

# TFL 2020:1

## ARTIKLAR

Matilda Amundsen Bergström, *Tvenne Sappfors tid:  
Den andra Sappfo söker sin plats i litteraturhistorien* – 3

Hanna Lahdenperä, *Tove Janssons Lyssnerskan:  
Seende och moralisk uppmärksamhet* – 12

Magnus Nilsson, *Arbetarpoesin och offentligheterna:  
Exemplet Stig Sjödin* – 22

Caroline Graeske, *I gränslandet:  
Norm- och ekokritiska perspektiv på Inga Borgs böcker om Plupp* – 33

Linus Ljungström, *Vägen ut:  
Om metafysisk melankoli i Lotta Lotass Den svarta solen* – 41

Gitte Mose, *Johannes Heldéns Astroekologi:  
Et mesh af konstellationer og mellemrum* – 51

Stefan Lundström, *Intrig och interaktivitet:  
Om litterära värden i rollspel* – 60

## DEBATT

*”Examinationsregleringen” eller  
”Går det ens att undervisa i litteraturvetenskap längre?”* – 69

RECENSIONER – 75

MEDVERKANDE – 93

# *Från redaktionen*

Kära läsare,

Välkommen till Sundsvallsredaktionens andra nummer av TFL!

Denna gång har vi valt att ha ett helt öppet nummer, och resultatet är en mångfacetterad blandning som sträcker sig från Sapfo till rollspel. Roligt tycker vi, att det finns en sådan spännvidd på vårt område. Tack alla som skickat in manus, även om inte alla fick plats denna gång.

Vi har också lagt till en debattavdelning, där frågan ställdes till ämnesrepresentanter runt om i landet hur de ser på möjligheterna att undervisa i litteraturvetenskap med tanke på de allt strängare kraven på reglerade examinationer. Kommer den gamla seminarieformen, där man inte vet i förväg vart diskussionen ska leda, att dö ut när den inte kan följa modellen för ”konstruktiv länkning”? Vi tackar de medverkande lärarna för deras bidrag och tankar i frågan.

Inför hösten, när vi förhoppningsvis får träffas igen, vill vi ge en första notis om TFL-dagarna, som i år kommer att hållas i Umeå 5–6 november på temat ”Kreativt skrivande”. Vi hoppas på intressanta dagar och återkommer med ett mer detaljerat program lite senare.

Vi vill även tipsa om den nationella ämneskonferensen ”EKO 2020 – Litteraturvetenskap, miljö och hållbarhet” vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, den 3–4 december 2020. Deadline för förslag är framflyttad till 15 augusti. Det känns bra att ha någonting att se fram emot!

*Hälsningar*

*Eva Nordlinder, redaktör Mittuniversitetet*

MATILDA AMUNDSEN BERGSTRÖM

# TVENNE SAPFORS TID

## Den andra Sapfo söker sin plats i litteraturhistorien

År 1761 lät den svenska poeten Hedvig Charlotta Nordenflycht trycka lärodikten ”Fruentimrets Försvar: Emot J.J. Rousseau, medborgare i Genève” – den svenska litteraturens första (proto) feministiska text. Med sin över 600 alexandrinerna långa dikt ville Nordenflycht tillbakavisa den franska filosofen Jean-Jacques Rousseaus nyligen formulerade men redan inflytelserika teori om kvinnors ”naturligt” bristfälliga intellekt och kreativa kraft.<sup>1</sup> Hon valde att göra så med hjälp av *exempla*.<sup>2</sup> Lejonparten av ”Fruentimrets Försvar” består av ett *gynaeceum*, eller en kvinnokatalog, sprängfylld av historiens och mytologins kloka, hjältemodiga och dygdiga kvinnor.<sup>3</sup> Enligt Nordenflycht bevisade sådana historiska exempel vad kvinnor förmådde och vilka rättigheter de borde ha.

Idag, efter ytterligare tvåhundra femtio år av misogyn historieskrivning, är de flesta av katalogens karaktärer bortglömda. Men i en passage om kvinnliga poeter finner läsaren ett namn som har överlevt tidens och historieskrivningens gång: Sapfo. Nordenflychts Sapfobild skiljer sig emellertid från dagens på en väsentlig punkt. I passagen skriver hon:

Ja bland den vittra flock, som Skalde-Guden dyrkat  
Vem högre än mitt Kön har Guda-språket yrkat?  
Från tvenne Salfors tid, som pris för andra fått,  
De konsten innehaft och lärdoms höjden nått.<sup>4</sup>

Enligt Nordenflycht fanns det inte en, utan två Sapfo. Vem var denna andra Sapfo? Medan berättelserna om den antika grekiska poeten Sapfo har överlevt in i vