at its center, [...] monolingualism established the idea that having one language was the natural norm, and that multiple languages constituted a threat to the cohesion of individuals

and societies".¹³ Likt flerspråkighet ses queer sexualitet som ett hot mot nationen eftersom den inte centrerar en reproduktiv heterosexuallitet som ska säkerställa dess framtid.¹⁴ Baer menar att även översättningar har konstruerats som 'sterila' texter och att både översättningar och queera subjekt därför ansetts vara nationalstatens "abject Others" för att exkluderas ur dess kollektiva historia om identitet och kultur.¹⁵ Detta teoretiska sammankopplande av översättningsars utmanande av enspråkighetens norm med gränsöverskridande, queera uttryck för sexualitet betyder emellertid inte att varje text som gestaltar queera erfarenheter är flerspråkiga i sig.

Feministiska översättningsforskare har länge observerat könade aspekter av kulturella förståelser av översättning. Lori Chamberlains feministiska kritik av detta som skärskådar de sexistiska mönster som ligger till grund för hierarkin mellan författare och översättare hänvisar till dikotomin produktion/reproduktion där det sista värderas lägre. Chamberlain konstaterar att "the opposition between productive and reproductive work organizes the way a culture values work: this paradigm depicts originality or creativity in terms of paternity and authority, relegating the figure of the female to a variety of secondary roles".¹⁶ Författande är alltså originellt, produktivt och därmed manligt, medan översättning är efterapande, det vill säga reproduktivt, och alltså kvinnligt. Även om queera översättningsstudier vill nyansera denna binära uppdelning finns det anledning att återkomma till Chamberlains arbete, särskilt i studiet av en lesbisk/kvinnlig översättarförfattare. Alexandersons dubbla position som både författare och översättare utmanar ju dessutom Chamberlains genuskodning av rollerna. I min analys innebär detta att jag ser översättning som en situerad skrivhändelse, starkt influerad av könade och sexualiserade kulturella förståelser av översättarens roll. Just därför är det intressant att undersöka hur Alexandersons position som författare till en självbiografisk roman som skildrar en lesbisk relation tar sig an Violette Leducs text som översättare.

Det är sant att en viss syn på översättning överensstämmer med enspråkighetens ideologi, vars uppkomst och utveckling har studerats av David Gramling.¹⁷ Om man betraktar översättning som neutral överföring från ett språk till ett annat kan gränserna mellan språk upprätthållas och språken hålls "rena" och separata från varandra.

Det här är inte min syn på översättning, som jag i stället förstår som en flerspråkig skrivandepraktik där olika språk och kulturer är i ständig dialog och förhandling. Denna skillnad framträder i studiet av en översättarförfattare som Alexanderson som i föreliggande artikels exempel både översätter en queer självbiografi från franska till svenska och skriver en egen självbiografisk roman om en lesbisk relation som utspelar sig på italienska men gestaltas på svenska. Hennes skrivande, både i översättningarna och de egna skönlitterära verken, är alltså en litterär praktik som präglas av hennes flerspråkighet och erfarenheter av normbrytande, gränsöverskridande sexualitet. Det ska preciseras att Alexanderson, som översatte till svenska från franska, italienska och i vissa fall spanska, engelska och tyska, och publicerade sina romaner på svenska, uppenbarligen var flerspråkig. Emellertid var hennes skriftspråk svenska, oavsett vilket språk det hon författade utspelat sig på eller formulerats på först. Därför kan hon knappast kallas tvärspråklig författare (*écrivain translingue/translingual writer*).¹⁸ Hon översatte heller aldrig sina egna texter från svenska till något av sina andra språk, så det är i strikt mening inte heller frågan om självöversättning (*autotraduction/self translation*).¹⁹ Däremot kan självöversättningens utsuddande av gränser mellan författar- och översättarrollen påminna om Alexandersons översättande skrivande, något jag återkommer till längre fram.

Lesbiska äktenskap

I *Kontradans*, *La batarde* och *Oäktingen* finns äktenskapet alltid närvarande på ett eller annat sätt. Samtliga textjag förhåller sig till äktenskapet och nyttjar giftermålets olika symboler för att beskriva och begripliggöra sina lesbiska begär och relationer. Eftersom äktenskapet i juridisk mening var strikt begränsat till heterosexuella par, både när scenerna utspelar sig och när texterna skrivs och publiceras, blir resultatet en laddad omförhandling av samhällsnormer kring lesbisk kärlek. Notera att texterna också innehåller faktiska äktenskap och flera av karaktärerna väljer att ingå juridiskt bindande, heterosexuella äktenskap. Det lesbiska äktenskapet står alltså i direkt relation till det av samhället erkända, heterosexuella äktenskapet.

Det tredje kapitlet av *La batarde* skildrar protagonisten Violettes

tid på en internatskola för flickor där hon erfar den första stora passionen tillsammans med klasskamraten Isabelle. Deras relation inleds med tre passionerade nätter och under den andra natten tillsammans framträder äktenskapets vokabulär. Textjaget beskriver sin hänförelse: ”Jag lossade till hälften mina fingrar kring hennes liv, jag räknade: min älskade, min hustru, mitt barn. Jag hade tre förlovningsringar på tre av handens fingrar”.²⁰ Dessa tre förlovningsringar visar hur textjaget utvidgar den traditionella och heterosexuella betydelsen av en förlovningsring och i stället skapar en treenighet av de positioner i vilka hon sätter sin Isabelle. Även i *Kontradans* är ringen en betydelsefull symbol, men då gäller det en faktisk ring som textjagets kärlek Claudia bär efter deras uppbrott.²¹ I diktform återges scenen på följande vis: ”du sa jag är frisk / någorlunda / på vänster ringfinger bar du / en bred smal ring / och en smal slät ring / på höger ringfinger / jag visste att den smala / var min”.²² Här är det osäkert om Evas ring är en ring som hon faktiskt givit Claudia eller om det är på ett symboliskt plan som ringen tillhör Eva, alltså snarare som ett minne av deras relation eller kanske som en reservation från Claudias sida; en ring som viger henne till sitt lesbiska begär som uppenbarligen fortfarande finns inom henne trots att hon ingått ett heterosexuellt äktenskap. Ringen blir laddad med minnen och lesbisk åtrå på så vis att den ogiltigförklarar, eller åtminstone ifrågasätter, legitimiteten av det traditionella giftermålets vigselring. Till saken hör att Eva och Claudia uttryckligen har utbytt löften med varandra, och därmed iscensatt något som skulle kunna likställas med en vigselakt. På följande vis formulerar Eva sin vilja till Claudia: ”Om det inte går då begär jag dig till äkta, sa jag utan att finna detta det ringaste löjligt. / Du nöp bort en vissnad ros ur vasen på bordet. / Sen sa du utan att se upp: Ja – för hela livet”.²³ Kvinnorna är akut medvetna om att detta inte går i deras katolska kontext i Italien på 1950-talet, men ändå är löftet betydelsefullt för dem. Längre ner på samma sida reflekterar diktjaget: ”Jag visste att löftet var en illusion och löjligt för alla utom för mig; och dig. Ändå ett absolut bindande löfte”.²⁴

För Violette och Isabelle tar vigselakten en uppreppande form. Till skillnad från hur äktenskapet fungerar på ett traditionellt juridiskt plan, där vigselakten sker en gång och genom den performativa talakten binder de två makarna till varandra, är Leducs lesbiska äktenskap något iterativt som de två älskande ingår i gång på gång.

Inget av det juridiska äktenskapets statistiska form återfinns här utan det lesbiska äktenskapet är i ständig rörelse. Där det traditionella giftermålet fungerar som en antingen-eller-position, är det för Violette och Isabelle snarare stundens hetta och den närhet eller det avstånd de känner till varandra som avgör deras civilstånd. Därmed beskrivs deras första vigsel på ett tämligen våldsamt sätt under en av sexscenerna i kapitel tre.²⁵ I Alexandersons översättning låter det som följer: ”Vi vigde oss vid varandra i ytan med änterhakar i huden, tagel i händerna; vi krängde på piggarna i en harv”.²⁶ När Isabelle sedan kommer på besök hos Violette mot sommarlovets slut får tiden som åtskilt dem skilsmässans dramatiska status, då berättarjaget känner att ”[d]e veckor skilsmässan varat skilde oss alltjämt åt”.²⁷ Här är Alexandersons översättningsval intressant och säger något om hennes strategier för att översätta gestaltningen av den lesbiska relationen. Leducs text lyder ”[n]os semaines de séparation nous séparaient encore” och det som sticker ut är naturligtvis upprepningen ”séparation/séparaient” som blir till ”skilsmässan/skilde” i Alexandersons svenska.²⁸ Ordet ”séparation” på franska betyder inte nödvändigtvis skilsmässa utan kan även beteckna ett mer allmänt åtskiljande eller avsked, en tid isär då flickorna är separerade från varandra. I stället är ”divorce” det ord som motsvarar den juridiska, äktenskapliga skilsmässan. Genom att välja just ”skilsmässa” som ord blir äktenskapets symbolik ännu mer explicit på svenska, och bilden av det lesbiska bröllopet förblir en bärande del av texten. Alexanderson är konsekvent i sin översättning av ”séparation” till skilsmässa. Efter Violettes förbindelse med Isabelle inleder hon en relation med den äldre Hermine som är vaktlärlarinna på internatskolan – en relation som varar i flera år. När deras uppbrott sedermera skildras återkommer just skilsmässan som en betydelsebärande bild.²⁹

Att synliggöra lesbisk åtrå

När vaktlärlarinnan Hermine initialt fångar Violettes öga på internatskolan understryks den lesbiska åtrån i Alexandersons översättning. Egentligen handlar det inte om en regelrätt förstärkning utan ett erkännande av den lesbiska sexualitet som finns i texten, som en annan översättare hade kunnat förbise eller osynliggöra.³⁰ Violettes fascination för Hermine inleds under hennes relation med

Isabelle och den är uppenbar även för deras klasskamrater. Åsyftandes Violettes fascination för Hermine frågar en av dem Isabelle: "Tu ne vois donc pas qu'elle est clouée?"³¹ Verbet "clouer" betyder spika fast, fjättra och skulle här kunna översättas till "fastnaglad". Violettes tankar fortsätter sedan som "Oui, j'étais clouée sur la surveillante-musicienne qui jouait du piano" och återtar alltså detta ord för att själv beskriva sin fascination för Hermine. Där "fastnaglad" vore mer förutsägbart och mindre explicit i förhållande till Violettes erotiska intresse för Hermine, väljer Alexanderson att översätta det till "dökär" – ett ord som ju passar situationen men samtidigt raderar alla eventuella frågetecken kring naturen av Violettes fascination.³² När textjagets beskriver sin åtrå till vaktlärarinnan är det, om än erotiskt laddat, mindre uttalat sexuellt i den franska texten än i Alexandersons svenska. I hennes översättning blir "Je ne lui parlais jamais de la porte de la tentation, du feu dans ma bouche, dans mon ventre" till "Aldrig talade jag med henne om frestelsens dörr, om elden i min mun, i mitt sköte".³³ "Ventre", som betyder mage, har självfallet en viss erotisk laddning här och är tvetydigt då det hänvisar till magpartiet i vidare mening där även underlivet och livmodern kan åsyftas, men Alexandersons val att översätta det till just "sköte" gör läsaren akut medveten om den lesbiska åtrå som brinner inom Violette. "Ventre" är i Leducs erotiska begreppsvärld ett ord som laddas med starka sexuella konnotationer, som när hon beskriver sitt sexuella begär som "J'avais une pieuvre dans le ventre".³⁴ Senare heter det: "Je récitais mon corps sur le sien, je baignais mon ventre dans les arums de son ventre, j'entrais dans un nuage".³⁵ Här har Alexanderson alltså plockat upp den starka erotiska laddningen i "ventre" och valt ordet "sköte" därefter, just för att den svenska läsaren ska uppfatta det lesbiska begäret. Däremot är hon inte konsekvent med detta ordval, utan låter "ventre" bli omväxlande "mage" och "sköte" i de två sistnämnda exemplen.

Lesbiskt genus

Hur förhåller sig Alexanderson till gestaltandet av genus i dessa lesbiska kärleksrelationer? I *Kontradans* verkar könsfrågan vara underordnad kärleksfrågan, eftersom kärleken enligt textjaget är köns-

neutral. Karin Lindeqvist hävdar att *Kontradans* ”frikopplar lesbiskt begär från könsöverskridande. Frågor om genus, om maskulinitet och femininitet, förbli [sic] oproblematiserade” vilket är en intressant kontrast till Leducs lek med olika könsuttryck.³⁶ Jag håller med Lindeqvist om att den bild av lesbiskhet som framträder i *Kontradans* främst vilar på en förståelse av kärlek som könlös och universell, men däremot pågår en ständig förhandling kring vad en kvinna är och kan vara i texten. Claudia går exempelvis i psykoanalys för att ”bli normal” och för att ”veta att [hon] är kvinna till hundra procent” vilket antyder att samkönade begär motsäger och problematiserar kvinnoidentiteten.³⁷ I *La batarde* är textjagets genus emellertid instabilt på flera nivåer. Alex Hughes förstår karaktären Violettes skiftande uttryck av maskulinitet och femininitet i förhållande till Leducs fascination för manlig homosexualitet. Hughes menar att textjagets femininitet i *La batarde* påminner om en performativ, drag-liknande *camp*-estetik snarare än en normativ, heterosexuell femininitet (som emellertid är lika performativ, fastän naturaliserad av patriarkatet).³⁸ Uppvärderandet av manlig homosexualitet framträder tydligt i Violettes kärleksrelation och senare (misslyckade) äktenskap med Gabriel. I förhållandet med honom blir Violettes identifikation med manlig homosexualitet synlig, exempelvis när hon ber honom att älska henne som en man älskar en annan man. I första hand för att inte riskera att bli gravid, men det skrivande jaget lägger till: ”Le second plan, en y réfléchissant trente ans après, est le vrai. Au second plan le souhait d’un couple d’homosexuels sur ma couche”.³⁹ Här uttrycks alltså en ytterst queer önskan hos protagonisten, även när hon befinner sig i ett heterosexuellt förhållande.

Den heterosexuella dynamiken är emellertid inte helt frånvarande, utan aktualiseras av Violette när hon ser på Gabriel som sin fru i ett heteroförhållande. Textjaget uttrycker det som att ”[j]’étais son homme, il était ma femme dans ce corps à corps de l’amitié”.⁴⁰ Intressant här är att man och fru inte ackompanjeras med just ordet äktenskap utan ”ce corps à corps de l’amitié” vilket är ett ambivalent uttryck som konnoterar en vänskapens närkamp. Detta översätter Alexanderson till ”[j]ag var hans man, han var min hustru i denna nära vänskap”.⁴¹ Leduc åsyftar här en erotiskt laddad vänskap som kännetecknas av en dragkamp mellan två kraftfulla motståndare, som

en slags könskamp. Alexandersons svenska uttraderar det kroppsliga och tonar ner den sexuella dynamik som finns mellan dem, samtidigt som Leducs skevande av det heterosexuella äktenskapets roller finns kvar. Detta översättningsval pekar mot en mer lesbisk tolkning av textjagets begär än i det franska originalet som kokar av motstridig och ambivalent åtrå.

Violettes heterosexuella förhållande med Gabriel skildrar alltså en komplex könsdynamik på flera sätt. Han kallar henne "bonhomme" vilket blir "gosselilla" i Alexandersons svenska. Det tydligt maskulina smeknamnet får en mer feminin klang på svenska med "lilla", även om det androgyna finns kvar. Även i relation till Hermine finns en ambivalens i hur Violettes genus konstrueras, framför allt rent språkligt. Efter en dispyt mellan Violette, Hermine och Gabriel som slutar med att den sistnämnde stormar ut säger Hermine: "Tu es malheureuse mon pauvre petit" till Violette, vilket Alexanderson översätter till "Du är ledsen stackars liten".⁴² Men eftersom grammatiskt genus fungerar annorlunda i svenskan så försvinner här en spännande vändning från den franska meningen, där Violette först sägs vara ledsen i femininum (malheureuse) för att sedan kallas vid ett ömt smeknamn i maskulinum (mon pauvre petit). Att Violette kallas "petit" i stället för "petite" av Hermine upprepas ett flertal gånger, där det mest iögonfallande är när hon befinner sig i upplösningstillstånd efter att en okänd kvinna förolämpat hennes utseende. Hermine och Violette turas då om att säga "Mon petit"/"Ma petite" till varandra, vilket blir "Lilla du"/"Lillan" i Alexandersons svenska.⁴³ I samma scen blir deras kroppar del av samma organism i den snoriga gråten när Hermine försöker trösta Violette: "Ma morve coulait sur sa joue, dans son cou. Pleuraient aussi avec nous le vent, le ciel, la nuit. Charité du sexe. Fondaient aussi nos ovaires, notre clitoris".⁴⁴ På svenska heter det: "Mitt snor rann utför hennes kind, ner på halsen. Med oss grät också blåsten, himlen, natten. Det barmhärtiga könet. Också våra äggstockar, clitoris upplöstes".⁴⁵ Intressant här är att "notre" försvinner i Alexandersons svenska, alltså det ord som förenar kvinnornas kroppar till en enda, sammankopplade genom njutningsorganet klitoris. Denna detalj gör att Alexandersons svenska upprätthåller kvinnornas individualitet och gräns gentemot varandra där de i den franska texten smälter samman. Detta behöver emellertid inte tyda

på en mindre lesbisk tolkning, utan snarare en typ av lesbisk intimitet som inte ser kvinnorna som en sammanhängande enhet bara för att de delar samma kön.

Översättarens dubbla läsarposition

Det kanske mest anmärkningsvärda i översättarens läsarposition är hur hon fungerar som både mottagare och medskapare av texten. Visst har läsarorienterad litteraturteori argumenterat för att detta gäller alla läsare som genom sitt aktiva deltagande i läskten skapar mening, men skillnaden är översättarens simultana skrivandepraktik som går hand i hand med läsandet. Denna dubbelexponering blir extra tydlig då översättaren säger "jag" i översättning, alltså när Alexanderson upprepar och förändrar Leducs "je" till ett svenskt "jag". I vissa fall kan denna fördubbling ge upphov till ny mening. Ett lustigt exempel kommer just efter en av Leducs läsareppeller där hon vill locka läsaren att fortsätta hålla henne sällskap: "Lecteur chéri, je te donnerai ce que j'ai. Je m'absente un moment pour le prendre et te le rendre. Lecteur tu m'attends, tu continues donc de me lire... et je ne te donnerai pas ce que j'ai reçu !".⁴⁶ Strax efteråt beskrivs Leducs själva skrivandesituation och plötsligt skymtas Alexandersons jag bakom (eller framför) Leducs: "Solen gnisslar, den skriker åt mig att jag inte kan förneka Norden, min egen hembygd. Min kropp lider när jag utsätter den för solen. Vi där uppiifrån Norr, vi kan inte göra oss av med våra yllegrejer, våra yllepaltor".⁴⁷ Norden här åsyftar Leducs "le Nord", det vill säga det norra Frankrike som är hennes hemtrakter och som kontrasterar mot solen i Provence som skiner på henne just när hon skriver. Men parallellt med denna betydelse kan den svenska läsaren även höra Alexandersons röst beklaga sig över sin egen härkomst och hur det ständiga resandet till sydligare bredgrader sliter på hennes kropp. Författarens och översättarens dubbla "jag" skapar nya nivåer av texten och gör att den expanderar genom Alexandersons översättande skrivande.

Om vi med Karen Emmerich förstår översättning som "interpretive iteration" snarare än "a (failed) transfer of an invariant meaning via the construction of textual equivalents" kan vi också observera hur en översättningens estetik uppstår i Alexandersons självbiografiska

skrivande i *Kontradans*.⁴⁸ Intressant nog är det i synnerhet gestaltandet av sex och njutning som framträder genom ett privilegierande av upprepning och omtagning. Jämför dessa två passager som först gestaltar längtan efter den andra och sedan den realiserade, delade njutningen:

Stillhet. Allt sorl kommer så långt borta ifrån. Nu skulle du vara här, hos mig, bredvid mig på sängen. Min kropp ropar efter din. Jag skulle kyssa dina läppar, dina ögon, ditt hårfäste, dina händer. Fingrarna, ett efter ett vill jag kyssa, varje led, varje fingertopp. Jag längtar att hålla dig i min famn, känna dig glida in i varje kurva, fylla ut. Din friska andedräkt varm mot mitt ansikte. Ta dig intill mig, känna att du är hos mig, du skulle känna att jag är hos dig, för dig. Älska varandra, tala med varandra, tiga tillsammans, älska utan att röra vid. Och åter röra vid varandra. I kärlekens evigt upprepade smekning, den upprepning som blir till helvete när man inte älskar, som är sötma när man älskar.⁴⁹

Siestatimme bakom slutna jalousier. Allt sorl kom så långt bortifrån. Du var hos mig. Jag kysste dina läppar, dina ögon, ditt hårfäste, dina händer. Fingrarna, ett efter ett kysste jag, varje led, varje fingertopp. Jag höll dig i din famn, kände dig glida in i varje kurva, fylla ut. Vi kände att vi var hos varandra, för varandra. Älskade varandra, talade med varandra, teg tillsammans, älskade utan att röra vid; och rörde åter vid varandra. I kärlekens evigt upprepade smekning. Siestatimme.⁵⁰

Här finns en tydlig upprepning som både är ordagrann och en komprimerad vidareiktning, ett omtag på den längtan som artikulerats i första stycket. Läsaren som kommer till den senare passagen får en stark déjà vu-känsla, en förnimmelse av att ha läst detta förut men i någon annan form, kanske på ett annat språk... Upprepningen i Alexandersons *Kontradans* skapar en känsla av intertextualitet inom verket, men den säger också något om hur det översättande skrivandet fungerar och upplevs av läsaren. Det exemplifierar hur omskrivning som konstnärligt grepp kan fungera. Små förändringar och förskjutningar som inte vittnar om fel eller oärliga fränsteg från en auktoritär källtext utan om en skrivandestrategi som öppnar upp för förlängningen av en redan upplevd text. Som tidigare nämnt är

det talande att upprepningen skildrar just lesbiskt begär och njutning. Begärets logik och översättarförfattarens kroppslighet är nämligen något jag vill lyfta fram som centralt för att förstå Alexandersons översättande skrivande.

Den diskurs som avskriver översättning som konstnärlig praktik kommer från en romantisk uppfattning av både författaren och nationen som framställer ett så kallat originalverk på det nationella språket, tvunget författarens modersmål, som överlägset alla andra textformer.⁵¹ En översättning som ju kommer av en annan text kan alltså inte vittna om samma ”genialitet” som en författares ”original”. I denna logik återfinns både en självgod, lätt nationalistisk arrogans och en naivitet inför litteraturens och språkets påstådda unicitet som poststrukturalismens ifrågasättande av texters originalitet och stabilitet avslöjar. Att språk och litterära texter står i konstant relation till varandra, innehåller spår av varandra och aldrig uppstår ur ett vakuum kan tyckas vara självklart, men negligeras när gränsen mellan översättning/original vaktas och upprätthålls. Att ta in den relationella och affektiva aspekten av översättande skrivande, där språkens, texternas och kropparnas möten med varandra uppmärksammas och studeras är ett alternativt sätt att närma sig översättning. Michelle Woods skriver:

Translatorial desire, the tonguing of language, the caress of the page or the keyboard is undervalued erotics. Translators speak of their love of a text, its language, of language, of another language, but a descriptive aesthetics of the embodied act of translation, of materializing desire, offers the possibility of a subversive hermeneutics—one of hesitancy, ambiguity, caress, doubt, possibility rather than one of domination, penetration, and objectification.⁵²

I Woods idé om översättningens erotik finns en närmast fenomenologisk ansats att beskriva sensualiteten bakom förkroppsligad rörelse och riktning, där översättarens kropp, språken och textens kropp kan mötas utan att det ska beskrivas som en kamp om dominans. Hennes syn på översättningens erotik har klart feministiska förtecken då hon förkastar en retorik som beskriver översättning i erövrande, koloniala och patriarkala termer. Som motsats till begär som en dominerande

och invaderande akt som ser den åtrådda parten som ett objekt, finns ett alternativt sätt att förstå översättarens begär som relationellt och som ett utbyte mellan två jämlika parter. För Kate Briggs visar sig översättningens erotik i en känsla av nyfiken tveksamhet och ovisshet:

This sentence on the other hand: I am able to read it, I feel fairly sure that I understand it. But until I start translating it, I'm not yet in a position to tell you exactly where, of what order or of what combination of orders (lexical, syntactical, atmospheric, psychological, ethical...), its difficulties will turn to be. [...] This not knowing – this not knowing ahead of time, ahead of engaging with the actual doing of it – is a source of – what? Excitement, I'd call it.⁵³

I denna nervösa upphetsning som Briggs beskriver utifrån sin egen översättarpraktik finns en erotisk energi som skiljer sig från den (hetero)sexuella metaforik av översättning som utgår från ett manligt, erövrande perspektiv. Lori Chamberlain låter George Steiner representera denna och problematiserar hans sexistiska sätt att erotisera översättning genom att göra texten till ett kvinnligt kodat objekt att penetrera och behärska.⁵⁴ Det finns alltså en idé om översättning som "textual intercourse" och en sammansmältning av språk och sexualitet som bygger på en bild av sexualitet som dominansutövning, vilket uppenbarligen skiljer sig från det feministiskt grundade lesbiska eros som jag, med stöd av Woods och Briggs, söker formulera.

Woods "materializing desire" beskriver en typ av läsarrespons, en nästintill kroppslig reaktion som skapar en skrivande impuls.⁵⁵ Det viktiga här är det relationella utbytet som beskrivs mellan översättare och text samt mellan översättare och författare. För Briggs är det dessutom ovissheten och spänningen i att upptäcka sin egen tolkning under det översättande skrivandets gång som skapar en erotisk laddning.⁵⁶ Denna impuls är inte helt olik inspirationen men den skiljer sig från den romantiska inspirationen i sin ambivalenta relation till originalitet. En översättning är ju alltid ett nytt, originellt verk eftersom "all the words are different [in translation]", som Karen Emmerich påminner om.⁵⁷ Samtidigt har det översättande skrivandet en särskild relation till denna andra text, en relation baserad på både likhet och skillnad. Kanske kan denna relation förstås som just en särskild

intimitet. Också Pier-Pascale Boulanger aktualiserar den översättande kroppens begär och njutning i det översättande skrivandet:

Genom sin kritik av genomskinlighetens ideologi möjliggör översättandets erotik en syn på översättning som en relationell aktivitet där njutning och åtrå spelar in. Den översättande kroppen reagerar på textens känsliga punkter, de som för honom skapar mening, och njutningen han utvinner från dessa tiodubblar känsligheten, vilken i sin tur påverkar hur han skriver sin text. Efter sitt möte skiljs kropparna åt, förvandlade.⁵⁸

Boulanger anknyter här översättarens individuella och konstnärliga val till hennes kroppsliga och sinnliga reaktion på konstverket hon ska översätta, vilket öppnar upp för en erotisk förståelse av översättning. I Alexandersons fall blir översättningen av *La batarde* en övning i att skriva lesbisk erotik och att skriva fram ett textjag med begär som liknar de egna, även om det inte är hennes egna "jag" som gestaltas. Att översättaren särskilt reagerar på de delar av texten som för henne skapar mening har också blivit tydligt i Alexandersons sätt att synliggöra de lesbiska begären i Leducs text och i vissa fall släta över eller spela ner de bisexuella aspekterna av texten. Att Alexanderson nöjer sig med en mindre ambivalent skildring av karaktärernas skiftande genusuttryck tyder också på att det är just kärleken och inte könsfrågan som hon menar är i centrum för självbiografin, vilket speglas i *Kontradans*. Genom att betrakta *Oäktingen* och *Kontradans* tillsammans framträder Alexanderson som ett skrivande subjekt med ärendet att erkänna och rättfärdiga det lesbiska begäret. Att se det översättande skrivandet som en erotisk och kroppslig praktik möjliggör dessutom en tolkning av den litterära texten som en slags lesbisk reproduktion, något jag ska titta närmare på nu.

Texten som lesbiskt barn

En översättande skrivandepraktik är grundläggande för *Kontradans* då den självupplevda kärleksrelationen mellan Eva och Claudia har utspelat sig på italienska, men sedan får svensk språkdräkt när Alexanderson stöper sina erfarenheter i litterär form. *Kontradans* är därtill riktad till Claudia i ett du-tilltal. Det paradoxala i riktningen

mot Claudia ligger naturligtvis i att hon är en italiensk kvinna som inte skulle kunna möta texten i samma form som läsaren gör; den skulle då behöva översättas. Samtidigt har de situationer som skildras utspelat sig på italienska och översatts till svenska i Alexandersons skapandeprocess vilket visar hur översättning och språköverskridande är fundamentala aspekter av denna. I skapandet av *Kontradans* upplöses dikotomin original/översättning eftersom texten blir till i ett kreativt, översättande skrivande som går bortom detta binära motsatspar. Därigenom utmanas den hierarkiska diskurs som avskriver översättning som ett konstnärligt skrivande och ser det som en lägre stående 'reproduktion'. Denna aspekt av Alexandersons skrivande skulle kunna förstås som en typ av självöversättning då de självbiografiska erfarenheterna som upplevts på italienska översatts till svenska när de blir till litteratur. Även självöversättaren utmanar de binära motsatsparen författare/översättare och produktion/reproduktion genom sitt skrivande, som ofta präglas av en asymmetri mellan språken.⁵⁹ I Alexandersons fall är italienskan inte ens ett skriftspråk utan ett talat och förkroppsligat språk som översatts dubbelt i den svenska romantexten.

Frågan om reproduktion i relation till skrivande är något som aktualiseras även inom *Kontradans*. Här sammankopplas skrivandet med kampen för att acceptera sin homosexualitet, där den självbiografiska berättelsen befriar från lidandet: "[Claudia] plågade mig, var själv plågad. Den dubbla plågan har jag burit i alla dessa år, gått havande med den. Till slut förlöst. [...] Och jag vet inte om jag förstår, vet inte om det långa havandeskapet bar frukt".⁶⁰ Det finns en dubbelhet i havandet; det åsyftar både lidandet som textjaget burit på men kanske också texten som nu finns i läsarens händer, som en produkt av det långdragna lidandet. Graviditetens logik är också något som används som en metafor för Claudia och Evas kärleksrelation. Vid ett tillfälle träffar Eva Claudias mor som beklagar sig över sin dotters oförmåga att engagera sig långsiktigt i något, i synnerhet relationer. "Det har aldrig varit mer än nio månader med någon", konstaterar modern. Evas reaktion blir stark: "Det stack till i mig. Jag räknade månaderna: jag var ett missfall".⁶¹

Också genom sin materialitet blir *Kontradans*, det vill säga boken som artefakt, inlemmad i en reproduktionens logik. Boken inleds

med dedikationen ”Till Claudia / det enda barn jag kan ge dig” vilket utvecklar idén om deras gemensamma erfarenheter, plågor och njutningar i textuell form som en produkt av båda deras kroppar. Till saken hör att Claudia när en stor längtan efter att bära ett barn och mer specifikt ett barn som är båda kvinnornas genetiska avkomma. Sorgen som denna omöjlighet innebär är en av de svåraste aspekterna för Claudia i kampen mot sin internaliserade homofobi. Nu är det emellertid Eva som varit havande och som förlöst den lilla, skrikande, blodiga men älskvärda textkroppen. Kerstin Muncks undersökning om födelsemetaforen hos Hélène Cixous, där födande och skrivande, kropp och text är ständigt sammantvinnade, blir relevant här. Muncks genusperspektiv på hur manliga respektive kvinnliga författare har använt metaforen att vara havande med och/eller förlösa ett litterärt verk är intressant att beakta från Alexandersons lesbiska synpunkt.⁶² Boken som barn ingår i det nätverk av metaforer som Munck identifierar i Cixous författarskap, där skrivandescenen = förlossning är vad hon kallar ”rotmetaforen”.⁶³ Eftersom *Kontradans* handlar om ett bokbarn som blivit till genom en lesbisk kärleksrelation går detta emot kulturella föreställningar om dessas (o)frukt-samhet. Det för kvinnliga författare omöjliga dilemma ”böcker eller barn” vänds på ända i denna kontext där boken blir till *i stället för* ett barn på grund av den lesbiska kärlekens ”sterilitet”.⁶⁴ Men i Cixous födelsemetaforer finns en möjlighet att skönja en kvinnlig, litterär befruktning som i hennes verk exemplifieras av den monumentala inspirationen från Clarice Lispector.⁶⁵ Som Munck framhåller visar emellertid metaforen skriva = föda hos Cixous framför allt på kvinnlig kraft snarare än på själva modersrollen och textuellt föräldraskap.⁶⁶

Som redan påpekats är den skrivprocess som gett upphov till *Kontradans* fler- eller tvärspråklig då den inneburit ett översättande av minnen, känslor och upplevelser som utspelat sig på både italienska och svenska. Därmed blir Eva och Claudias lesbiska barn en produkt av översättning på flera sätt. Det faktum att *Kontradans* publiceras samma år som *Oäktingen* är också signifikativt, om än på ett mer spekulativt plan. Två texter som tematiserar den smärta som reproduktion och lesbisk existens kan innebära har tillkommit under Alexandersons penna och möter sedan världen samtidigt, vilket inte

är oviktigt i sammanhanget. Detta skulle kunna förstås som en slags utvidgad variant av självöversättning, där Alexanderson förvisso inte översätter sin egen text till ett annat språk, men där samläsningen av hennes översättning av Leducs *La batarde* och *Kontradans* möjliggör en förståelse av översättningen som en förlängning av hennes litterära projekt att synliggöra ett lesbiskt jag och lesbiska begär. Genom översättningen av Leducs självbiografi skapar Alexanderson dessutom ett större textuellt sammanhang för sin egen självbiografiska berättelse där samkönad kvinnlig kärlek tematiseras. Även om detta inte är självöversättning i traditionell mening exemplifierar det översättares mångskiftande roller i litteraturförmedling mellan olika kulturella sfärer, och understryker vikten av att beakta flera delar av en översättarförfattares skrivande verksamhet i analysen av hennes *oeuvre*.⁶⁷

Diskussionen om textuellt föräldraskap och lesbisk textuell reproduktion är därutöver relevant genom dess koppling till hur översättning komplicerar frågan om författarskap. Genom att en översättare omarbetar och skriver en text som redan har en författare, och därmed blir medskapare till den nya texten, måste den auktoritära författarrollen sammankopplad med manlig auktoritet, genialitet och faderskap omprövas. I fallet Alexanderson/Leduc finns alltså en möjlighet att, genom att bygga vidare på metaforen av texten som barn, läsa *Oäktingen* som deras textuella reproduktion, deras gemensamma avkomma. Chamberlain hävdar att "the reason translation is so overcoded, so overregulated, is that it threatens to erase the difference between production and reproduction which is essential to the establishment of power. Translations can, in short, masquerade as originals, thereby short-circuiting the system".⁶⁸ Relationerna mellan *La batarde*, *Oäktingen* och *Kontradans* exemplifierar hur Alexandersons översättande skrivande utmanar kulturella idéer kring litterär produktion och reproduktion genom att luckra upp de annars åtskilda rollerna författare/översättare, i synnerhet när de förstås ur ett genus- och queerperspektiv.

Avslutning

I analysen av Eva Alexandersons översättande skrivande har jag visat hur hon i *Oäktingen* väljer att synliggöra lesbiska begär och legiti-

mera de lesbiska relationerna som skildras genom att exempelvis låta "separation" bli "skilsmässa", "clouée" bli "dökar" och "ventre" bli "sköte". I Leducs ambivalenta skildring av genus uppvisar Alexandersons översättning en tendens att bli mer feminint kodad och tona ned den sexuella laddningen mellan Violette och Gabriel innan de blir ett par. Tidvis blir Alexandersons översättarjag synligt i *Oäktingen*, vilket skapar en intressant dubbelexponering av två samtidiga lesbiska textjag. Vidare vittnar *Kontradans* om en översättande estetik i gestaltandet av sex och erotiskt begär genom utnyttjandet av omtagning och upprepning. Genom att samläsa *La batarde*, *Oäktingen* och *Kontradans* och lyfta fram Alexandersons dubbla roll synliggörs hur översättarförfattares skrivande kan luckra upp gränsen mellan översättare och författare. Därigenom möjliggörs en tolkning av *Kontradans* som lesbiskt barn, men även av *Oäktingen* som Alexanderson och Leducs textuella avkomma. Det faktum att samtliga texter är självbiografiska, skildrar textjag som delar förnamn med författaren samt gestaltar lesbiska begär och relationer förstärker deras intertextuella band och öppnar upp för en tolkning av dem som en ny typ av självöversättning, där Alexanderson genom sitt översättande av Leduc förlänger och utökar sin egen text och sitt lesbiska textjag. Alexandersons skildrande på svenska av händelser hon erfarit på italienska kan också ses som en typ av självöversättning, eller som ett flerspråkigt skrivande med queera förtecken. Gränsen mellan produktion/reproduktion skevas, precis som i självöversättning generellt där samma person innehar både författar- och översättarrollen.

I detta textkluster och i mitt angreppssätt förskjuts de annars hierarkiska relationerna mellan författare/källtext och översättare/måltext. De genusmarkerade rollerna där författaren står för en manligt kodad, originell produktion och översättaren för en kvinnligt kodad reproduktion omformuleras till ett gemensamt och kollaborativt utforskande av lesbisk subjektivitet och åtrå genom skrivandet. Något som förenar Leduc och Alexanderson är skrivandets kroppslighet som texterna vittnar om, och genom att ta Alexandersons idé om boken som lesbiskt barn på allvar kan denna samling texter utmana normativa föreställningar om nationellt språk, modersmål och enspråkighet samt den patriarkala uppdelning av produktion/reproduktion som Chamberlain beskriver och förkastar, och som

särskilt problematiseras i självöversättningens fall. Sammanförandet av dessa texter möjliggör alltså en queer omtolkning av patriarkala och heteronormativa föreställningar kring författarauktoriteten samt konstnärligt och nationellt geni.

Noter

- 1 Elin Svahn, "Stora översättningar, stora översättare? Uteblivna nyöversättningar och deras översättare från 1900-talets mitt och framåt", *Sammlaren*, vol. 143 (2022), 112.
- 2 Svahn, "Stora översättningar, stora översättare? Uteblivna nyöversättningar och deras översättare från 1900-talets mitt och framåt", 111.
- 3 Svahn, "Stora översättningar, stora översättare? Uteblivna nyöversättningar och deras översättare från 1900-talets mitt och framåt", 118.
- 4 Mickaëlle Cedergren & Ylva Lindberg, *Le transfert des littératures francophones en(tre) périphérie. Pratiques de sélection, de médiation et de lecture* (Stockholm: Stockholm University Press, 2023), 129-141. <https://doi.org/10.16993/bcg>.
- 5 Eva Alexanderson, *Kontradans* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1969).
- 6 Violette Leduc, *La bête* (Paris: Gallimard, [1964] 2001); Violette Leduc, *Oäktingen*, Eva Alexanderson övers. (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1969).
- 7 Om den självbiografiska "pakten", se Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, (Paris: Seuil, 1975).
- 8 Se exempelvis Brian James Baer, Klaus Kaindl, *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism* (New York: Routledge, 2017), <http://doi.org/10.4324/9781315505978> och B. J. Epstein, Robert Gillett, *Queer in Translation* (London: Routledge, 2017), <https://doi-org.ludwig.lub.lu.se/10.4324/9781315603216>.
- 9 Brian James Baer, *Queer Theory and Translation Studies. Language, Politics, Desire* (London: Routledge, 2020). <https://doi-org.ludwig.lub.lu.se/10.4324/9781315514734>.
- 10 David Gramling, Aniruddha Dutta (red.), "Translating Transgender", *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, vol. 3 (2016: 3-4); Oscar Jansson (red.), "Beyond Essentialisms. Translating Sex and Gender", *Tidskrift för Litteraturvetenskap* vol. 52 (2022:4).
- 11 Baer, *Queer Theory and Translation Studies. Language, Politics, Desire*, 4.
- 12 José Santaemilia, "Sexuality and Translation as Intimate Partners? Toward a Queer Turn in Rewriting Identities and Desires" i *Queering translation, translating the queer. Theory, Practice, Activism*, Brian James Baer, Klaus Kaindl red. (New York: Routledge, 2017), 12.
- 13 Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition* (New York: Fordham University Press, 2012), 6.
- 14 Baer, *Queer Theory and Translation Studies. Language, Politics, Desire*, 5 f.
- 15 Baer, *Queer Theory and Translation Studies. Language, Politics, Desire*, 4-6.
- 16 Lori Chamberlain, "Gender and the Metaphorics of Translation" i *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti red. 4:e utg. (Abingdon, Oxon: Routledge, [2001] 2021), 262.
- 17 David Gramling, *The Invention of Monolingualism*, (New York: Bloomsbury Academic, 2016).

- 18 Se exempelvis Steven G. Keller, *The Translingual Imagination* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2000).
- 19 Rainier Grutman, "La double dynamique verticale de l'autotraduction" i *Plurilinguisme et autotraduction: langue perdue, langue sauvée*, Anna Lushenkova Foscolo, Malgorzata Smorag-Goldberg red. (Paris: EurORBEM éditions, 2019), 17–30; Grutman, Rainier, "Autotraduction, asymétrie, extraterritorialité" i *L'autotraduction: aux frontières de la langue et de la culture*, Christian Lagarde, Helena Tanqueiro & Stéphane Moreno red. (Limoges: Editions Lambert-Lucas 2013), 37–44.
- 20 Leduc, *Oäktingen*, 85. "Je dépliai à moitié les doigts autour de sa taille, je comptai : mon amour, ma femme, mon enfant. J'avais trois bagues de fiançailles aux trois doigts de la main" (LB: 89 f)
- 21 Alexanderson, *Kontradans*, 193.
- 22 Alexanderson, *Kontradans*, 193.
- 23 Alexanderson, *Kontradans*, 63.
- 24 Alexanderson, *Kontradans*, 63.
- 25 Leduc, *La bâtarde*, 76–109; Leduc, *Oäktingen*, 72–103.
- 26 Leduc, *Oäktingen*, 88. "Nous nous épousions en surface avec des crocs dans notre peau, du crin dans nos mains ; nous tanguions sur les dents d'une herse." (LB: 93)
- 27 Leduc, *Oäktingen*, 97.
- 28 Leduc, *La bâtarde*, 102.
- 29 Se *Oäktingen*, 229 och *La bâtarde*, 241.
- 30 För ett exempel på hur queer sexualitet kan tonas ned eller utraderas i översättning, se B. J. Epstein, "Eradicalization: eradicating the queer in children's literature" i *Queer in Translation*, B. J. Epstein, Robert Gillet red. (London: Routledge, 2017), 118–128. <https://doi-org.ludwig.lub.lu.se/10.4324/9781315603216>.
- 31 Leduc, *La bâtarde*, 96.
- 32 Leduc, *Oäktingen*, 91.
- 33 *La bâtarde*, 111 och *Oäktingen*, 105.
- 34 Leduc, *La bâtarde*, 83. "Jag hade en bläckfisk i magen" (OÄ: 79)
- 35 Leduc, *La bâtarde*, 91. "Jag upprepade min kropp mot hennes, jag lät mitt sköte sjunka ner mot hennes blomkolv, jag trädde in i ett moln" (OÄ: 86)
- 36 Karin Lindeqvist, "Den smärtsamma gåvan. Annakarin Svedbergs *Din egen*, Eva Alexanderson *Kontradans* och talet om homosexualiteten på 1960-talet", D-uppsats: Södertörns Högskola (Stockholm: 2000), 66.
- 37 Alexanderson, *Kontradans*, 181.
- 38 Alex Hughes, "Commodifying Queer: Violette Leduc's Autobiographical Homotextualities", i *Gay Signatures. Gay and Lesbian Theory, Fiction and Film in France, 1945-1995*, Owen Heathcote, Alex Hughes & James S. Williams red. (Oxford: Berg, 1998), 120 f.
- 39 Leduc, *La bâtarde*, 287. "Bildn i bakgrunden, när jag nu tänker på det tretti år senare, den som är den riktiga. Bildn i bakgrunden: min önskan att två manliga homosexuella skulle para sig i min säng" (OÄ: 273)
- 40 Leduc, *La bâtarde*, 188.
- 41 Leduc, *Oäktingen*, 177 f.
- 42 *La bâtarde*, 186. *Oäktingen*, 176.
- 43 Leduc, *La bâtarde*, 221. "Lilla du"/ "Lillan" (OÄ: 209)
- 44 Leduc, *La bâtarde*, 221.
- 45 Leduc, *Oäktingen*, 209.

- 46 Leduc, *La batarde*, 315. ”Älskade läsare, jag ska ge dig vad jag har. Ett ögonblick, jag går bara dit för att hämta det och återlämna det åt dig. Läsare du väntar på mig, du fortsätter alltså att läsa mig... och jag ska inte ge dig vad jag har fått ta emot!” (OÅ: 301)
- 47 Leduc, *Oäktingen*, 301. ”Le soleil grince, il me crie que je ne peux pas renier le Nord, mon pays. Mon corps souffre lorsque je l’expose. Nous les gens du Nord, nous ne pouvons pas nous débarrasser des lainages, des emmitouflages” (LB: 315)
- 48 Karen Emmerich, *Literary Translation and the Making of Originals* (New York: Bloomsbury Academic, 2017), 1.
- 49 Alexanderson, *Kontradans*, 76 f.
- 50 Alexanderson, *Kontradans*, 100.
- 51 Baer, *Queer Theory and Translation Studies. Language, Politics, Desire*, 7 f.
- 52 Michelle Woods, “Translation and Eroticism” i *The Routledge Handbook of Translation and Sexuality*, Brian James Baer, Serena Bassi red. (London: Routledge, 2024), 60.
- 53 Kate Briggs, *This Little Art* (London: Fitzcarraldo Editions, 2017), 69.
- 54 Lori Chamberlain, “Gender and the Metaphorics of Translation”, 267 f.
- 55 Woods, “Translation and Eroticism”, 60.
- 56 Briggs, *This Little Art*, 69.
- 57 Emmerich, *Literary Translation and the Making of Originals*, 3.
- 58 Pier-Pascale Boulanger, ”L’erotique du traduire”, *Meta*, vol. 50 (2005: 4), 4. <https://doi.org/10.7202/019831ar>. Min övers. ”Par sa critique de l’idéologie de la transparence, l’erotique du traduire permet d’apprécier la traduction en tant qu’activité de relation, de plaisir et de désir. Le corps traduisant réagit aux marques sensibles du texte, celles qui pour lui font sens, et le plaisir qu’il y prend décuple la sensibilité, agissant en retour sur l’écriture de son texte. À l’issue de leur rencontre, les corps se quittent transformés.”
- 59 Grutman, ”Autotraduction, asymétrie, extraterritorialité”, 38 f.
- 60 Alexanderson, *Kontradans*, 8.
- 61 Alexanderson, *Kontradans*, 175.
- 62 Kerstin Munck, *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*, (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposium, 2004), 63–71.
- 63 Munck, *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*, 162 f.
- 64 Munck, *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*, 186. Observera att jag inte menar att lesbisk kärlek är steril, utan detta begrepp åsyftar kulturella föreställningar som omgärdar lesbiska relationer, men också den konkreta situation som karaktärerna i *Kontradans* befinner sig i i Italien på 1950-talet.
- 65 Munck, *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*, 172.
- 66 Munck, *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap*, 192.
- 67 Se Cedergren & Lindberg för en fördjupad diskussion av översättares olika litteraturförmedlande roller.
- 68 Chamberlain, “Gender and the Metaphorics of Translation”, 269.

MALIN LÖF NYQVIST

"OM INTE RINGHALS EXPLODERAR MED EN SMÄLL"

Rumsliga perspektiv på kärnkraftverket
som motiv i svensk poesi 1974–1980



TFL 2025:3

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.57235>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2025 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/>)

Att det vårats för kärnkraft i Sverige, och runt om i västvärlden, de senaste åren har nog inte undgått många. Valet 2022 visade en stor omsvängning i den allmänna opinionen kring kärnkraft och sedan dess har regeringen Kristersson storsatsat på framtida kärnkraftsutbyggnad.¹ Trots att kärnkraften redan idag står för nästan en tredjedel av Sveriges totala elproduktion och varje dag knyter samman otaliga hushåll och arbetsplatser genom konsumtionen av elektricitet är kärnkraftverken relativt anonyma platser för gemene man. De är av nödvändighet förlagda nära stora befolkningscentrum, men sällan mitt i, och de flesta människor har troligtvis varken lust eller tillåtelse att utforska ett kärnkraftverk mer än på behörigt avstånd. Radioaktiv strålning är dessutom ingenting som kan identifieras med hjälp av människans fem sinnen. Konstnärliga och kulturella representationer av kärnkraftverk, slutförvar och radioaktiva platser är således betydelsefulla för hur kärnkraftens spatiotemporala dimensioner, funktioner, risker och konsekvenser tolkas och blir föremål för politisk debatt i samtiden.² Det är med andra ord ofta genom skildringar i litteraturens, musikens, konstens och filmens världar som de flesta människor i första hand möter kärnkraftverket *som plats*.

Kärnkraften är en politiskt omdebatterad och känsloladdad fråga, men trots detta är det främst när den avviker från det ”normala” och ställer till problem i människans vardagsliv som den tenderar att uppmärksammas och synliggöras för den breda allmänheten. Denna tendens genomsyrar det moderna, industrialiserade samhällets relation till exploatering av naturresurser över lag – oavsett om det gäller förnybara energikällor eller fossila bränslen. Elproduktionen har blivit en så central, om än deterritorialiserad, del av vardagslivet

i industrialiserade länder att den ofta tas för given. Etableringen av storskalig energiproduktion, som exempelvis utbyggnad av vatten- eller kärnkraftverk innebär i princip alltid att det omkringliggande landskapet kommer att präglas av nya typer av risk.³

En av de centrala frågorna i den internationella kärnkraftsdebatten under andra halvan av 1900-talet var de enorma spatiotemporala dimensioner som kan vara involverade i användningen av kärnteknik och produktion av radioaktivt avfall. Denna fråga har i samband med etableringen av begreppet *antropocen* i viss mån fortsatt att vara central i debatten även under början av 2000-talet.⁴ Det avspeglas i skönlitteraturen genom exempelvis mängden postapokalyptiska skildringar av kärnvapenkrig i science fiction, samt spännings- och spionromaner i vilka kärnkrafts- eller kärnvapenhemligheter samt illegal handel med kärnvapen är vanligt förekommande troper. De etiska aspekterna av kärntekniken kopplades under 1970- och 1980-talet även ofta samman med andra aktuella politiska frågor som till exempel jämställdhet mellan män och kvinnor, rasism, kolonialism, klasskillnader i samhället samt en bredare debatt om miljöförstöring – i synnerhet inom lyriken. Detta sammanföll med en tid då poesin (i bred bemärkelse) hade en stark ställning som retorisk strategi för att föra fram (vanligtvis progressiva) politiska budskap.⁵ I denna artikel har jag valt att fokusera på åren 1974–1980 eftersom det var en särskilt livaktig period för svensk poesi med kärnkraften som motiv och/eller tema, vilket jag återkommer till nedan.⁶ Jag utgår här ifrån utgivningen av antologin *Öppna brev till Olof Palme och därmed till oss själva* (1974), sammanställd av Ann Margret Dahlquist-Ljungberg, som ett startskott för denna period. Efter folkomröstningen 1980 verkar intresset för frågan ha svalnat, åtminstone inom den samtida svenska poesin. I den mån kärnkraftsmotivet förekommer i den svenska skönlitteraturen efter år 1980 tycks det främst vara i prosan.

När det gäller kärnkraftsfrågan i lyriken, såväl historiskt som i samtiden, är den litteraturvetenskapliga forskningen i dagsläget mycket begränsad. Med syftet att belysa och bidra med nya perspektiv på den svenska diktningen om kärnkraft undersöker jag därför i denna artikel gestaltningen av kärnkraftverk i dikter av sex olika poeter och författare utgivna under perioden 1974 till 1980 ur ett

rumsororienterat interdisciplinärt perspektiv. Jag intresserar mig i första hand för hur kärnkraftverket som plats gestaltas i dikterna. Vilka egenskaper och kännetecken lyfts fram hos de gestaltade platserna och vilka teman skildras genom användningen av kärnkraftverket som motiv?

I denna artikel diskuterar jag texter författade av Tage Danielsson, Torgny Lindgren, Cathrina Nordin, Tor-Ivan Odulf, Niklas Rådström och Ingela Strandberg. Detta urval har sammanställts med hjälp av sökningar i Litteraturbanken, Libris samt Stockholms stadsbiblioteks digitala bibliotekskatalog. För att ringa in ett omfångsmässigt hanterbart material har jag därefter valt att framför allt lyfta fram och diskutera ett urval av de dikter där de svenska kärnkraftverken Barsebäck, Forsmark, Ringhals och Oskarshamn (Simpevarp) namnges och gestaltas.⁷ Urvalet syftar till att representera en översiktlig, snarare än uttömmande, bild av hur svenska kärnkraftverk gestaltades i poesi under den angivna tidsperioden och fokuserar på texter som gjorts digitalt sökbara i fulltext alternativt kategoriserats som rörande kärnkraft eller kärnkraftverk i de ovan nämnda databaserna.

Metodologiskt närmar jag mig kärnkraftverken i dessa dikter utifrån deras funktion som motiv och fokuserar på tematiska samband mellan texterna, snarare än en textnära läsning och analys eller jämförelse av varje enskild dikt. Med utgångspunkt i den ekokritiska traditionen av att ställa skönlitteraturen i dialog med natur- och samhällsvetenskapliga perspektiv på människans relation till sin mer-än-mänskliga omgivning har jag valt att anlägga ett rumsororienterat interdisciplinärt perspektiv i analysen, med fokus på skärningspunkten mellan kärnkraft och rumslighet och plats. Således bör artikeln läsas som ett försök att bidra till det ökade intresse för hur frågor om rumslighet och plats gestaltas i skönlitterära texter som under början av 2000-talet etablerats inom teoretiska fält som till exempel ekokritik och geokritik.⁸ I följande avsnitt presenteras de teoretiska perspektiv som ligger till grund för läsningen av dikterna.

Kärnkraften, landskapet och *nuclear spaces*

Den pågående och eskalerande klimatkrisen har inneburit en re-nässans för bilden av kärnkraft som ett ”grönt” och förhållandevis

säkert alternativ till fossila bränslen, i en tid då klimatomställning och digitalisering förutspås föranleda ökad efterfrågan på elektricitet.⁹ Fukushima-olyckan 2011 och Rysslands krig mot Ukraina har å andra sidan inneburit att riskerna med kärnkraft än en gång kommit att granskas i den offentliga debatten. Med anledning av denna polarisering menar Alicia Gutting et al. att tiden är inne för att "revisit the past and present of the atom's societal career", med syfte att belysa och begripliggöra kärnenergens geografiska och rumsliga dimensioner.¹⁰ Utvecklingen av kärntekniken kan, enligt Gutting et al., ses som en "planetary unifying force" eftersom den flätat samman en mängd platser genom sina olika tillämpningar i diverse industrier samt genom de spår av radioaktiv strålning och "nya" isotoper som oåterkalleligt märkt landskap och kroppar runt om i världen med ett "före" och ett "efter" atomåldern.¹¹ Det globala kärntekniska militärindustriella komplexet har emellertid även producerat "an archipelago of places which are unevenly nuclear", i vilken platser som Hiroshima, Tjernobyl och Fukushima blir så kallade geosymboler för kärntekniken i stort medan andra platser som hyser kärnteknik inte blir det.¹² I en sådan geografi bär vissa platser en betydligt tyngre börda när det gäller miljömässiga och sociala konsekvenser av kärnkraften än andra. Denna ojämlika fördelning speglar inte sällan de koloniala maktstrukturer som är inbäddade i utvecklingen av kärnvapen och kärnkraft.¹³

Enligt en översikt av samhällsvetenskaplig forskning om relationen mellan kärnkraft och plats av Teva Meyer och Audrey Sérandour från 2024 går det att, utöver kärnkraftens kolonialitet, även urskilja ett antal andra vanliga kännetecken som beskriver så kallade *nuclear spaces*, det vill säga kärnkraftverk, förvar av kärnavfall, urangruvor och raffinaderier, provsprängningsplatser för kärnvapen, forskningsreaktorer och så vidare.¹⁴ De är byggda för att omges av hårt kontrollerad sekretess och hemlighetsmakeri, samtidigt som de måste kunna demonstrera för allmänheten att de är "säkra". Platserna karaktäriseras emellertid även av just osäkerhet, vilket inte minst blir synligt i den geografiska forskningens ökade användning av begreppet *nuclear landscapes*. Ordet landskap används här för att poängtera platsernas liminalitet och fluiditet, samt att radioaktiv strålning kan finnas var som helst, utan att kunna uppfattas någonstans av de mänskliga sin-

nen – något som leder till en uppfattning av landskapet som kusligt eller potentiellt farligt, vilket jag kommer återkomma till nedan.¹⁵

Meyer och Sérandour poängterar även att dessa platser och den infrastruktur de ingår i utgör ”strategiska resurser” för utvecklingen av den moderna nationalstaten och används för att utöva auktoritet över rum och människor. *Nuclear spaces* utgör emellertid även strategiska resurser för antikärnkraft rörelsen, som synliggör och politiserar särskilda platser eller infrastrukturer och drar nytta av deras symboliska och suggestiva kraft, vilket blir synligt i de dikter som undersöks nedan i denna artikel. Kärnkraften tenderar även att ”spektakulariseras”. Om atomåldern skriver Meyer och Sérandour exempelvis följande:

Nuclear places became socio-cultural phenomena, popular icons of power and danger, security and destruction. Chernobyl, Fukushima, Hiroshima were raised as geosymbols, charged with cultural significance well beyond their material reality. [...] The oddity of nuclear space also derived from their iconic association with clichés of the apocalypse and with grand narratives of atomic dreams. They are spectacularized through their repeated mobilization as a backdrop for dystopian artistic productions. Nuclear places embody the seduction of the sublime [...].¹⁶

Denna koppling mellan kärnteknik (och i synnerhet hotet om mänsklighetens förintelse genom kärnvapenkrig) – av Frances Ferguson beskriven som *the nuclear sublime* – vilar på förståelsen av storskaliga kärnkrafts- eller kärnvapenkatastrofer som otänkbara (”unthinkable”).¹⁷ Den populära föreställningen om kärnenergin som spektakulär eller sublim står emellertid inte helt oemotsagd i den offentliga diskursen. *Nuclear spaces* är enligt Meyer och Sérandour även föremål för normaliseringsstrategier avsedda att reducera kärnenergin och dess risker till en banalitet, det vill säga något som inte skiljer sig nämnvärt från andra industriella risker i det moderna samhället, i syfte att dölja det exceptionella med just kärnenergin.¹⁸ Den otänkbarhet som kännetecknar den kulturella förståelsen av den så kallade atomåldern producerar enligt Joseph Masco dessutom sin egen retoriska motsats, nämligen spridningen av diskurser om sårbarhet och osäkerhet.¹⁹ Masco är även en av flera samtida kritiker av

hur diskursen kring kärntekniken sedan kalla kriget kretsat kring just kärnvapenkrig som ”det otänkbara” eller ”det sublima” – eftersom det tenderar att distrahera från det militärindustriella kärnteknikkomplexets dagliga förehavanden och dess dolda roll i vardagslivet, det vill säga vad Jessica Hurley definierat som *the nuclear mundane*.²⁰

Den globala kärntekniska infrastrukturen tenderar även enligt Meyer och Sérandour att fungera territorialiserande och använda inneslutning (”containment”) som en strategi eller praktik för att hantera risker gällande förorening av omgivningen, olyckor eller angrepp från potentiella fiender. Ytterligare en viktig aspekt som kännetecknar kärntekniken är de möten eller kollisioner mellan olika rumsliga och tidsliga skalor som den möjliggör. Rumsligt definieras kärnkraften till exempel av transnationellt samarbete, nationalistiska ideal om oberoende energiförsörjning samt konflikter och ojämlik fördelning av makt, vinster och förluster mellan lokala, regionala och nationella nivåer i samhället. *Nuclear spaces* har även ”colonized time scales”, påpekar Meyer och Sérandour.²¹ Närvaron av radioaktiva isotoper innebär att dessa platser definieras av mänsklig påverkan i flera årtusenden och i takt med att kärnkraftverk och liknande platser avvecklas går de ofta från att symbolisera modernitet och framsteg till att stigmatiseras och att symbolisera katastrof.²² Meyer och Sérandour lyfter slutligen fram det (ömsesidiga) beroendeförhållandet mellan lokalsamhällen och kärnteknikens aktörer som karakteriserande för dessa platser.²³

Ett annat perspektiv som är av vikt för min analys av kärnkraftverket som plats i svensk diktning rör *the nuclear uncanny*, vilket Masco beskriver som följer:

During the Cold War [the uncanny] was most obviously manifested in the psychic anxieties produced by knowledge that less than thirty minutes were all that separated the quotidian from annihilation, from living within a temporal space in which the missiles may have always already been launched. Fear of radioactive contamination has also colonized psychic spaces and profoundly shaped individual perceptions of the everyday from the start of the nuclear age, leaving people to wonder if invisible, life-threatening forces intrude upon daily life, bringing cancer, mutation, or death. The dislocation and anxiety produced by these moments of tense recognition is what I call the nuclear uncanny.²⁴

Enligt Masco består kärnteknikens ”kuslighet” i de materiella effekter samt den psykiska spänning och sinnliga förvirring som produceras av kärnvapen och annat radioaktivt material. Att vi människor inte med hjälp av våra egna sinnen kan avgöra om, och i så fall i vilken utsträckning, vår omgivning är radioaktiv, kan med andra ord leda till att omgivningen upplevs som desorienterande och kuslig.²⁵ Gabrielle Schwab hävdar att denna kuslighet är en aspekt av det hon kallar för *the nuclear unconscious*, det vill säga ett psykologiskt tillstånd som framkallas av en ”blindhet” inför vetskapen om att ”our species has invented a weapon with the capacity to contaminate the entire earth, including air, water, soil, and food” samt att detta vapen har kapacitet att utrota såväl mänskligheten som andra arter.²⁶ Men det är inte bara den fysiska omgivningen som ter sig kuslig eller spöklik till följd av *the nuclear unconscious*, enligt Schwab. Vi hemsöks även av ”a double haunting from the past – the spectral ones who have been incinerated in Hiroshima – and a haunting from the future: the spectral ones who have not yet arrived but might be born as mutant children or die in a future nuclear war”, vilket vi i samtiden ofta blundar för i vardagen genom att leva *som om* plutoniumekonomin och det militärindustriella kärnteknikkomplexet inte fanns.²⁷

En förutsättning för att vi människor ska kunna upprätthålla denna blindhet grundar sig i de mekanismer som Ulrich Beck beskriver som det globala risksamhället – i vilket ”risk” har blivit det vedertagna angreppsättet när det gäller att försöka förutse och kontrollera framtida konsekvenser av radikal modernisering.²⁸ Risksamhället är enligt Beck besatt av att identifiera och försöka försäkra sig emot olika (till synes) hanterbara risker, men i takt med att riskerna ökar i omfattning minskar förmågan att skydda sig emot dem, vilket leder till att de värsta, mänskligt skapade riskerna blir tabu. Eftersom det sedan utvecklingen av kärnteknik inte finns någon institution eller någon social ordning som är förberedd på att verkligen hantera det värsta tänkbara scenariot som människan står inför (vad Beck kallar ”the ’worst imaginable accident’”), återstår endast institutioner och sociala ordningar som ägnar sig åt att förneka de faror som är för stora att hantera (exempelvis ett storskaligt kärnvapenkrig eller kärnkraftshaveri). ”For after-care, which guarantees security even against hazards, is replaced with the dogma of technological infallibility”,

hävdar Beck och tillägger: "political stability in risk societies is the stability of not thinking about things".²⁹

Det är med utgångspunkt i ovanstående teoretiska perspektiv på kärnteknik och kärnkraft som jag närmar mig de utvalda dikterna i nedanstående analys. Först följer emellertid en kort beskrivning av hur relationen mellan poesin och den politiska debatten kring kärnkraft såg ut under den undersökta tidsperioden.

Det svenska kärnkraftsmotståndet och poesin 1974–1980

Den svenska energipolitiska debatten präglades under 1970-talet av förhållandevis hårda tongångar. Antikärnkraftsrörelsen beskrevs av naturvårdsverkets chef Valfrid Paulsson som "ett marknadsgycklar-gäng lett av imitatörer och trubadurer", samt av riksdagsledamoten Bo Söderström som en samling "gitarrspelare och kändisar".³⁰ Kärnkraftsförespråkande politiker och forskare beskrevs i sin tur som oansvariga och maktfullkomliga "tillväxtgangsters", exempelvis i de satiriska dikter och pjäser som skrevs av de författare och poeter som högljutt motsatte sig kärnkraften.³¹

Kärnkraftsutvecklingen i Sverige hade fram till 1970-talets början i huvudsak kännetecknats av ett nära och framstegsoptimistiskt samarbete mellan staten, näringslivet och forskningen inom kärnteknikområdet, utan någon utbredd kritik från samhället i övrigt.³² Under 1970-talet växte emellertid en mångfasetterad kritik mot kärnkraften fram och gav upphov till ett nationellt, organiserat motstånd som fick omfattande konsekvenser för såväl riksdagsvalet 1976, då Socialdemokraterna förlorade regeringsmakten för första gången på 40 år, som för den nationella energipolitiken under resten av 1900-talet. Jonas Anshelm beskriver den kritik som etablerades i den offentliga debatten under det tidiga 1970-talet som bestående av tekniska, säkerhetspolitiska, ekologiska, demokratiska och moraliska aspekter.³³ Denna mångsidiga kritik kom, trots mothugg från kärnkraftens förespråkare, att prägla den syn på kärnkraft som återspeglas i det material jag har undersökt från det sena 1970-talet och tidiga 1980-talet.

Den starka koppling mellan antikärnkraftsrörelsen och politiskt aktiva poeter som växte fram under 1970- och 1980-talet, samt den retoriska funktion som så kallade bruksdikter kom att fylla i politiska och sociala rörelser vid den här tiden, och som har undersökts av bland annat Carina Agnesdotter i avhandlingen *Dikt i rörelse. Ingrid Sjöstrand och poesins retorik i kvinnornas fredsrörelse 1979–1982*, var inte något unikt för Sverige. En liknande tendens identifieras även av exempelvis Kristin George Bagdanov i avhandlingen *Nuclear Poetic. Energizing Social Forms in Cold War America* när det gäller amerikansk poesi.³⁴ Agnesdotter poängterar att 1970-talet var en tid då den ”politiska, lättillgängliga och antielitistiska poesin uppvärderades [...] på den mer individcentrerade och estetiskt avancerade poesins bekostnad”, vilket även blir synligt i de dikter jag diskuterar nedan, då dessa är tydligt politiska och stundtals påminner om radbruten sakprosa (som i Tor-Ivan Odulfs fall) eller har ett folkligt, humoristiskt tilltal (som i Tage Danielssons fall).³⁵

Kärnkraftens geografiska dimensioner och relationer i risksamhället

Forsmarks kärnkraftverk i Uppland togs i kommersiell drift i december 1980, det vill säga efter folkomröstningen i mars samma år. Kraftverket var dock, i likhet med de andra reaktorer som etablerats men ännu inte hunnit laddas, föremål för debatt och spekulation redan under det sena 1970-talet och fram till omröstningen 1980. En av de mest utförliga spekulativa gestaltningarna av kärnkraftverket i Forsmark finns i Tor-Ivan Odulfs diktsamling *Argument om kärnkraft* från 1980. Diktsamlingen, som bygger på en bearbetning av vetenskapliga källor och offentliga rapporter om kärnkraften, består av tre delar.³⁶ Den första delen, ”Innan Harrisburg”, innehåller dikter som tillsammans tecknar en karta i tid och rum över kärnkraftsolyckor och tillbud runt om i världen, från NRX-olyckan vid Chalk River i Kanada år 1952 till en mindre olycka vid Asea-Atoms bränslefabriker i Västerås den 2 februari 1979 – det vill säga cirka två månader innan haveriet i Harrisburg, Pennsylvania, i USA. En av de händelser som skildras rör brister som upptäcktes i Forsmark 1976:

I Forsmark 1-reaktorn / upptäcktes / den 12 juli 1976 / håligheter i
betongväggarna / i nederdelen av / reaktorinneslutningen / betongväggen
/ som där är 2,5 meter tjock / hade så stora håligheter / att reparatören
Gunnar Pettersson / från Stockholm / kunde föra in armen / bland
armeringsjärnen / som låg fullt synliga / ”Jag kunde också utan svårighet
/ föra in min tumstock / som är 2 meter lång / i hålen”³⁷

Tillbudet i Forsmark framstår som förhållandevis milt jämfört med flera av de andra olyckor och tillbud som Odulf beskriver, men utmanar bilden av den svenska exceptionism som i viss mån präglade kärnkraftsdebatten i Sverige vid den här tiden, och som ofta blev föremål för kritik och satir inom antikärnkraftsrörelsen.³⁸ Jämförelsen mellan väggens tjocklek och håligheternas längd understryker hur nära en katastrof en reaktor kan komma innan eventuella fel och brister upptäcks och åtgärdas. Genom att låta reparatören komma till tals i dikten synliggörs också de individer som arbetar i kärnkraftverket samt de risker som deras arbete innebär och som deras kroppar utsätts för, vilket även poängteras genom hänvisningen till reparatörens arm som kan föras in bland armeringsjärnen.

Uppräkningen och beskrivningen av olika olyckor och tillbud i diktsamlingen utmanar den bild av kärnkraften som säker, ren och kontrollerbar energikälla som fram till mitten av 1970-talet i första hand framhävdes av kärnkraftens förespråkare.³⁹ Dikterna gestaltar även flera av de kännetecken som enligt Meyer och Sérandour utmärker så kallade *nuclear spaces*, inte minst osäkerhet, sekretess och hemlighetsmakeri. Exempelvis hänvisar Odulf till Sovjetunionens respektive USA:s mörkläggning av Kysjtyk-katastrofen 1957, Tjeckoslovariens hemlighållande av den olyckan in i Jaslovské Bohunice-kraftverket 1977 samt Asea-Atoms hemlighållande av olyckan i Västerås 1979 – och gestaltar på så sätt hur dessa platser fungerar som ”space[s] of managed secrecy” för att skydda nationella eller energipolitiska intressen, ibland på bekostnad av människo-, djur- och växtliv samt med mycket långvariga konsekvenser.⁴⁰

Diktsamlingens andra del, ”Reaktorhaveri”, består av tio kortare dikter som till skillnad från den första delen inte behandlar specifika kärnkraftverk utan i stället gestaltar kärnkraftsreaktorn som en särskild *typ av plats*, samt riktar blicken mot reaktorns inre egen-

skaper och processer – i synnerhet de processer som kan leda till eller uppstå vid en härdsmläta eller haveri – vilket pekar framåt mot diktsamlingens tredje och avslutande del ”Efter härdsmläta”. Här skrivs ett uttalat syfte fram i den sjunde dikten: ”Att skissera upp / resultaten av / en nedsmältningskatastrof / i Forsmark” och att i denna spekulativa övning ”med vindens hjälp / sprida radioaktivitet / från motsvarande / 100-tals atombomber / av Hiroshima-storlek / över ett område / stort som ungefär / en fjärdedel av Sverige”.⁴¹ Kopplingen mellan Hiroshima och Forsmark används inte bara för att illustrera omfattningen av de potentiella radioaktiva utsläpp som ett reaktorhaveri kan föra med sig, utan synliggör också hur platser som Hiroshima används som ”geosymboler” eller retoriska figurer för att representera det militärindustriella kärntekniska komplexet i sin helhet, samt åskådliggör den oerhörda kulturella såväl som materiella kraft som radioaktiviteten utgör i historien. Detta illustreras tydligast i den femte och kortaste dikten i den avslutande delen: ”Om det blir / en härdsmläta / i Forsmark / så kommer den platsen / att bli / lika berömd som / Hiroshima”.⁴² Odulf påtalar således den samtidiga hemsökelsen från det förflutna och framtiden som Schwab menar karakteriserar livet i plutoniumsamhället.

I *Argument om kärnkraft* betonas särskilt den geografiska placeringen av de svenska kärnkraftverken i förhållande till andra tätorter. Det korta avståndet mellan Forsmark och Stockholm, och mellan Barsebäck, Malmö och Köpenhamn, samt hur en potentiell härdsmläta i något av de fyra kärnkraftverken skulle göra ”just de områden / dit vi flyttat / industri och människor” obeboeliga lyfts fram i dikterna i samlingens avslutande del. Det är nästan uteslutande ett antropocentriskt (och i huvudsak urbant) perspektiv på risk och katastrof som skrivs fram, vilket betonas av att omfattningen av ett potentiellt haveri illustreras genom mänskliga sätt att avgränsa och förstå den geografiska omgivningen, till exempel genom väderstreck och Ortsnamn. Fyra av dikterna – en för varje kärnkraftverk – följer ett gemensamt mönster:

Vid ett härdsmläta / i reaktorn Oskarshamn 2 / skulle under de första timmarna / dagarna och månaderna / en långvarig radioaktiv beläggning / spridas med vinden cirkelformigt / i norr till Nyköping / i väster till Jön-

köping / i söder till Karlskrona / i öster till hela Öland och hela Gotland / inom denna cirkel / befinner sig följande orter / Linköping Norrköping Motala / Mjölby Nässjö Västervik Visby / Värnamo Ljungby Växjö / Kalmar Älmhult / Karlshamn och Ronneby / denna cirkel / kan få dubbelt så stor radie / i ogynnsammaste fall⁴³

De ord som jag har markerat ovan återkommer, i princip i identisk ordningsföljd, i de tre andra dikterna rörande Forsmark, Ringhals och Barsebäck, medan toponymerna är utbytta för att stämma överens med den geografiska verkligheten. I dikten om Ringhals är alltså "Oskarshamn 2" ersatt av "Ringhals 2", "Nyköping" ersatt av "Grebbeestad", "Linköping Norrköping Motala" ersatt av "Uddevalla Vänersborg Trollhättan" och så vidare. Det är frestande att beskriva dikterna som apokalyptiska eftersom de gestaltar såväl verkliga som potentiella katastrofer, ofta utifrån "ogynnsammaste fall". Dikterna vänder sig emellertid ofta bort från det spektakulära eller sublimala genom att just försöka syna och tänka "det otänkbara", bland annat genom att lokalisera riskerna till specifika *nuclear spaces* – vilka i den avslutande delen av diktsamlingen främst utgörs av reaktorer i de svenska kärnkraftverken Forsmark, Oskarshamn, Ringhals och Barsebäck. Genom att lyfta fram specifika detaljer gestaltar flera av dikterna dessutom de bittert ironiska situationer som uppstår när kärnkraftsindustrins krav på sekretess och inneslutning ställs i relation till den risk för livsfara som dess verksamhet faktiskt innebär. Ett exempel på detta är den tolfte dikten i den första delen av boken, som skildrar en kärnkraftsolycka i Tjeckoslovakien 1976:

Olyckan i A 1-reaktorn / vid Jaslovske Bohunice / i Tjeckoslovakien / den 5 januari 1976 / orsakades av / ett tekniskt misstag: /vid laddning av nytt bränsle / hamnade ett bränsleelement / ute i reaktorrummet / radioaktivitet strömmade ut / två arbetare dödades / eftersom de inte kom ut / för att nödutgången var låst / på grund av att / det inträffat stölder.⁴⁴

Ironin består i att behovet av inneslutning och skydd av materiella tillgångar kan leda till ökad, snarare än minskad säkerhet i praktiken. Diktens gestaltning av olyckan kan således läsas som en representation av den paradoxala inställning till risk som enligt Beck karak-

teriserar det moderna risksamhället. Upptagenheten vid att försöka hantera ”mindre”, till synes hanterbara, risker skymmer helt enkelt oförmågan att erkänna och hantera större riskscenarion.

Odulfs diktsamling är möjligtvis det mest omfattande exemplet på hur kärnteknikens geografi tematiseras i den svenska poesin från den undersökta perioden, men det finns även andra exempel. Dessa gestaltar visserligen inte kärnkraftverket som specifikt motiv i någon större utsträckning, men jag vill ändå kortfattat nämna två av dem för att kontextualisera temat ytterligare. I dikten ”En västgötaskröna” från 1976 driver Tage Danielsson med den globala handeln med uran samt med en kortsiktig inställning till de säkerhetspolitiska risker som är involverade:

Sälj Billingen till USA, / hurra hurra hurra hurra! / Dom gör den stark
som en vulkan, / uran uran uran uran! // Sedan skickar dom den till
Paris, / för det är ett finurligt vis / att vidarebefordra den / till vita
afrikanska män / som sitter i Pretoria / och skriver världshistoria [...]
För hela köpeskillingen / som vi har fått för Billingen / så skaffar vi oss
rum av bly / och sitter under allmänt gny / i rädsla inför bomberna / i
skyddsrumskatakomberna.⁴⁵

Uranbrytningen i Ranstadsverket, där uran utvanns ur alunskiffer från berget Billingen i slutet av 1960-talet – och som det statliga bolaget LKAB ansökte om att få återuppta i mitten av 1970-talet – nämns i några av de dikter och antologier om kärnkraft som publicerades under den undersökta perioden. Anläggningen var starkt förknippad med Sveriges planer på att framställa egna kärnvapen och bli självförsörjande på uran. I likhet med i Odulfs dikt om Jaslovskes Bohunice-olyckan 1976 är det en bitter ironi som gestaltas i ”En västgötaskröna”. Ironin uppstår här i mötet mellan ekonomiska intressen och nationella säkerhetsintressen. Dikten kan även läsas som en illustration av den konkurrens mellan nationalistiska intressen och kärnteknikens transnationella infrastruktur som Meyer och Sérandour beskriver.⁴⁶ Hänvisningen till apartheid-regimen i Sydafrika belyser även hur *nuclear spaces*, som exempelvis Billingen, är inbegripna i de koloniala maktstrukturer som karakteriserar det militärindustriella kärnteknikkomplexet på olika sätt.

Även i Niklas Rådströms *Dikt inför folkomröstningen om kärnkraft* från 1980 dras kopplingar mellan olika platser som är obegripna i kärnteknikens internationella infrastruktur. Det gäller platser som kan klassas som *nuclear spaces* i Meyers och Sérandours bemärkelse, exempelvis Barsebäcks kärnkraftverk eller uppdriftsbyggnaden i La Hague i Frankrike där ”tonvis med i cementklossar ingjutna / radioaktiva långkalsonger” står och inväntar någon som i framtiden kanske ”av köld en dag / förmår sig bära sten”.⁴⁷ Dock sammanvävs dessa platser även med de som är mer implicit obegripna i kärnteknikens infrastruktur som till exempel visselblåsaren Karen Silkwoods ”av säkerhetspersonal tömda våning” eller elljusspåret i skogen där ”människor springer under ledningarna / ibland ända upp genom halva natten”.⁴⁸ På så sätt gestaltas i Rådströms dikt en bild av kärnkraften som i min mening ligger något mer i linje med *the nuclear mundane*, det vill säga kärnteknikindustrins mångfasetterade roll i vardagslivet, än den som tecknas hos exempelvis Odulf eller Danielsson.

Rädslan och det kusliga kärnkraftverket

Ett annat tematiskt spår som kan kopplas till kärnkraftverket som motiv i den svenska poesin från den undersökta perioden kretsar kring negativa affekter kopplade till att leva i relativ närhet till ett kärnkraftverk – i synnerhet i form av kuslighet, obehag och rädsla. I Rådströms *Dikt inför folkomröstningen om kärnkraft* beskrivs det hemlandskap som diktjaget betraktar som beläget ”här ute i den / kalla rädslablåsten” – en bild som kan läsas dubbelt; å ena sidan som att diktjaget lever i ständig rädsla på den plats som beskrivs, å andra sidan som en metafor för det politiska klimatet utanför beslutsfattarnas och kärnkraftsindustrins rum i kärnkraftsfrågan.⁴⁹ Den senare tolkningen stöds även av föregående rader i dikten: ”Jag har försökt tala om för aktörerna / att de ska komma in hit”.⁵⁰ Detta kan ses som en anspelning på den ojämlika maktfördelning mellan lokal, regional och nationell nivå som utmärker kärnteknikens spatiala förhållanden.

En liknande koppling finns i Torgny Lindgrens dikt ”En vädjan till Palme: kom och besök oss!” från 1974 i vilken diktjaget lokaliserar sitt hem i förhållande till tre av de svenska kärnkraftverken: ”Min

position är (på en slump återgiven) / 79 km NV Simpevarp / 271 km NO Barsebäck / 222 km ONO Ringhals // Punkten där jag bor heter Rädslan”.⁵¹ Diktjaget uppmuntrar diktens tilltalade mottagare (som av diktens titel att döma syftar på dåvarande statsministern Olof Palme) att komma och besöka ”oss i Rädslan” – vilket i likhet med de angivna koordinaterna lägger fokus på just avstånd. Orden ”på en slump återgiven” kan tolkas som ett uttryck för den osäkerhet som omgärdar vad som anses ”säkert” eller ”farligt” när det gäller potentiella radioaktiva utsläpp. Formuleringen tycks antyda att det inte spelar någon större roll hur den egna positionen anges eftersom platsen oavsett koordinater ”heter Rädslan” och att diktjaget positionerar sig som en del av ett ”oss” understryker även att rädslan är kollektivt, snarare än individuellt upplevd.

Det fysiska avståndet som antyds genom uppmaningen ”[k]om och besök oss” understryks även av det politiska avståndet mellan diktjaget och diktens tilltalade mottagare. Där diktjaget befinner sig talar man ”ofta om krafterna: andens kraft, urkraften / och gravitationskraften” och erbjuder sig att ”göra ett studiebesök / vid Simpevarp”. Därefter upprepas en önskan om att överbrygga avståndet genom att mötas i ”Rädslan”: ”Som sagt: Kom och besök oss i Rädslan / Ta gärna dina vänner Materiella Framsteg / och Bruttonationalprodukten med dig! / Vi vill gärna träffa dem och låtsas – precis / som du – att de verkligen finns”.⁵²

De dikter som gestaltar den levda erfarenheten av att ha ett kärnkraftverk i närområdet ger dessutom uttryck för en syn på kärnkraftverket som något kusligt, eller som ett ständigt hot mot den mer-än-mänskliga omgivningen som kan desorientera eller skapa obehag och paranoia, vilket ligger i linje med Mascos beskrivning av *the nuclear uncanny*.⁵³ Ett exempel är Cathrina Nordins dikt ”Barsebäck” från 1974 i vilken diktjaget plötsligt blir varse närheten till kärnkraftverket:

Som en silverbubbla ligger Du vid stranden. / Jag såg Dig först idag. /
Först idag såg jag Dig, / då jag cyklade förbi med mitt barn. / Och jag
spottade på mitt finger. / Satte upp det mot himlen. / Åt vilket håll blåser
det i dag? / Åt vilket håll skulle jag cykla, / Om Du skulle brista just
idag...⁵⁴

Att kärnkraftverket här beskrivs som silverbubbla illustrerar det ofta paradoxala förhållande som utmärker representationen av *nuclear spaces*, det vill säga att de samtidigt formas av strategisk inneslutning och sekretess å ena sidan, och av sårbarhet och osäkerhet å andra sidan.⁵⁵ Barnet som diktjaget har med sig på cykelturen illustrerar även ett vanligt inslag i dikter med kärnkraftstematik från den undersökta perioden, det vill säga radioaktiv strålning som intergenerationskonflikt. Barnet förkroppsligar de risker som kärnavfall och potentiella kärnkraftshaverier utgör för framtida generationer och representerar den hemsökelse från framtiden som enligt Schwab är en del av *the nuclear unconscious*.⁵⁶ Nordins dikt kan även läsas i dialog med Odulfs dikter om de potentiella konsekvenserna av ett kärnkraftshaveri i något av de svenska kärnkraftverken, i vilka det flera gånger poängteras att radioaktiv beläggning i värsta fall skulle kunna spridas med vinden i samtliga fyra väderstreck. Denna jämförelse gör att frågorna "Åt vilket håll blåser det idag? / Åt vilket håll skulle jag cykla" i dikten "Barsebäck" framstår som nästan absurt futila.⁵⁷ Dessa frågor kan även läsas som en gestaltning av den oförmåga att på allvar förbereda sig på den "värsta möjliga olyckan" som präglar livet i det globala risksamhället.⁵⁸

Kärnkraftverkets hotfullhet förstärks även av en ofta förekommande juxtaposition av kärnkraften och en vild eller pastoral "natur" befolkad av växter och djur. Denna icke-mänskliga natur lever i likhet med den mänskliga befolkningen under det ständiga hotet om radioaktiva utsläpp. Ett exempel på detta är Ingela Strandbergs dikter med kärnkraftsmotiv. I dikten "Kontrast" från 1978 beskrivs Ringhals som ett hotfullt "människomonument" i förhållande till sin omgivning: "Ringhals vilar / i det nattblå / Ett människomonument / vars centrum / är ett dödsspel // I dagbräckningens / klara ljus / flyger svalorna / över området / med små / pickande hjärtan".⁵⁹ Gestaltningen av kärnklyvningsprocessen som ett "dödsspel" poängterar dess riskfyllda och potentiellt livsfarliga natur, samt ställs i relation till djurlivets sårbarhet i form av "små pickande hjärtan". Bilden av kärnkraftverket som ett "människomonument" och dess sammankoppling med natten kan läsas som en kritik mot en inneboende antropocentrism i kärnkraften och dess hot mot den icke-mänskliga naturen. Omöjligheten i att helt innesluta och skydda omgivningen

från kärnkraftens risker betonas av att svalorna flyger ”över området”. I likhet med Odulfs, Lindgrens och Nordinns dikter är dessutom den ständiga risken för haveri och katastrof närvarande hos Strandberg. Detta framträder kanske som tydligast i den tonsatta dikten ”Blå visa” från 1977: ”Kanske kommer det en dag i morron / om inte Ringhals exploderar med en smäll. / Men vad bryr jag mig om vad som händer i morron? / Än skiner solen varmt. / Det är långt till kväll.”⁶⁰ I visan, som i övrigt handlar om att leva i nuet samt fokusera på glädjen och skönheten i omgivningen, framstår bilden av ett exploderande kärnkraftverk som en skarp kontrast till beskrivningen av diktjagets blommande trädgård en solig sommardag.

Avslutande diskussion

Som tidigare nämnts är det en mångfasetterad kritik av kärnkraften som framträder i den svenska poesin från 1974 till 1980. Intressant är att jag inte funnit några exempel på positivt laddade gestaltningar av kärnkraftverk från perioden, men det är kanske föga förvånande med tanke på den starka kopplingen mellan antikärnkraftsrörelsen och kultursektorn under denna period. De dikter som jag undersökt gestaltar huvudsakligen de svenska kärnkraftverken utifrån tendensen att uppfatta *nuclear spaces* som ”spektakulära”, inte minst genom att de ofta skildrar kärnkraftverken som riskfyllda eller kusliga platser, vilka förkroppsligar ett ständigt hot om storskalig, livsfarlig och långvarig katastrof, i synnerhet för den mänskliga befolkningen. Analysen visar emellertid att även andra aspekter som utmärker dessa platser finns representerade i dikterna, exempelvis när det gäller kolonialitet, sekretess och samspel mellan olika spatiotemporala skalor. Gemensamt för dikterna är att de inte sällan gestaltar ironiska eller paradoxala aspekter av kärnkraften eller använder sig av kontraster för att förmedla kritik, samt att de på olika sätt utmanar risksamhällets status quo, det vill säga ”the stability of not thinking about things”.⁶¹ Flertalet av dikterna är publicerade med en uttalad politisk ambition i kärnkraftsfrågan – det vill säga som försök att folk- och opinionsbilda samt påverka politiker och/eller väljare, i synnerhet i samband med folkomröstningen 1980. Det blir tydligt inte minst genom titlar som *Dikt inför folkomröstningen om kärnkraft*, *Argument om kärnkraft* och *Öppna brev till Olof Palme*.

Jag har ovan identifierat två gemensamma tematiska spår gällande hur kärnkraftverket gestaltas som plats i materialet, vilka båda har betydelse för hur kärnkraftsfrågan kan förstås ur ett rumsorienterat litteraturvetenskapligt perspektiv: ett som synliggör hur olika aspekter av kärnkraftens geografiska dimensioner eller förhållanden och dess risker speglas i materialet, samt ett som fokuserar på individuella affektiva upplevelser av kärnkraftverket som plats, i synnerhet kopplat till rädsla och upplevelsen av kuslighet eller hotfullhet. Denna diskussion har dock endast skrapat på ytan av det rika material som den svenska litteraturen om kärnkraft från 1970- och 1980-talet utgör. Då kärnkraftsfrågan under de senaste åren fått förnyad aktualitet är det min förhoppning att ytterligare uppmärksamhet riktas inom litteraturforskningen mot hur konstnärliga och kulturella representationer av kärnkraft och radioaktivitet både speglar och formar förståelsen och upplevelsen av livet i plutoniumekonomin.

Noter

- 1 Se exempelvis Sören Holmberg, "Ännu ett kärnkraftsval", i *Ovisshetens tid*, Ulrika Andersson et al. red. (Göteborg: SOM-institutet, Göteborgs universitet, 2023); "Frågor och svar om kärnkraft", Regeringskansliet, hämtad 2025-08-01, <https://www.regeringen.se/regeringens-politik/energi/fragor-och-svar-om-karnkraft/>.
- 2 Anna Storm, "When We Have Left the Nuclear Territories", i *Deterritorializing the Future. Heritage in, of and after the Anthropocene*, Rodney Harrison, Colin Sterling red. (London: Open Humanities Press, 2020), 318–343.
- 3 En väsentlig skillnad mellan exempelvis vattenkraft och kärnkraft är emellertid att kärnkraft kännetecknas av riskfaktorer som är helt och hållet mänskligt skapade, men närmast oöverskådliga i skala (för människan). En översvämning må dessutom vara destruktiv, men lämnar normalt sett inte någon radioaktiv strålning efter sig i tiotusentals år.
- 4 Uppfinnandet och utvecklingen av kärnvapen under 1940- och 1950-talen ses exempelvis enligt vissa forskare som en möjlig startpunkt för antropocen, den föreslagna geologiska epok som betecknar "människans tidsålder". Se till exempel Sverker Sörlin, *Antropocen. En essä om människans tidsålder* (Stockholm: Svante Weyler Bokförlag, 2017), 145.
- 5 Se exempelvis Carina Agnesdotter, *Dikt i rörelse. Ingrid Sjöstrand och poesins retorik i kvinnornas fredsörelse 1979–1982* (Möklinta: Gidlunds förlag, 2014).
- 6 Detsamma kan anses gälla dramatiken, då ett flertal pjäser om kärnkraftsfrågan exempelvis sattes upp på Kungliga Dramatiska Teatern under perioden 1978–1980. Det var inte heller ovanligt att dikter med kärnkraftsmotiv eller tematik tonsattes och spreds som sånger. Det senare ligger i linje med Agnesdotters beskrivning av hur "bruksdikter" spreds inom den svenska feministiska arbetar-, freds- och miljörörelsen under slutet av 1970-talet och början av 1980-talet. Se Agnesdotter, *Dikt i rörelse*.

- 7 Sökningar på övriga svenska kärnkraftverk och reaktorer, det vill säga Ågestaverket och Marviken samt forskningsreaktorerna R1 och Studsvik genererade inga träffar.
- 8 Se exempelvis Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and the Environment in the US and Beyond* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2001), Ursula K. Heise, *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global* (Oxford: Oxford University Press, 2008) och Robert T. Tally Jr. och Christine M. Battista, *Ecocriticism and Geocriticism. Overlapping Territories in Environmental and Spatial Literary Studies* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016).
- 9 Denna bild av kärnkraften som energikälla är långt ifrån ny. Liknande argument för kärnkraft framfördes redan när den utvecklades under 1950- och 1960-talen. I Sverige fick utvecklingen av kärnkraften tidigt stöd av miljörörelsen då den sågs som ett bra alternativ till fortsatt utbyggnad av vattenkraft samt förbränning av fossila bränslen. Se Jonas Anshelm, *Mellan frälsning och domedag. Om kärnkraftens politiska idéhistoria i Sverige 1945–1999* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2000).
- 10 Alicia Gutting et al., "Geographies of Nuclear Energy. An introduction", *Historical Social Research*, vol. 49 (2024:1), 9, <https://doi.org/10.12759/hsr.49.2024.01>.
- 11 Gutting et al., "Geographies of Nuclear Energy", 12. Se även Becky Alexis-Martin, Thom Davies, "Towards nuclear geography. Zones, bodies, and communities", *Geography Compass*, vol. 11 (2017:9), <https://doi.org/10.1111/gec3.12325>.
- 12 Gutting et al., "Geographies of Nuclear Energy", 12.
- 13 Jfr. exempelvis Livia Monnet, "Toxic Immanence. Toward Decolonizing Pedagogies of the Nuclear", i *Toxic Immanence. Decolonizing Nuclear Legacies and Futures*, Livia Monnet red. (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2022), 6f. Rob Nixon beskriver exempelvis USA:s kärnvapentester på Marshallöarna under 1940- och 1950-talet som exempel på hur platser drabbats av så kallat långsamt våld (*slow violence*), det vill säga: "Attritional catastrophes that overspill clear boundaries in time and space [...] marked above all by displacements – temporal, geographical, rhetorical, and technological displacements that simplify violence and underestimate, in advance and in retrospect, the human and environmental costs. Such displacements smooth the way for amnesia, as places are rendered irretrievable to those who once inhabited them, places that ordinarily pass unmourned in the corporate media". Se Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (Cambridge: Harvard University Press, 2011), 7.
- 14 Teva Meyer, Audrey Sérandour, "Placing the Intangible. Space, Nuclear Power and Social Sciences", *Energy Research & Social Science*, vol. 115 (2024), 1–17, <https://doi.org/10.1016/j.erss.2024.103611>.
- 15 Meyer, Sérandour, "Placing the Intangible", 10 f.; Gutting et al., "Geographies of Nuclear Energy", 13 ff.
- 16 Meyer, Sérandour, "Placing the Intangible", 11.
- 17 Frances Ferguson, "The Nuclear Sublime", *Diacritics*, vol. 14 (1984:2), 5, <https://doi.org/10.2307/464754>. Att återropa det otänkbara i form av "the nuclear", menar Ferguson, ligger i linje med den estetiska traditionen av att vända sig till det sublima, inte minst på grund av dess "usefulness in helping an individual to identify himself". Se Ferguson, "The Nuclear Sublime", 6.
- 18 Meyer, Sérandour, "Placing the Intangible", 11.
- 19 Joseph Masco, *The Nuclear Borderlands. The Manhattan Project in Post-Cold War New Mexico* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 3.

- 20 Masco, *The Nuclear Borderlands*, 4f; Jessica Hurley, *Infrastructures of the Apocalypse. American Literature and the Nuclear Complex* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020), 9ff.
- 21 Meyer, Sérandour, "Placing the Intangible", 12.
- 22 Meyer, Sérandour, "Placing the Intangible", 12.
- 23 Meyer, Sérandour, "Placing the Intangible", 12.
- 24 Masco, *The Nuclear Borderlands*, 27f.
- 25 Masco, *The Nuclear Borderlands*, 28.
- 26 Gabriele Schwab, *Radioactive Ghosts* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020), 4.
- 27 Schwab, *Radioactive Ghosts*, 17.
- 28 Ulrich Beck, *World Risk Society* (Cambridge: Polity Press, 1999), 3f.
- 29 Beck, *World Risk Society*, 53.
- 30 Tage Danielsson, "Förord", i *Tage Danielssons samlade tankar om kärnkraft 1974–1980. Med teckningar av Per Åhlin* (Stockholm: Arbetaren, 1980), 1f.
- 31 Se exempelvis Ann Margret Dahlquist-Ljungberg, "Beslutsfattarna", i *Öppna brev till Olof Palme och därmed till oss själva*, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg red. (Lund: Bo Cavefors bokförlag, 1974), 78–81.
- 32 Anshelm, *Mellan frälsning och domedag*.
- 33 Anshelm, *Mellan frälsning och domedag*, 120.
- 34 Kristin George Bagdanov, *Nuclear Poetics. Energizing Social Forms in Cold War America*, Diss. (Davis: University of California, 2022), <https://escholarship.org/uc/item/obt9d87k>.
- 35 Agnesdotter, *Dikt i rörelse*, 12.
- 36 För en mer detaljerad diskussion om dikternas formmässiga och konceptuella arbete, se Filip Lindberg, "Bearbetade haverier. En läsning av Tor-Ivan Odulfs poesibok *Argument om kärnkraft*, *Tydningen*, vol. 45/46 (2023), 77–83.
- 37 Tor-Ivan Odulf, *Argument om kärnkraft. Dikter* (Stockholm: Prisma, 1980), 20.
- 38 Det kanske mest kända exemplet på sådan satir är Tage Danielssons monolog "Om sannolikhet" ur revyn *Under dubbelgöken* 1979 rörande olyckan i Harrisburg.
- 39 Anshelm, *Mellan frälsning och domedag*.
- 40 Meyer, Sérandour, "Placing the Intangible", 10.
- 41 Odulf, *Argument om kärnkraft*, 45.
- 42 Odulf, *Argument om kärnkraft*, 43.
- 43 Odulf, *Argument om kärnkraft*, 52.
- 44 Odulf, *Argument om kärnkraft*, 19.
- 45 Tage Danielsson, "En västgötaskröna", i *Tage Danielssons samlade tankar om kärnkraft 1974–1980. Med teckningar av Per Åhlin* (Stockholm: Arbetaren, 1980), 7. Dikten publicerades för första gången i *Arbetaren* den 11 juni 1976.
- 46 Meyer, Sérandour, "Placing the Intangible", 12.
- 47 Niklas Rådström, *Dikt inför folkomröstningen om kärnkraft* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1980), 15.
- 48 Rådström, *Dikt inför folkomröstningen om kärnkraft*, 12ff. Karen Silkwood var en visselblåsare som avslöjade brister i säkerheten på en fabrik som producerade kärnbränsle i Oklahoma, USA. Hon dog i en bilolycka under mystiska omständigheter år 1974.
- 49 Rådström, *Dikt inför folkomröstningen om kärnkraft*, 7.
- 50 Rådström, *Dikt inför folkomröstningen om kärnkraft*, 7.

- 51 Torgny Lindgren, "En vädjan till Palme. Kom och besök oss!", i *Öppna brev till Olof Palme och därmed till oss själva*, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg red. (Lund: Bo Cavefors bokförlag, 1974), 49.
- 52 Lindgren, "En vädjan till Palme", 49.
- 53 Masco, *The Nuclear Borderlands*, 27f.
- 54 Cathrina Nordin, "Barsebäck", i *Öppna brev till Olof Palme och därmed till oss själva*, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg red. (Lund: Bo Cavefors bokförlag, 1974), 94.
- 55 Jrf. Meyer, Sérandour, "Placing the Intangible".
- 56 Schwab, *Radioactive Ghosts*, 17.
- 57 Barsebäcks kusliga närvaro, i form av ett ständigt hot om radioaktiva utsläpp, står i centrum för fler dikter från den undersökta perioden, vilket jag tyvärr inte har utrymme att utforska närmare i denna artikel. I Lasse Lindbergs omskrivning av den berömda monologen ur akt 3, scen 1 av *Hamlet* i antologin *Elda under din vrede* från 1980 vändas Lindbergs Hamlet över huruvida det vore bättre att dränka sig i Öresund än att leva med tanken på "radioaktivt stoff" och "ett osynligt giftmoln" från Barsebäck. Diktjaget lyfter i likhet med Nordins dikt frågan om vilket håll vinden blåser: "Vad säger SMHI? Ostlig / vind. Då får man lägga på en rem." Se Lasse Lindberg, "Barsebäcks närhet till Danmark kräver att vi låter en dansk komma till tals. Hamlet!", i *Elda under din vrede. Kulturaktion mot kärnkraft* (Stockholm: Bokomotiv förlag, 1980), 59–60. Även i Tage Danielssons "En gammal drömbok" från 1979, som anspelar på Harriet Löwenhielms dikt "Beatrice-Aurore" (1913), används ett (post)apokalyptiskt bildspråk som framställer Barsebäck som en spöklik eller obehaglig gestalt. Se Tage Danielsson, "En gammal drömbok", i *Tage Danielssons samlade tankar om kärnkraft 1974–1980. Med teckningar av Per Åhlin* (Stockholm: Arbetaren, 1980), 29. Dikten publicerades för första gången i *Arbetaren* den 25 december 1979.
- 58 Beck, *World Risk Society*, 53.
- 59 Ingela Strandberg, *Men kråkorna visste ingenting* (Halmstad: Settern, 1978), 27.
- 60 Ingela Strandberg, *En lösdrivares söndag* (Halmstad: Settern, 1977), 63.
- 61 Beck, *World Risk Society*, 53.

ALEXANDER KOFOD-JENSEN

ERINDRINGSARBEJDETS POETIK I JULIA BUTSCHKOWS *APROPOS* OPA OG CAMILLA HJØRNHOLM OLSENS *MØRKEKAMMERET*



TFL 2025:3

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.57219>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2025 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/>)

Indledning

I W.G. Sebalds roman *Austerlitz* fra 2001, siger hovedpersonen Jacques Austerlitz til den anonyme fortæller,

at han somme tider sad her [i sin stue] i timevis og lagde disse fotografier, eller nogle andre, som han hentede frem fra sin beholdning, op med bagsiderne opad, ligesom når man lægger kabale, og at han så efterhånden vendte dem om, hver gang på ny forbavset over det, han fik at se, flyttede billederne frem og tilbage og hen over hinanden i en orden, der opstod af familieligheder, eller også trak dem ud af spillet, indtil der ikke var andet tilbage end bordets grå flade, eller indtil han måtte lægge sig på ottomanen, udmattet af tanke- og erindringsarbejdet.¹

Erindringsobjekter som fotografier er som spillekort i en kabale eller brikker i et puslespil, som ændrer deres betydning hver gang, erindringsarbejdet udføres, men som ikke desto mindre forsøges sat sammen, så fortiden fremstår som en så afrundet og meningsgivende fortælling som muligt.² Fortiden findes ikke bare, men skal konstrueres, og for Jacques Austerlitz er det overordnede formål med sit erindringsarbejde at (gen)skabe en identitet og familiehistorie, som blev ødelagt under Anden Verdenskrig. Erindringsarbejdet må mægle mellem faktuelle indsigter i fortiden og nutidens behov og længsler, som kan gøre brug af alt muligt som fiktilisering, spekulation og gætterier til at udfylde de manglede huller.

Artiklen argumenterer for, at et lignende erindringsarbejde finder sted i Julia Butschkows *Apropos Opa* (2009) og Camilla Hjørnholm

Olsens *Mørkekammeret* (2019), hvor de selvbiografiske fortællere kaster sig ud i et erindringsarbejde og indsamler de brikker, som skal bruges til at danne et billede af fortiden som i et puslespil. Fortællerne bruger de remedier, som de har til rådighed for at udfylde hullerne i deres respektive familiehistorier, i forsøget på at reparere de skader, som fortiden har gjort sig skyld i. Som i *Austerlitz* er erindringsarbejdet i de to romaner dybt personligt og ikke bare et distanceret historiefagligt arbejde, og som i *Austerlitz* spiller Anden Verdenskrig en afgørende rolle i *Apropos Opa* og *Mørkekammeret*. Men i modsætning til *Austerlitz*, som blev sendt til England fra Tjekkoslovakiet med *Kindertransport* og mistede begge sine forældre under krigen, er der i begge romaner tale om en søgen tilbage til en ikkeoplevet fortid, da begge fortællere (som de empiriske forfattere) er født mange år efter Anden Verdenskrig. Hvor *Austerlitz* handler om hovedpersonens personlige huller i erindringen og identiteten, som opstår ved at være et offer for nazisternes forbrydelser, tager de to danske romaner udgangspunkt i at have haft en nazist i familien. I *Apropos Opa* drejer det sig om fortællerens tyske bedstefar (*Opa*), hvorimod det i *Mørkekammeret* er fortællerens danske farbror, der er familiens sorte får. At belyse fortiden handler ikke blot om at udpege familiemedlemmernes fortidige forbrydelser, men i lige så høj grad om at forbinde fortiden med nutiden og anvende den som forklaringsmodel for fortællernes nutidige problemer med især ensomhed, fremmedgjorthed og psykiske udfordringer og samtidig hive tabubelagte fortællinger frem i lyset, der i den danske såvel som den tyske efterkrigstid helst skulle efterlades i glemmebogen.

Artiklen undersøger erindringsarbejdet i de to romaner ud fra fokus på, hvordan der prikkes hul på en semibiografisk og skamfuld familiehemmelighed; hvordan romanerne som litterære erindringer først og fremmest er æstetiske repræsentationer og ikke historiefaglige gengivelser, selvom der findes både biografiske og historiefaglige elementer i teksterne; og hvordan erindringsarbejdet først og fremmest handler om fortællernes individuelle problemer og behov, men at det samtidig belyser samfundsmæssige tabubelagte aspekter af Anden Verdenskrig.

Artiklen udfører dette ved at opdele analysen i tre dele: 1. Indføringen i familiehemmeligheden. 2. Konstruktionen af erindringsarbejdet. 3. Stigmatisering og skam.

Julia Butschkows *Apropos Opa* handler om en ung kvindelig fortæller med en vis biografisk forbindelse, som da bedstefaren i romanen anråbes med et ”*Butschkow!*” (59), eller ekstradiegetisk når forfatteren i et interview med *Information* fortæller om, hvordan fortællingen er inspireret af hendes eget liv.³ Fortælleren arbejder i en urmager, hvor tiden sættes i gang igen, mens hendes eget liv er gået i stå. En dag dukker hendes fætter op, som hun ikke har set i mange år, og introducerer hende for den store familiehemmelighed om Opas nazistiske overbevisning og mulige krigsforbrydelser under krigen. Denne introduktion sætter gang i fortællerens erindringsarbejde, som går ud på at opstøve viden om fortiden og konfrontere en far, som hellere vil tie end tale om fortiden. Således bliver fortælleren ikke bare i stand til at udfylde hullerne i sin familiehistorie og se en tabubelagt familiehistorie i øjnene, men også at bearbejde sine personlige udfordringer og på den måde sætte tiden i gang igen.

Camilla Hjørnholm Olsens *Mørkekammeret* præsenterer ligeledes læseren for en kvindelig fortæller med tråde til den empiriske forfatter, som også søger indsigt i sin hullede familiehistorie med henblik på at forstå og løse sine personlige udfordringer.⁴ Her handler det dog ikke om en tysk bedstefar, men om en dansk farbror, der kæmpede for tyskerne under krigen både som soldat og givetvis krigsforbryder på Østfronten og som Frikorpsmand hjemme i Danmark. Efter krigen sad farbroren i fængsel for sit landsforræderi og måtte efterfølgende skabe sig en ny identitet, som fortælleren kun kommer på sporet af, da det sidste familiemedlem med førstehandsviden om krigen vælger at åbne op for fortiden. Som i *Apropos Opa* konfronteres fortiden i *Mørkekammeret* også som et middel til at reparere nutiden.

Begge romaner kan ses i lyset af en større vending mod den nazistiske krigsforbryder i litteraturen, som har fundet sted i løbet af de seneste tredive år.⁵ Denne vending hænger blandt andet sammen med, at førstehandsvidnerne er gået bort og overdraget udforskningen og erindringen om krigen til efterkommerne og nye generationer af forfattere, som ikke på samme måde nødvendigvis er underlagt tidligere tiders tabuer og tavshed, men i højere grad kan åbne op for nuancerne, kontroverserne og det provokerende, og som hellere vil forstå og undersøge end moralisere og tage afstand.⁶ Dette ses ikke mindst i engelsk, tysk og fransksproget litteratur, men også i skandi-

navisk litteratur.⁷ I en dansk sammenhæng handler det ikke mindst om at forstå, hvem de mennesker var, der blev stemplet og udstødt af samfundet, og undersøge, hvorfor de gjorde, som de gjorde, dykke ned i gråzoner og de problematiske sider af retsopgøret og grundfortællingen af krigen.⁸

I det følgende præsenterer artiklen først det teoretiske udgangspunkt for erindringsarbejdet, hvorefter der følger en komparativ analyse af de to romaner *Apropos Opa* og *Mørkekammeret* ud fra de tre analysedele nævnt foroven: Indsamling, konstruktion og stigmatisering og skam. Artiklen afsluttes med en konklusion.

Erindringsarbejdets teoretiske udgangspunkt

Sebalds Jacques Austerlitz demonstrerer, hvordan erindringsarbejdet ikke blot er et distanceret fagligt historisk arbejde, som skal leve op til videnskabelige standarder, men et personligt og affektivt arbejde, som handler lige så meget om nutiden som om at opnå indsigter i fortiden. Erindring bliver grænselandet mellem fakta og fiktion, og derfor er det vigtigt at forstå, hvordan erindringsarbejdet opererer i de to romaner, og hvordan det adskiller sig fra det historiefaglige arbejde.

Erindringsarbejdet konstruerer erindringer ud fra den fortidige menneskelige erfaring og formidles med brug af sprogsystemer og medieformer. Disse er langt fra en direkte gengivelse af de fortidige hændelser, men udspringer, som Andreas Huyssen pointerer om erindringer generelt set, af et brud med fortiden betinget af ”a dimension of betrayal, forgetting, and absence.”⁹ Erindringsarbejdet er dermed ofte præget af usikkerhed og ambivalens og bygger videre på andres versioner af fortiden som lag på lag i en palimpsest. Det inkluderer således en aktiv medskabelse mere end bare gengivelse af noget allerede eksisterende. Dette indebærer blandt andet selektion, genrevalg, perspektiv, narrativisering (for ikke at sige dramatisering), metafiktion, brug af intertekstualitet og ikke mindst fiktionisering. På mange måder er dette også de betingelser, som historieskrivningen stilles over for, men på grund af de forskellige evalueringskrav til henholdsvis erindringsarbejdet og historieskrivningen, findes der i erindringsarbejdet væsentligt større potentiale for at fantasere samt en mere frisluppen og grænseløs kunstnerisk udfoldelse og mulighed

for at eksperimentere med form og æstetik.¹⁰ Dermed betinges erindringer af et andet sandhedsbegreb end det videnskabelige definerede bestående af dokumentation og fakta, dvs. i familie med det litterære eller den fiktive sandhed, hvilket med Lilian Munk Rösings ord vil sige en "eksistentiel sandhed" båret af "æstetisk, kompositorisk logik" og "litterær kvalitet", og hvor kunsten i det hele taget handler om at "åbenbare livsverdener".¹¹ Den sandhed, som erindringsarbejdet afslører om fortiden, er overdragelsen af bestemte menneskelige erfaringer udformet som æstetiske repræsentationer ud fra devisen præsenteret i *Mørkekammeret* om muligheden for, at "sandheden om et menneske [er] kalejdoskopisk".¹²

Både i *Apropos Opa* og *Mørkekammeret* baserer erindringsarbejdet sig i høj grad på begivenheder, som fandt sted, før fortællerne var født. Hvor det er selvkært, at selve de historiske begivenheder kun opleves af dem, som rent faktisk bevidner dem, er det mere kompliceret, når det kommer til erindringerne om dem. Som Maja Zehfuss spørger i forhold til Anden Verdenskrig: "Do I, born several decades after the war, remember?"¹³ Marianne Hirsch har med sit begreb *postmemory* argumenteret for muligheden for en intergenerational overdragelse af erindringer:

"Postmemory" describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before – to experiences they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors.¹⁴

Hirsch lægger ikke bare vægt på det affektive, konstruktive og fantasifulde i udformningen af *postmemory*, men gør det også tydeligt, hvordan *postmemory* i høj grad er præget af de kulturelle narrativer og repræsentationer, som allerede eksisterer om fortiden, og bringer

således individuel erindring sammen med de kollektive og kulturelle.¹⁵ Således er det muligt, at ens liv, selvforståelse og handlinger kan være styret af andres oplevelser. *Postmemory* kan siges at være en teoretisk optik, et erindringsarbejde samt det færdige og ofte kunstnerisk udformede resultat.¹⁶

Alt dette giver et indblik i, hvorledes erindringsarbejdet opererer i de to romaner, hvor fortællerne forsøger at stykke en meningsgivende fortælling sammen om deres families fortidige erfaringer ud fra de overlevede fortællinger og objekter og i samspil med deres egne kropslige reaktioner, psykologiske udfordringer og adfærdsmønstre. På denne måde knyttes den fortabte fortid ikke bare sammen med genskabelsen i nutiden, men hænger også uløseligt sammen med de kollektive og kulturelle erindringer og i høj grad de ikkefortalte tabuer i samfundet.

Indføringen i familiehemmeligheden

Katalysatoren for erindringsarbejdet i *Apropos Opa* er fortællers tyske fætter, som pludselig dukker op på hendes arbejdsplads i urmageren på Hovedbanegården i København og prikker hul på familiens hemmelighedsboble.¹⁷ I løbet af de følgende møder med fætteren fortælles det, hvordan Opa i sin tid skrev en doktorafhandling i filosofi, ”hvor han forsvarede ideen om *den rene race*”, som endte med at fange selveste SS-lederen Heinrich Himmlers opmærksomhed og endog for Opa udmønte sig i en udstationering i Łęczycy i Polen med titlen af ”Obersturmbannführer [...] fordi han var så god en organisator”.¹⁸ Til denne information spørger fortælleren fætteren om, hvad Opa lavede i Polen, hvortil fætteren eufemistisk svarer, at Opa ”udskiftede mennesker”, og således imiterer nazisternes egen sprogbrug, som dog ultimativt set betød, at jøderne blev sendt til udryddelseslejren Chełmno.¹⁹ For fortælleren er der tale om det, som Henrik Torjusen kalder ”et anagnoresisk øjeblik”, da det går op for hende, at hun var ”barnebarn af en inkarneret *nazist*”.²⁰ Denne erkendelse bliver drivkraften bag hendes søgen ind i og bearbejdelse af fortiden og de erfaringer, som udgør hendes familiehistorie. Fætteren har fået overdraget familieanekdoter i al fortrolighed fra Oma (bedstemor) om fortiden, som ikke mindst inkluderer et indblik i Opas

følelsesliv, da han sad til fange i kælderens i det ødelagte Berlin og i vågne mareridt oplevede den konkrete kropsliggørelse af de nazistiske forbrydelser:

Nogle af de rædselsbilleder, der hjemsøgte ham, var billeder af nøgne, udsultede, mishandlede kroppe, hegnet ind som kreaturer, det var dem, han før i tiden slet ikke havde betragtet som mennesker, men som dyr, som udyr, utøj, kryb, som snavs, som skidt, som afskyeligt afskum, der for enhver pris måtte udryddes, så alt, hvad der var godt og smukt og stærkt i *Det Tredje Rige*, kunne blive endnu bedre, endnu smukkere og endnu mere stærkt.²¹

At blive konfronteret med ”de hulkindede, tomt stirrende ansigter” fra massegravene nedbrød enhver følelse af overmenneskelighed og had i Opa, og blev erstattet af noget ”langt mere skræmmende og forfærdeligt end had”, nemlig den eneste gang i livet, Opa oplevede ”medfølelse”.²² At der dermed åbnede sig en ”sprække” i hans ideologiske tro på nazismen betød til gengæld et nyfundet ønske om at leve og genfinde sin kone og den nyfødte søn, som alt sammen står i skærende kontrast til den brutale og meget lidt familievenlige Opa, som fortælleren og hendes far selv husker fra deres respektive barndom.²³ Som i Sebalds *Austerlitz* går disse fortidige erfaringer dog igennem en del formidlere – Oma, fætteren og fortælleren – før de når læseren, og den palimpsestagtige erindring skal tolkes som mildest talt usikker og fantasifuld – for ikke at sige relativiserende og muligvis undskyldende. Men det fortalte pointerer dermed, hvor svært eller ligefrem umuligt, det er at finde tilbage til den tabubelagte nazistiske krigsforbryders eget følelsesliv samt dennes motiver for at deltage i nazisternes forbrydelser.

I Camilla Hjørnholm Olsens *Mørkekammeret* er det tabubelagte hul i familieerindringen Skrædderens – fortællerens farbror – tilhørsforhold til nazismen og krigsforbrydelser under Anden Verdenskrig, som fortællerens faster Sophie sætter hende ind i mange år efter, at hovedpersonerne er gået bort. At det er et ømtåleligt emne forstås ud fra, at Sophie ”taler i et sænket stemmeleje” til trods for, at de kun er de to til stede, og hun fortæller kun, fordi fortælleren selv har spurgt ind til emnet, og ”sidder helt stille”, mens Sophie taler, ”så læderso-

faen ikke knirker”.²⁴ FASTER Sophie fortæller, at Skrædderen tilbage i 1941 meldte sig som frivillig til Frikorps Danmark:

Han marcherede på torvet i stationsbyen med stålhelmet, skårem og selvbevidst mine. Han havde taget en beslutning. Hans hånd var handskebeklædt, da han heilede. Mod himlen.²⁵

Skrædderen har dog ikke bare gjort sig bemærket i den mindre stationsby, men deltaget i Anden Verdenskrig i tysk uniform:

Skrædderen drog til Østfronten for sammen med tyskerne at bekæmpe kommunismen. Den tapre skrædder begav sig på vej ud i den vide verden, fordi han mente, at værkstedet var for småt til ham. Han længtes efter højere til loftet. Frihed, personlig frihed.²⁶

Her motiveres – eller relativiseres – Skrædderens valg om at kæmpe for Nazityskland ud fra ønsket om at bekæmpe Stalins Sovjetunionen og ud fra sine eventyragtige og heroiske karaktertræk og undlader dermed at tale om ideologi og personlig overbevisning.²⁷ FASTEREN går ikke i detaljer med Ruslandseventyret, men hun kan fortælle, at Skrædderen efterfølgende befandt sig i Gestapos hovedkvarter i Shellhuset i København, hvor han havde det relativt ukontroversielle ansvarsområde at sørge for uniformerne. Præcis hvor den følgende beskrivelse stammer fra, er svært at bestemme: ”Skrædderen var ved Østfronten og skød og lemlæstede russiske mænd, voldtog russiske kvinder og drak vodka”.²⁸ Beskrivelsen kommer ikke i umiddelbar forlængelse af Sophies indføring i Ruslandseventyret, hvorfor den pludselige og voldsomme beskrivelse kan tolkes som fortællerens historisk forankrede men også fantasifulde efterrationalisering i forsøget på at udfylde hullet i familieerindringen. Et lignende forhold findes i sammenhæng med beskrivelsen af, at efter krigen afsonede Skrædderen en straf for landsforræderi i Vestre Fængsel i København, og at fortælleren ”følger Skrædderens spor, jeg forsøger at forstå ham, men jeg kan ikke komme ind i fængslet”.²⁹ Ikke desto mindre findes en beskrivelse af Skrædderens følelsesliv fra tiden, da han sad i fængsel:

Når han endelig faldt i søvn, var han tilbage på slagmarken. Han stred sig frem i de tilsoledede læderstøvler og uniformen, der blev holdt på plads af

et læderbælte. På bæltespændet var en ørn og et hagekors omkranset af inskriptionen: *Gott mit uns*. På Østfronten havde han kunnet distancere sig og se sig selv og blodbadet udefra, så det ikke føltes, som om det var ham, der angreb Den Røde Hær. Han havde ikke følt, han var i fare. Men i sengen om natten kunne han ikke slippe ud af sin egen krop, der i drømme blev ramt af skud, så han blødte som et svin, der blev slågtet.³⁰

Det er svært at tolke det som andet end fortællerens egen fantasifulde forestilling. På samme måde som i *Apropos Opa* pointeres det her, at erindringen af disse erfaringer må ske på bekostning af historisk faktualitet, hvorimod fiktionen er i stand til at udfylde hullet i familieerindringen.

Konstruktionen af erindringsarbejdet

Konstruktionen af erindringsarbejdet til en narrativ helhed vil overordnet sige organiseringen af fortællinger og objekter i samspil med historieskrivning, metafiktion og intertekstuelle elementer.

Handlingen i *Apropos Opa* er konstrueret ud af en række korte tekstfragmenter uden underoverskrifter og ofte uden en klar rød tråd til at forbinde dem. Dette skal illustrere erindringsglimt, sådan som de opstår spontant og uden en præcis narrativ orden, hvorfor det til en vis grad er op til læseren selv at sætte dem sammen til en helstøbt fortælling. En sådan forståelse af, hvordan erindringer fungerer, minder om Benjamin Wilkormiskis forståelse af sine (fiktive) barn-domserindringer som brudstykker: ”De er ofte noget kaotisk spredt, kun sjældent kan de ordnes kronologisk; brudstykker der stædigt modsætter sig den ordnede vilje hos den, der er blevet voksen, og som undslipper logikkens love”.³¹ Opas fortid og den nutidige sporing er dog handlingens to overordnede narrative spor, som bevidst krydses for at indikere fortiden og nutidens påvirkning af hinanden, men også for at understrege, at erindringsarbejdet ikke følger en overordnet forudbestemt agenda. Den cirkulære konstruktion, der tager sin begyndelse og afsluttes med Opas død, peger ikke bare på en helstøbt narrativ, men også tematisk på, at handlingen lukker sig om Opa og på denne måde signalerer hans uomgængelige betydning i familien. På samme måde spejler en hel del elementer hinanden i romanen, som det ses i farens forsøg på at gå i den stik modsatte retning af sin

fascistiske far, som dog resulterer i, at han selv bliver så antiautoritær og rodløs, at fortællerens mor ligefrem gør en sammenligning mellem den radikale far og søn. Således opblødes distinktionen mellem fortid / nutid og god / ond.

I *Apropos Opa* inkluderer erindringsarbejdet faglig information, som placerer familiehistorien i en større historisk ramme, og som blandt andet fører fortælleren ind i en boghandel: "Tanken om at læse en bog om krigen er aldrig før faldet mig ind, nu tager jeg pludselig syv forskellige bøger ned fra hylden, lægger dem på disken og siger, at jeg tager dem alle sammen".³² Hun læser op på udryddelseslejren Chelmno og finder oplysninger, som muligvis relaterer sig til Opas forbrydelser, og som en yderligere historisk dimension af erindringsarbejdet dramatiseres historiske begivenheder, som Hitlers sidste tid i Førerbunkeren i Berlin. Der findes endda et metafiktivt islæt i form af indsættelsen af et hyperlink til en hjemmeside med historisk information, som anvendes i handlingen.

At erindringsarbejdet i højere grad konstruerer end gengiver fortiden gøres allerede klart i karakteriseringen af fætterten som en intertekstuel og tematisk skikkelse mere end mimetisk karakter.³³ Gennem sit kunstneriske virke udlever fætterten en performativ version af Franz Kafkas sultekunstner, der i sammenhæng med, at han også er fortællerens Virgil, der fører hende tilbage til Opas nazistiske forbrydelser under krigen, associeres sultekunstneren med "en fange i en koncentrationslejr".³⁴ Fætterten kommer således til at repræsentere en identificering med ofrene for de nazistiske forbrydelser som en kunstnerisk måde at gøre bod på forældrenes og bedsteforældrenes forbrydelser under krigen.³⁵ Hirsch påpeger, at "[e]ven the most intimate familial transmission of the past is, it seems, mediated by public images and narratives", og erindringsarbejdet i *Apropos Opa* sammenkæder netop den familiære fortid med kulturelle intertekstuelle referencer.³⁶ På sin flyvetur til Berlin sætter fortælleren for eksempel gang i en større associationsrække fra Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*, hvor Hitler svæver ned fra himlen, til spillefilmen *Der Himmel über Berlin* med skuespilleren Bruno Ganz og videre til Ganzs rolle som Hitler i *Der Untergang*, som slutteligt kobles til hendes egen familiehistorie: "Under filmen kom jeg til at tænke på Opa, der før i tiden mindede uhyggelig meget om *der Führer*, i den film".³⁷ Erindringsarbejdet trækker dermed tråde mellem fortid og nutidig og

mellem familiær og kulturel erindring i skabelsen af en fragmenteret narrativ, der mægler mellem fakta og fiktion.

Selvom *Mørkekammeret* også består af mindre tekstfragmenter som i *Apropos Opa*, findes der til gengæld en overordnet rød tråd, da romanen er delt op i tre dele: Ophav, Opvækst, Ophør, som følger fortællerens livshistorie. Det er dog springene frem og tilbage i tiden, som skaber en fragmenteret narrativ, som ikke altid følger en klar handling eller kronologi. Tekstfragmenterne skal som i *Apropos Opa* forstås som fotografiske erindringsglimt, hvor "[f]ortiden manifesterer sig", som "i de fotoalbum, der stod gemt i reolen på min fars kontor".³⁸ Titlen *Mørkekammeret* signalerer fremkaldelsen af disse erindringsglimt, men handlingens søgen efter familiens tabubelagte fortid og melankolske stemning taget i betragtning, konnoterer mørkekammer også et skjult og hemmeligt erindringsarbejde. På ekfrastisk vis er romanen verbaliseringen og narrativiseringen af disse umiddelbart visuelle erindringsglimt. *Mørkekammeret* er i høj grad metafiktiv og fremviser dermed sin egen skabelse som erindringsarbejde, som ikke mindst kredser om at udfylde hullerne i familiehistorien om Skrædderen. Hul er en gennemgående metafor i romanen for hemmelighederne, undvigelserne, det usagte og ubevidste, som alt sammen bryder forbindelsen mellem fortid og nutid. Erindringsarbejdet handler derfor om at reetablere denne forbindelse, som det blandt andet diskuteres i forbindelse med forældrenes kobberbryllup, hvor nogle af gæsterne taler om Skrædderen: "Jeg opsnappede ord og brudstykker af sætninger, som jeg forsøgte at sætte sammen til en helhed, som når min søster og mig gik i gang med at samle et stort puslespil med femhundrede eller flere brikker for første gang".³⁹ Med puslespillet som metafor gives en form for poetik for erindringsarbejdet:

Vi kender ikke motivet og har ikke noget begreb om størrelsesforholdet.
Vi prøver at finde kantbrikkerne, hjørnestenene, så vi kan lave en ramme.
Vi sorterer stumperne på bordet i bunker: Noget mørkt som skygger og
noget hvidt som papir uden skrift. En mand gemmer sig i stykkerne. Han
er i stykker.⁴⁰

Derfor er der brug for at gå til arbejdet ud fra flere perspektiver og tilgange, som ikke mindst inkluderer brugen af fantasi og fiktion, som diskuteret foroven, og ud fra, at forskningen "i falske minder har vist,

at erindring og fantasi er forbundne”.⁴¹ Fortælleren tager på sig at blive en medskaber i erindringsarbejdet, eftersom ”fravær og pludselig død skaber myter”, og ”[m]yter er spundet af fantasi”.⁴² Derfor bliver hun ”ved med at skrive, fylder hullerne ud, selvom jeg ikke holder mig for god til at brodere og pynte på sandheden i min iver efter at skabe sammenhæng og mening og mønstre”.⁴³ Erindringsarbejdet er således et litterært arbejde, som fortælleren selv kategoriserer som en ”roman”, som hun gerne så filmatiseret med den svenske skuespiller Ola Rapace i rollen som Skrædderen.⁴⁴

Dette gælder ikke bare i forhold til at udfylde hullerne i erindringen om Skrædderen, men også om fortællerens egen far, der var modstandsmand, og som hun forestiller sig i gang med forskellige former for modstandsarbejde, men som i sidste ende udspringer mere af kulturelle repræsentationer end den faktiske fortid:

Mine forestillinger er afledt af film som *Drengene fra Sankt Petri*, *Flammen* og *Citronen* og *Hvidsten Gruppen*. Det er ren fiktion. Jeg ved ikke, hvad han lavede i modstandsbevægelsen. Jeg fik aldrig spurgt ham. Jeg turde ikke spørge ham. Turde ikke høre svaret, hvis han ville svare, hvis han ville svare ærligt. Nu er det for sent at få et svar.⁴⁵

Hvor virkeligheden sætter et punktum, for hvad, man kan få at vide, står fantasien og den kulturelle erindring altid klar til at udfylde hullerne.

Stigmatisering og skam

Den norske forfatter Ida Jackson skriver i sin selvbiografiske *Morfar, Hitler og jeg* fra 2014, at hun ”var født med et kainsmerke i pannen”, hvorfor hun følte,

at skjebnen havde merket familien min på en måde som gjorde at vi aldri kom til å passe inn, at det var umulig for oss å ha det bra. Vi var forfulgte, vi var utstøtte, vi var annerledes enn alle andre.⁴⁶

Stigmatiseringen og skammen, som følger af at have en nazist som familiemedlem, gælder helt frem til børnebørnene, som det også gør

sig gældende i *Apropos Opa* og *Mørkekammeret*.⁴⁷ Det er følelsen af at stå udenfor fællesskabet med den ensomhed, som følger, og erindringsarbejdet handler derfor ikke bare om at opklare fortiden som en gåde, men om en personlig, emotionel og identitetsskabende familiær form for *Vergangenheitsbewältigung*.

Erindringsarbejdet bryder med den "Berlinmur af tavshed", som fortælleren i *Apropos Opa* er vokset op med, da hendes far "aldrig [har] brudt sig om at tale om krigen".⁴⁸ Denne tavshed i familien spejler fra et historisk perspektiv en kollektiv tavshed i efterkrigens Tyskland som forklaret af Moritz Schramm: "De første mange år efter Anden Verdenskrig var kendetegnet ved en tavsheds- og fortrængningskultur, hvor de fleste forsøgte at undgå enhver tale om tysk skyld eller ansvar".⁴⁹ Opfattelsen var, at tyskerne selv var ofre i en dobbelt forstand, da de både var blevet forført af Hitler og efter krigen ofre for de allieredes besættelse af Tyskland.⁵⁰ Eller, som det beskrives af fætteren i *Apropos Opa*, hvordan krigens afslutning "markerede begyndelsen på en kollektiv tavshed om landets nazistiske fortid".⁵¹ Til trods for at fortællerens far tilhører 68'er-generationen, der gik kritisk til fortiden og ikke mindst stillede deres fædre til ansvar, som det blandt andet fandt sted i den tyske litterære genre kaldet *Väterliteratur*, forholder han sig tavs og uden noget ønske om at bringe fortiden frem i lyset.⁵² Han er derimod flyttet til Danmark som en måde at bryde med sin tyske arv og skabe sig en ny identitet fri for fortidens synder i forsøget på at blive "den perfekte dansker".⁵³ Men tavsheden er ikke uden omkostninger, og fortælleren indser på et tidspunkt, "hvor meget usagt der stadig er mellem os, hvor meget min far har fortiet gennem alle årene".⁵⁴ Der findes en kobling mellem fortællerens problemer med ensomhed, fremmedgørelse, depression og angst, som til tider både kræver medicinering og sygemelding, og det usagte i familien, som kan føres tilbage til krigen. Koblingen kommer til udtryk rent affektivt og kropsligt og ikke kognitivt – altså som en form for traumatisk *postmemory* – hvilket også er årsagen til, at det først er med erindringsarbejdet, at fortælleren indser roden til sine problemer. Da fætteren dukker op, har fortælleren endnu ikke indset denne kobling, men er blot påvirket af en følelse af at stå udenfor tiden:

Min fætter vil vide, hvorfor jeg begyndte at arbejde i urmageren, men jeg har ikke lyst til at fortælle ham, at mit liv, ligesom det gamle guldur, der ligger til reparation i en skuffe ude i baglokalet, er gået i stå.⁵⁵

Urmageren er et tidløst helle på en hovedbanegård, der ellers summer af liv og bevægelse, men fortælleren deltager ikke længere i det, men er en beskuer, som bare ”ser på”.⁵⁶

Indsigten i Opas nazistiske fortid taler direkte ind i fortællerens usikkerhed i forhold til sin dansk-tyske identitet og giver hende for alvor et selvudnævnt kainsmærke i panden, som blandt andet kommer til udtryk i forhold til en skam på vegne af hypotetiske kunder i urmageren, som kunne være ældre kvinder gift med modstandsfolk: ”Hvis de vidste, jeg er barnebarn af en *nazist* [...] Jeg sidder og ser ud i luften, fuld af skam. / Over at være min farfars barnebarn. / At bære Opas efternavn”.⁵⁷ Splittelsen i hendes dansk-tyske identitet betyder, at hun både tilhører de gode og de onde, og den medfølgende kognitive dissonans er en del af årsagerne til hendes problemer.⁵⁸ Hvor Opa og Oma måtte kæmpe for deres overlevelse, da det Tredje Rige var ved at bryde sammen, så livet for bedsteforældrene på morens side væsentligt anderledes ud: ”Det er underligt at tænke på, at mine danske bedsteforældre på samme tid har siddet og drukket morgenkaffe i deres havestue i Himmerland og spekuleret på, om de burde have taget kartoflerne, i kassen uden for bagdøren, ind”.⁵⁹ Især morfarens tyskerforagt, da denne blev såret i frihedskampen under krigen, har flasket fortælleren op med følelser af splittelse og af at være anderledes og forkert:

Trods mine fem år ved jeg, at blodet i mine årer har et eller andet med krigen at gøre, fordi min far er *tysker*.

På en eller anden måde, som jeg ikke helt forstår, men helt klart fornemmer, bærer jeg en del af skylden for min morfars lammede ben.⁶⁰

Fortælleren er også påvirket af det intergenerationelle misrøgt, der trækker tråde helt tilbage til Opas krigstraumer, og som betyder, at faren, som reaktion på sin egen forfærdelige barndom giver fortælleren en grusom barndom blandt andet præget af at finde sin far med en flaske whisky i hånden ”stirrende blindt ud i luften” eller med en

brødkniv i hånden talende om, at Opa burde have slået ham ihjel og ”sparet ham for det lorteliv, der fulgte efter en så rådden opvækst”.⁶¹ Fortælleren reagerer med hjertet oppe i halsen, som ”værkede og voksede, så det var ved at kvæle mig”, og hun ”gik altid rundt i kronisk anspændthed”.⁶² Resultatet blev, at ”[I]gesom min far frygtede Opa, var jeg bange for min far”.⁶³

Som en del af erindringsarbejdet i *Mørkekammeret* opsøger fortælleren Fængselsmuseet, hvor der findes reminiscenser og en fængselscelle fra retsopgøret, som fortælleren går igennem, men, som hun konstaterer: ”De danske nazister er ikke noget, man ligefrem reklamerer med”.⁶⁴ Skrædderen befandt sig på det som rent historisk kan kaldes ”forrædersiden”, og det var årsagen til, at faster Sophie fortalte hans historie ”i et sænket stemmeleje”.⁶⁵ Der findes altså en forbindelse mellem Skrædderens fortid og et større nationalt tabu om dem, som befandt sig på den forkerte side og derfor ikke passede ind i grundfortællingen om et samlet nationalt modstandsarbejde. En grundfortælling som tog form efter de umiddelbare samfundsmæssige problemer med magtspørgsmålet og retsopgøret efter krigen, og som ikke bare har haft stor betydning, men ligefrem opnået mytologisk status i den forsimplede fortælling om krigen og den sort-hvide forestilling om ”det godes sejr over det onde”.⁶⁶ Danskere, som befandt sig på den forkerte side af denne afgrund, blev opfattet som en slags anomali og derfor straffet og marginaliseret efter krigen.⁶⁷ Som Claus Bryld og Anette Warring skriver, blev landsforræderne anset som ”udanske”, ”unationale” og ”en afvigelse”, hvorfor man ikke behøvede at lytte til dem, og de få som udtalte sig, blev afvist som utroværdige.⁶⁸

I lyset af denne historiske kontekst giver det god mening, hvorfor det flere gange beskrives i *Mørkekammeret*, at Skrædderen er forbundet med noget skamfuldt (8, 21, 44), og hvorfor der ikke findes noget ”fotografi af optrinnet i familiealbummet”, hvor Skrædderen marcherer i hjemstavnsbyen i tysk uniform.⁶⁹ Efter hans løsladelse ville søskendeflokken ikke have noget at gøre med ham, og han måtte skabe sig en ny identitet uden spor af den nazistiske baggrund. Senere finder de dog sammen igen. Skrædderen synes da også at lægge sin nazistiske overbevisning bag sig, da han finder sammen med en enke til et holocaustoffer og opfører sig godt over for hendes børn, og som

fortælleren tolker som en slags ”syndsforladelse”.⁷⁰ En dag bliver han dog bedt om at forlade hjemmet, og fortælleren spekulerer i, hvorvidt det havde noget at gøre med, at fortiden alligevel havde indhentet ham. Resten af sit liv lever Skrædderen et omflakkende alkoholiseret liv, og det forstås, at denne rodløshed hænger sammen med den kontroversielle fortid.

At familierelationen til Skrædderen ikke desto mindre kainsmærker fortælleren, reflekterer hun selv over i erindringer om først at have set ”en dokumentarfilm om jødeforfølgelserne og koncentrationslejre” i skolen, hvor hun indså, ”at Helvede er her på jorden, og jeg måtte grådkvalt forlade klasseværelset. Jeg kan aldrig få billederne af de uskyldige mennesker ud af mit hoved”.⁷¹ På en senere studietur til Berlin, som inkluderer et besøg på Det Jødiske Museum, reagerer fortælleren på oplevelsen: ”Jeg kan stadig genkalde mig den skam, jeg følte over mit ophav, da jeg stod i Holocausttårnet”.⁷² Som i *Apropos Opa* findes en form for kognitiv dissonans i form af både at være på de ondes og godes side i forhold til Anden Verdenskrig på grund af Skrædderens forræderi og på den anden side farens modstandsarbejde, som betød, at fortælleren ”fik lov at tage hans frihedskæmperarmbind med i skole og stolt vise det frem. Jeg kunne mærke, at mine klassekammerater var misundelige, og at læreren blev imponeret”.⁷³ I modsætning til modstandsmorfaren i *Apropos Opa* kendetegnes fortællerens far i *Mørkekammeret* af en reflekteret og nuanceret tilgang til fortiden, som betyder, at han har blik for gråzonerne, som ikke var en del af grundfortællingen om krigen. Derfor tændtes der ikke lys i vinduet i barndomshjemmet om aftenen 4. maj, og fortælleren spekulerer over årsagen bag: ”Jeg tror, at han [faren] tænkte på likvideringerne af nazisterne og kronragningerne af tyskertøserne, der fulgte i kølvandet på befrielsen. Det var ikke noget, han havde lyst til at fejre”.⁷⁴ Faren havde altså blik for de modhistorier, som blev fejret til side for at lade den mere entydige fortælling om krigens helte og danskernes modstand stå i centrum, og på den måde repræsenterer han den mindre fordømmende og mere forstående tilgang til krigen. En tilgang, som er taget til de seneste årtier i både faglige såvel som kulturelle regi i takt med, at selve de historiske begivenheder er kommet på afstand, og vidnerne døet bort, og hvor der gås mere i dybden med de udstødte forrædergrupper som tyskerpigerne, Frikorps

Danmark, værnemagerne og de frivillige i Waffen-SS. Efter farens død finder fortælleren og dennes søster et frihedskæmperarmbind og et fotografi af farens modstandsgruppe og reflekterer: ”Vi gemmer ofte de ting, vi gerne vil huskes for”.⁷⁵ Hvorimod det i forbindelse med det, som kan tolkes som at høre til Skrådderen, hedder: ”Vi kan ikke glemme det, vi helst vil glemme”.⁷⁶ Familieerindringen bliver på én gang noget uønsket og ønsket, noget som fører fortælleren frem i livet og samtidig bremser hende.

Konklusion

Ligesom Jacques Austerlitz i Sebalds roman forsøger at samle brikkerne til sin tabte identitet og ødelagte familiehistorie, som blev udslettet på grund af nazisternes forbrydelser, prøver fortællerne i *Apropos Opa* og *Mørkekammeret* at rekonstruere deres forbryderfamiliemedlemmers tabuiserede og derfor hemmeligholdte fortid, som de ikke selv har oplevet, men som ikke desto mindre har sat dybe spor i deres liv. I begge romaner er erindringsarbejdet en affektiv og kunstnerisk proces, hvor manglen på fakta og førstehåndsviden må opvejes med brug af fantasi og intertekstualitet. Gennem det fragmenterede og metafiktive formsprog udstiller værkerne både muligheden og umuligheden i at forstå og videreformidle familiernes nazistiske arv. Men ved at bringe de tabubelagte fortællinger om gerningsmandens efterkommere frem i lyset, bidrager romanerne til at udvide den kulturelle erindring om Anden Verdenskrig. Ligesom hos Sebald handler det om at give form til det, der ellers risikerede at forsvinde i glemslen; ikke for at fastslå en endelig sandhed, men for at insistere på, at det er nødvendigt at huske, selv når erindringen er brudt, smertefuld og ufuldstændig.

Noter

- 1 W.G. Sebald *Austerlitz*, Niels Brunse oversæt. (København: Tiderne skifter, 2003), 156.
- 2 I en anden sammenhæng skriver jeg, at ”[f]otografierne fungerer som en slags fortællingskatalysatorer, der kan bringe fortiden frem i nutidens lys”, Alexander Kofod-Jensen, ”Erindringsarkæologi i W.G. Sebalds *Austerlitz* (2001)”, i *Europæiske romaner efter årtusindeskiftet*, Benjamin Boysen, Moritz Schramm og Peter Simonsen red. (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2017), 35.

- 3 Se Karen Syberg, "Kulturens groteske last", *Information*, 2009-02-25, <https://www.information.dk/kultur/2009/02/kulturens-groteske-last>.
- 4 Den biografiske kobling ses blandt andet i forlagets egen beskrivelse af værket: "Camilla Hjørnholm Olsen har skrevet en roman, som bygger på hendes egen familiehistorie", *Turbine*, hentet 2025-07-24, <https://turbine.dk/produkt/moer-kekammeret/>.
- 5 Richard Crownshaw formulerer det som "a turn toward the figure of the perpetrator". Richard Crownshaw, "Perpetrator Fictions and Transcultural Memory", *Parallax*, vol. 17 (2011: 4): 75, <https://doi.org/10.1080/13534645.2011.605582>. Robert Eaglestone beskriver det som "a boom in the last twenty years or so across Europe and America of work that deals with or focuses on the perpetrators". Robert Eaglestone, *The Broken Voice: Reading Post-Holocaust Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2017), 48. Afslutningsvis skriver Joanne Pettitt: "In recent years, there has been a surge of interest in Holocaust perpetrators, with authors of fiction directing increasing attention to the topic". Joanne Pettitt, *Perpetrators in Holocaust Narratives: Encountering the Nazi Beast* (Cham: Springer, 2017), 1, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-52575-4>. Se også Alexander Kofod-Jensen. "Det normale i det unormale": Holocaust fortalt fra nazistens perspektiv i Aleksa Okanovics Natterædsel eller Mennesker er dyr, der handler med hinanden (2023)", *Edda* vol. 112 (2025: 2), 43-45, <https://doi.org/10.18261/edda.112.2.3>.
- 6 For indføringer i denne slags litteratur se for eksempel Unni Langås og Henrik Torjusen red., *Krigsforbrytere i dagens estetiske minnekultur* (Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2024), <https://doi.org/10.23865/cdf.232.ch1>. Erin McGlothlin, *The Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction and Nonfiction* (Detroit: Wayne State University Press, 2021). Joanne Pettitt, *Perpetrators in Holocaust Narratives*, Petra Rau, *Our Nazis: Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013). Unni Langås skriver: "Barnebarna er mer opptatt av å gjøre undersøkelser, få visshet før det er for sent, unngå anklager og heller undre og spørre, samt å vektlegge den estetisk skapende prosessen mer enn resultatet". Unni Langås, "Krigsforbryter i familien. Litterære oppgjør fra etterkommernes perspektiv", i *Krigsforbrytere i dagens estetiske minnekultur*, Unni Langås og Henrik Torjusen red. (Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2024), 80. Fra et historisk perspektiv finnes en god introduktion til forskningen i de nazistiske gerningspersoner i Kjetil Bruat Simonsen, "Ideologi, situasjon og personlighet: Om forskningen på nazismens gjerningspersoner", *Historisk tidsskrift*, vol. 101 (2022: 1), 51-66, <https://doi.org/10.18261/ht.101.1.5>.
- 7 Her er det værd at nævne Rachel Seifferts *The Dark Room* (2001), Marcell Beyers *Spione* (2000), Laurent Binets *HHhH* (2010), Julie Lindahls *The Pendulum* (2019), Bjørn Westlies *Fars krig* (2008) og Ida Jacksons *Morfar, Hitler og jeg* (2014).
- 8 Her tænkes ikke mindst på Kirsten Thorups *Indtil vanvid, indtil døden* (2020) og *Mørket bag dig* (2023), Birgithe Kosovics *Den inderste fare I & II* (2016 og 2019), Knud Romers *Den som blinker er bange for døden* (2006) og længere tilbage med Gynther Hansens værker og i en mere ren biografisk dur findes også Claus Brylds *Fædrene åd sure druer* (2024) og Matthias Dressler-Bredsdorffs *Efter faldet* (2025). Et tidligt eksempel er Peter Lilles (pseudonym) satiriske roman *Manden, der forraadte* (1949). En del danske film har på det seneste også sat

fokus på gråzonerne i besættelsestiden, som i *Når befrielsen kommer* (2023, instrueret af Anders Walter), *De forbandede år I og II* (2020 og 2022, instrueret af Anders Refn), *Skyggen i mit øje* (2021, instrueret af Ole Bornedal), *Under sandet* (2015, instrueret af Martin Zandvliet). Den kulturelle interesse for Anden Verdenskrigs gerningspersoner og andre former for udstødte personer hænger historiefagligt sammen med nuanceringen af den ellers hegemoniske danske grundfortælling om krigen, som utvetydigt placerede den generelle danske attitude over for den tyske besættelse som båret af afstandtagen og forskellige grader af modstand, hvorimod de personer, som på forskellig vis var velvillige over for tyskerne, blev karakteriseret som onde, forræderiske og udanske. Dette diskuteres også løbende i analysen. I perioden fra Butchkows roman udkom i 2009 og frem til i dag, er der udkommet en omfattende mængde historiefaglige værker om personerne på "den forkerte side", hvis skæbner hidtil ofte har befundet sig i periferien af den kollektive og kulturelle erindring om krigen. Eksempelvis Dennis Larsens *Fortrængt grusomhed: Danske SS-vagter 1941-1945* (2010), Henrik Lundtoftes *Håndlangerne. Schalburgkorpsets efterretningstjeneste og Hipokorpset 1943-1945* (2014), Terkel Stræde og Dennis Larsens *En skole i vold: Bobruisk 1941-44* (2014), Claus Bundgård Christensens *Følg Wilfred! Radikalisering. Revolution. Nazistisk subkultur* (2022), Martin Q. Magnussens *Den sidste forbrydelse: De danske gerningsmænd bag massakrerne i Østrig* (2022) og *Den falske løjtnant: Den sande historie om storstikkeren Sven Hazel* (2023) og Sofie Lene Baks *Trods og tragedie. En biografi om Olga Eggers* (2025). At udføre historiske undersøgelser på en mere forstående og nuanceret måde frem for at være rent fordømmende er ikke længere en kontroversiel tilgang, som det tidligere har været, og som blandt andet vakte stærke følelser, da Anette Warring udgav sin *Tyskerpiger: Under besættelse og retsopgør* (1994).

- 9 Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford, California: Stanford University Press, 2003), 4. Forståelsen af erindring er her baseret på det omfattende teoretiske felt *memory studies*, defineret her som: "Memory studies is a broad convergence field, with contributions from cultural history, social psychology, media archaeology, political philosophy, and comparative literature". Astrid Erll, "Traumatic Pasts, Literary Afterlives, and Transcultural Memory: New Directions of Literary and Media Memory Studies", *Journal of Aesthetics & Culture* vol. 3 (2011: 1), 1, <https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.7186>. Erindring er dog et begreb, som er svært at definere klart, som Huysen også understreger: "Of course, memory is one of those elusive topics we all think we have a handle on. But as soon as we try to define it, it starts slipping and sliding, eluding attempts to grasp it either culturally, sociologically, or scientifically". Huyssen, *Present Pasts*, 3.
- 10 At historieskrivningen deler en masse elementer i skabelsen af en narrativ med skønlitteraturen og andre fortælleformer, er ikke mindst diskuteret i forbindelse med Hayden Whites arbejde. En mellemstation kan være den typiske historiske roman, men erindringsarbejdet synes også mere frisluppen end denne.
- 11 Lilian Munk Rösing, "Fiktionens sandhed", *Spring* vol. 28 (2010), 25, 26 og 31. Se også Martin Heidegger, *Kunstværkets oprindelse*, Jakob Malling Lambert oversæt., (København: Samlerens Bogklub, 1994). Her er der tale om store begreber, som kan defineres på forskellig vis, og som der ikke er plads til at udfolde i større stil i denne sammenhæng, hvorfor faktualitet defineres ud fra følgende citat: "In an ontological/realist perspective, 'facts are part of the inventory of what

there is,' [...] or states of affairs that obtain in the world. They exist independently of language or of other kinds of representation, and it is the purpose of science to discover previously unknown facts". Monika Fludernik og Marie-Laure Ryan, "Factual Narrative: An Introduction", i *Narrative Factuality. A Handbook*, Monika Fludernik og Marie-Laure Ryan red. (Boston og Berlin: De Gruyter, 2020), 3. Eller som Michael Bregnsbo skriver, så er den professionelle historikers rolle: "to endeavour to give as correct and reliable a description of the past as possible through critical evaluation and interpretation of all relevant and available sources and never go beyond what there is positive evidence or at least overwhelming likelihood for" Michael Bregnsbo, "Historians Approaches to Feature Film Analysis. Some Reflections", i *Fact, fiction and Faction*, Jørgen Dines Johansen og Leif Søndergaard red. (Odense: University Press of Southern Denmark), 48. Derfor er det vigtigt at sondre mellem at skabe en fiktiv verden (*poiesis*) og at spejle verden (*noesis*), se Lubomír Doležel, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998). Se også: "History is memory seen through and criticized with the aid of documents of many kinds – written, aural, visual. Memory is history seen through affect. And since affect is subjective, it is difficult to examine the claims of memory in the same way as we examine the claims of history". Jay Winter, "The Performance of the Past: Memory, History, Identity", i *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Karen Tilmans, Frank van Vree, og Jay Winter red. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 12.

- 12 Camilla Hjørnholt Olsen, *Mørkekammeret* (Aarhus: Turbine, 2019), 147.
- 13 Maja Zehfuss, *Wounds of Memory: The Politics of War in Germany* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), xii.
- 14 Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012), 5. Hirsch spørger således i tråd med Zuhfuss: "How are we implicated in the aftermath of crimes we did not ourselves witness?" (Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 2). På lignende vis pointerer historikeren Mary Fulbrook, at det politiske erindringslandskab er veloptegnet, hvorimod "the personal legacies" hos dem som gennemlevede begivenhederne er mindre velkendte: "We know far less about the historical variations in the ways in which people reflected on their experiences, spoke or did not speak about their past, and transmitted the consequences of this past-through habits, anxieties, attitudes, and behaviors of not actual stories – to members of the next generation" Mary Fulbrook, *Reckonings: Legacies of Nazi Persecution and the Quest for Justice* (Oxford: Oxford University Press, [2018] 2020), 6. Unni Langås skriver: "Spørgsmål som står i centrum for de følgende analysene, er hvordan etterkommerne vurderer forfedrenes ugjerninger når disse ligger langt tilbake i tid, og hvordan deres egen identitet er preget av relasjonen". Langås, "Krigsforbryter i familien", 79.
- 15 Hirsch, *Postmemory*, 33. Jacob Lund Pedersen skriver: "Postholocaust holocaust-repræsentationer er med andre ord ofte i lige så høj grad repræsentationer af forholdet til fortiden, som det er repræsentationer af selve fortiden". Jacob Lund Pedersen, "At give erindringen form – om repræsentationen af Auschwitz", *Passage* vol. 22 (2007:58), 41. De teoretiske distinktioner mellem individuel, kollektiv og kulturel erindring bliver stort et begrebsapparat at gå i detaljer med i denne sammenhæng. På sin vis opererer erindringsarbejdet med alle erindringsniveauer på én gang, som også indirekte pointeret af Hirsch.

- 16 At dette ikke mindst gør sig gældende i konteksten af Anden Verdenskrig beskriver Fulbrook: "Like a mushroom cloud, the initial explosion of Nazi violence not only produced devastation at the time but has also spread an ever-broadening shadow contaminating later generations and affecting those living well beyond the initial epicenter of death" Fulbrook, *Reckonings*, 5–6. Som i Austerlitz forstås tid i begge romaner som fragmentarisk og opbrudt hellere end som en kontinuerlig lige linje, hvorfor erindringer er som glimt og ikke helheder. Se også Kofod-Jensen, *Erindringsarkæologi*, 38.
- 17 Julia Butschkow, *Apropos Opa* (København: Samleren, 2009), 31.
- 18 Butschkow, *Apropos Opa*, 132, 84.
- 19 Butschkow, *Apropos Opa*, 84. Nazisternes sprogbrug er ikke mindst undersøgt af Victor Klemperer. Her understreger Klemperer blandt andet, at nazisternes mest nyttige propagandaværktøj ikke var Hitlers og Goebbels taler eller deres pamfletter eller plakater, men "Instead Nazism permeated the flesh and blood of the people through single words, idioms and sentence structures which were imposed on them in a million repetitions and taken on board mechanically and unconsciously" Victor Klemperer, *The Language of the Third Reich. LTI: Lingua Tertii Imperii. A Philologist's Notebook*, Martin Brady oversat. (London og New York: Bloomsbury, [2000] 2013), 15.
- 20 Henrik Torjusen, "At leve med tabernes fortælling. Fortidsbearbejdning i Peter F. Strassengers *Om stein og jord*", i *Krigsforbrytere i dagens estetiske minnekultur*, Unni Langås og Henrik Torjusen red. (Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2024), 99, <http://doi.org/10.23865/cdf.232.ch5>. Butschkow, *Apropos Opa*, 65. Se også Henrik Torjusen "Genkendelse og ønsket om at glemme. Anagnorisis i Morten Borgersens *Jeg har arvet en mørk skog* (2012) og Wencke Mühleisens *Kanskje det ennå finns en åpen plass i verden* (2015)", *European Journal of Scandinavian Studies* vol 53 (2023: 1), 23–41.
- 21 Butschkow, *Apropos Opa*, 78f.
- 22 Butschkow, *Apropos Opa*, 79.
- 23 Butschkow, *Apropos Opa*, 79.
- 24 Olsen, *Mørkekammeret*, 8. Fra et historisk perspektiv var det sådan, at "i efterkrigstidens Danmark var det at have gjort tysk krigstjeneste en skam som i mange tilfælde blev holdt hemmeligt for selv den nærmeste familie" Claus Bundgård Christensen, Niels Bo Poulsen og Peter Scharff Smith, *Under hagekors og Dannebrog. Danskere i Waffen-SS*, 2. udgave (København: Aschehoug, [1998] 2004), 15. Se også Anne-Marie Christensen, *Landsforrædernes børn. Skam og fortrængning – besættelsen 1940-1945* (Aarhus: Etnovator, 2018).
- 25 Olsen, *Mørkekammeret*, 8.
- 26 Olsen, *Mørkekammeret*, 8–9.
- 27 Dette er også en problemstilling, som gør sig gældende i Kirsten Thorups *Indtil vanvid, indtil døden og Mørket bag dig*. At der rent historisk var tale om en ideologisk krig fra Nazitysklands side, gøres klart af Bundgård Christensen et al.: "Krigen på østfronten blev nemlig fra tysk side planlagt og gennemført som en ideologisk begrundet udryddelses- og erobningskrig" Christensen et al., *Under hagekors*, 13.
- 28 Olsen, *Mørkekammeret*, 10.
- 29 Olsen, *Mørkekammeret*, 40. Dette stemmer overens med historieskrivningen: "Da krigen tog sin afslutning, blev de frivilliges i øvrigt lovlige krigsdeltagelse ulovliggjort med tilbagevirkende kraft. De over 3.000 tilbagevendende tidlige-

- re frivillige blev typisk dømt 2 års fængsel for at have kæmpet i tyske tjeneste” Christensen, et al., *Under hagekors*, 12. Eller som Hans Kirchhoff beskriver det: ”Frikorps Danmark blev set som det officielle Danmarks alibi for at undgå at sende tropper til østfronten. Men det gav ikke frikorpsoldaterne rabat under retsopgøret efter krigen” Hans Kirchhoff, *At handle med ondskaben. Samarbejdspolitikken under besættelsen* (København: Gyldendal, 2015), 18.
- 30 Olsen, *Mørkekammeret*, 38.
 - 31 Benjamin Wilkomirski, *Brudstykker. Af en barndom 1939-1948*, oversat. Henning Vangsgaard (København: Forum, 1996), 8. Benjamin Wilkomirski – eller Bruno Grosjean, som han var født – er blevet berømt eller berygtet for at demonstrere, hvor svært det kan være at se forskellen på levende og fiktive holocausterfaringer, da hans barndomserindringer viste sig at være ren fiktion.
 - 32 Butschkow, *Apropos Opa*, 134.
 - 33 Litteraturteoretisk kan der her refereres til James Phelans karakteropdeling i mimetisk, tematisk og syntetisk, som en måde at påpege, at karakterer generelt set er multidimensionelle, men samtidig at visse aspekter af karakteriseringen prioriteres forskellige steder i løbet af en fortælling, se James Phelan, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative* (Chicago og London: The University of Chicago Press, 1989).
 - 34 Butschkow, *Apropos Opa*, 65.
 - 35 Om fascinationen af alt jødisk og holocaust hos visse tyskere i Berlin i tiden efter murens fald som at stå timevis i lange køer for at lære hebraisk, se Erna Paris, *Long Shadows: Truth, Lies and History* (London: Bloomsbury, [2000] 2002), 21. At dette er et paradoksalt fænomen udspringer af, at mange af disse tyskere aldrig har mødt en jøde og af at bagom fascinationen af alt jødisk og holocaust fortsat findes et tabu.
 - 36 Hirsch, *Postmemory*, 30.
 - 37 Butschkow, *Apropos Opa*, 189.
 - 38 Olsen, *Mørkekammeret*, 123.
 - 39 Olsen, *Mørkekammeret*, 121f.
 - 40 Olsen, *Mørkekammeret*, 122.
 - 41 Olsen, *Mørkekammeret*, 147.
 - 42 Olsen, *Mørkekammeret*, 12.
 - 43 Olsen, *Mørkekammeret*, 163.
 - 44 Olsen, *Mørkekammeret*, 44.
 - 45 Olsen, *Mørkekammeret*, 8.
 - 46 Ida Jackson, *Morfar, Hitler og jeg* (Oslo: Aschehoug [2014] 2015), 22. Se også Langås, ”Krigsforbryter i familien”, 86. Eller fra et fiktivt standpunkt som når Kirsten Thorup skriver om danske Harriet, der indhentes af sin mands deltagelse i krigen i tysk uniform: ”Du er allerede brændemærket. Sat i bås og låst fast”, hvilket betyder, at der ikke længere findes en plads til hende i samfundet, Kirsten Thorup, *Mørket bag dig* (København: Gyldendal, 2023), 25.
 - 47 Fra et historisk perspektiv skriver Fulbrook om, hvordan ”the past pervaded family relationships, with significant emotional legacies for those who came after – including the children and grandchildren of perpetrators, as well as the families of survivors, growing up in the shadow of the past”. Fulbrook, *Reckonings*, 7. Hvorfor den ikkeoplevede fortid ikke bare var ”history” (ibid. 8).
 - 48 Butschkow, *Apropos Opa*, 178, 7.
 - 49 Moritz Schramm, ”Efterskrift”, i *Skyldspørgsmålet – om Tysklands politiske ansvar*, af Karl Jaspers, Morten Jensen oversat. (Aarhus: Klim, 2023), 93. Sebald

skriver ”Menneskers evne til at glemme, hvad de ikke vil vide, til at vende blikket bort fra det, der er lige foran dem, blev sjældent stillet på en vanskeligere prøve end dengang i Tyskland. Man beslutter sig, først i panik, for at fortsætte, som om intet var sket. W.G. Sebald, *Luftkrig og litteratur*, Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad oversæt., (København: Tiderne skifter, 2014), 49.

- 50 Schramm, *Efterskrift*, 103.
- 51 Butschkow, *Apropos Opa*, 77.
- 52 Erna Paris skriver: ”It was not until the ’68ers (as the younger generation called themselves) moved into position of prominence that the process of restoring memory of the Nazi years began in earnest”. Paris, *Long Shadows*, 26. Se også Ernestine Schlant, *The Language of Silence: West German Literature and the Holocaust* (New York og London: Routledge, 1999), 85. Tavsheden generationerne imellem er også en problematik, der behandles litterært i Rachel Seiffert novelle ”Micha”.
- 53 Butschkow, *Apropos Opa*, 32.
- 54 Butschkow, *Apropos Opa*, 178.
- 55 Butschkow, *Apropos Opa*, 43.
- 56 Butschkow, *Apropos Opa*, 43.
- 57 Butschkow, *Apropos Opa*, 177.
- 58 En lignede fortælling om, hvordan tyskerhadet nedarves, findes i Knud Romers *Den som blinker er bange for døden* (2006).
- 59 Butschkow, *Apropos Opa*, 60.
- 60 Butschkow, *Apropos Opa*, 64.
- 61 Butschkow, *Apropos Opa*, 125, 131.
- 62 Butschkow, *Apropos Opa*, 131.
- 63 Butschkow, *Apropos Opa*, 131.
- 64 Olsen, *Mørkekammeret*, 40.
- 65 Christensen et al., *Under hagekors*, 11; Olsen, *Mørkekammeret*, 8.
- 66 Claus Bryld og Anette Warring, *Besættelsestiden som kollektiv erindring. Historie- og traditionsforvaltning af krig og besættelse 1945-1997* (Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 1998), 65, 39. Se også Christensen et al., *Danmark besat. Krig og hverdag 1940-45*, 5. udgave (København: Informations forlag, [2005] 2020), 729f. Kirchhoff skriver: ”Den nationale fortælling om danskerne under besættelsen er en konsensushistorie, der har fokus på det, der bandt os sammen, og underspiller det der splittede: Vi stod alle i samlet front imod både den ydre og den indre fjende, imod tyskerne og imod deres danske medløbere”. Kirchhoff, *At handle med ondskaben*, 59. Men: ”Fortællingen er mere end skæv, og den har forvansket billedet af historien igennem årtier”. Kirchhoff, *At handle med ondskaben*, 59.
- 67 Et tidligt dansk litterært eksempel er det ovennævnte Peter Lilles (pseudonym) *Manden, der forraadte* (1949).
- 68 Bryld og Warring, *Besættelsestiden*, 67, 68, 115.
- 69 Olsen, *Mørkekammeret*, 8.
- 70 Olsen, *Mørkekammeret*, 47.
- 71 Olsen, *Mørkekammeret*, 101.
- 72 Olsen, *Mørkekammeret*, 102.
- 73 Olsen, *Mørkekammeret*, 101.
- 74 Olsen, *Mørkekammeret*, 37.
- 75 Olsen, *Mørkekammeret*, 12.
- 76 Olsen, *Mørkekammeret*, 37.

SINA LYNN SACHSE

”RUSTAD MED ARV OCH LIV”

Samiskhet i svenskspråkig samisk
samtidslitteratur



TFL 2025:3

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.57181>

ISSN: 2001-094X

Copyright © 2025 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/>)

Begreppet samiskhet (ofta synonymt med samisk identitet) används i diskussioner om samisk tillhörighet, men granskas sällan kritiskt – trots dess koppling till kontroversiella begrepp som identitet och etnicitet. Valkonen (2014) och Berg-Nordlie (2022) lyfter fram tre aspekter som ofta kännetecknar samiskhet ur ett samiskt perspektiv: 1) samisk identitet är medfödd, 2) för att kunna vara same är det betydande att socialiseras som same och att bevara kulturella element, samt 3) en individ måste erkännas som same av det samiska samhället.¹ Föreställningen om medfödd identitet anknyter till ett essentialistiskt synsätt där etnisk identitet framstår som kontinuerlig, homogen och stabil. Detta riskerar dock att osynliggöra samhällets heterogenitet. Samiskhet förstås här ur ett konstruktivistiskt perspektiv som ”individens identifiering med det samiska kollektivet”², således som en föränderlig, icke-homogen konstruktion som formas genom sociala processer.³ Denna definition vidgas här genom ett postkolonialt synsätt som framhåller språkbruk och maktstrukturer som centrala faktorer i konstruktionen av etniska identiteter.⁴ Samiskhet betraktas därmed som ett dynamiskt, socialt och historiskt konstruerat fenomen som påverkas av både språk och makt.⁵ Här ligger fokus därför mindre på *identiteter*, utan snarare på *identifikationer* och därmed på antagna likheter som betonas för identifiering eller avgränsning.

Vad det innebär att vara same är ett återkommande tema i samisk skönlitteratur, skriven av författare som, med hänvisning till sitt familjeursprung, identifierar sig som same. Gröndahl (2021) och Kolberg (2021) konstaterar att i moderna samiska romaner framställs en öppnare samisk identitet och att etniska gränser ifrågasätts.⁶ Ahvenjärvi (2015) observerar att i samisk lyrik förnyas den samiska

symboliken, men ser också hur användandet av ett traditionellt bildspråk samtidigt bidrar till att upprätthålla etniska gränser.⁷ Men hur är det med den samtida svenskspråkiga samiska skönlitteraturen, som har blivit enormt populär på senare år – även internationellt? Linnea Axelssons diktepos *Ædnan* (2018, belönad med *Augustpriset*) har fått stor uppmärksamhet och finns sedan 2024 även i engelsk översättning. Ann-Helén Laestadius romaner *Stöld* (2021), filmatiserad av Netflix 2024, och *Straff* (2023) samt Tina Harnesks romandebut *Folk som sår i snö* (2022) har översatts till över 20 språk.⁸ Samisk litteratur på majoritetsspråk har konstitutivt en dubbel funktion som omfattar såväl kulturell självförståelse som kommunikation med icke-samiska läsare. Med tanke på denna litteraturs stora succé och dess påverkan på internationella föreställningar om det samiska, väcks frågan om hur samiskhet förhandlas i dessa verk. Hur är den svenskspråkiga samiska samtidslitteraturen involverad i diskurser om och i konstruktionen av samiska identiteter?

***Ædnan. Epos* (2018) – samiskhet mellan generationer**

Axelssons diktepos skildrar två samiska familjers historia från 1910-talet till 2016. Förlusten av mark och traditioner som följd av svensk kolonialpolitik beskrivs ur olika förstapersonsperspektiv över tre generationer. Även samtida strävanden till avkolonisering tematiseras. Eposet består av tre delar (*Ædnan*, *Ædno*, *Ædni*), som i sin tur är indelade i kortare kapitel. Varje kapitel inleds med det lyriska jagets namn och ofta även med en plats- och tidsangivelse. Hela texten kännetecknas av korta verser och talrika enjambemang; rim, fast metrik och enhetlig strofstruktur saknas. Versenheterna – oftast en till fem rader – avgränsas med tankstreck och blankrader som visuellt förstärker handlingens episodiska och fragmentariska karaktär.⁹

I den första delen beskrivs den svenska politikens ökande inflytande på samerna mellan 1913 och 1964 kronologiskt men med ellipser i tiden. Tvångsförflyttningar, rasbiologiska studier och dammbyggen i Sápmi diskuteras med utgångspunkt i det renskötande paret Ristin och Ber-Jonás tragiska historia. De berättar hur de 1913 flyttar med renarna från vinterbetesland i Sverige till sommarbetesland i

Norge och tillbaka och lever i samklang med naturen, som personifieras och besjålas. Dessutom ses renarna som en del av familjen: "Hjordens kropp / blev våra kroppar // vår familj".¹⁰ Hjorden blir en enda organism som ingår ett symbiotiskt förhållande med människorna och gränserna mellan människor, djur och natur upphävs.¹¹ År 1920 förändras denna tillvaro abrupt när familjen tvångsförflyttas. Förlusten av betesmarken innebär även en djupgående förlust av det egna levnadssättet, traditionerna och minnena och beskrivs som "ett avsked från / våra liv".¹² Det betonas hur alltmer ojämlika maktförhållanden uppstår som en följd av beslut som fattas utan samiskt deltagande. Svenskan, här kallad "Härskarspråket", tränger in i familjens vardag – bildligt även "in / genom kläderna" och lägger sig "över huden".¹³ Beskrivningen av en rasbiologisk undersökning illustrerar ytterligare denna aspekt. Ristin upplever hur hon blir objektifierad av svenska män (*othering*) och hur den skam hon utvecklar på grund av de förödmjukelser hon utsätts för manifesterar sig ("Och skammen / slog rot i mig"¹⁴). Här antyds en konstruktivistisk-postkolonial förståelse av etnisk identitet; nämligen att identifikation ("Vår") och avgränsning ("Svenskens" / "deras") formas genom språk- och maktstrukturer i direkt kontakt med andra grupper.¹⁵ Ristins och Ber-Jonás samiskhet skildras som nära knuten till natur, renskötsel och traditioner. Dessa aspekter – som idag betraktas som samiska markörer – framställs som existentiella delar av familjens vardag och självbild, snarare än som medvetna markeringar av samiskhet. På grund av den svenska politikens ökande inflytande pressas den första generationen i *Ædnan* in i en underordnad position och stora delar av deras kulturella identitet går förlorad.¹⁶

Den andra delen, *Ædno*, har ingen tydlig kronologisk struktur och utspelar sig mellan 1956 och 2016. I fokus står Lise (dotter till en annan samisk familj), som tvingades gå i nomadskola på 1950-talet. Där kommer hon redan som barn i kontakt med ojämlika maktrelationer och upplever hur svenskan upphöjs till dominerande norm:

Det svenska / språket växte / längs tankarna // – // Samiskan sov / sen länge i kroppen / av skam // under lydnaden [...] Den svenska historien / om äregiriga kungar / mäktiga stora nationer // lyfte hela klassen / mot dyrkan / närmare dyrkan // – // Men om vår / egen historia stod / inte ett

ord // – // Som om våra / föräldrar och vi / aldrig funnits // aldrig format
/ nånting // Mitt hjärta fick se // en härskande kropp / lösgöra sig från /
världen av kroppar // – // En hjältes / härskande kropp // – // Jag var inte
/ avvisande mot / den strålande / kroppen // Inte okänslig / inför det stora
// Anpassningsdriften / kom stark // tumlande ur bröstet // – // Medan
härskares / blick gnagde sig / inåt i mitt liv // rätt igenom min tid¹⁷

Lise betonar flera gånger maktförhållandet hon upplever mellan den svenska och den samiska kulturen. Hennes känsla av ”skam” och ”lydnad” framställs som en fysisk egenskap (”kroppen / av skam”) och ställs i direkt kontrast till den ”svenska kroppen”. Fem former av ordet ”kropp” är integrerade i denna korta passage. Medan renhjordens blev till ”våra kroppar” 1913, tycks Ristins kroppsligt rotade skamkänsla finna en fortsättning i Lise.

Men det är relationen mellan språken som framställs som det starkaste tecknet på den svenska dominansen. Medan Ber-Joná kände det svenska språket ”över huden”, blir det redan en del av Lises tankar och tränger undan det samiska modersmålet, som beskrivs personifierat som ”sovande”. Lises personliga erfarenhet står här pars pro toto för hennes generation (”hela klassen”, ”rätt igenom min tid”). Som en följd av marginaliseringen anpassar sig Lise alltmer till det svenska samhället, upprätthåller inte längre samiska traditioner och tigger om sina upplevelser på nomadskolan – även när hennes barn ställer frågor.¹⁸ Det blir tydligt att skolgången markerar en ännu inte övervunnen vändpunkt i hennes liv: ”Jag fick lämna / mitt liv / när ska jag komma tillbaka”.¹⁹ Under 2010-talet börjar Lise dock alltmer göra upp med sitt förflutna. Det blir allt tydligare att Lise, sin anpassning till trots, inte identifierar sig med det svenska samhället och har behållit kunskap om den samiska kulturen.²⁰

Den tredje delen, *Ædni*, utspelar sig – med undantag för ett kapitel – i omvänd kronologi (2016 till 1980-talet) och fokuserar på Lises numera vuxna barn Sandra och Per. Medan Sandra aktivt kämpar för urfolks rättigheter och försöker hitta tillbaka till samiska traditioner, tvivlar Per på sin identitet:

Jag kan inte hjälpa / att jag ibland / undrar // Hur hon blev / den hon
blev // Tvärsäkra / sturska samiska / drottning // säker på allt och / full

av svar // – // Sover med rustningen / fäst vid kroppen // – // Tänk att jag
inte / minns när hon fick / sin kröning // när hon tog beslutet // Lärde sig
samiska / och sydde upp koltar / medan jag körde runt / som i dimma²¹

Per, som här är jagberättare, kontrasterar Sandras övertygelse mot sin egen osäkerhet, som liknas vid en resa i dimma. Han undrar hur hennes säkerhet har kunnat växa fram. Medan den första versen består av tre trokéer, är de två sista stavelserna i den annars metriskt regelbundna andra versen avskurna. Enjambemanget fördröjer ordet ”undrar”, vilket rytmiskt understryker Pers tvivel. Därefter skiftar fokus till Sandra, som symboliskt beskrivs som en ”samisk drottning” som aldrig tar av sig rustningen och alltid är redo för strid. Hon utnämns till en pionjär inom samisk aktivism. Epiforen ”hon blev” betonar att Sandra dock inte alltid haft en tydligt definierad samisk status. Hennes samiska identitet är inte medfödd (i essentialistisk mening), utan resultatet av ett aktivt val (”när hon tog beslutet”). Det antyds att det emellertid krävs mer än identifiering för att kunna kalla sig same; den metaforiska kröningen förutsätter även acceptans från det samiska samhället.

Per fastställer systemens samiska tillhörighet med hjälp av två kulturella markörer (språk och kolt). Att bära kolt blir för Sandra ett sätt att framhäva sin samiskhet, till exempel i det första kapitlet av *Ædni*, som utspelar sig i Gällivare 2016:

Med mod har / jag burit min / kolt i dag [...] I diskussioner / och möten /
strider vi // kolten och jag // Med sina färger / slår den upp / svenskarnas
ögon [...] En kvinnoydd / rustning av kläde / och silver // – // Den ropar
att de / måste se på mig // När jag talar / å mina barns / vägnar [...] Men
kolten står / beredd // – // För varje ny årsring / ska den kämpa / för varje
knäckt / släktled // ska den vittna / och minnas [...] Mina barn // Aldrig
ska ni / behöva fråga / aldrig undra över / er härkomst // – // Jag tar in
min kolt // trycker den hårt / mot hjärtat // Där har jag min hud // stöpt
av lysande färg // – // Rustad med arv / och liv²²

Sandra själv framträder som det lyriska jaget och presenterar sig (här mot bakgrund av Girjasmålet) som en förespråkare för samernas rättigheter. Hennes hållning är stridbar, vilket understryks genom

användningen av olika ord hämtade från en krigisk vokabulär. Metaforiskt framställs hennes kolt som en rustning och denna upphöjs till en symbol för samisk aktivism.²³ Sandras kolt kan tolkas som "her weapon"²⁴, men fungerar metaforiskt även som skyddskläder och försvarsmedel och står symboliskt för den samiska kulturens kontinuitet. Särskilt i samband med politiska konflikter bärs koltar medvetet för att betona den egna tillhörigheten och för att karaktärisera konflikterna som betydelsefulla för mänskliga rättigheter. Det strategiska bärandet av traditionella kläder ökar den samiska kulturens offentliga synlighet och kan bidra till avkoloniseringsprocesser.²⁵

Sandra bär kolten som ett tydligt tecken på sin samiskhet, ser sig själv och kolten som en enhet ("vi") och personifierar den. Kolten ska "kämpa [...] vittna / och minnas" – inte bara för det förflutna utan också för framtiden, vilket understryks av att nästa generation introduceras genom apostroferingen "Mina barn". Sandra kämpar både för det förflutna och för en levande samisk kultur. Återigen är betoningen av det kroppsliga påfallande. Kolten blir metaforiskt inte bara Sandras rustning utan också hennes hud och kan därmed tolkas som "en inre dimension av hennes identitet, den som levs och bevittnar den samiska kulturens egen rätt".²⁶ Kolten fungerar här dessutom som en markör som skiljer samer från andra etniska grupper. Sandra talar om "svenskarna" och "de" och bidrar därigenom till konstruktionen av en dikotomi mellan ett 'samiskt vi' och ett 'svenskt andra'.

Sandras barn, som i sin tur växer upp med traditioner och redan lär sig samiska i skolan, representerar ett framtida återupplivande och bevarande av den samiska kulturen. I ett kapitel från 2010 observeras revitaliseringen av det samiska språket med Sandras dotter som exempel: "Hör samiska födas / och bli till som / för sig själv // i den liksom nyss / tända kroppen".²⁷ Det "sovande" samiska språket i Lises "kropp [...] av skam" återföds symboliskt i hennes barnbarns kropp.

I eposet kan tre utvecklingslinjer urskiljas i fråga om samiskhet. Den kronologiskt strukturerade första delen skildrar vägen från en oomtvistad samiskhet till osäkerhet som en följd av den gradvisa förlusten av kulturell identitet orsakad av den svenska kolonialpolitiken. Den bristande tidsordningen i den andra delen återspeglar den andra generationens osäkerhet, präglad av en fortsatt marginalisering av det

samiska. Den tredje generationens återvändande till samiskhet, revitaliseringen av samisk kultur och tradition, sker i omvänd kronologi.²⁸

Stöld (2021) – hierarkier och dikotomier

Handlingen i romanen *Stöld* utspelar sig i en sameby under åren 2008, 2018 och 2019 och belyser problem som renskötande samer möter idag, såsom klimatförändringarnas påverkan på renskötseln, följderna av den svenska kolonialpolitiken i Sápmi och – framför allt – hat och rasistiskt motiverat våld riktat mot den samiska befolkningen, som visar sig bland annat i icke-samers grymma dödande av renar. Huvudpersonen är Elsa, en ung samisk renskötare. Som nioåring bevittnar hon dödandet av sin renkalv Nástegallu. Denna för henne traumatiska händelse bidrar till att hon som ung kvinna aktivt försöker bekämpa rasism och skapa uppmärksamhet kring samiska frågor.²⁹ Hennes liv som renskötare beskrivs – liksom i *Ædnan* – som ett liv i samklang med renarna och naturen. Renarna personifieras och ges till och med egennamn, vilket understryker det känslomässiga bandet mellan människa och djur. I Elsas ord: ”Renen är vårt liv. Vi jobbar inte med renar, det är en del av vårt liv”.³⁰ Upprepningen och epiforen ”vårt liv” antyder att hon antar denna livshållning inte bara för sig själv, utan pars pro toto för alla renskötande samer. Denna självbild utgör grunden för romanens genomgripande kritik av marginaliseringen av det samiska samhället och majoritetssamhällets okunskap om den samiska kulturen. Kritiken omfattar även hur naturen, som är en väsentlig del av det traditionella samiska levnadssättet och renskötarnas vardag, hotas av exploatering av resurser i Sápmi och klimatförändringar. Dessa ses inte enbart som miljöproblem, utan som ytterligare uttryck för majoritetssamhällets ignorans inför samisk kunskap:

Nog visste de alla att det var något som var allvarligt fel. Regn mitt i vintern. Det skrämde Elsa. Och som de hade larmat, försökt få folk bortanför renbetesmarkerna att förstå – ser ni inte vad som händer? Vi har sett det länge! I åratal har vi varnat för att klimatet är på väg att förändras. Men som alltid hade deras röster varit för klena och vinden hade inte orkat föra dem ända fram.³¹

Det plötsliga införandet av de personliga pronomen ”vi” och ”ni” framstår närmast som ett skifte i berättarperspektiv och understryker naturens emotionella och grundläggande betydelse för den samiska kulturen, stilistiskt framhävd genom den retoriska frågan och exklamationen. Samtidigt ställs närheten till naturen i direkt kontrast till andra gruppers förhållningssätt (”ni”) och ses som en central markör för samiskhet.

Romanen fokuserar återkommande på konstruktionen av gränser mellan samiska och icke-samiska grupper, men även på kategoriseringar inom det samiska kollektivet. Detta exemplifieras genom Elsas mor Marika, vars tillhörighet ifrågasätts av delar av det samiska samhället. Marika kommer från en samefamilj som inte varit aktiv inom rensköteln, bor i staden och har avlagt sitt ursprungliga samiska efternamn. Trots att hon gifter sig med en renskötande same, lär sig samiska och både syr och bär kolt, kallas hon upprepade gånger för ”rivgu” (nordsamiska för ’icke-samisk kvinna’). Vissa samer i *Stöld* tillskriver endast dem som föds in i familjer med lång (renskötsel)tradition och som socialiseras inom det samiska samhället och bevarar kulturella element en ’autentisk’ identitet. Att uppfylla endast det sistnämnda kriteriet verkar inte nödvändigtvis räcka för att accepteras som en fullvärdig del av samhället – även om personen, som i Marikas fall, tydligt identifierar sig med kollektivet.³² Denna essentialistiska föreställning om en medfödd tillhörighet kommer också till uttryck när Elsa som nioåring hör ”att man bara var en halvsame om inte båda föräldrarna var samer”.³³ Elsa konfronteras med begreppet ”halvsame” – ett uttryck med negativa konnotationer³⁴ – på grund av moderns ifrågasatta samiskhet. Självtar hon tydligt avstånd från benämningen och betonar att modern har en självklar samisk status: ”Elsa trodde inte på det där med rivgu för mamma pratade ju samiska, sydde koltar, hade egna koltar och var renskötare.”³⁵ Elsa lyfter fram språket, rensköteln och koltan som de centrala markörerna för samiskhet.

Även om Elsa värjer sig mot beteckningar som ”rivgu” och ”halvsame”, håller hon själv fast vid vissa kategoriseringar. Detta blir tydligt när hon som ung kvinna besöker den traditionella *Jokkmokks marknad* och klassificerar besökarna:

Hon iakttog dem, kunde sätta stämplat på alla. De självklara gled runt i sina koltar som de sytt varenda detalj på, i öronen dinglade silver och på bröstet klirrade riskun. De mindre självklara, de språklösa med sökandet i blicken [...]. Och så de andra, de där som ville fota, som var omedvetna om hierarkierna, de som tagit nattåget till Boden och vidare med buss, de som åkt med turistbussarna eller de som kört med egen bil. De som bara beundrade och troligen aldrig reflekterade. [...] Elsa var väl medveten om att hon var en av de självklara.³⁶

Enligt Elsa intas den högsta positionen i hierarkin av ”de självklara” – personer som vuxit upp med att tala ett av de samiska språken och som syr och bär kolt. De som saknar samiska språkkunskaper kallas ”de mindre självklara” och beskrivs som ”osäkra” och ”sökande”. Deras tillhörighet ifrågasätts på grund av språkförlusten. Elsa place-rar sig själv i kategorin ”självklara” och är medveten om hierarkin. Även om båda grupperna erkänns som samer, grundas deras ’självklarhet’ på språkkunskaper och vissa kulturella element.³⁷ Dessa markörer används här inte bara för avgränsning från andra etniska grupper, utan även för gränsdragning inom det samiska samhället. Senare i romanen namnges ytterligare en grupp: personer med samisk bakgrund som (åtminstone offentligt) inte identifierar sig som samer. Elsa kommenterar: ”Sådana [...] var det kanske mest synd om. Förnekarna.”³⁸ Genom detta elliptiska tillägg inkluderas även denna grupp in i den hierarkiska strukturen. Trots brist på identifiering tillhör de enligt Elsa det samiska samhället.

När Elsa kategoriserar marknadsbesökarna nämner hon även ”de andra” – det vill säga icke-samiska turister. Elsa och hennes vän fotograferas upprepade gånger av turister, ofta utan att bli tillfrågade. Vid ett tillfälle rör en turist till och med vid deras kläder. Elsa känner ett obehag inför detta beteende, som hon menar speglar ett slags ’överlägsenhetsstänkande’. Hon kritiserar särskilt att besökarna tycks intresserade av en ’uppvisning’ av samisk kultur och av det (ur deras perspektiv) ’exotiska’ och ’främmande’, men att de faktiskt inte har någon kunskap om det samiska och om aktuella politiska händelser. Den personliga berättaren återger Elsas tankar: ”Jo, nu skulle de visas upp, nu var Jokkmokk en stolt samekommun och inte skulle någon erkänna hatet mot lappjävlarna som protesterat mot gruvplanerna i

Gállok” och Elsa kommenterar högt: ”De fattar ingenting.”³⁹ Enligt Sandström (2020) saknar stora delar av den svenska befolkningen tillräcklig kunskap om samisk-svensk historia och samisk kultur – en aspekt som forskaren kopplar direkt till kolonialismen som ännu inte är helt övervunnen.⁴⁰ Exotisering, okunskap om samiska frågor, exploatering av naturresurserna i Sápmi – som här tas upp genom hänvisning till gruvplanerna i Gállok – bör inte betraktas som separata fenomen, utan snarare som olika uttryck för pågående koloniala strukturer. Och faktiskt anklagar Elsa turisterna för både exotisering och kolonisering i ett och samma andetag: ”Men kolla på dem bara. Allt är så exotiskt för dem. De koloniserar vår kultur med sina blickar på oss.”⁴¹

Rasismen och det koloniala arvet i Sápmi lyfts fram som (två) grundläggande problem som samer dagligen konfronteras med – från barndomen och framåt. Metaforiskt beskrivs det ’samiska arvet’ som en tung ryggsväck: ”Att vara same var att bära sin historia med sig, att stå inför den tunga ryggsväcken som barn och välja att bära den eller inte.”⁴² Att välja ett renskötande liv och att identifiera sig med det samiska samhället framstår här samtidigt som ett beslut att axla svårigheterna och bära ett kolonialt arv, vilket framstår som statiskt och oföränderligt, och (i betydelsen av postminnet) förs vidare till kommande generationer. Detta potentiella val relativiseras dock i romanen: ”Men hur skulle man våga välja annat än att bära sin släkts historia och föra arvet vidare? [...] [I]nte var det accepterat att säga att man vill något annat.”⁴³ Valet är inte fritt från sociala föreställningar och maktstrukturer. Samiskhet är inskrivet i en diskurs präglad av olika förväntningar.

***Straff* (2023) – nomadskolans följder**

Straff introducerar fem personliga berättare som alla (som barn till renskötande familjer) tvingades besöka nomadskolan på 1950-talet. Där upplever de – liksom den andra generationen i *Ædnan* – en marginalisering av den samiska kulturen. Kapitel för kapitel växlar romanen mellan de olika berättarna och två tidsperioder (1950- respektive 1980-talet) och i texten undersöks hur de traumatiska upplevelserna på nomadskolan påverkar protagonisternas samiskhet, till och med

hela deras liv.⁴⁴ Medan vissa karaktärer reagerar på marginaliseringen genom att dölja sin samiska identitet (i specifika situationer eller kontinuerligt), identifierar sig andra särdeles starkt med det samiska samhället och betonar skillnader gentemot andra etniska grupper. Amft (2007) benämner dessa två generella reaktioner som "under- och överkommunikationen av samiska identiteter".⁴⁵

Underkommunikationen av samisk identitet illustreras genom figuren Anne-Risten. Efter skoltiden lämnar hon samebyn och flyttar till staden: "[H]on kunde inte bli kvar i byn. Hon skulle bli något. Annat."⁴⁶ Det som först kan tolkas som en karriärambition omtolkas genom epifrasen "Annat" till en önskan att fundamentalt förändra sin identitet. Hon talar inte samiska offentligt, bär inte kolt, anpassar sitt utseende efter de icke-samiska kvinnor hon kommer i kontakt med ("Så ut som vem som helst av dem"⁴⁷), gifter sig med svensken Roger Nilsson och ändrar sitt namn: "Hon hette Nilsson nu. Var som de andra. Roger Nilssons fru Anne Nilsson, det var hon det."⁴⁸ Namnbytet lyfts fram i Åhréns studie (2008) som ett sätt att anpassa sig till majoritetssamhället och undvika associationer med det samiska.⁴⁹ Anne-Risten försöker stadigvarande dölja sin samiska bakgrund för sina svenska bekanta, som upprepade gånger uttalar sig rasistiskt om den samiska befolkningen.⁵⁰ Samma mönster återspeglas i hennes barnuppfostran. Hon lär sina barn exempelvis inte samiska och ger dem inte samiska släktnamn. Men när hon och hennes barn besöker hennes föräldrar, som är verksamma inom renskötseln, agerar hon dock annorlunda. Då talar hon samiska och klär barnen i traditionella kläder.⁵¹ I Anne-Ristens fall bottnar beslutet att gömma sin samiskhet i kontakten med majoritetssamhället och att låta sina barn växa upp med så liten anknytning till samisk kultur som möjligt i rädslan för att konfronteras med rasistiska fördomar och uppleva ytterligare marginalisering. Hon anpassar sig dock aldrig helt, utan betraktar fortsatt det samiska som 'sitt'.⁵² Detta blir tydligt när hon senare i romanen – efter skilsmässan från maken – offentliggör sin samiskhet. Hon börjar tala samiska i sitt yrkesliv och bär sin kolt i staden: "Hon blev rörd. Det klirrade om broscherna när hon svängde ett varv. Hon hade saknat ljudet. Saknat sig själv."⁵³ Kolten laddas emotionellt och framställs som en betydande del av Anne-Ristens identitet. Ur hennes perspektiv är samisk tillhörighet dock inte pri-

märt beroende av upprätthållandet av samiska kulturella praktiker. I stället grundar hon samiskhet på släkttillhörighet. Hon hävdar att hennes barn har en tydlig samisk status, trots att de har vuxit upp utan anknytning till den samiska kulturen, skäms i tonåren över sin samiska bakgrund och inte identifierar sig som samer.⁵⁴ Därigenom distanserar hon sig från en definition av samiskhet som grundad i självidentifikation och upprätthållande av etniska markörer, och framhåller i stället – i enlighet med essentialistiska föreställningar – att samisk identitet är något som tillskrivs vid födseln.⁵⁵

Emellertid betonas behärskandet av samiskan i *Straff* som det kanske viktigaste kriteriet för samisk identitet – till exempel ur karaktären Else-Majs perspektiv. Hon noterar att vissa samer inte längre för vidare samiskan till nästa generation, utan i stället talar svenska med varandra. Detta likställs med att tystna (”Sedan stod de där stumma bredvid varandra, tyst blev man utan kollegiella, guldspråket”⁵⁶), vilket inte bara ska förstås på en rent språklig nivå. Enligt Else-Maj medför förlusten av språket att den viktigaste och kanske mest känsloladdade markören för samiskhet förloras – här bland annat betonat genom bruket av den metaforiska beskrivningen ”hjärtats språk”.⁵⁷ Språkens betydelse accentueras även stilistiskt. Såväl *Straff* som *Stöld* är primärt skrivna på svenska, men enstaka (nord)samiska ord och ibland hela meningar integreras i texterna. Samiska fraser översätts eller omskrivs dock omedelbart och kan därför lätt förstås av icke-samisktalande läsare. Visuella markeringar (som exempelvis kursivering) av de samiska språken saknas i båda romanerna, vilket bidrar till ett ifrågasättande av enspråkighet och språkgränser. Litterär flerspråkighet fungerar här som ett medel för att synliggöra och vitalisera samiskan och blir en del av diskurserna om samiskhet.

***Folk som sår i snö* (2022) – tvångsförflyttningar och jojktradition**

Harnesks debutroman utspelar sig i dagens⁵⁸ Norrbotten och tematiserar konsekvenserna av 1920-talets tvångsförflyttningar för den samiska befolkningen – här genom det över åttioåriga paret Biera och Máridnja. Biera härstammar från en nordsamisk familj som fördrevs från Karesuando, medan hans fru växte upp i det lulesamiska områ-

det dit hans släkt förvisades. De historiska övergreppen mot samerna har lämnat djupa spår. Paret hyser en grundläggande misstro mot den svenska staten och vägrar, sina allvarliga sjukdomar till trots, att låta någon annan bestämma över deras levnadssätt. De vill inte sätta sin tillit till ett system som orsakat det samiska samhället stort lidande. Romanen fokuserar även på parets familjehistoria. Under en period tog de hand om Bieras systerson Heaika-Joná, tills systemen plötsligt försvann med barnet och sade upp kontakten. Runt trettio år senare försöker Máriddja (vid hög ålder) återfinna Heaika-Joná för att rekonstruera familjens historia.

Längtan efter det förlorade barnet utgör romanens centrala tema och gestaltas i två parallella handlingslinjer; den ena fokuserar på det samiska paret, medan den andra introducerar Heaika-Joná. Han tillbringar den första korta perioden av sitt liv hos Bier och Máriddja i Sápmi, men växer slutligen upp i ett sydligare område, utan anknytning till samisk kultur och språk. Hans samiska namn används inte längre, han kallas i stället för Kaj. Kaj saknar minnen från sina tidiga år och tycks ha begränsad kunskap om samisk kultur. När han i trettioårsåldern återvänder till Norrbotten med sin sambo Mimmi och kommer i kontakt med en samisk pojke, Johánás, är det Kaj som upprepade gånger uttalar förnamnet fel och förvanskar det till den icke-samiska namnvarianten "Johannes".⁵⁹ Och när Mimmi och Kaj blir vänner med ett samiskt par – hon renskötare och testförare, han taxichaufför – demonstreras Kajs ibland till och med stereotypa föreställningar om samerna ironiskt: "Det hade varit naturligt och enkelt, även om deras bakgrunder var olika. Egentligen var Kaj inte förvånad, han visste att Sveriges urfolk inte levde under amishförhållanden."⁶⁰ Modalpartikeln "Egentligen" indikerar att Kaj inte helt har frigjort sig från den utbredda fördomen att samerna lever utanför moderniteten – här parodierad genom användningen av kompositum "amishförhållanden". Trots bristande samiska kunskaper identifierar sig han dock i romanens slut med det samiska samhället. På vägen dit spelar jojktraditionen en avgörande roll.

Jojken, den traditionella samiska konstformen, fungerar primärt som ett minnes- och kommunikationsmedium, som uttryck för tankar och känslor. Den som jojkar upplever inget avstånd till det som det sjungs om, utan ingår en symbiotisk relation med jojkens tema. Det

jojkas inte *om* någon/något utan någon/något jojkas.⁶¹ Som barn får Heaika-Joná/Kaj en personjojk av sin morbror Bierá, vilket skapar ett starkt känslomässigt band mellan dem. Denna relation sätts i ett större sammanhang genom att tvångsförflyttningen av Bieras familj nämns i denna jojk, varigenom en del av historien och de gjorda erfarenheterna förs (i betydelse av postminnet) vidare till nästa generation.⁶² När familjen återförenas decennier senare, minns Bierá – trots demenssjukdom – denna jojk:

I gubbens trevande toner hörde Kaj sig själv [...]. Den gamle mannen målade hans kärna i så klara färger runt om honom [...]. Någon gång hördes hans namn, Heaika-Joná [...] [O]ch Kaj mindes. [...] Den ordlösa förnimmelsen av vad de delat fyllde i blanka fält inom honom med starka klara färger, och hål som urholkat honom bräddades av känslor. Precis som en jojk. Alldeles som jojken som manat fram Heaika-Joná i ljuset och fört honom in i sig själv igen.⁶³

Textpassagen speglar jojkens betydelse för den egna identiteten. Angående Heaika-Joná beskrivs hur han finner sig själv i jojken, hur hans innersta träder fram och minnena från de första levnadsåren återvänder. Här är användandet av förnamnet anmärkningsvärt. Det är Heaika-Joná – och inte Kaj – som metaforiskt förs tillbaka in i ljuset och återfår sin samiska tillhörighet. Jojk och namn fungerar här som centrala markörer för samiskhet.

I romanen är följderna av tvångsförflyttningarna allestädes närvarande. Gränsdragningen i Sápmi och spåren som nordsamerna efterlämnat när de var tvungna att flytta till sydligare områden beskrivs bildligt som blodspår ”[g]enom släkter genom land”.⁶⁴ Det framgår hur det genom den svenska politiken skapats konflikter och spänningar mellan nord- och lulesamiska grupper. Dessutom synliggörs språkliga skillnader. I texten integreras ibland både lule- och nordsamiska ord, vilket speglar det samiska parets flerspråkiga vardag och språkligt accentuerar de enskilda karaktärernas bakgrund. Máriddjas föräldrar benämns till exempel med de lulesamiska orden *ieddne* och *áhttje*, Bieras föräldrar däremot med de nordsamiska orden *eadni* och *isá*.⁶⁵ Den samiska befolkningens mångfald betonas; samtidigt påpekas att samerna, trots de olikheter som finns, är att betrakta som ’ett folk’.

Att samiskhet alltså inte bara definieras som tillhörighet till en lokal grupp, utan till det samiska samhället som helhet, understryks i romanens slut, där den svenska staten framför en offentlig ursäkt för tvångsförflyttningarna. Någon sådan ursäkt har dock hittills inte framförts, varför scenen bör uppfattas mindre som en försonande avslutning på romanen än som kritik av den svenska staten. Att konflikter mellan lule- och nordsamiska samhällen endast uppstått som en följd av svensk politik tas upp ("De stod tillsammans, sida vid sida i en enhet som det enda folk de var. Inte längre åtskilda av kolonialmakten"⁶⁶) och 'den samiska enheten' betonas. Vid evenemanget bär många kolt – både de som tidigare identifierat sig som samer och de som först nu offentliggör sin tillhörighet. Kaj, vars samiskhet hittills inte uttryckligen har förhandlats, bär en "karesuandokolt", vilket särskilt markerar hans identifikation med sin förflyttade nordsamiska familj.⁶⁷ Ånyo lyfts kolten fram som en tydlig etnisk signal och som den centrala symbolen för motstånd mot kolonialt förtryck.

Minneskultur och strategisk essentialism

I den aktuella svenskspråkiga samiska skönlitteraturen utgör *Ædnan* (2018), *Stöld* (2021), *Straff* (2023) och *Folk som sår i snö* (2022) exempel på en strömning som kännetecknas av historiemedvetande och samhällskritik. Det koloniala förflutna och den postkoloniala samtiden dokumenteras och rasism samt kvarvarande maktstrukturer synliggörs. Tillika tematiseras vad samiskhet innebär – en fråga som har fått sin nuvarande relevans just genom svensk politik och i kontakten med andra etniska grupper. Den etniska identitetens konstruktivistiska karaktär påvisas och samiskhet framställs som en föränderlig, kontextbunden konstruktion. Litteraturen tar tydligt avstånd från en homogeniserande bild och lyfter fram skillnader inom det samiska samhället. Därmed bidrar den till en mer nyanserad förståelse av samiskhet än vad som är fallet i diskurser som färgas av essentialistiska föreställningar.

Men samtidigt kan en återgång till traditionella markörer skönjas i alla verk, även om dessa redan vid millennieskiftet ansågs som icke längre användbara för yngre samiska generationer.⁶⁸ Att förståelsen av samiskhet med möjliga markörer än idag ofta tycks präglas

av stereotypa tendenser – även inom den samiska diskursen – har i forskningen kopplats till det postkoloniala begreppet *strategisk essentialism*,⁶⁹ där marginaliserade grupper temporärt övertar stereotypa kategorier och en enhetlig kollektiv identitet för att stärka sin politiska och sociala position.⁷⁰ Detta kan förklara den påfallande framträdande roll som bärandet av kolt och renskötseln intar i dessa litterära verk. Koltarna sätts ofta i direkt relation till politiska situationer och samisk aktivism, medan renskötseln tillskrivs en särskild betydelse i relation till frågor om markanvändning och mot bakgrund av de fortskridande klimatförändringarna.

Det som dock framstår som det viktigaste kriteriet för samiskhet är en delad historia. Minnen och historiska erfarenheter förs vidare till kommande generationer och upphöjs till den centrala delen av de samiska identiteterna. Att identifiera sig som same innebär alltid en identifikation med familjens och samhällets historia. Minneskulturen fungerar därmed som fundamentet för samiska identiteter och transcenderar implicit eventuella strategisk-essentialistiska föreställningar om samiskhet.

Den här undersökta strömningen inom samisk samtidslitteratur syftar till en förhandling och differentiering av samiskhet genom en litterär bearbetning av det koloniala förflutna och den postkoloniala nutiden. Den bidrar därigenom till utvecklingen av en historisk medvetenhet och kan på så sätt spela en betydande roll i avkoloniseringsprocesser.

Noter

- 1 Sanna Valkonen, "The embodied boundaries of ethnicity", *European Journal of Cultural Studies* vol. 17 (2014:2), 210–220, <https://doi.org/10.1177/1367549413508101>; Mikkel Berg-Nordlie, "Sámi in the Heart": Kinship, Culture, and Community as Foundations for Indigenous Sámi Identity in Norway", *Ethnopolitics* vol. 21 (2022:4), 450, 467–469, <https://doi.org/10.1080/17449057.2021.1932116>.
- 2 Andrea Amft, *Sápmi i förändringens tid. En studie av svenska samers levnadsvillkor under 1900-talet ur ett genus- och etnicitetsperspektiv* (Umeå: Samiska studier/Umeå universitet, 2000), 171.
- 3 Jfr. Fredrik Barth, "Introduction", i *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*, Fredrik Barth red. (Boston: Little, Brown & Company, 1969), 9–38.
- 4 För en sammanfattande diskussion om postkoloniala perspektiv på etnicitet, se

- t.ex. Hanna Wikström, *Etnicitet* (Malmö: Liber, 2009), 13, 37–39, 60–77.
- 5 Här antas att makt inte bara existerar, utan först visar sig i dess användning. Makt uppfattas därför som performativ – en ståndpunkt som även Valkonen företräder i sin artikel, vilken i sin tur är baserad på Butlers performativitetsteori (Valkonen, "The embodied boundaries of ethnicity", 211). Även om denna teori inte utgör den teoretiska ramen i föreliggande artikel, beaktas de performativa aspekterna av etnicitet även här.
 - 6 Satu Gröndahl, "Att komma hem. Identitetsskapande i modern samisk litteratur", *Tidskrift för genusvetenskap* vol. 42 (2021:4), 119, <https://doi.org/10.55870/tgv.v42i4.6061>; Asbjørn Rørslett Kolberg, "Identitet, konflikt og veien hjem. Stemmer i nyere samisk ungdomslitteratur", *Nordlit* vol. 48 (2021:1), 12, <https://doi.org/10.7557/13.5830>.
 - 7 Kaisa Ahvenjärvi, "Reindeer Revisited: Traditional Sámi Features in Contemporary Sámi Poetry", i *Rethinking National Literatures and the Literary Canon in Scandinavia*, Ann-Sofie Lönngren et al. red. (Cambridge: Cambridge Scholars, 2015), 104–129.
 - 8 Böckernas popularitet avspeglas också i utmärkelserna: *Stöld* utsågs bland annat till Bonniers Bokklubbs *Årets bok* 2021, ett pris som baseras på läsarnas röster. I *Årets bok* 2023 kom *Straff* på andra, *Folk som sår i snö* på första plats. Och även andra samiska författare har fått stort genomslag i Sverige, bland annat Elin Anna Labba, Moa Backe Åstot och Mats Jonsson. Förutom litteraturen har inte minst filmen *Sameblod* (Amanda Kernell, 2016) bidragit till ökad uppmärksamhet kring samiska frågor i Sverige.
 - 9 I tidigare forskning har *Ædnan* undersökts med avseende på betydelsen av land, tvångsflyttningar och migration, minne, trauma och identitet samt valet av genre och verkets förhållande till den samiska litterära traditionen (Anne Heith, *Experienced Geographies and Alternative Realities. Representing Sápmi and Meänmaa* (Göteborg/Stockholm: Makadam, 2020), 65–80, 172–173; Petra Broomans, "Migration and Loss of Identity in Linnea Axelsson's *Ædnan: Epos* (2018)", i *Migration and Identity in Nordic Literature*, Martin Humpál, Helena Brezinová red. (Prag: Karolinum Press, 2022), 129–140; Beatrice M. G. Reed, "Territorium, tvångsflyttning og tap. Konsekvenser av unionsoppløsningen i Linnea Axelssons *Ædnan* (2018) og Elin Anna Labbas *Herrarna satte oss hit: Om tvångsflyttningarna i Sverige* (2020)", i *Naturen som gave? Tvisyn på naturen i nordisk litteratur*, Kristina L. Iversen et al. red. (Oslo: Universitetsforlaget, 2023), 159–174, <https://doi.org/10.18261/9788215064574-2023-07>; Magdalena Wasilewska-Chmura, "Minnets mönster och former: Minne och identitet i Linnea Axelssons epos *Ædnan*", i *Memory and Remembrance in Scandinavian Cultures: Political Memory*, Atene Mendelyte, Ieva Steponavičiute Aleksiejuniene red. (Vilnius: Vilnius University Press, 2023), 337–356, <https://doi.org/10.15388/scandinavisticavilnensis.2023.17>; Petra Broomans, "Writing Sámi Memory and Trauma into Swedish History: Linnea Axelsson's *Ædnan. Epos* (2018) and Elin Anna Labba's *Herrarna Satte Oss Hit. Om Tvångsflyttningar i Sverige* (2020)", i *Memory and Remembrance in Scandinavian Cultures: Political Memory*, Atene Mendelyte, Ieva Steponavičiute Aleksiejuniene red. (Vilnius: Vilnius University Press, 2023), 487–507, <https://doi.org/10.15388/ScandinavisticaVilnensis.2023.24>; Paula Henrikson, "Arms and the Men: Linnea Axelsson's *Ædnan* (2018) and the Epic Tradition", *Edda* vol. 111 (2024:2), 68–81, <https://doi.org/10.18261/edda.111.2.2>; Silje Solheim Karlsen, "*Ædnan* – tapet av landet,

- språket og den samiske livsrytmen”. I *Å verte vår verda att. Åtte tekstar om lyrikk*, Stein Arnold Hevrøy, Ole Karlsen, Ingrid Nielsen red. (Oslo: Novus forlag, 2020), 63–81).
- 10 Linnea Axelsson, *Ædnan. Epos* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2018), 42. Enkelt snedstreck används för att indikera versradernas slut, medan dubbla snedstreck signalerar större textenheter.
 - 11 Jfr. Heith, *Experienced Geographies and Alternative Realities*, 66.
 - 12 Axelsson, *Ædnan*, 137.
 - 13 Axelsson, *Ædnan*, 133.
 - 14 Axelsson, *Ædnan*, 150f.
 - 15 Axelsson, *Ædnan*, 147–151.
 - 16 Jfr. Wasilewska-Chmura, ”Minnets mönster och former”, 337.
 - 17 Axelsson, *Ædnan*, 337–341.
 - 18 Axelsson, *Ædnan*, 271–275.
 - 19 Axelsson, *Ædnan*, 312f. Den beskrivna känslan av hemlöshet och förlust av en egen identitet till följd av nomadskolans besök bekräftas av verkliga personer, till exempel Lars Levi Sunna (informant till Huuva och Blind): ”Jag var åtta år när jag for hemifrån för första gången och sedan dess har jag aldrig kommit hem” (Lars Levi Sunna, ”Lars Levi Sunnas berättelse” [Intervju och bearbetning: Kaisa Huuva], i *”När jag var åtta år lämnade jag mitt hem och jag har ännu inte kommit tillbaka”. Minnesbilder från samernas skoltid*, Kaisa Huuva, Ellacarin Blind red. (Stockholm: Verbum, 2015), 57.
 - 20 Broomans, ”Migration and Loss of Identity in Linnea Axelsson’s *Ædnan: Epos* (2018)”, 139. För en analys av Lises minnesarbete jfr. Wasilewska-Chmura, ”Minnets mönster och former”, 344–354.
 - 21 Axelsson, *Ædnan*, 578–580.
 - 22 Axelsson, *Ædnan*, 531–535.
 - 23 Dessutom pekar beskrivningen ”kvinnosydd rustning” på den komplexa förvecklingen av hantverk, samiskhet och könsidentiteter. Sömnaden, som traditionellt var samekvinnornas uppgift, presenteras här (och i andra litterära verk) som markör för både kvinnlig och samisk identitet (jfr. Vuokko Hirvonen, *Voices from Sápmi. Sámi Women’s Path to Authorship*, Kaija Anttonen övers. (Guovdageaidnu-Kautokeino: DAT, [1998] 2008), 165–167, 229).
 - 24 Broomans, ”Migration and Loss of Identity in Linnea Axelsson’s *Ædnan: Epos* (2018)”, 138.
 - 25 Carrie Hertz, ”Sámi Gákti”, i *Dressing with Purpose. Belonging and Resistance in Scandinavia*, Carrie Hertz red. (Indiana: Indiana University Press, 2021), 157–161, <https://doi.org/10.2307/j.ctv21hrhgv.13>.
 - 26 Wasilewska-Chmura, ”Minnets mönster och former”, 353.
 - 27 Axelsson, *Ædnan*, 523
 - 28 Kapitel XIII är det enda kapitlet i *Ædni* som avviker från denna tidsstruktur. Detta tydliggör också formellt kapitlets innehåll, i vilket Per beskriver sin osäkerhet kring sin identitet och etnicitet (Axelsson, *Ædnan*, 671, 681).
 - 29 För en analys av Elsas aktivism jfr. Madelen Brovold, ”Sámi Feminism and Activism in Ann-Helén Laestadius’ Novel *Stöld*”, *NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research* vol. 31 (2023:2), 186–191, <https://doi.org/10.1080/08038740.2023.2214376>.
 - 30 Ann-Helén Laestadius, *Stöld* (Stockholm: Romanus & Selling, 2021), 195.
 - 31 Laestadius, *Stöld*, 189.

- 32 Laestadius, *Stöld*, 21, 50, 81f, 110, 121f, 206, 212, 353.
- 33 Laestadius, *Stöld*, 110.
- 34 Christina Åhrén, *Är jag en riktig same? En etnologisk studie av unga samers identitetsarbete* (Umeå: Institutionen för kultur- och medievetenskaper/Umeå universitet, 2008), 158.
- 35 Laestadius, *Stöld*, 20.
- 36 Laestadius, *Stöld*, 221f.
- 37 Även Valkonen konstaterar: "One does not need to wonder about one's Sámi ethnicity if one has grown up with the Sámi language and culture, especially if one lives in a Sámi community" (Valkonen, "The embodied boundaries of ethnicity", 217f) – något som tydligt kommer till uttryck i Elsas självbild.
- 38 Laestadius, *Stöld*, 323.
- 39 Laestadius, *Stöld*, 222.
- 40 Moa Sandström, *Dekoloniseringskonst. Artivism i 2010-talets Sápmi* (Umeå: Sámi dutkan/Institutionen för språkstudier, 2020), 35, 128, 224.
- 41 Laestadius, *Stöld*, 223.
- 42 Laestadius, *Stöld*, 213.
- 43 Laestadius, *Stöld*, 213.
- 44 Samiskan är förbjuden i skolan, jojken anses vara syndig och husmodern straffar barnen med stryk. Dessutom beskrivs de delvis problematiska relationerna mellan barnen såväl som psykiska sjukdomar. Dessa kommer dock inte att diskuteras här.
- 45 Andrea Amft, "Etnisk identitet hos samerna i Sverige – en komplex bild", i *Kuulumisia. Feministisiä tulkintoja naisten toimijuuksista*, Mervi Autti et al. red. (Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 2007), 67. – På grund av de många protagonisterna i *Straff* kan endast vissa karaktärer behandlas mer ingående här. Valet föll på Anne-Risten, vars förhandling av samiskhet läsarna får veta mest om.
- 46 Ann-Helén Laestadius, *Straff*. Stockholm: Romanus & Selling, 2023, 113.
- 47 Laestadius, *Straff*, 113.
- 48 Laestadius, *Straff*, 51.
- 49 Åhrén, *Är jag en riktig same?*, 137f.
- 50 Laestadius, *Straff*, 49–51, 236f.
- 51 Laestadius, *Straff*, 174–176.
- 52 Laestadius, *Straff*, 237.
- 53 Laestadius, *Straff*, 407.
- 54 Laestadius, *Straff*, 278–280, 334–336.
- 55 I ett annat sammanhang diskuteras frågan om någon kan vara same utan biologisk släktskap: Karaktären Marge adopterar på 1980-talet Estela, en flicka från Colombia, och undrar om hennes adoptivdotter kommer att accepteras som same. Trots att Marges mor välkomnar Estela som sitt barnbarn och planerar att sy en kolt åt henne, förblir Marge tveksam: "Vad skulle släktingarna säga när Estela dök upp i en kolt? Skulle de tycka att hon hade rätt till det?" (Laestadius, *Straff*, 261). Koltan lyfts åter fram som en central etnisk markör, samtidigt ifrågasätts en essentialistisk förståelse av etnicitet.
- 56 Laestadius, *Straff*, 18.
- 57 Laestadius, *Straff*, 18.
- 58 Ett specifikt datum nämns endast en gång, den 5 mars 2020 (Tina Harnesk, *Folk som sår i snö* (Malmö: Bokfabriken, 2022), 151). Stora delar av handlingen är kronologiskt ordnad och utspelar sig under ungefär ett år, men den avbryts av talrika analepser.

- 59 Harnesk, *Folk som sår i snö*, 112, 127, 205. Kaj korrigerar inte det felaktiga uttalet av namnet, inte ens när detta påpekas för honom: ”Johaaanaaas’, hjälpte Mimmi till, ’långa a:n Kaj. Det är samiskt” (Ibid., 127). Förklaringen – att vokalen å uttalas som ett långt /a:/ – ger läsarna en inblick i korrekt uttal och bidrar samtidigt till att vitalisera de samiska språken.
- 60 Harnesk, *Folk som sår i snö*, 124.
- 61 Håkan Rydving, ”Jojken. Musik, lyrik och minneskonst”, i *Sápmi i ord och bild II. En antologi*, Kajsa Andersson red. (Stockholm: On Line, 2017), 50, 56f.
- 62 Harnesk, *Folk som sår i snö*, 131–132.
- 63 Harnesk, *Folk som sår i snö*, 297f.
- 64 Harnesk, *Folk som sår i snö*, 310.
- 65 Harnesk, *Folk som sår i snö*, 71, 78.
- 66 Harnesk, *Folk som sår i snö*, 309.
- 67 Harnesk, *Folk som sår i snö*, 311.
- 68 Veli-Pekka Lehtola, *The Sámi People. Traditions in Transition*. Linna Weber Müller-Wille övers., 2:a utg. (Fairbanks: University of Alaska Press, [1997] 2004), 86.
- 69 Valkonen, ”The embodied boundaries of ethnicity”, 216f.
- 70 Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in the teaching machine* (New York/London: Routledge, 1993).

GRÄNSZON

En session vid ett symposium på Mittuniversitetet den 14–15 maj 2025 handlade om en aspekt av den akademiska verksamheten som sällan studeras men som utgör en allt viktigare gränzon mellan själva forskningsverksamheten och den färdiga produkten: peer review-systemet. I en tid av granskningar och självvärderingar är detta kanske den viktigaste formen av granskning – följaktligen finns det ett behov av att reflektera över systemet. Hur fungerar det? Vilka är dess förtjänster och avigsidor? Hur går erfarenheterna som granskare, skribent och redaktör ihop? De korta presentationerna återges här i skriftlig form.

SVEN ANDERS JOHANSSON

REDAKTÖREN, GRANSKAREN OCH FORMULÄRET

<https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.62665>

Det har sagts att peer review-systemet sträcker sig tillbaka ända till 1600-talet och den tysk-engelske diplomaten Henry Oldenburgs tidskriftsverksamhet, eller åtminstone till 1731 och Royal Society of Edinburgh.¹ De flesta som fördjupar sig i frågan verkar dock mena att systemet etableras på allvar först efter andra världskriget. Dessförinnan, konstaterar Serge Horbach & Willem Halffman, "decisions on acceptance or rejection would commonly be made by a single editor or a small editorial committee, frequently based on their personal preferences. In fact, the term 'peer review' only emerged in the scientific press in the 1960s and even then was initially used to describe grant review processes, rather than journal article reviewing."² Enligt Horbach & Halffmans uppfattning har peer review-systemet sedan dess expanderat och diversifierats till en mängd olika former och funktioner, vilket gör att det idag är svårt att överblicka. På så vis ligger det nära till hands att förstå det som en del av en bredare historisk utveckling mot en alltmer individualiserad kontroll – kort sagt, som en central del av nyliberalismen.³ Utvärderingarna och mätningarna ingår i ett sätt att styra, att kontrollera, subjektivera, genom att dela in allt i mätbara enheter, och flytta in granskningen i subjekten själva. På det viset förvandlas vi alla till våra egna små utvärderare.

I svensk litteraturvetenskap infördes peer review-systemet anmärkningsvärt sent. I *Samlaren* 1996, om man ska lita på tidskriftens egen skribentinformation.⁴ I TFL 2009, även om det är lite oklart hur väl systemet egentligen praktiserades under de följande redaktionerna.⁵ Att det inte fanns en blind, extern granskning tidigare kan idag förefalla underligt, men naturligtvis lästes och granskades insända texter även då. Dels utfördes de av redaktionerna, dels kunde externa läsare givetvis anlitas, även om systemet var mindre tvingande än idag.⁶

Men om 1900-talet var redaktörens tid, har 2000-talet blivit granskarens. Man kan invända att dessa båda roller kan samexistera, men ju mer makt man ger granskaren, desto mindre vikt får redaktören, och vice versa. Och deras funktioner och syften skiljer sig åt. Schematiskt beskrivet: redaktörens uppgift är att göra en så bra tidskrift som möjligt – ytterst med sikte på läsarens bästa. För att lyckas med det kan hen aktivt beställa texter, eller arbeta redaktionellt med de texter som kommer in obeställda. Redaktören kan tacka ja eller tacka nej, men också ge förbättringsförslag och råd. Den redaktionella läsningen går på så vis ofta ut på att *se en potential* som ännu inte är förverkligad. Granskarens uppdrag går i hög grad ut på att identifiera brister. Medan redaktörsrollen är potentiellt öppen, affirmativ, nyfiken, sökande, är granskaren per definition en gatekeeper. Det är naturligtvis även redaktören, men där är kontrollfunktionen bara en av flera funktioner. Medan redaktören ser en helhet (ett nummer, en antologi, en tidskrift, en längre utgivning), ser granskaren bara det enskilda fallet (en artikel, en bok, en ansökning). Medan redaktören är fri att bejaka det konstiga, rent av det dåliga (för att det har andra kvaliteter, eller tillför en aspekt till en helhet), representerar granskaren den etablerade normen snarare än den egna smaken. Hens insats görs för vetenskapens bästa. Varje inlägg mäts mot dess norm. På så vis är granskaren en del av en större ambition att konsolidera ett vetande.

Till peer review-systemets utveckling hör den tilltagande formaliseringen av granskningarna. Det gäller artikelgranskningar åt tidskrifter och granskningar av avhandlingar, såväl som sakkunnigbedömningar åt forskningsråd, eller utbildningsutvärderingar åt lärosäten. I samtliga fall har utvecklingen gått mer och mer åt formulär som ska fyllas i, betyg som ska ges på en viss skala, och bedömningar som delar upp objektet i allt fler beståndsdelar ("metod", "språk", "ämnesval"), eller omdömet i olika delaspekter ("novelty", "scope", "significance").

Resultatet är en standardisering som ger sken av ordning, enhetlighet, objektivitet och därmed rättvisa. Samtidigt medför det att varje granskning blir alltmer begränsad i sitt uttryck. Formulärens generiska kriterier gör det allt svårare att ge ett adekvat omdöme, eftersom det partikulära alltid måste översättas till det allmänna. Resultatet är varken en triumf för det granskande subjektet, eller det

granskade objektet, utan för granskningens medium – formuläret – eller själva maskineriet, granskningsapparaten och dess standardiserade bild av vad forskning är. Det är svårt att inte tro att detta maskineri formar litteraturvetenskapen och vårt tänkande om litteratur, precis som allt annat akademiskt tänkande, inom andra discipliner.

Oftast är det en ytterst instrumentell syn på språk och tänkande som förmedlas i formulären: ”Hur *fungerar* språket och akribin?” ”Är teorin *fruktbar*?” Problemet med frågor som dessa är inte bara att de styr omdömet i vissa riktningar, utan också att de diskret inplanterar en specifik ideologi i värderingen. Som att det är teorins uppgift att, på metodens vis, vara fruktbar. Eller att samma standardiserade delar måste finnas i all forskning. Ofta förutsätts det att man kan separera resultaten från argumentationen, och teorin från metoden.

Category	Assessment
1. Language: quality of writing	☐ excellent ☐ good ☐ fair ☐ needs improvement
2. Organization: coherence and structure of essay	☐ excellent ☐ good ☐ fair ☐ needs improvement
3. References: citation and analysis of quoted materials	☐ excellent ☐ good ☐ fair ☐ needs improvement
4. Methodology: appropriateness of research method and rigor of argument	☐ excellent ☐ good ☐ fair ☐ needs improvement
5. Contribution: originality and contribution to scholarship in the field	☐ excellent ☐ good ☐ fair ☐ needs improvement

Att det lägsta betyget i det här exemplet är ”needs improvement” kan få det att låta som ett snällt och tolerant system: inget är underkänt, även det sämsta kan rättas till. I själva verket är den toleransen mer auktoritär än det raka avfärdandet. Genom att skriva in förbättringen i betyget utesluts möjligheten av det misslyckade helt och hållet. Därmed vidgas det egna idealets giltighet, det blir allomfattande, ingenting faller utanför dess ägor. Alla texter inlemmas i ett slags utvecklingsidé, där varje försök mäts mot samma ideal, med samma måttstock – som inte är specifik utan generisk.

På så vis tenderar granskningen alltid att ta sitt eget vetande för givet – dess egna gränser och normer förblir outtalade, även om de genomsyrar kriterierna och frågorna. Det innebär att granskningen

har svårt att uppskatta det nya. De bedömningar som görs bygger på att det rådande vetandet också är det framtida vetandet. Ingen utvidgning är, om man drar saken till sin spets, möjlig, eftersom det skulle överskrida måttstockarna, kriterierna, formulären.

Även om peer review-systemets existens idag är självklar, så finns det en ganska omfattande kritisk diskussion av systemet. Det har också gjorts flera experiment, med kollektiva granskningsprocesser, eller öppen granskning där vem som helst får bidra till granskandet.⁷ Denna diskussion och dessa experiment är intressanta, men de har ofta en benägenhet att vilja optimera systemet genom att ta bort avigsidorna. Därmed utesluts möjligheten att det inte är granskandets orättvisor, utan själva granskandet som sådant, som är problemet. För att det hindrar granskarna från att ägna tiden åt mer kreativa uppdrag, för att det reducerar den redaktionella funktionen till ett administrerande av granskningar, och framförallt, för att det förvandlar forskningen till en ”stor tävling om att undvika misstag” för att tala med Peter Sloterdijk.⁸ Frågan, mot den bakgrunden, är om peer review-granskningarna genererar bättre forskning, och inte bara mer standardiserad, ängslig forskning. Är de peer reviewede tidskrifterna egentligen bättre än de redaktörsdrivna (som *Merkur*, *Vagant*, *Radical Philosophy*, med flera)?

När Horbach & Halfman 2018 uttalar sig om framtiden dyker den nya teknologin upp i visionerna. ”Chedwich deVoss, the director of StatReviewer, even claims: ‘In the not-too-distant future, these budding technologies will blossom into extremely powerful tools that will make many of the things we struggle with today seem trivial. In the future, software will be able to complete subject-oriented review of manuscripts. [...] this would enable a fully automated publishing process – including the decision to publish.’ Although one should have some reservations on such predictions of a technological future, they do reveal some of the current expectations for peer review.”⁹ Kanske känner de flesta TFL-läsare att det scenariot, med en automatiserad publiceringsprocess, är mer oroväckande än hoppfullt. Mycket talar för att AI kommer att accentuera den utvecklingen. Men AI är å andra sidan föga mer än en spegel, ett uttryck för de rådande idealen, som i allt högre grad handlar om fakta, evidens och verifierbarhet. Därför kan man fråga sig om deVoss vision egentligen

är så radikal. Ligger inte det system han beskriver bara ett litet steg bort från dagens, med dess formulär som ska kryssas i? Eller om man vänder på saken: vad är AI, mer än en digital implementering av ideal som redan existerar? Det finns skäl att kämpa för en gladare vetenskap.

Noter

- 1 Kathleen Fitzpatrick, *Planned Obsolescence: Publishing, Technology, and the Future of the Academy*, New York: NYU Press, 2011, s. 20 f.
- 2 Serge Horbach & Willem Halffman, "The changing forms and expectations of peer review", *Research Integrity and Peer Review*, 2018: 3(8), s. 2.
- 3 Se Diego Giannone, "Neoliberalization by Evaluation: Explaining the Making of Neoliberal Evaluative State", *The Open Journal of Sociopolitical Studies*, 9(2) 2016, s. 495–516; Zeena Feldman & Marisol Sandoval, "Metric Power and the Academic Self: Neoliberalism, Knowledge and Resistance in the British University", *tripleC* 16(1) 2018, s. 214–233.
- 4 "Samtliga insända uppsatser granskas av externa referenter." *Samlaren*, 1996.
- 5 I nummer 1/2009 står det för första gången i skribentinformationen: "TFL är en refereegranskad tidskrift. Det betyder att alla artiklar som publiceras bedöms av anonyma fackgranskare." Under åren som följer försvinner ibland denna formulering, för att sedan återkomma.
- 6 Jag bygger här i viss mån på egna erfarenheter, som redaktör – tillsammans med Camilla Brudin Borg – för TFL vid Göteborgs universitet år 2006.
- 7 Se Fitzpatrick, kap. 1.
- 8 Peter Sloterdijk, *Selected Exaggerations: Conversations and Interviews 1993–2012*, red. Bernhard Klein, övers. Karen Margolis, Polity Press, 2016, s. 21.
- 9 Horbach & Halffman, s. 7.

PETER HENNING

PEER REVIEW MELLAN BILDNINGS- OCH FORSKNINGSFRONT

<https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.62667>

I en diatrib mot det samtida universitetsväsendet kritiserar Peter Luthersson dagens humanister och deras karaktärslösa eftergifter åt "forskningsfronten". Trots att detta begrepp härrör från de experimentella vetenskaperna, och trots att det lämpar sig särdeles illa för att beskriva utvecklingen inom humaniora, är det numera mot forskningsfronten, snarare än mot "bildningsfronten", som vi mäter våra ansträngningar. Har man någon gång lämnat in en ansökan till Vetenskapsrådet är rubriken "aktuell forskningsfront" – *state-of-the-art* – smärtsamt bekant.

För Luthersson är dock problemet större än så. "Forskningsfronten" blir ytterst en symbol för universitetens "karriärrationella" produktion av "meriteringsmakulatur".¹ Pådrivna av en konsensuskultur som strukturerats kring bibliometriska belöningssystem uppmuntras forskare till omfattande publicering i specialiserade internationella organ. För Luthersson framstår dessa tidskrifter i sin tur som representanter för en navelskådande klanmentalitet, symbiotiskt växelverkande med kravet på beräkningsbarhet. Att, som han säger,

de av klaner kontrollerade (internationella) tidskrifterna, fyllda av evigt detsamma, formulerat på kompromissad engelska, saknar autentiska läsare och därmed förstahandskontakt med det som var men kanske inte längre är en kritisk offentlighet gör räknenisseriet än enklare och mer oomplicerat att exercera.²

Var peer review-systemet ska placeras i den luthersonska nidsbilden är lätt att räkna ut. Snarare än att fungera som en garant för vetenskapens integritet och kvalitet kan insisterandet på fackgranskning tolkas som en klanintern försvarsmekanism, tillika en nödvändig

komponent i de resurstilldelningssystem som urholkat akademiens meritokratiska fundament – och därmed också dess bildningsfront.

Även om Luthersson ansåg sig tala från den desillusionerade surgubbens marginalposition är det nog många som i grunden håller med honom. *Kunskapens nya rörelser* (2016), en rapport författad av namnkunniga humanister på initiativ av de stora forskningsfinansiärerna, utgör ett exempel från fältets centralposition. Här utmålas bland annat humanioras nya publiceringsmönster, tillsammans med det låga meritvärde som brukar tillmätas samverkan, som ett långsiktigt hot mot ”humanvetenskapernas demokratiska, kulturkritiska och folkbildande uppdrag”.³

Även bland gräsrotterna, i universitetens lunch- och seminarierum, gror missnöjet. Peer review, säger någon, är ett nödvändigt ont, en byråkratisering och förflackning av humaniora, ett system utarbetat av blodfattiga karriärer – naturvetare utan tvekan, sannolikt i maskopi med nyliberala demagoger. En annan påpekar att sakkunniggranskade texter är mallade och andefattiga, att de berövats sin djärvhet och energi genom de perspektiveringar och hänsynstaganden som avkrävs. En tredje anklagar peer review för att enbart fungera ressentimentsalstrande. Till och med de anemiska karriäristerna börjar så smått längta efter en svunnen tid – en guldålder då sanna intellektuella, på tvärs mot vetenskapssamhällets doxa, skrev banbrytande texter utan inblandning av petimätrare och hämndlystna granskare. Som riktiga författare skrev de, likt Lutherssons förebilder, från marginalen, vid sidan om, på nätterna – obrydda om algoritmisk medelstilldelning och annat tjafs, men likväl självsäkert parkerade med ena foten i den kulturella offentligheten.

Inlägget hade kunnat sluta här, för vem vill inte vara en litteraturforskare på bildningsfronten hellre än ett mähä i norska listans ledband? Kanske vill man ha lite forskningstid i sin bemanningsplan också – men ändå. Fick man bara bestämma själv vore saken avgjord: ut med sakkunniggranskarna, bort med formulären, *vive la recherche libre!* Eller?

Onekligen förringar perspektivet komplexiteten i de förhandlingar av humanioras legitimitet som Hampus Östh Gustafsson har dokumenterat i sin omfattande avhandling, och till vilka diskussionen om peer review också bör föras.⁴ Nätplattformen Kriterium, vars ambi-

tion består i att värna humanioras traditionella publiceringsformer och breda anslag – men samtidigt tillämpa rigorös kollegial granskning – kan tjäna som en aktuell illustration.⁵

Vidare bör man påminna sig om de skilda värdediskurser som allttjämt präglar den humanistiska forskarvärlden. Även om peer review-paradigmet – som i sig är mångförgrenat och ideologiskt heterogent⁶ – för närvarande tycks förhärskande samexisterar en parallell ordning, upprätthållen bland annat av vittra akademier och samfund. I denna subkultur kan fortfarande en monografi med brett tilltal smälla högre än ett gäng fackgranskade specialistpublikationer på engelska, och härmed överösas med utmärkelser och stipendier.

Även en blick på den kollegiala granskningens historia komplicerar förståelsen av rådande normer och retrogardistiska alternativ. Grovt sammanfattat finner man å ena sidan perioder av stark vetenskaplig maktkoncentration och enväldigt dömande, samt å andra sidan – i de tider då någon form av refereeförfarande har praktiserats – en återkommande kritik både av granskarnas usla arbetsvillkor och deras oförmåga att utföra sina uppdrag med objektivitet och fördomsfrihet. Som vetenskapshistorikern Alex Csizar konstaterar har den kollegiala granskningens historia från första början varit fylld av inre motsättningar och problem.⁷

Framväxten av peer review brukar mer eller mindre riktigt spåras till 1600-talets lärda sällskap och deras publicistiska organ. Till pionjärerna räknas vanligen Henry Oldenburg, sekreterare vid Royal Society, som 1665 startade den första vetenskapliga tidskriften på engelska: *The Philosophical Transactions of the Royal Society of London*. Syftet var att offentliggöra brev från forskarna som Oldenburg korresponderade med, och på så vis accelerera spridningen av nya rön. Som en av de första vetenskapliga redaktörerna valde Oldenburg ut vilka texter som skulle publiceras och i vilken ordning de skulle tryckas; han sammanfattade och omformulerade – ibland kallade han sig till och med författare.⁸

I grundläggande avseenden skiljer sig alltså Oldenburgs redaktörskap från mer modern vetenskaplig praxis.⁹ Från 1750 fick dock *Philosophical Transactions*, i likhet med andra vetenskapliga tidskrifter, förutom en redaktör också en redaktionskommitté – detta efter starka påtryckningar, bland annat i form av bitska satirer. Även

om förändringen i praktiken inte innebar någon större förändring – alltjämt bestämde en liten grupp likasinnade vad som skulle passera för god vetenskap – antydde här en riktningförskjutning.

1800-talets expanderande, mer specialiserade, vetenskapliga tidskriftsväsende krävde i sin tur att fler externa bedömare anlätades. Samtidigt framträdde den anonyme "granskaren" som en återkommande måltavla för satir och karikatyr.¹⁰ Med fler tidskrifter följde även en dramatisk ökning av inskickade manus, och för att inte drunkna i material blev effektiva gallringsmekanismer avgörande.¹¹ I debatten uttrycktes samtidigt en oro för att mängden dålig forskning skulle urholka vetenskapens fundament. 1894 talade exempelvis läkaren Michael Foster om den lavin av undermåliga arbeten som påtvingades den lärda offentligheten: "ett veritabelt avfallsvatten som kastas ut i vetenskapens rena ström".¹²

Ur dylika sentiment växte gradvis en ny idé om de vetenskapliga tidskrifternas uppdrag fram. Redaktörer, redaktioner och granskare skulle inte enbart garantera de egna sällskapens eller publikationernas goda namn, utan tillsammans ansvara för vetenskapssamfundets trovärdighet. Under det senare 1900-talet skulle denna ambition allt tydligare komma att associeras med olika former av sakkunniggranskning, och särskilt i USA framställdes peer review – ett begrepp som populariserades under mitten av 1970-talet – som en sinnebild för objektivitet och vetenskaplig samsyn. Som Melinda Baldwin föreslår kan denna utveckling i sin tur knytas till den ökande mängden statliga forskningsanslag, och till kritiken av hur dessa fördelades.¹³

Från forskarsamhället sida riktades också kritik mot review-systemets förmenta objektivitet. Ett berömt, men vid tiden omdebatterat, experiment utfördes till exempel 1982 av de amerikanska psykologerna Douglas Peters och Stephen Ceci.¹⁴ Peters och Ceci valde ut 12 vetenskapliga artiklar, publicerade av ansedda forskare i likaledes ansedda tidskrifter, vilka de redigerade ytligt och försåg med påhittade författarnamn. Artiklarna skickades sedan in på nytt till samma tidskrifter. Resultatet var till synes anmärkningsvärt. Endast tre tidskrifter upptäckte att det rörde sig om redan publicerade manus. Av de nio artiklar som passerade den första granskningen refuserades åtta, bland annat med hänvisning till metodologiska problem,

bristande analyser och undermålig språkbehandling. Det kan också tilläggas att Peters och Cecis egen studie refuserades av flera tidskrifter innan den slutligen publicerades, då i det mer debattinriktade organet *Behavioral and Brain Sciences*.

Flera senare undersökningar har på samma sätt betonat review-systemets inneboende problem. Generellt tycks det som att granskare sällan håller med varandra, och att det heller inte föreligger någon entydig korrelation mellan deras åsikter och redaktörernas slutgiltiga beslut. Utbildningsvetaren Malcolm Tight analyserade till exempel samtliga peer review-utlåtanden som han själv erhållit under 10 års tid, varefter han kunde konstatera att hans artiklar ofta hade antagits trots omfattande kritik, men att de i samma utsträckning hade refuserats trots att granskarna varit positiva.¹⁵

Studier av ännu större datamängder, omfattande fler akademiska discipliner, verkar peka i samma riktning.¹⁶ Serge Horbach och Willem Hoffmann, två forskare som fördjupat sig i frågan, talar härvidlag om en ständigt växande kritik av peer review-systemets effektivitet, tillförlitlighet och rättvisa. Ändå, konstaterar de, anses detta system i regel vara det bästa, om så bara för att det i någon mån förmår att skilja bättre från sämre.¹⁷ Tight är av en liknande åsikt: de etablerade modellerna för kollegial granskning har stora brister, men några bättre alternativ är svåra att komma på. Eftersom arbetet i regel utförs obetalt finns det dessutom gränser för vilka krav man kan ställa på vetenskapliga granskare. Och att tillförlitligheten varierar är ofrånkomligt så länge som vi har med människor att göra. Slutsatsen? Att vi helt enkelt får utföra våra peer review-arbeten så gott det går, och att vi måste bli bättre på att ge granskarna stöd och vägledning i sitt värv.¹⁸

Detta kan knappast betraktas som en tillfredställande slutsats, särskilt inte sett till den bildningsfront som alltjämt hägrar för blicken. Även denna sondering av peer review-frågan, vars syfte framförallt har varit att problematisera debattens mer oreflekterade för och emot-positioner, landar i ett ambivalent både-och. Jag vill likväl avsluta med att peka ut några aspekter av ämnet som i särskild mån bör motivera till fördjupad reflektion, diskussion och forskning.

Som mitt eget inlägg exemplifierar är historieskrivningen om peer review otillräckligt belyst ur ett svenskt, humanistiskt, och i synnerhet

litteraturvetenskapligt, perspektiv. Även om övergripande utvecklingslinjer kan tecknas genom internationella källor behöver våra lokala förhållanden studeras mer noggrannt. Även Östh Gustafsson trycker i sin avhandling på den svenska kontextens särart.¹⁹ Det bristfälliga forskningsläget inbjuder också till ensidiga ideologikritiska läsningar av den rådande situationen, och framförallt: till en diskussion av peer review i naivt moraliserande termer.

Som vi har sett råder det knappast brist på underlag för att kritisera de skilda former av kollegial granskning som har tillämpats genom historien, och mot denna bakgrund är det tveksamt om peer review kan tillskrivas ett egenvärde. Det är också lätt att hålla med 1800-talets förgrymmade kritiker och deras sentida efterföljare: om något finns det för mycket och för tråkig forskning som cirkulerar i världen – om den alls cirkulerar. Forskare behöver i allmänhet inte bli snabbare, utan långsammare. Men just den långsamma forskningen mår som regel bra av att stötas och blötas, av att inhämta andras synpunkter – av att avbrytas. Som störningsmoment fungerar peer review alldeles utmärkt och kan i bästa fall tvinga fram omtag som utmanar skribenten till ett större tänkande (även om det sker i affekt).

Detta är också vad vi försöker lära våra studenter. Det räcker inte med att skriva något en gång: texten måste alltid jobbas igenom igen och igen. Men för att ta oss den tiden, för att orka dra slipstenen ett varv till, behövs ofta yttre, tvingande faktorer. Kanske kan peer review i detta avseende tjäna ett grundläggande humanistiskt syfte: nämligen att stimulera och upphöja det oglamorösa slit som ofta ligger till grund för intressant forskning. Kanske bör vi också börja diskutera kollegial granskning som ett medel snarare än ett mål?

Slutligen bör även den egna vardagen som forskare tas i beaktande: det vill säga vår villighet att upprätthålla sammanhang som riskerar att stryka på foten i peer review-hegemonins tidevarv. Läser man sina kollegors arbeten? Deltar man på högre seminarium? Läger man själv fram work in progress i samma utsträckning som man kritiserar andras texter? I detta avseende tror jag återigen att vi har något att lära av våra studenter, en grupp som vi trots allt regelbundet ålägger olika typer av kamratgranskning. I bästa fall genererar denna pedagogik kritiska sammanhang även utanför klassrummet, något som föranleder frågan hur ofta vi själva deltar i sådana.

Noter

- 1 Peter Luthersson, "Marginalanteckningar från bildningsfronten", i *I Pallas Athenas huvud. Hundra år av humaniora*, red. David Dunér et al. (Göteborg & Stockholm: Makadam, 2020), 126.
- 2 Ibid., 127.
- 3 Johan Östling et al., *Kunskapens nya rörelser. Framtidens humanistiska och samhällsvetenskapliga samverkan* (Stockholm: Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien, 2016), 4.
- 4 Hampus Östh Gustafsson, *Folkhemmets styvbarn. Humanioras legitimitet i svensk kunskapspolitik 1935–1980* (diss. Uppsala, Göteborg: Daidalos, 2020).
- 5 Se vidare Björn Hammarfelt et al., "Ensuring Quality and Status: Peer Review Practices in Kriterium, A Portal for Quality-Marked Monographs and Edited Volumes in Swedish SSH", *Frontiers in Research Metrics and Analytics* [kanske kan man lära sig något även vid fiendens frontlinjer?], vol. 6, artikel 740297 (2021), 1–12, <https://doi.org/10.3389/frma.2021.740297>.
- 6 Kollegial granskning förekommer i flera skilda sammanhang – det handlar inte enbart om granskningen av artikelmanus. Se Eva Forsberg et al., "Peer Review in Academia", i *Peer Review in an Era of Evaluation. Understanding the Practice of Gatekeeping in Academia*, red. Forsberg et al. (Cham: Palgrave MacMillan, 2022), 3–36. För skilda former av artikelgranskning och deras forskningspolitiska motiv, se Serge Horbach & Willem Haffman, "The Changing forms and expectations of peer review", *Research Integrity and Peer Review* vol 3, artikel 8 (2018), 1–15, <https://doi.org/10.1186/s41073-018-0051-5>. När jag i det följande diskuterar "peer review" avser jag dock extern sakkunniggranskning av artiklar, antologier eller monografier innan publicering.
- 7 Alex Csizar, "Peer Review: Troubled from the start", *Nature*, vol. 532 (2016), 306–308.
- 8 Aileen Fyfe et al., "350 years of scientific periodicals", *Notes and Records* vol. 69 (2015:3), 230, <https://doi.org/10.1098/rsnr.2015.0036>.
- 9 Melinda Baldwin, "Peer Review", *Encyclopedia of the History of Science* (March 2019), 3, <https://doi.org/10.34758/7s4y-5f50>.
- 10 Csizar, "Troubled from the start", 308.
- 11 Se David Pontille & Didier Torny, "From Manuscript Evaluation to Article Valuation: The Changing Technologies of Journal Peer Review", *Human Studies* vol. 38 (2015), 60 ff., <https://doi.org/10.1007/s10746-014-9335-z>.
- 12 [Michael Foster], "The International Medical Congress", *Nature* vol. 49, nr. 1276 (1894), 563. Min övers.
- 13 Baldwin, "Peer Review", 8.
- 14 Douglas P. Peters & Stephen J. Ceci, "Peer-Review Practices of Psychological Journals: The Fate of Published Articles, Submitted Again", *Behavioral and Brain Sciences* vol. 5 (1982:2), 187–255.
- 15 Malcolm Tight, "Reviewing the Reviewers", *Quality in Higher Education* vol. 9 (2003: 3), 295–303.
- 16 Malcolm Tight, "Is Peer Review Fit for Purpose?", i *Peer Review in an Era of Evaluation. Understanding the Practice of Gatekeeping in Academia*, red. Forsberg et al. (Cham: Palgrave MacMillan, 2022), 225–229.
- 17 Horbach & Hoffmann, "The changing forms", 2.
- 18 Tight, "Is Peer Review Fit for Purpose?", 238.
- 19 Östh Gustafsson, *Folkhemmets styvbarn*, 386–396.

MARIA JÖNSSON

DET FINNS ANNAN GRANSKNING ÄN DOUBLE-BLIND PEER REVIEW

<https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.62671>

Jag har inget emot peer review-systemet. Egentligen går det inte att vara annat än *för* om man betänker vad det betyder – granskning utförd av jämlikar, ”peers”. Sådant som vi inom humaniora alltid har ägnat oss åt, sådant som vi lär våra studenter att göra, själva utför på seminarier, i forskargrupper, på konferenser och i redaktioner när vi läser och diskuterar varandras arbeten.

Det finns på så sätt inget nytt med granskningssystemet. Det nya sedan åtminstone två decennier är snarare det storskaliga införandet och premierandet av *en viss typ* av peer review, även inom humaniora. Det vill säga en granskningsprocess som är ”double blind” (anonym i båda riktningarna) och som funnits länge i de naturvetenskapliga disciplinerna. Hur just denna specifika form för granskning har kommit att bli en garant för tidskrifters kvalitet borde man diskutera mer, likaså hur publicering i sådana tidskrifter premieras i bibliometriska poängssystem, som i sin tur ofta länkas vidare till tilldelningssystem.

Publicering i anonymt granskade tidskrifter har omärkligt kommit att bli en självklar kvalitetsstämpel på forskningen. Jag kunde till exempel inte undgå att notera hur denna publiceringsform sattes framför andra när jag senast medverkade i en bedömargrupp. Jag märker det också på vårt eget universitet där en viss del av medelstilldelningen baseras på om man är publicerad i tidskrifter som tillämpar anonym granskning eller ej, och vilken ranking de har på den ”Norska listan”.

Under det första decenniet av 2000-talet var detta med anonym granskning och medelstilldelning via bibliometriska system fortfarande något förhållandevis nytt och obekant inom vårt ämne. Jag minns en kritisk och högljudd debatt på min egen fakultet när till-

delningen av fakultetens forskningsmedel föreslogs bli baserad främst på publikationer och externa medel (där just publicering i tidskrifter som tillämpar anonym granskning premierades). Det kallades då "kvalitetsbaserat tilldelningssystem" men ändrades så småningom till det mer korrekta "publiceringsbaserat tilldelningssystem". Systemet infördes och kan väl konstateras ha både sina för- och nackdelar, men tas idag för givet, som något som bara finns där.

På ett liknande sätt står det till med den närmast obefintliga debatten om anonym granskning. Det är som om vi accepterat systemet och glömt bort att det inte är någon naturlag att det är på just detta sätt som granskning måste gå till. Jag säger inte att artiklar som granskats via peer review och tidskrifter som tillämpar systemet inte skulle hålla hög kvalitet. Men jag säger inte heller att de har det *enbart på grund av att de tillämpar anonym granskning*. Det finns andra sätt att granska texter.

När man försöker läsa på om forskningen om anonym granskning verkar det överraskande nog inte finnas någon samstämmighet kring om det verkligen är ett bra system. Flera olika studier har gjorts för att se om anonym granskning leder till bättre artiklar rent kvalitetsmässigt, men det tycks inte finnas någon tydlig uppfattning om det här systemet faktiskt fungerar som tänkt. Leder anonymiteten till mer "sakliga" yttranden och hantering? Mindre bias och revirbevakning? Experterna på området är oeniga.

Vissa hävdar att anonym granskning hindrar granskaren från att göra bedömningar baserade på fördomar om skribenten, så som exempelvis ålder, kön eller position. Andra menar att anonymiteten ofta är en chimär, det är lätt att räkna ut vem som skrivit. Åter andra hävdar att granskares synlighet är viktig och att utlåtanden av granskare som är kända av skribenten blir mer genomarbetade och sakliga. Vissa tidskrifter publicerar därför granskarnas namn i efterhand, och några experimenterar med helt öppna processer. Att det finns fler sätt att bedriva vetenskaplig kritisk granskning än just double blind-granskningen är tydligt i forskningen, och det finns ingen konsensus om vad som driver "kvalitet".

En dimension jag upplever att man ofta bortser från, även i diskussioner om öppna respektive anonyma granskningsprocesser, är den centrala roll som en bra redaktion faktiskt kan spela för artiklarnas

kvalitet. Det är som om man helt gett upp tanken på att en kritisk redaktion, en där man verkligen läser och diskuterar alla texter, faktiskt skulle kunna driva en granskningsprocess utan externa granskare. Det gjordes tidigare, givetvis inte felfritt, men jag har svårt att säga att de artiklar jag som student läste i exempelvis TfL på nittioalet skulle hålla en sämre kvalitet än de jag läser idag. Det fanns en granskningsprocess – den såg bara annorlunda ut.

Att man inte tillmäter redaktionsarbete något större värde är symptomatiskt för vår tids akademiska liv. Det pågår liknande nedvärderingsprocesser av centralt akademiskt arbete på andra områden. Deltagande vid forskningsseminarier är ett sådant. Från att ha varit något man självklart gick på både som doktorand och senior forskare har det blivit något man väljer att gå på eller inte. ”Jag har inte tid”, har blivit en rimlig ursäkt. ”Jag har ett annat möte.” Vi är så stressade (av att bland annat publicera oss i vetenskapliga tidskrifter) att vi inte hinner med den process som borde *föregå* publicering och anonym granskning – nämligen att lägga fram texter som nagelfars av kollegor och som leder till viktiga samtal om de ämnen som behandlas, kännedom om varandras verksamhet och träning i vetenskaplig diskussion. (Som doktorand tyckte jag namnet ”högre seminariet” lät fånigt högtravande – men idag tänker jag att namnet åtminstone bär vittne om att det en gång ansågs som en ära att få gå på, att det hade en air av exklusivitet och ansågs vara en plats *där det hände*.) Nu ska sägas att mitt lokala högre seminarium är förhållandevis levande – ingen skugga ska falla på dess deltagare! – men ibland händer det att även vi tar del av varandras forskning först *efter* den är publicerad. Det är som att forskare möts allt mindre synkront, och alltmer asynkront. Det gäller inte bara i arbetsvardagen utan även i det redaktionsarbete som i allt högre grad sker genom att olika individer i olika skeden av en manusprocess ger skriftliga kommentarer.

Hur kommer det sig egentligen att vi valt att ha just det här anonyma granskningssystemet? Hur har det blivit det allenarådande sättet att bedöma artiklar? Jag minns när TfL införde systemet (det råkade ske under mina år som redaktör 2009–2010, så jag är inte oskyldig i sammanhanget). Det fanns då goda pragmatiska skäl att införa ett anonymt granskningssystem – inte minst för att stödet från Vetenskapsrådet började villkoras med krav på bland ett sådant

granskningsförfarande. I takt med att medelstilldelning till universitet, och mellan fakulteter inom ett universitet, på flera håll började styras på liknande sätt blev det rimligt att även humanister skulle ha tillgång till tidskrifter som "räknades".

Många förändringar som gjordes kändes alltså nödvändiga. Men jag har ändå i efterhand tänkt mycket på hur snabbt de implementerades och vilka långtgående konsekvenser de trots allt fick. Hur det som från början kändes som en strategisk lösning på två decennier kommit att uppfattas som en verklig kvalitetsgaranti.

Återigen – jag säger inte att dessa tidskrifter och artiklar inte skulle hålla hög nivå, de gör de – i alla fall oftast. Men inget säger att vi inte skulle kunna uppnå den kvaliteten på andra sätt, med lika noggrann granskning. Till exempel av en diskuterande redaktion, eller av namngivna granskare som deltar öppet i processen. Eller av att en text valser runt på så många seminarier att den tillslut är färdigslipad.

Men jag är å andra sidan inte säker på att jag håller med kritikerna av peer review-systemet heller: de som hävdar att systemet leder till likriktning och mindre kreativa texter, att exempelvis essäistiska texter får stryka på foten. Så tycker jag inte det nödvändigtvis behöver vara. Jag har själv publicerat flera essäer som varit granskade i systemet och som verkligen inte följer någon tydlig mall med syfte, teori och metod. Huruvida en tidskrift publicerar mallade och förutsägbara artiklar har mycket med redaktionen att göra, hur den är organiserad och hur den arbetar. Vilken autonomi den har, vilket handlingsutrymme den faktiskt själv tar, om den förhåller sig slaviskt till utlåtanden, använder färdiga granskningsmallar, eller tillåter fritt utformade utlåtanden. Om redaktionen har ett levande samtal om texter, arbetar tillsammans, eller om det bara är individer som "följer" en artikelprocess utan att egentligen blanda sig i.

Det är här skon klämmer för mig. Jag vill att någon *ska* blanda sig i. Den mänskliga faktorn är viktig. Det levande synkrona vetenskapliga samtalet mellan "peers". Det verkligt oroande är när vi bara lämnar över till en process och till ett system att avgöra vad som ska publiceras och inte. När vi börjar agera mot varandra i de här processerna som om de vore oundvikliga, självgående och värde-
neutrala. När vi vet, eller borde veta, att det är högst godtyckligt alltihop. Det som skrämmer mig är att vi börjat tro det här systemet

om alldeles för mycket. Att vi låter Norska listan styra medelstildelning fast vi *vet* att den i sig inte är någon garanti för kvalitet. En artikel i en antologi, där redaktörerna tagit sitt jobb på allvar, där texterna seminariebehandlats flera varv, kan exempelvis vara minst lika bra.

Kanske är det bristen på uppriktighet som skrämmer mig mest. Det ärligaste skulle vara att säga att vi gör så här för att det är *praktiskt*. När man ska fördela medel behöver man ha ett sätt att göra det. Bibliometrin är ett sådant praktiskt sätt och det går snabbt. Det är praktiskt med anonym granskning också för tidskrifter. Det är ansträngande att sitta i lågt betalda redaktioner och diskutera enskilda texter och ge samlad feedback och följa en artikel fram och tillbaka på oändliga möten. Att man mer och mer delar upp arbetet sinsemellan är därför rimligt. Någon i redaktionen får ansvar över ett insänt manus, lämnar efter första genomläsning och bedömning över den till granskare, tar in granskningar, sammanställer synpunkter, skickar dem till skribenten och följer upp revideringar. Det är arbetsbesparande. Att ha redaktionsmöten där man utöver detta diskuterar artiklarna ingående och flera varv tar tid.

Mer och mer anonymt asynkront individuellt arbete som utförs via plattformar som Teams tar över synkront arbete i grupp. Mindre och mindre av samlingar, möten, av att sitta ner och noggrant diskutera en text, ta redaktionellt ansvar för förändringsförslag, lyssna på skribenten, överväga, omförhandla. Jag vet det utifrån eget arbete med både *Tidskrift för litteraturvetenskap* och *Barnboken*. När jag började i *Barnbokens* redaktionsgrupp hade vi dock sådana möten. De var livliga och intellektuellt stimulerande men kostsamma och tidskrävande. Diskussionen fördes också i långa mejltrådar, snåriga att läsa och följa med i. Vi gick över till Teams för att det var praktiskt (det var jag som föreslog det) och nu förs samtalen om enskilda artiklar mellan färre personer, via skriftliga kommentarer. Effektivt. Mycket mer överblickbart. Säg ska att *Barnboken* tillämpar ett mycket ambitiöst granskningsförfarande där texter blir lästa flera gånger, både av skickliga redaktionsmedlemmar och granskare. Men jag har ändå noterat att det livliga vetenskapliga samtalet, där man i realtid bryter synpunkter mot varandra, gradvis har bytts ut mot ett asynkront sådant. Att det blivit så är ingens fel (om någons är det mitt eftersom jag förordade Teams-lösningen!), och jag tror att liknande

förskjutningar av arbetsprocesser skett i andra redaktioner.

Man skulle kunna förstå de här förskjutningarna – i enskilda fall harmlösa försök till effektivisering – som delar av den process som ekonomhistorikern Ylva Hasselberg i olika sammanhang diskuterat i termer av avprofessionalisering. Hon menar att kvaliteter som omdömesförmåga och beprövad erfarenhet, vilka varit knutna till professionerna, de senaste decennierna har kommit att bytas ut mot kvalitetssäkringssystem. Ett effektivitets- och besparingsfokus som har kommit att bli överordnat på bekostnad av verklig kvalitet. Det är viktigare att producera mer och snabbare än att fundera på vad som produceras. Jonna Bornemark resonerar på ett liknande sätt i boken *Det omätbaras renässans* och visar hur New public management samt behovet av att mäta och kontrollera olika verksamheter har tagit över och format själva verksamheterna på djupet.

När vi låtsas att mätandet och räknandet garanterar kvalitet riskerar vi att tappa vår professionsidentitet och yrkesstolthet. För min egen del är det jag saknar mest i det här systemet känslan av att någon är ansvarig för det som skrivs och publiceras. Filosofen Naomi Sheeman menar att det är *accountability*, vår förmåga till ansvarstagande, som ger oss vår trovärdighet och existensberättigande både inomvetenskapligt och i relation till det omgivande samhället. Det är det öppna ansvarstagandet som gör att människor kan ha tilltro till samhällsinstitutioner som universitetet.

I stället för att vara ansvariga subjekt upplever jag dock att vi i allt högre grad gömmer oss, inte bara bakom anonymitet utan också bakom till synes objektiva kvalitetsmått och mallar. Vi försöker omvandla svåra avvägningar och omdömen till siffror. Jag har gjort det själv, till exempel när jag varit sakkunniggranskare. Det är omöjligt att läsa precis allt som alla skrivit, man måste hitta kvantitativa mått för att på något sätt kunna sälla. Jag har tidigare tänkt på sakkunniggranskning av tjänster som en sista pålitlig utpost i systemet, att sakkunniga till lektorat ändå läser *vad* folk skrivit och bryr sig mindre om *var* de publicerat sig. Men vid ett par tillfällen har jag märkt hur även jag omedvetet börjat räkna och sortera publikationer, åtminstone vid en första grovgallring, utifrån kriterier som exempelvis anonym granskning.

Det oroar mig. Att det förfarande som från början var något krasst

och praktiskt men som jag skilde från *verklig kvalitet* nu faktiskt kommit att påverka mig mer på djupet. Jag vill inte att det ska vara så. Jag skulle vilja ge mer plats åt helhetsomdömet. Att som granskare – oavsett om det gäller en tjänstetillsättning eller en artikel – se till helheten och avge ett omdöme. Försöka förstå vad exempelvis en text vill göra och utifrån det bedöma den. Inte utifrån en färdig mall som får ta ansvaret för mitt omdöme, som delar upp responsen i olika på förhand givna indikatorer, som någon annan satt upp (kriterier som ofta dessutom är hämtade från andra vetenskapliga traditioner).

I det senaste utlåtandet jag skrev bortsåg jag därför från den bifogade mallen. Än sen om det inte finns en ”tydlig metod”. Är undersökningen och artikeln bra? Det bör jag kunna avgöra och argumentera för på andra sätt. (Just frågan om ”metod” är dessutom ofta problematisk i relation till litteraturvetares texter). Det synkrona vetenskapliga gemensamma samtalet, omdömet och professionaliteten är några av de mest värdefulla saker vi har i akademien och vi måste hitta sätt att hålla dem vid liv.

Vad kan vi då göra i konstruktiva termer förutom att kritisera rådande normer för granskning och publicering? Det finns som Bornemark hävdar ändå fickor för mikromotstånd. Hon talar om vikten av att praktisera det hon kallar för *intellectus* istället för *ratio* där det går. *Ratio* står för vår förmåga att mäta, beräkna och kategorisera medan *intellectus* förhåller sig till verklighetens föränderlighet, situationsbundenhet och specificitet. Bornemark menar att vi i många delar av offentlig sektor i dag kommit att värdera enbart det som kan mätas, enbart det som kan göras generaliserbart i en manual, och att vi alltmer glömt bort *intellectus*. Men praktiserandet av *intellectus* går att återuppliva, iallafall på lokal nivå. Man behöver dock göra det tillsammans. Vi kan tillsammans på olika sätt utveckla *intellectus* och det som Hasselberg kallar professionaliteten och omdömesförmågan. Det behöver inte ens vara så storslaget. Vi kan till exempel fortsätta gå på våra forskarseminarier, lägga fram texter och kritiskt diskutera våra arbeten. Inte retirera till att skriva och forska isolerat och skicka in olästa texter till tidskrifter eller bara presentera redan färdig och publicerad forskning för varandra. Vi kan sluta tala om ”double blind” som något som i sig garanterar kvalitet. Vi kan börja tala om kollegial granskning, som något vi gör, eller borde göra, dagligdags.

Vi kan, när vi är sakkunniga för tjänster, låta bli att sätta poäng eller sälla bort ansökningar för att de inte är anonymt granskade utan faktiskt läsa dem. Vi kan, när vi är granskare för tidskrifter, undvika att följa de manualer som ofta följer med, och i stället använda vårt omdöme och se till helheter.

Oavsett vad vi gör tycker jag vi ska sluta referera till anonym granskning som något som per definition skulle vara mer effektivt, bättre, leda till högre kvalitet än såg granskning utförd av en engagerad redaktion, av en namngiven granskare eller av ett hängivet högre seminarium. Bara för att just det här systemet har kommit att kopplas till exempelvis Norska listan och andra bibliometriska system – och därmed blivit ett lätt sätt att mäta – betyder det inte att vi ska fortsätta förväxla mätbarhet med kvalitet.

VICKY ANGELAKI

VÄRDET AV PEER REVIEW

<https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.62673>

Denna korta text är vare sig en historisk eller teoretisk contextualisering av peer-review-processer. Det är snarare en omarbetad version, några månader efter framförandet, av en text som jag presenterade på Nordansymposiet (Mittuniversitetet, Sundsvall Campus, maj 2025), i en panel som möjliggjorde en fruktbar kollegial diskussion om ämnet. Frågan om peer review, dess potentiella fördelar och nackdelar, diskuterades där i detalj från olika perspektiv och jag fick chansen att lyssna på kollegor vars åsikter jag uppskattar mycket. Jag höll med om vissa argument, kanske var jag lite mer skeptisk gällande andra, men alltid värdesatte den kollegiala atmosfären i diskussionen och även hur presentationerna kompletterade varandra.

Men ja, värde: det är den frågan jag vill ta upp här. Värde, som vi vet, kan ha en mycket konkret, materiell betydelse, såväl som en metaforisk, till och med symbolisk. Det är ett ord vi ofta stöter på i akademiska sammanhang. Några andra ord vi ofta hör på universitetet är: medborgarskap; kollegialitet; omsorg ("care"); empati. Dessa kommer att utredas i denna text.

Peer-review kontexter

Efter att ha tillbringat den största – hittills – delen av mitt akademiska liv i Storbritannien, där jag studerade och arbetade i femton år innan jag flyttade till Sverige strax före covidpandemin, och i takt med att den brittiska universitetsmiljön, trots alla dess stora fördelar, möjligheter och utmärkta studenter och kollegor, började kännas mer och mer sårbar för den nyliberalism som redan hade drabbat det brittiska samhället på flera olika sätt, är det brittiska systemet det som jag var mest bekant med. Det är ett system som i hög grad förlitar sig

på peer review. Dessutom har mina forskningsnätverk i Europa och Nordamerika till största delen alltid arbetat utifrån peer review-principerna, åtminstone för de flesta aspekter av det akademiska arbetet. Dessa aspekter handlar till exempel om att bli antagen till en konferens; inlämning och bedömning av en text avsedd för publicering; utvärdering av en finansieringsansökan.

Med andra ord, har peer review varit ett ständigt närvarande och formativt sätt att bedriva den akademiska verksamheten. Det är den måttstock med vilket jag har blivit uppfostrad; med vilken jag alltid har förväntat mig att mitt arbete kommer att bedömas, inklusive, naturligtvis, efter publicering. När jag fick min första anställning i Sverige lärde jag mig en annan värdefull sak: att peer review (av externa akademiker och inte granskare inom själva det universitet som utlyser en tjänst) är avgörande för att få en anställning. Även om jag, som sagt, blev uppfostrad som akademiker i ett system som i hög grad bygger på principer för peer review, gäller inte den här typen av process vid akademiska anställningar i Storbritannien. Vid den tidpunkten nådde alltså peer review för mig nya höjder. Jag ansåg det – och gör det fortfarande – som ett utmärkt sätt att försöka säkerställa rättvisa i en anställningsprocess, såväl som i alla processer som jag nämnde ovan.

Hittills har jag suttit i ett flertal akademiska anställnings- och befordringskommittéer, jag har granskat inskickade artiklar, bokkapitel och böcker för alla större internationella akademiska förlag och tidskrifter som är aktiva inom mitt bredare forskningsområde, jag har granskat som 'external examiner' värdet av hela utbildningsprogram, personal- och studentprestationer, och jag har också betygsatt och rangordnat finansieringsansökningar för stora internationella forskningsfinansiärer. Det är alltid en krävande uppgift som tar mycket energi och tid, men jag försöker tacka ja till dessa inbjudningar (även om det långt ifrån alltid är möjligt) helt enkelt för att jag tror på värdet av peer-support och på samarbetsprincipen. Det faktum att jag är litteraturvetare, särskilt aktiv inom teatervetenskap och arbetar tvärvetenskapligt över kulturella, språkliga och litterära konstnärliga miljöer, innebär att jag blir ombedd att bidra till peer review i olika sammanhang, precis som jag uppfattar mitt eget arbete som tillämpligt i olika forskningsmiljöer. Detta leder mig till min nästa punkt.

Peer review som dialogform

Att vara en del av en peer review-process som granskare eller granskad är också att lära sig hur detta arbete utförs inom olika akademiska och forskningsmässiga sammanhang (alla dem jag nämner ovan). Det innebär också att inleda en dialog med kollegor som man kanske annars inte skulle ha kontakt med. Det innebär att kunna jämföra god, men kanske också mindre god praxis; att ta med sig dessa lärdomar och att föra dem till sin egen omedelbara kontext. Med andra ord är peer review ett sätt att överskrida gränser.

Som akademiker som starkt förespråkar att överskrida kulturella, geografiska och disciplinära gränser har denna aspekt av peer review alltid attraherat mig. Jag tycker om att vara en god akademisk medborgare genom att acceptera inbjudningar till peer review och bidra till arbetet inom den bredare akademiska ekologin, och jag tycker också om att vara en akademisk medborgare, i den meningen, i olika miljöer bortom min egen omedelbara kontext. Det är ett sätt att vara kollegial, både gentemot kollegorna som är granskade, och mot dem som bjuder in till granskningen. Ibland handlar det till exempel om akademiker som behöver hantera en hektisk arbetsbelastning vid sidan av sin roll som serieredaktörer eller tidskriftsredaktörer. Och naturligtvis, med den ökade känslan av ansvar som följer med granskning, finns det också en känsla av spänning när man ibland får vara en av de första läsarna av vad som är riktigt bra arbete. Det är en form av privilegium.

Det finns naturligtvis också den andra aspekten av detta: situationen är inte alltid idealisk, och vi får inte alltid granska forskning eller arbete som är mycket meriterande, eller så meriterande som det behöver vara för att tilldelas, till exempel, ett eftertraktat forskningsanslag. Och detta leder mig till min nästa punkt.

Empatins utrymme i peer review

Termerna "omsorg" (eller "care") och "empati" har – med rätta – kommit in i akademiska dialoger särskilt under de senaste åren. För att undvika att dessa blir tomma begrepp bör jag förklara vad jag menar angående deras specifika roll i peer review.

Ibland blir vi ombedda att granska forskning som inte är så utvecklad eller rigorös som vi kanske hade hoppats att den skulle vara när vi accepterade inbjudan. Ibland kan detta arbete ligga mycket nära våra egna forskningsområden (vilket kan göra frågan ännu känsligare), eller ibland längre bort. Min största fundering kring peer review, ett system som jag annars mestadels stöder och tror på, gäller tonen som peer review ibland kan få, särskilt när granskarens anonymitet garanteras, och granskaren känner sig starkt motiverad att argumentera för hur de själva skulle ha genomfört den granskade forskningen om det hade varit deras projekt/text/ansökan.

Men det är inte poängen med peer review. Vi kan enas om att vara oense, men vi kan inte bortse från meriter, tid och engagemang. Om något är välskrivet, väl presenterat och väl argumenterat, är det granskarens ansvar att erkänna detta – även om den ideologiska, teoretiska och/eller metodologiska modell som det granskade arbetet strävar efter skiljer sig från granskarens egna preferenser, eller ”sensibilities”. Åsikterna från två seniora akademiker inom min bredare forskningsmiljö har alltid visat vägen i sådana frågor (dessa kollegor kommer att förbli anonyma i denna text). De föreslog att det är bäst att granska något i ett skede när det fortfarande kan förändras, där granskningen därför är konstruktiv och formativ. Dessutom, är det alltid en kollegial gest, om granskningsomständigheterna tillåter, att avanonymisera sig själv, särskilt i ett sammanhang där den granskade kollegan inte är anonym, men granskaren får vara det. Det är värt att tänka på.

Sedan finns det naturligtvis de sammanhang där ingen är anonym – varken granskaren eller den granskade. Detta händer naturligtvis vid akademiska jobb/sakkunnigutlåtanden, och här vill jag särskilt nämna två andra tillfällen: mitt tidigare uppdrag som ”external examiner” för teatervetenskapliga grundutbildningar vid ett stort irländskt universitet under flera år och, nyligen, mitt ettåriga uppdrag som medlem i en granskarpanel för forskningen vid en stor fakultet inom ett mycket stort och etablerat svenskt universitet. Här handlar det inte längre bara om kvaliteten på arbetet och dess bedömning. Det finns också potentiella konsekvenser om akademiskt välbefinnande och resurstilldelning.

Att granska akademisk undervisning (inklusive naturligtvis forsk-

ningsledd undervisning) och akademisk forskning, såväl som de ekologier inom vilka detta sker, både på individuell och institutionell nivå, är ett mycket betydande uppdrag vilket följs av större ansvar. Noggrannhet och omsorg då. Går de hand i hand? Inom den akademi som jag tror på, även i dessa utmanande tider för konst och humaniora vad gäller stöd, popularitet och resurser, är jag övertygad om att de gör det. Det är bra att komma ihåg att även om vi granskar inom strukturer som kan vara mer eller kanske mindre flexibla i deras övergripande principer, inklusive gällande publicering av beslut och återkoppling, har vi själva, som människor (åtminstone för tillfället) fortfarande möjligheten att vara nyanserade och empatiska. Empati är inte svaghet, det är kollegialitet. Det är trots allt någons arbete, eller som man säger på engelska, någons "labour" som vi granskar. Detta leder mig till min sista punkt.

Om "academic labour"

Om min individuella kollegiala granskning under flera år (för mina egna syften, genom jämförelse av olika miljöer) har bekräftat en sak med säkerhet, är det att inget akademiskt system är perfekt, även om vissa strävar efter att vara mer rigorösa och rättvisare än andra. Det är en pågående process.

Peer review är inte en felfri process, också för att, och detta måste vi komma ihåg, den i de flesta fall (om än inte alla) förlitar sig på minimalt erkänt och minimalt, eller inte alls, ekonomiskt kompenserat akademiskt arbete. Vi erbjuder vår tid – som är värdefull – till uppdrag som tar bort oss från vår egen forskning, vår egen undervisning, våra egna omedelbara arbetsmiljöer.

Värde och belöning är inte enkla begrepp. Deras betydelse kan inte lösas här. Men utan peer review, hur ofullkomlig den än må vara, oroar jag mig för att vi skulle vara ännu mer inåtvända. Som akademiker som har tillbringat sin karriär med att blicka utåt tycker jag att det är svårt att argumentera för. Och trots allt är akademien i sin mest idealistiska version en gemenskap, eller "community" – och i de allra bästa fallen (man skulle hoppas att detta inte är utopiskt) drivs den av både materiellt och mentalt stöd. Kort sagt: allt vi har är varandra, inklusive i våra närmaste och mest bekanta akademiska sammanhang, men också, ibland, långt bortom.

Mot trenden med isolering, eller den nyliberala monetariseringen av allt, är det kanske så värdet av peer review i slutändan bäst kan bestämmas: på de sätt på vilka den kan främja en känsla av gemenskap och även, varför inte, åstadkomma positiv förändring.

RECENSIONER

Johan Klingborg, *Verkar film*, Peter Henning

Hedvig Härnsten, *Språkets åtbörder*, Rikard Schönström

Peter Degerman, *Månens mörka sida*, Katarina Bernhardsson

Henrik Johansson, *Ibsen and Degeneration*, Gustaf Marcus

Johan Svedjedal, *Dä kvetter*, Sofia Roberg



TFL 2025:3

ISSN: 2001-094X

– Recensioner –

Copyright © 2025 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/>)

Johan Klingborg, *Verkar film. 1930-talslitteraturen i det svenska filmnätverket*, Lund: Föreningen Mediehistoriskt arkiv, 2024, 382 s. (diss. Stockholm)

<https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.62675>

Fortfarande händer det att vi säger: ”det var precis som i en film”. När vardagens slumpmässiga virrvarr plötsligt framstår som registrerat, när det osannolika brutit av dess rutin, eller när personer och miljöer från den teatrala fantasin oförmodat står där, livs levande, framför oss, känns dessa slitna ord alltså motiverade. Själv minns jag en polisbil, parkerad i skuggan av några träd i de gamla hippie-kvarteren i San Francisco. Förarsätet var höljt i dunkel, men över den nedvevade rutan stack en muskulös arm ut. En cigarett mellan fingrarna. Jag dröjde förundrat vid scenen, paradoxalt nog för att den var så välbekant; jag tyckte mig ha sett den tusen gånger förut – på film.

Att dessa gränsupplösande, mer-än-verkliga, upplevelser trots allt är ganska sällsynta säger något om vår medierade samtid. Kanske har vi blivit så avtrubbade inför de rörliga bildernas fantasmer, sedan länge internaliserade i vårt tänkande och seende, att vi inte längre märker eller reagerar på dem. Den modernistiska författargeneration som står i centrum för Johan Klingborgs avhandling hade uppenbart en mer skärpt blick för sådana filmiska ekon. I Erik Asklunds *Ogifta* (1931) retar sig exempelvis huvudpersonen på sin flickväns sentimentala åtbörder: ett tal och kroppsspråk som ”verkar film”. Citatet, som också har gett namn åt Klingborgs studie, är av särskilt mediehistoriskt intresse. Asklund kunde nämligen fortfarande uppfatta filmens inflytande som en främmande materialitet – som en artificiell hinna över Signes uppträdande.

I detta avseende är passagen också genushistoriskt signifikant. För att låna ett återkommande uttryck hos Klingborg är det knappast någon tillfällighet att Signe utmålas som ett passivt medium för Hollywoodfilmens manér, medan John intar rollen av upplyst kritiker. Denna misogyna dynamik har inte främst med filmens utbredning att göra, utan förefaller tvärtom kalkerad på den gamla debatten om kvinnors romanläsande. Att Asklund och hans manliga författarvänner ofta och gärna gick på bio understryker det förljugna, och

kanske också naiva, i deras kritik av den medieskadade, feminiserade samtiden.

Även om Klingborg inte utvecklar just detta spår är det likväl spänningen mellan insikt och blindhet som står i centrum för undersökningen. Hans poäng är att 1930-talets modernister intog en komplex och ambivalent position i relation till den accelererande mediala utvecklingen. Författare som Karin Boye, Eyvind Johnson, Artur Lundkvist, Harry Martinson och Josef Kjellgren var i vissa avseenden entusiastiska påhejare av den nya tekniken, men på andra punkter skarpa kritiker av dess förflackande samhällseffekter. Som Klingborg understryker var de också ofrånkomligt inbäddade i sin tid, med konsekvensen att de inte fullt ut kunde analysera, eller ens varsebli, sitt eget mediehistoriska predikament.

Från vår egen samtids horisont blir det dock möjligt "att synliggöra även mediala villkor som vid tiden låg utanför författarnas egen utkikspunkt", och "att ta i beaktande litteraturens reflexiva potential i relation till den konkurrenssituation som de rörliga bildernas utbredning innebar" (s. 19). Målet för avhandlingen är således att analysera hur 1930-talslitteraturen medvetet reagerade på filmens genombrott, men också att undersöka hur litteraturen i sin tur villkorades av det så kallade "filmnätverk" som förutom biofilmer också inbegrep visningslokaler, belysning, skyltfönster, amatörfilmsutrustning, bildningsfilmer, tidskrifter samt nya genrer såsom "filmromaner" och "bokfilmer". Tillsammans, menar Klingborg, skulle dessa fenomen och tekniker verkställa en "*biopolitisering* av seendet" (s. 22), det vill säga en likriktning av sättet på vilket verkligheten varseblevs – ytterst tjänande den svenska välfärdsstatens politiska intressen. Samtidigt var nätverkets "kontroll av synsinnet" en del av "en större kapitalistisk logik enligt vilken människors konsumtionsbegär skulle uppväckas på optisk väg" (24).

Klingborg har naturligtvis rätt när han konstaterar att det i 1930-talets Sverige aldrig förelåg "någon helt och fullt antagonistisk relation mellan socialdemokratiska utjämningsideal och kapitalistiska tillväxtsträvanden" (s. 24). Däremot kommenterar han inte den parallella framväxten av den moderna svenska kulturpolitiken, vars demokratiserande ambitioner och biopolitiska strävanden tvärtom rotades i radikal antikommersialism och ett grundmurat förakt för

populärkultur. För Klingborg manifesterar filmnätverket i praktiken *en* sammanhållen rationalitet, men som det ovanstående antyder rör det sig i själva verket om ett mer komplext förhållande, något som med fördel hade kunnat belysas närmare.

Med stöd hos Giorgio Agamben och Michel Foucault teoretiserar Klingborg filmnätverket i termer av ett ”dispositiv”. Foucault vill med begreppet ringa in ”en absolut heterogen helhet som inbegriper diskurser, institutioner, arkitektoniska strukturer, regulativa beslut, lagar, administrativa åtgärder, vetenskapliga utsagor, filosofiska, moraliska och filantropiska påståenden” (s. 24). Som Agamben preciserar kan ett dispositiv bestå av ”vilken sak som helst som på något sätt har förmågan att fånga, rikta, bestämma, hindra, forma, kontrollera och säkra levande varelsers gester, beteenden, uppfattningar och diskurser” (s. 24). Däremot kan dispositivet inte enbart hänföras till förtryckande institutioner, sociala normer eller juridiska system. Tvärtom, menar Agamben, måste dess subjektiverande verkan, dess ambition att styra människors liv ”i en föregivet nyttig riktning” (s. 22), spåras även i ”pennan, skriften, litteraturen, filosofin, lantbruket, cigaretten, surfande, datorer, mobiltelefoner” med mera (s. 24, originalet i kursiv).

Metoden inbegriper med andra ord studiet av i princip allt, och någonstans måste en avgränsning göras. För Klingborgs del består denna i att studera fenomen och kontexter som mer eller mindre direkt relaterar till film; på frågan hur cigaretter och lantbruk passar in i filmnätverket ges inget direkt svar. Även om detta senare faktum antyder en oförverkligad potential – materialet kan knappast betraktas som ”en absolut heterogen helhet”, särskilt inte vad de litterära texterna anbelangar – är utgångspunkten förståelig och analytiskt fruktbar. Med djärva kliv rör sig avhandlingen mellan romaner, filmmanus, branschtidskrifter, manualer för amatörfilmare, utsagor från filmpedagoger och en hel del annat. Den 72 sidor långa notapparaten och 37 sidor långa referensförteckningen är i sig talande för det omfattande arbete som är nedlagt. Ofrånkomligen är vissa kapitel mer koncentrerade än andra och ibland tappas den röda tråden tillfälligt bort till förmån för stickspår och teknikhistoriska digressioner. Men upptäckarglädjen är smittande, och som läsare följer man gärna med på Klingborgs utforskande av filmnätverkets skrymslen och vrår.

Avhandlingen – som är rikt illustrerad och synnerligen elegant formgiven – består av fyra kapitel. Det första koncentrerar sig på Karin Boyes debutroman *Astarte* (1931), vilken Klingborg läser i förhållande till storstadens kommersiella infrastruktur och den elektriska ljussättningens specifika medialitet. I det andra kapitlet inventerar han de möjliga flyktlinjerna i förhållande till nätverket och återfinner i Eyvind Johnsons *Romanen om Olof* (1934–37) en heterotopisk *blindspot* bakom projektorerna, det vill säga i biografens maskinrum. Den tredje delen, ett särskilt spännande kapitel, handlar om en annan öppning i nätverket: nämligen den demokratisering av filmtekniken som smalfilmens utveckling medförde. Klingborg visar hur glada amatörer och avantgardister nu urskillningslöst, och utan reglerande dramaturgisk matris, kunde hänge sig åt filmiska experiment. Parallellt uppstod emellertid en hel litteratur med syfte att professionalisera och strömlinjeforma filmandet, till exempel genom föreskrifter om noggranna manus vid fotograferingen av familjeutflykter och högtidsdagar. Avhandlingens fjärde och sista del riktar å ena sidan in sig på filmens popularisering inom skolväsendet, militären och arbetarrörelsen, och å andra sidan på verk av Boye och Josef Kellgren. För Klingborg blir dessa författarskap exemplariska för bildningsfilmens djupare inflytande på det optiska tänkandet. En kort avslutning – som dock gärna hade fått byggas ut i relation till det filmiska dispositivets vidare förgreningar – summerar studiens resultat.

Vid sidan av Foucault och Agamben framstår den tyske mediehistorikern Friedrich Kittler som en av Klingborgs främsta inspirationskällor, inte minst i hans sätt att läsa litteratur som en diskurs om den medieteknologiska diskursen. Under 1980- och 90-talet drog Kittler på ett briljant vis undan mattan för hermeneutiken och gjorde dess förgivettaganden till föremål för mycket originella historiska analyser. Hans ambition att avhumanisera humaniora kom också att vitalisera disciplinen på ett avgörande vis. Idag har Kittlers grepp i viss utsträckning normaliserats – för att inte säga banaliserats. När den femtioelfte mediehistorikern i raden försöker övertyga oss om att det faktiskt är dörrspringorna, kloakbrunnarna eller diskborstarna som betingar vår subjektivitet börjar man onekligen längta efter just den skönandliga *geist* som Kittler en gång ville fördriva från akademien.

Men när den mediehistoriska analysen är som bäst får den oss att

se dessa föremål och fenomen på nya sätt, ja kanske i själva verket se dem för första gången. Klingborgs analyser av den elektriska ljussättningens intrikata historia, såsom den yttrar sig i skärningspunkten mellan arkitektoniska, kommersiella, kinematografiska och litterära intressen, är ett bra exempel. Ur detta perspektiv framträder också delvis nya sidor av 1930-talets litteratur. *Astarte*, menar Klingborg, kan till exempel förstås som en dekonstruktion av sin egen marxistiska ideologi. Å ena sidan kritiserar romanen de bjärta, men av dödsdrift genomsyrade, manifestationerna av konsumtionssamhället; å andra sidan graviterar berättandet, till synes omedvetet, mot samma förföriska – bokstavligen elektriska – kraftcentra.

Exemplet pekar samtidigt på en invändning som man då och då kan ha mot Klingborgs resonemang. Vilken agens ska författarna egentligen tillskrivas, och var går mer precist gränsen för deras medvetenhet om sin teknologiska belägenhet? Om ett stadspanorma signerat Agnes von Krustenstierna heter det till exempel: "Trots att händelserna i *Kvinnogatan* tilldrar sig under en tid när ljusreklamer och skyltfönsterbelysning ännu var högst marginella fenomen i Stockholm, är det ändå just detta som dominerar stadsbilden, och som tycks avgöra var perceptionen fixeras" (s. 50). Av detta ska vi förstå att elektrifieringen av huvudstaden har haft en sådan genomgripande psykologisk påverkan att vissa "perceptuella mönster" nu reflexartat tar sig uttryck i litteraturen. Men kunde man inte lika gärna tänka sig att Krustenstierna, som den goda författare hon var, hade gjort ett medvetet litterärt val, motiverat på rent estetiska grunder? På samma sätt kan man fråga sig varför en författare som Marcel Proust definitionsmässigt ska förnekas kunskap om sin mediehistoriska situation (s. 38). Bör vi inte döma graden av insikt eller blindhet efter hans resultat? I det första fallet kan man såklart invända att den nya "ljusregimen" påverkade även de estetiska normerna – men just en sådan diskussion hade varit relevant att ta del av. Inte minst som den analytiska sidoställningen av skilda texttyper på några ställen ger uppfattningen att litteraturen skulle utgöra en direkt representation av verkligheten – inte en medierad, konstnärlig produkt.

Den mediehistoriska analysmetod som avhandlingen begagnar brottas också med ett rent dramaturgiskt problem. Klingborg framstår genomgående som en noggrann och sensibel läsare med en talang

för att identifiera betydelsebärande detaljer och samband. Men precis som i en deckare är det själva detektionen – kartläggningen – som är det mest spännande. Att mördaren heter filmnätverket får vi förklarat från sida ett. Oavsett om analysen kretsar kring romanen a, b eller c har vi oftast en tydlig känsla vartåt resonemanget baskar: texten kan ytterst förstås som diskurs om diskursen: som en reflektion över dess egna mediala eller teknologiska möjlighetsvillkor. Härigenom kan också mediehistorikern enkelt avfärda andra forskare som naivt observerat fenomenet x utan att inse att denna företeelse på en högre nivå villkoras av teknologin ditten eller datten. En sådan retorik blir efterhand lite tjatig – och inte alltid lyhörd för den tidigare forskningens insatser.

Denna invändning gäller dock många mediehistoriska studier och inte enbart Klingborgs. Sägas ska också att *Verka film* endast undantagsvis faller till föga för sådana later. Det sammantagna intrycket är tvärtom att avhandlingen visar prov på både tolkningsmässig variation och nyansrikedom, samt därtill på vid beläsenhet. Klingborg manövrerar hemtamt både i den samtida medieteorin och den tidigare litteraturforskningen även om han ibland går över ån efter vatten. Vad det gäller det äldre bruket av elipser (s. 108) för att åstadkomma effekten av avbrutet tal (aposiopes) undrar man till exempel varför den engelska gotiken refereras. Faktum är att vi ju har en aposiopesens mästare på hemmaplan i form av Bengt Lidner, dessutom fint uttolkad i flera studier Anna Albrektson (tidigare Cullhed). Vidare framstår jämförelsen mellan det romantiska fragmentet och det modernistiska ”scenariot”, en sorts poetisk variant av ett filmmanus, som aningen långsökt (s. 182). Vore inte läsdramat en bättre jämförelse?

Detta är emellertid randanmärkningar, och i likhet med mina övriga invändningar förringar de på intet sätt Klingborgs forskningsinsats. Denna ambitiösa avhandling kommer tveklöst att utgöra en viktig referenspunkt både vad det gäller det fortsatta studiet av den svenska 1930-talslitteraturen och av det gryende välfärdssamhällets biopolitiska styrmekanismer. Inte minst komplicerar Klingborg på ett angeläget vis bilden av de modernistiska författarna som entydiga kritiker av den kapitalistiska och välfärdskonformistiska logiken. Även om de gärna framställde sig själva på detta sätt visar Klingborgs

mediearkeologiska analys på överlappningar mellan maktens och konstens medel, en konvergens som gör de ideologiska gränsdragningarna betydligt svårare att upprätthålla.

Peter Henning

Hedvig Härnsten, *Språkets åtbörder. Litterär gestik hos Michaux, Kafka, Sarraute och Norén*, Malmö: Ellerströms, 2025, 392 s. (diss. Stockholm)

<https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.62677>

Finns det gester i litteraturen? Ja, det gör det naturligtvis. I den tidiga romantikens diktning möter man ofta unga män som överväldigas av så starka känslor att de bara kan visa fram sitt inre genom att sucka, gråta, slå sig på bröstet och riva sig i håret. Det enfatiska gestikulerandet fortsatte under realismens och naturalismens epok, även om det nu kanaliserades till nya litterära former. I den under 1800-talet så populära melodramen blev teatrala åtbörder ett helt grundläggande inslag. När man hade förlorat tron på en gudomlig världsordning förvandlades kampen mellan gott och ont, rätt och fel, till en rent själslig strid som endast kunde återges genom storslagna och emotionellt laddade gester. Som den amerikanske litteraturforskaren Peter Brooks har visat var det inte bara på teaterscenen som den melodramatiska fantasin firade sina triumfer. Den satte sin prägel också på personskildringen i romaner av Dickens, Dostojevskij, Balzac och Henry James.

Bakom denna litterära teatralitet anar man givetvis en djup misstro mot det verbala språket. Många diktare och tänkare under 1800-talet tvivlade på att människans komplicerade inre liv kunde återges med konventionella ord inpassade i regelbundna grammatiska och syntaktiska strukturer, och denna språkpessimism löper vidare som en stark underström i symbolismens och modernismens litteratur. Ett utmärkt svenskt exempel är Strindbergs dramatik efter Infernokrisen. Det är framförallt tystnaden som talar i ett skådespel som *Spök-sonaten*, och dialogen mellan karaktärerna försiggår i stor utsträckning med hjälp av gester, mimik och besynnerliga läten.

I samtliga dessa fall rör det sig om gester som förekommer i de litterära verkens mer eller mindre fiktiva handling. Man kan emellertid undra om det även går att spåra ett slags gestik i litteraturens språkliga form. Frågan kan tyckas befängd – gester är ju kroppsliga uttryck av olika slag medan litteratur är ett medium som helt och håller bygger på det talade eller skrivna ordet – men den är ändå befogad. Utan tvivel har många författare, liksom deras fiktiva hjältar eller hjältinnor, försökt säga någonting som inte kan uttryckas med ord. Hur ska man egentligen förstå denna strävan efter det till synes omöjliga, och hur kommer den till uttryck i deras texter?

Sådan är den övergripande frågeställningen i litteraturvetaren Hedvig Härnstens doktorsavhandling *Språkets åtbörder. Litterär gestik hos Michaux, Kafka, Sarraute och Norén* (2025). Som valet av författare antyder är det den modernistiska litteraturen som står i centrum för Härnstens undersökning, och kanske är det också bland författare under 1900-talet som språkessimismen har varit mest uttalad. Att just Henri Michaux, Franz Kafka, Nathalie Sarraute och Lars Norén får representera denna tendens i modernistisk litteratur kan förefalla en aning godtyckligt. Förutom att tillhöra olika språkområden finns det onekligen stora skillnader mellan dessa författarskap i såväl genremässigt som tematiskt och stilistiskt hänseende. Men just spridningen av studieobjekt talar givetvis för att litterär gestik är en utbredd företeelse inom modernismen, samtidigt som den gör det möjligt för Härnsten att diskutera sin grundläggande problemställning från flera olika perspektiv.

Det ska med en gång slås fast att Härnstens avhandling är ett välkommet pionjärbete; någon lika omfattande studie av litterär gestik har tidigare aldrig gjorts i svensk litteraturvetenskap. Utanför Sverige finns det dock en hel del forskning kring gester inte bara i teater, dans och bildkonst utan även i litteratur. Härnsten är väl förtrogen med denna och tar sin utgångspunkt i en kort men ofta citerad text med titeln "Note sul gesto" (ursprungligen publicerad i boken *Infanzia e storia* 1978) av den italienske filosofen Giorgio Agamben. "*Gesten är framvisandet av en medialitet: det är processen att synliggöra ett medel som sådant*", heter det där en aning kryptiskt, och i sin avhandling försöker Härnsten utveckla och precisera Agambens definition, dels genom att supplera den med Theodor Adornos välbekanta, men kanske inte mindre svårfattliga, teorier om den moderna kon-

stens autonomi, dels genom att vända och vrida på den i sina analyser av det konkreta litterära materialet.

Som sig bör skiljer Härnsten noga mellan gester som ”en tematisk kategori”, det vill säga gester som gestaltas i den litterära textens innehåll, och vad hon kallar ”en formell gestik”, alltså gester som kommer till uttryck i textens språkliga form, exempelvis upprepningar, avbrott, fonetiska strukturer eller grafiska tecken. Därtill urskiljer hon en tredje kategori, som hon benämner ”en kroppsnära gestik”. Hur denna ska avgränsas från de två andra blir inte helt klarlagt. Självfallet måste människans kropp på ett eller annat sätt vara närvarande både i den tematiska återgivningen av gester och i författarens försök att gestikulera med sitt språk. Men man kan gott förstå att Härnsten, delvis i opposition mot Agamben, vill undvika en alltför abstrakt definition av begreppet ”gest” och påminna om dess ursprung i människans rent fysiska åtbörder.

Kanske är det därför hon inleder sina analyser med en närläsning av Michaux’ *Mouvements* (1951). Denna bok består inte bara av ett antal dikter som försöker återge olika typer av rörelser eller gester utan också av en serie tuschteckningar, det vill säga direkta avtryck av författarens rörelser med handen. Medveten om det vardagliga språkets tillkortakommanden har Michaux uppenbarligen haft för avsikt att skapa ett nytt språk, eller ett ”språk före orden”, som står i direkt förbindelse med människans kropp och som därför skulle vara mer ursprungligt och naturligt än det konventionella. Som Härnsten visar blir denna primitivistiska strävan än tydligare i diktsamlingen *Face aux Verrous* (1954), där Michaux försöker åstadkomma ett slags verbal gestik bland annat genom systematiska upprepningar av prepositioner och konjunktioner, och i hans senare verk, där han under inflytande av hallucinogena droger återigen kombinerar ord med bilder och samtidigt utforskar språkets onomatopoetiska potential.

Kroppsrörelser spelar en viktig roll även i Kafkas prosa. Redan Walter Benjamin kunde konstatera att Kafkas verk utgör ”en kodex av gester”. Här handlar det främst om gester som återges i romanernas och novellernas innehåll: någon av de fiktiva karaktärerna sträcker upp armarna i luften, slår sig för pannan eller stryker med lillfingret över ögonbrynet. Det speciella med dessa gester är emellertid att de nästan alltid ter sig besynnerliga och gåtfulla. Uppenbarligen är de viktiga för handlingen, men läsaren har svårt att förstå vad

de betyder. Med stöd av Benjamin och Adorno argumenterar Härnsten för att det förhåller sig likadant med språket i Kafkas texter. Hans paraboliska berättelser tycks innehålla ett löfte om en djupare mening som aldrig infrias. Det skulle alltså finnas ett nära samband mellan den tematiska gestiken och den formella.

Hos Sarraute uppmärksammar Härnsten de kollektiva och klichéartade åtbörder som prosafragmenten i författarens debutbok *Tropismer* (1939) kretsar kring, men hon fäster sig särskilt vid sådana gester som hotar de banala umgängesformerna och blottlägger djupare, delvis bortträngda medvetandeskikt. Det kan vara fråga om ett plötsligt hugg med en sax, men inte sällan består de av till synes meningslösa yttranden eller läten som bryter in i människors tal. I romanen *Hörde du?* (1972) avbryts det intellektuella samtalet mellan två män av ett återkommande skratt från några barn på husets ovanvåning. Enligt Härnsten och de franska forskare hon hänvisar till kan skrattet förstås som en sorts muntlig och hörbar gest. Det stör inte bara de bägge männens konversation utan påverkar också berättelsens syntaktiska uppbyggnad. Att det härrör från lekande barn är kanske ingen tillfällighet. Som Härnsten påpekar vill filosofer som Agamben och Jean-François Lyotard förstå den tidiga barndomen som ett förspråkligt stadium, om vilket den vuxna människans oartikulerade läten och obegripliga gester i sista hand skulle vittna.

Noréns plats i Härnstens studie är givetvis motiverad. I egenskap av dramatiker var han ju i hög grad medveten om gestens betydelse för människors kommunikation och sociala interaktion. Redan i Noréns lyrik på sextio- och sjuttioalet fanns det en gestisk tendens, bland annat inspirerad av Michaux, och tidigare forskare som Lars Nylander och Mikael van Reis har velat förklara hans övergång från lyrik till dramatik som en strävan att vidareutveckla den. Härnsten diskuterar gestikens funktion i tre dramatiska texter av Norén och lyfter särskilt fram hans användning av scenanvisningar. I *En sorts Hades* (1995) skiljer sig en av karaktärerna (Sara) markant från de övriga så till vida som att hon bara omnämns i scenanvisningarna och alltså endast framträder genom rörelser och gester. I sin översättning och bearbetning av *Lille Eyolf* (2006) har Norén konsekvent raderat de konventionella gesterna i Ibsens scenanvisningar för att framtvinga nya rörelsemönster och ladda replikerna med en oväntad innebörd.

I *Under* (2014) är scenanvisningarna så många och långa att flera scener, i synnerhet den första, har fått en pantomimisk karaktär. I samtliga fall använder Norén gester, inte för att understödja dialogen som i traditionell teater, utan tvärtom för att förmedla någonting utöver, bortom eller "efter" orden, resonerar Härnsten.

I avhandlingens sista kapitel försöker Härnsten sammanfatta de iakttagelser hon har gjort i sina analyskapitel, och det är uppenbarligen inte så lätt. Hon medger att litterär gestik kan vara många olika saker och ha många olika funktioner. Bland de sju "konstellationer" av den undersökta problematiken hon säger sig ha studerat är det dock en som förefaller mer övergripande än de andra. "Begreppsliggjort som ett språkproblem kan litterär gestik beskrivas som ett sätt på vilket *språket vänder sig mot sig självt*", skriver hon (s. 286). Därmed kommer Härnsten tillbaka till sin teoretiska utgångspunkt hos Agamben och hans definition av gesten som "processen att synliggöra ett medel som sådant".

Med tanke på Härnstens mycket uppslagsrika och tankeväckande läsningar av Michaux, Kafka, Sarraute och Norén ter sig denna konklusion en aning torftig. Men den är problematisk också av ett annat skäl. Som inte minst Adorno har visat är det litterära språkets självrefererande karaktär ett utmärkande drag i praktiskt taget all modernistisk litteratur. Det var väl också denna inriktning på språket självt som Roman Jakobson hade i tankarna när han mer allmänt talade om "den poetiska funktionen". Agambens teori om gesten är alltför knapp och vag och för att kunna klargöra på vilket sätt litterär gestik skiljer sig från andra typer av litterära grepp som syftar till att framhäva språket som sådant.

En annan utgångspunkt för Härnstens undersökning kunde ha varit J. L. Austins teori om performativa yttranden, men denna avfärdar hon redan i avhandlingens inledning med hänvisning till att de litterära gester hon vill studera sällan har ett klart mål. Med titeln på sin berömda föreläsningsserie, "How to Do Things with Words", avser Austin emellertid inte hur man uppnår en viss effekt med sina ord utan att hur man utför vissa *handlingar* med dem, till exempel att påstå något, men också att lova något, att bönfälla om något, att hota om något, och så vidare. Onekligen påminner många av dessa talhandlingar om de kommunikativa hållningar vi försöker framvisa

genom våra vardagliga gester. Enligt min åsikt hade Härnstens argumentation kunnat bli starkare om hon också hade anlagt ett sådant performativt perspektiv på det litterära språket. Men trots att man kan ställa sig kritisk till hennes teoretiska utgångspunkt och en smula skeptisk till hennes konklusioner är Härnstens avhandling ett viktigt svenskt bidrag till forskningen om litterär modernism – och förhoppningsvis ett incitament för nya studier av litterär gestik.

Rikard Schönström

**Peter Degerman, *Månens mörka sida.*
Om litteratur och psykisk sjukdom,
Malmö: Ellerströms, 2023, 316 s.**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.62679>

Sjukdom, och inte minst psykisk sjukdom, är ett ämne som är intressant att studera ur litteraturvetenskaplig synvinkel. Litterära verk har en förmåga att gestalta allt från perspektiv inifrån, oväntade verklighetsuppfattningar och relationella aspekter på psykisk sjukdom, till större kulturella och samhällseliga perspektiv. Internationellt gör forskare olika val i hur de vill benämna detta arbete, som studier av ”mental illness” eller genom ett återtagande av termen ”mad” i ”mad studies”. En god introduktion till forskningen finns exempelvis i den danske litteraturvetaren Lasse Raaby Gammelgaards antologi *Madness and Literature: What Fiction Can Do for the Understanding of Mental Illness* (Routledge, 2022). Tematiken kan också placeras in som en del av fältet medicinsk humaniora, på engelska *medical/health humanities*, ett tvärvetenskapligt fält där litteraturen och litteraturvetenskapen har en viktig plats.

I monografin *Månens mörka sida. Om litteratur och psykisk sjukdom* tar Peter Degerman sig an detta ämne med särskild tonvikt på schizofreni. Han gör det inte så mycket utifrån ett svenskt material – verken han diskuterar är högst heterogena och spänner över olika språkområden, kontexter i tid och rum, och även medieformer.

Snarare är det fråga om ett personligt perspektiv, formulerat utifrån ett flera decennier långt intresse för ämnet och framför allt personlig erfarenhet av att vara anhörig till en person med schizofreni.

Genom ett tiotal kapitel diskuterar Degerman en mängd olika verk. Från en diskussion om mångalenskap och splittring som tar sin utgångspunkt i Shakespeares *King Lear* rör sig boken genom Ingmar Bergmans film *Såsom i en spegel* och reflektioner kring faderns användande av den sjukas historia; den finlandssvenska poeten, politikern och psykiatern Clas Andersson och hans relation till den radikala psykiatrin; antipsykiatrin som rörelse; brittiska Jane Ardens experimentella film *The Other Side of the Underneath*; vidare till grafiska romaner och deras sätt att gestalta psykisk sjukdom och vård, med särskilt fokus på Ester Eriksson och fransmännen Jacques Mathis och Sylvain Dorange. I ett kapitel om litterära skildringar av mentalsjukhuset och dess parkmiljö ryms Bertil Malmberg, Marianne Ahrne och Allen Ginsberg. I kapitlet *Sjukhuset som hemkomst* figurerar ett större antal svenska författare – Eva Ström, Carl Fredrik Hill, Lars Norén och Sara Stridsberg. Slutligen rör sig boken bort från konstnärliga verk till personliga reflektioner kring bruk av tobak, alkohol och läkemedel och till sist till den brittiske musikern och Pink Floyd-medlemmen Syd Barretts mytologiserade biografi, delvis också diskuterad genom analys av bandets låtar.

Det är med andra ord en i sitt upplägg bred studie. Stundtals är den djupgående i sin analys, stundtals mer otålig, med fokus på sammanbindande aspekter snarare än fördjupande tolkningar. På många sätt är den spretig: i hur diskussionen rör sig mellan så många olika medier, författarskap, platser och tillkomsttider, där urvalet i viss mån känns godtyckligt och associativt, och inte minst i hur de konstnärliga verken framstår som så olika viktiga för diskussionen – ibland står de i fokus, ibland förpassas de till periferin för att i stället ge plats för en historieskrivning av den antipsykiatriska rörelsen eller personliga reflektioner kring bruk av tobak och andra droger. Men man kan också anlägga en annan läsart och i stället se studien som sammanhållen, på ett annat sätt än man oftast väntar sig av en litteraturvetenskaplig studie. Det sammanhållande i framställningen är då författarens personliga hållning, som är varm, engagerad, utforskande, ständigt provande. I stället för att fokusera på verkens

heterogenitet kan man då läsa *Månens mörka sida* som en essäistisk färd genom olika litterära och konstnärliga yttringar, där den sammanhållande faktorn är det som träder fram som studiens bultande hjärta: den personliga erfarenheten av att vara närstående till en person med schizofreni och av att följa dennes kamp med sjukdomen och vården. Detta är ingenting som syns i studiens själva upplägg eller rubriksättning, och det hade det gärna fått göra – jag tror att boken hade vunnit på det. Men trots denna initiala osynlighet är det denna personliga erfarenhet som analyserna genomgående struktureras kring och knyts samman med. Kanske skulle en del läsare ha föredragit att de passagerna tonades ner, men för mig är de en styrka i boken; de hade gärna fått mer utrymme och synas i den övergripande strukturen, och reflektionen om den egna positioneringen hade gärna kunnat få vara ännu mer utförlig.

Degerman påpekar att studien delvis har ett autoetnografiskt anslag: ”För min egen del handlar det framför allt om att famla sig fram i ett okänt landskap för att genom läsningar av litterära verk och av de sammanhang där det tillkommit skapa en karta kompletterad av egna erfarenheter” (s. 46). Den egna erfarenheten fungerar som en botten som analysen återkommande landar i. Man kan invända att studien nog inte riktigt når fram till att skapa en karta, men den är en god och uppslagsrik början på ett sådant arbete.

Om man med den här läsarten ser hur en personlig, essäistiskt hållen berättelse träder fram i studien så är det inte bara den personliga erfarenheten av att vara anhörig som färgar den, utan också ett flera decennier långt intresse för psykiatri, särskilt utifrån den antipsykiatriska rörelsen under 1960- och 70-talen med framträdande namn som R.D. Laing och David Cooper. I en sådan läsning blir *Månens mörka sida* en sorts tankesjälvbiografi – ett fångande av en tidsanda, på sitt sätt ett stycke 1900-talshistoria. Genom bokens analyser av konstnärliga verk framträder som en centralpunkt denna antipsykiatriska rörelse och författarens egen hållning till den: en hållning som förändrats över tid och som fortfarande är under utveckling. På så sätt kan boken också ses som en personlig historieskrivning över ett intellektuellt klimat och en både teoretisk och praktisk diskussion om psykisk sjukdom. Degerman beskriver sin egen parallella utveckling från ”ungdomens idealistiska, romantiska syn på den psykotiske som

en upptäcktsresande i den inre rymden till dagens mer nyanserade insikter i sjukdomarnas faktiska konsekvenser för individ och samhälle” (s. 14).

Det finns många intressanta stråk i studien, såväl om enskilda verk som om större drag i synen på psykisk sjukdom, alltifrån språkliga uttryck i Noréns schizopoesi till författarens möte med en självhjälpsguide i form av en seriebok – Degerman beskriver hur den lyckas nå fram till personer som drabbats av psykos, vilket gör honom beredd att för en stund lägga ifrån sig sina kritiska glasögon. Genomgående diskuteras många perspektiv på schizofreni och dess behandling, där maktperspektiv, teoretiserande över sjukdomen som modernitetsupplevelse och metafor samt reflektioner utifrån den egna erfarenheten möts, och där författaren vill undvika både romantisering och stigmatisering.

Vid flera tillfällen i studien saknar jag en dialog med annan forskning, särskilt nyare forskning, vilken nämns som hastigast eller inte alls och stundtals framstår som något godtyckligt vald. Om man läser studien på det sätt som jag gör här, som ett personligt provande av verk i relation till den egna erfarenheten, så är det förståeligt att det ser ut så. Fältet medicinsk humaniora behandlas ganska styvmoderligt och Degerman understryker att han inte har ett tvärvetenskapligt intresse, men studien ger ett intressant bidrag till fältet även när den inte själv intresserar sig för det i någon större utsträckning.

En invändning mot boken handlar om dess val av undertitel. Som Degerman själv påpekar i sitt förord är ”litteratur och psykisk sjukdom” alldeles för brett, eftersom det framför allt är *en* sorts psykisk sjukdom han intresserar sig för, schizofreni – denna sjukdom som gett upphov till både så mycket lidande och så mycket mytbildning och metaforisk användning. Han skriver att han valde den bredare termen för att inte för snävt peka på en avgränsad klinisk betydelse, men alltså känns titeln bred i överkant. Samtidigt är den också för snäv, eftersom det som studeras är betydligt mer än endast litteratur. Titeln antyder inte heller det spår av självbiografi som är en så viktig del av studien. Boken gör flera olika saker, men inte riktigt vad titeln påstår.

Sammantaget lyfter Peter Degerman genom sin studie fram hur komplexa och spännande gestaltningar av svår psykisk sjukdom är. *Månens mörka sida* är ett fint bidrag till diskussionen och ger ut-

rymme för läsaren att tänka vidare på temat. Studiens angreppssätt är att analysera litteratur och andra konstarter för att de i någon mån är livsnödvändiga: för att de kan skapa mening i något som förefaller vara ett meningslöst eller obegripligt lidande och ge en estetisk förståelse ”som inte kan formuleras på annat sätt” (s. 262). Litteraturen öppnar upp, nyanserar, ger utrymme för det motsägelsefulla och skapar förståelse – och kan kanske i förlängningen också ge både hjälp och tröst.

Katarina Bernhardsson

**Henrik Johnsson, *Ibsen and Degeneration. Familial Decay an the Fall of Civilization*,
New York: Routledge, 2024, 216 s.**

<https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.62681>

Degeneration är ett samlingsnamn för en mängd mer eller mindre diffusa föreställningar om biologiskt förfall och urartning som spreds som en löpeld under slutet av 1800-talet. Sjukligheten ansågs ärftlig, men också driven av negativa faktorer i omgivningen, som trångboddheten i de snabbt växande städerna, och av avvikande beteenden som prostitution och alkoholism. Orsak och verkan drev på varandra i en negativ utveckling som ledde mot impotens, död och kulturell undergång. Dessa skräckvisioner iscensattes samtidigt effektfullt av sekelskiftets författare och konstnärer. Degenerationens uttolkare – figurer som Max Nordau eller Cesare Lombroso, som idag är reducerade till fotnoter i översiktsverk – sågs i samtiden som orakel och messiasfigurer; deras encyklopedier över degenererade människotyper trycktes i massupplagor och fick ett genomslag som idag är svårt att föreställa sig.

Men så handlade det också om ett genomgående kulturellt skifte. Senare tiders kommentatorer har, ofta med utgångspunkt i Michel Foucaults diskursarkeologiska arbeten, pekat på hur degenerations-teorierna omkodade konventionella religiösa och moraliska föreställningar genom att klä dem i ett vetenskapligt språk och ge dem

vetenskaplig legitimitet. Brottslingar, syfiliter, homosexuella och andra avvikare blev föremål för nya typer av vetande och interventioner. Samtidigt fanns ett tydligt klassperspektiv: det var framför allt den oordnade arbetarklassen och (särskilt i Ibsens fall) den degenererade adeln och överklassens gamla familjer som betraktades som ett hot mot samhällets hälsa. I ett större perspektiv kan detta i sin tur betraktas som startpunkten för den långtgående medikalisering av livet som vi fortfarande i högsta grad är insnärjda i.

Av alla de här skälen är Henrik Johnssons *Ibsen and Degeneration* ett välkommet bidrag till Ibsenforskningen och, mer generellt, till vår förståelse för de stora kulturella omvälvningarna i Skandinavien runt sekelskiftet 1900. Boken fyller också en lucka i den tidigare forskningen där degenerationsteoriernas inflytande på den skandinaviska litteraturen fortfarande är relativt outrett.

Ibsen and Degeneration börjar med en brett upplagd översikt över ”degenerationsdiskursen”. I bokens första kapitel identifierar Johnsson tre faser: den första sträcker sig från mitten av seklet fram till 1880 och präglas av psykiatrikern B. A. Morels ursprungliga formulering av teorin; sedan tar en andra fas vid där evolutionstänkandet får ett stort inflytande; under 1890-talet, slutligen, sker en sammanblandning mellan dekadens och degeneration, där degenerationsteorin blir en modell för att undersöka och kritisera den tidiga modernistiska konsten och litteraturen. Jag ställer mig tveksam till den rigida uppdelningen i faser (sjukskrivningen av ”avvikande” litteratur, inklusive av degenerationsteoretiker som Lombroso, föregår till exempel med god marginal 1890), men kapitlet fungerar bra som en inledande översikt och bakgrund till diskussionen av Ibsens verk.

Hos Ibsen omvandlas degenerationsdiskursen till det Johnsson kallar en *degeneration plot*. I degenerationsintrigen introduceras ett sjukligt element i en familj där det kommer till uttryck i skadliga symtom och beteenden som sedan går i arv tills familjen slutligen dör ut. Johnsson understryker att Ibsen inte nödvändigtvis var en anhängare av degenerationsteorin och att han kanske inte ens hade läst de vetenskapliga källtexterna. De här föreställningarna var så välkända och spridda att exakta källor inte behöver anges: ”Ibsen’s plays were conceived and received in a literary culture suffused with degeneration discourse” (s. 4). Det är en rimlig utgångspunkt som också ligger

i linje med Johnssons diskursanalytiska ansats – det är inte Ibsens åsikter som är det viktiga, utan snarare hur en diskurs som cirkulerar i samhället manifesteras i de skönlitterära texterna genom typiska rollfigurer, teman och händelseförlopp.

Johnsson studerar degenerationsintrigens roll i Ibsens författarskap genom närläsningar av tre pjäser: *Gengangere* (1881), *Rosmersholm* (1886) och *Hedda Gabler* (1890). Alla följer den utstakade vägen från ärftlig smitta via urartning (framför allt urartade köns- och familjeroller) till undergång och död. I slutsatsen pekas ännu ett antal pjäser ut som skulle vara intressanta att studera ur det valda perspektivet, men Johnsson går inte närmare in på dessa eller hur Ibsens förhållande till degenerationsdiskursen ändras över tid.

I *Gengangere* är det kaptenen och kammarherren Alving som inför det sjukliga elementet i familjen som sedan går i arv till sonen Oswald. Den konkreta diagnosen är medfödd syfilis, men sjukdomens utveckling var dåligt förstådd i samtiden och den blandades ihop med en mer generell rädsla för ärftlig försvagning. Här ger Johnssons kontextualisering värdefulla insikter i vad som står på spel i pjäsen. Syfilis ansågs hindra överföringen av energi mellan generationerna, vilket gjorde barnen svagare än fäderna i en negativ ”energetic economy” (s. 38). När sedan Helene försöker reparera skadan genom att träda in i patriarkens ställe blir saken knappast bättre. Hon spenderar all sin egen energi på att rädda sonen, men det visar sig vara en katastrofal investering. Den oäkta halvsystemen Regine står i stället för möjligheten till regeneration och en hälsosammare investering av det vitala kapital som också är knutet till hennes lägre och mer livskraftiga samhällsklass.

I *Rosmersholm* presenteras en närmast feodal adelsfamilj, något som för tanken till kontinentens berättelser om degeneration snarare än situationen i Norge. Här har överkultiveringen slagit över i livlöshet och trötthet. Det är förstås en trop som förekom ofta kring sekelskiftet och i Ibsens anteckningar kan man hitta de sedvanliga referenserna till romarriket och kampen mellan en vital nordlig ras och en stagnerande sydlig högcivilisation. Den passive Rosmer betraktar på avstånd den politiska kamp som utspelas runt honom och som personifieras av Kroll och Mortensgård. Förledd av onanisten Brendel (en annan degenerationstyp) drar han sig undan från världen och det

hela slutar med självmord. Det finns dock återigen en positiv politisk vision i texten: den gamla adelsklassen kommer att bytas ut mot en mer vital borgarklass representerad av Mortensgård som, liksom Regine i *Gengangere*, kombinerar klarsynthet med en hälsosamt flexibel moral.

Johnssons läsningar är som mest övertygande när han förankrar dem i konkreta aspekter av degenerationsdiskursen, som samtidens föreställningar om syfilis i diskussionen om Osvalds sjuklighet eller de konkreta konnotationer som Alvings ”asyl” bör ha haft för Ibsens publik.

I kapitlet om *Hedda Gabler* är utgångspunkten sekelskiftets föreställningar om degenererade eller avvikande kvinnor. Hedda är en överklasskvinna som genom sin felaktiga uppfostran och moderns för tidiga död har börjat anta en manlig roll (Ibsens förlaga för den här degenerationstypen är Strindbergs novell ”Mot betalning” från 1886). Hennes maskulina femininitet driver henne att dominera omgivningen och förföra den vackra Thea – inte på grund av något homosexuellt begär utan Hedda vill dominera Theas man Løvborg, en distinktion som Johnsson förankrar i den samtida psykiatrikern Richard von Krafft-Ebings teorier. Hennes onaturliga manlighet speglas i maken Tesmans kvinnlighet och det problematiska äktenskapet leder till undergång.

Ibsen and Degeneration är ett välkommet tillskott till forskningen som bidrar med detaljerade närläsningar av de utvalda pjäserna ur ett relevant och i stora delar utforskat perspektiv. Johnssons bok visar tydligt på betydelsen av degenerationsdiskursen i Ibsens verk. Däremot är inramningen av analyserna mindre övertygande och det saknas fördjupande resonemang om studiens teoretiska utgångspunkter. Att betrakta degenerationen som just en diskurs – en generell tendens att uppmärksamma vissa fenomen och att använda vissa figurer eller tankemönster – snarare än att söka direkta influenser eller undersöka Ibsens egna åsikter, är som redan nämnts en rimlig utgångspunkt. Men förhållandet mellan den mycket generella ”diskursen” och de specifika närläsningarna skulle ändå behöva konkretiseras betydligt mer.

Hur kom degenerationsdiskursen till uttryck i debatter? Hur manifesterades den i institutioner eller metoder för övervakning och

kontroll (det fanns till exempel en uppsjö statistiska och fotografiska metoder för att urskilja degenererade människotyper)? Här finns en rad möjliga övergångar mellan en diffus degenerationsdiskurs och Ibsens verk som skulle förtjäna att undersökas närmare. Ibsens texter blev dessutom ofta i sin tur lästa som tecken på degeneration eller uttryck för en degenererad kultur. Detta noterar Johnsson, men utan att gå närmare in på den intressanta dynamiken där den skönlitterära texten blir bärare av symtom som den själv undersöker eller varnar för. Det är synd: förhållandet mellan skönlitterär text och sjukförklaring skulle annars ha kunnat blyxtbelysa degenerationsdiskursens funktionssätt och utformning. Den typen av kontextualiseringar finns visserligen i boken (jag har gett exempel ovan), men de tillåts inte ta någon större plats och de genomförs inte systematiskt. I stället fokuserar Johnsson framför allt på Ibsens egna anteckningar och tidigare versioner av texterna – han kallar det för en ”genetic approach” (s. 27). Men hur förhåller sig detta val av material till den diskursanalytiska ansatsen i boken där Ibsens egna åsikter om degenerationen beskrivs som ointressanta (s. 2)? Här skulle ett mer ingående teoretiskt resonemang vara klagörande.

Även det Johnsson kallar Ibsens ”degenerationsintrig” (*degeneration plot*) skulle behöva sättas in i ett större litteraturhistoriskt sammanhang. Själva övergången från ”diskurs” till ”intrig”, det vill säga till ett litteraturhistoriskt och litteraturteoretiskt begrepp, problematiseras knappast. Men den här typen av berättelser om förfall och urartning var otroligt spridda under de sista decennierna av 1800-talet. Som läsare undrar man hur Ibsens version av ”degenerationsintrigen” förhåller sig till internationella stjärnor som Zola och Huysmans och till skandinaviska författare som Strindberg (jämförelsen med ”Mot betalning” i kapitlet om *Hedda Gabler* är ett klagörande undantag) eller Herman Bang (vars skandalsuccé *Haabløse Slægter* från 1880 introducerade den här typen av degenerationsberättelse med buller och bång i Skandinavien). Ett intressant exempel på hur en sådan studie kan se ut – och som också med fördel kan läsas som ett komplement till Johnssons mer detaljerade närläsning – är Jean Bories *Mythologies de l'hérédité au XIXe siècle* (Paris: Galilée, 1981) där degenerationsintrigen i *Gengangere* studeras mot bakgrund av liknande berättelser i samtiden. Här öppnar alltså *Ibsen*

and Degeneration för kompletterande studier av ett ämne som är både relevant och aktuellt.

Gustaf Marcus

**Johan Svedjedal, *Dä kvetter.*
Gustaf Fröding som student,
Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2025, 309 s.
<https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.62681>**

Frödingforskningen har en stark tendens mot det biografiska. Det konstaterade Lutz Rühling i början av 1990-talet, och sedan dess har trenden knappast avtagit även om undantag finns. Värmlands-sonens liv och leverne, hans släkthistoria och sjukdomshistoria, hans alkoholism och sexköp har fortsatt att intressera både forskare och allmänhet. Nu drar litteratursociologen Johan Svedjedal sitt strå till den biografiska stacken med boken *Dä kvetter. Gustaf Fröding som student*. Trots levnadsteckningarnas överflöd är det i grunden något att vara glad för: det finns väl ingen i vårt land som behärskar den vetenskapliga författarbiografin som genre lika väl som Svedjedal. Det senaste årtiondet har han, bland annat, skrivit två stora och väl mottagna biografier över modernisterna Karin Boye och Harry Martinson.

När han nu vänder sig mot nittitalisten Fröding har han ändrat greppet lite. Eftersom flera heltäckande biografier redan existerar, är ingången snävare: boken kretsar kring Frödings universitetsstudier och frågan om hur studietiden formade Fröding till en författare. Denna fråga ställs i polemik mot en forskningstradition som förbisett Frödings år i Uppsala – perioden har avfärdats som en irrelevant parentes. Svedjedals grundläggande argument är att Frödings studietid, snarare än ett personligt misslyckande, var ”en form av kreativ förstörelse.” Han fortsätter: ”Genom att undvika att ta examen räddade han sig effektivt från en framtid inspärrad i något borgerligt ansett yrke. Hela hans solkiga studiegång var ett sätt att optimera möjlighe-

terna att bli oanställningsbar i stora delar av dåtidens samhälle.”

Som citatet visar är det en rätt samtida inramning som möter läsaren i bokens början – fraser som ”optimera möjligheterna” och ”bli oanställningsbar” fanns knappast i 1880-talets vokabulär. I bokens inledande delar kommenteras också skillnaden mellan Frödings tid och vår: i en *disclaimer* varnar Svedjedal läsaren – med glimten i ögat – för att berättelsen som kommer att utveckla sig är allt annat än uppbygglig, och att Frödings värld ter sig mycket främmande för vår tid. Svedjedal vill undvika att moralisera – det lämnar han till läsaren, skriver han, men lyckas kanske inte helt och hållet med sin föresats.

Fröding är en folkkär poet, och *Dä kvetter* är uppenbart skriven för en bred publik. Stilen är munter och inkluderande, avsnitten korta, numrerade och kronologisk-tematiska. De akademiska konventionerna har skalats av och noterna dolts i slutet av boken – den som är ointresserad av källor slipper därmed förhålla sig till notapparaten. Metoden redovisas dessutom i en koncis efterskrift för att minimera risken att tråka ut någon som bara vill komma till *the juicy stuff*. Samtidigt är studien byggd på gedigen grund – förutom ett noggrant bruk av den tidigare Frödingforskningen använder sig Svedjedal även av nytt material för att belysa Frödings tid i Uppsala – däribland studentromaner och dokument ur universitets- och nationsarkiv. Svedjedals förhållningssätt till källmaterialet är transparent och prövande – han varken tar Frödings skämtsamma brev för sanning, eller utesluter möjligheten till kvalificerade gissningar om de aspekter av Frödings studentliv som inte finns dokumenterade.

Vad är det då Svedjedal får syn på? Varför är Frödings studietid intressant att studera? Den 20-åriga Fröding anlände till Uppsala i september 1880, mitt i det moderna genombrottet. Darwins idéer får genomslag under hans tid vid universitetet, och sedlighetsdebatten inleds. I *Dä kvetter* fokuserar Svedjedal framför allt på den senare strömningen: antagligen eftersom frågor om sexualmoral är lättast att relatera till Frödings liv. Och kanske till vår samtid? Svedjedal gör i alla fall sådana försök, då han menar att ”männens krav på fri kärlek kontra kvinnornas ideal om kärlek under ansvar” är en debatt som sträcker sig in i vår tid. Han lämnar dock till läsaren att fundera på exakt hur 1880-talets sedlighetsdebatt ska ge klangbotten åt samtidens diskussioner om *fuckboys* och dejtingkonventioner. För den

som istället vill veta mer om hur Fröding tog emot och påverkades av de naturvetenskapliga och filosofiska idéer han mötte under studietiden finns det andra böcker, som Stig Sjöholms avhandling *Övermänniskotanken i Gustaf Frödings diktning* från 1940.

I *Dä kvetter* är det inte idéerna som står i centrum, och inte heller Frödings dikter i sig, utan de materiella levnadsvillkor som möjliggjorde författarskapet. Det som gör Svedjedals bok intressant och tämligen unik i Frödingforskningens sammanhang, är att svaret på frågan om hur Fröding blev författare inte ligger varken i hans privata psykologi eller hans familjehistoria (det biografiskt-psykologiska pusslet, som Svedjedal kallar det), utan istället söks i ett bredare socialt sammanhang. När Svedjedal talar om arv handlar det inte om genetiska anlag, utan om klass: om en nedärvd klasskänsla, samt de monetära arv som Fröding festade upp. Svedjedal räknar och redogör.

Fröding kom från överklassen, han umgicks med andra män från överklassen, och han visste mycket väl sin status även om han drev med borgerliga konventioner. Det narrativ Svedjedal konstruerar börjar redan på läroverket i Karlstad 1875, där Fröding spexar med sina likar. När Fröding senare börjar studera i Uppsala omger han sig nästan uteslutande med andra värmlänningar – alla utom en i Frödings avgångsklass gick vidare till universitetsstudier, de flesta i Uppsala. ”Socialt sett var Fröding närmast förutbestämd för detta”, konstaterar Svedjedal.

Men så var det det här med hur Fröding kastar bort sina studier och arv på sprit och kvinnor – att han under sina år vid universitetet endast genomför några enstaka tentamen, och lämnar Uppsala utan varken examen eller pengar. Även detta, visar Svedjedal, var inget ovanligt: universitetet på 1880-talet var ”en miljö vidöppen för riktningsslöshet, lättja och utslagning”. Beskrivningen av 80-talets studiepraxis är fascinerande i sin skarpa kontrast mot dagens *new public management*-influerade universitet: total frihet råder, inga närvarokrav på föreläsningar, studenten väljer själv när den ska tentera och varken studiehandbok eller läslistor existerar – man får fråga en kompis eller gissa sig fram till vad som ska läsas, skriver Svedjedal, och tillägger att professorerna ogärna ger besked. Detta var en plats för eliten att förkovra sig efter eget snille, men i praktiken innebar denna gravt homosociala miljö oändliga möjligheter att prokrastinera. Endast

hälften av de 21 personer från Frödings årskull som studerade i Uppsala tog en examen. Jobb fick de ändå.

Svedjedals poäng är att Fröding, kanske inte helt medvetet men ändå som en strategi, ägnade studietiden åt självstudier – han läste skönlitteratur efter eget kynne – och skapade sig en identitet som oanställningsbar bohem. När familjens ekonomiska situation krävde det lyckades han visserligen få uppdrag och så småningom anställning på *Karlstad-Tidningen* – där han använde studietiden som en rik källa för anekdoter till sina krönikor. Att han inte behöll sin anställning särskilt länge berodde på en kombination av sjukdom och oförmåga att kombinera brödskrivande med diktande. Liksom det under studietiden alltid fanns ett arv att invänta, fanns det alltid en släkting – ofta en syster – som tog hand om Fröding när han inte lyckades ta hand om sig själv. De omhändertagande kvinnorna är en del av den privilegierade miljö som Svedjedal tecknar, varken osynliggjorda eller särskilt accentuerade.

Dä kvetter är en sällsam kombination av solkigt innehåll och torra siffror. Att Fröding gick till prostituerade är väl allmänt känt, liksom att han (förmodligen) söp sig mentalsjuk. Varken sexköp eller festande tillhörde ovanligheterna för en student vid den här tiden. Svedjedal redogör samtidigt sakligt och underhållande för prostitutionens former och förutsättningar i Uppsala, och han är inte den första att säga att Fröding knappast var varken den bästa eller den värsta av sitt slag. Längre hanterade biograferna dessa delar av skaldens liv varsam, och de dikter som Fröding skrev från den här tiden har därför ofta censurerats. Men i den här boken får vi ta del av vad Svedjedal kallar Frödings ”sviniösa dikter” som han skrev under sitt studieuppehåll i Värmland 1883–1884. Här kan man läsa om tyska fnask ”vars ögon knulla”, och lära oss att ”pattar” var ett gångbart slangord redan 1880. Det är studentikost, misogynt och ibland roligt – som när den verstekniska virtuosen i vardande rimmar ”gruff” (slang för bråk) med ”grisars uff uff / oui oui”. Detta var långt före lagen om förolämpning mot tjänsteman. Och i vilket fall är det knappast mot pojkar som Fröding – samhällseliten – som en sådan lag riktas.

Svedjedal visar hur Frödings anti-idealism och materialism lyser igenom i dessa dikter, och jämför med hur Fröding under sjukhus-tiden 1898–1904 skrev sig till en position bortanför den vanliga

mänskligheten. ”Nej människan är ett djur från början, / ett veritabelt och äkta svin” heter det i en av dikterna från 80-talet, vilket jämförs med ett epigram från sekelskiftet: ”Gud kröp in i ett svin / däraf blef människan till”. Svedjedal knyter ihop säcken genom att iaktta en utveckling i Frödings livssyn: till slut kommer diktaren till en punkt där han finner både svinet och guden i människan – ”[i]dealet finns faktiskt, fastän nedsolkat”. Det finns mycket mer att säga om bruket av djur och ammanblandningen av evolutionsteori och moral i Frödings diktning, men det är inte Svedjedals ärende här – hans diskussion av dikterna leder istället vidare till en redogörelse för hur sedlighetsdebatten tog sig uttryck i universitetsmiljön.

Bokens titel, *Dä kvetter*, kommer från en annan dikt Fröding skrev under Värmlandsvistelsen 1894. Diktens refräng blir till ett livsmotto eller en besvärjelse för Fröding – en nihilism och uppgivenhet som uttrycks med gott humör. Men förutom dessa ganska få bevarade dikter från Frödings studietid, är hans poesi inte särskilt närvarande i boken – fokus ligger ju på tiden före debuten. Istället får läsaren en bredare bild av universitetsmiljön, inklusive porträtt av originella professorer och polismästare. Däremot slutar boken inte tvärt när Fröding lämnar studentstaden för gott 1885, utan följer hans litterära karriär fram till döden 1911, om än från ett kortfattat, litteratur-sociologiskt perspektiv. Svedjedal redogör för bokupplagor och för valörerna i de olika benämningarna för författaryrket: när Fröding börjar skriva för tidningar blir han litteratör – längst ned på skalan. När han några år senare debuterar med *Guitarr och dragharmonika* förlänas han i fem av de – överlag positiva – recensionerna, den finaste titeln: skald. Trots en misslyckad studietid har han redan nått toppen av den litterära banan. Eller, som Svedjedal hävdar: *tack vare* att Fröding försummade sina studier, medan han försörjde sig på arv och sin familjs knappa tillgångar, kunde han undvika det borgerliga livets skrankor och bli skald.

Kort sagt är *Dä kvetter* både ett givet bidrag till Frödingforskningen med sin högupplösta skildring av tiden från skolgången till debuten med fokus på klass och materiella förutsättningar – och en underhållande biografi som förhoppningsvis når en läsande allmänhet, i den mån en sådan fortfarande finns.

Sofia Roberg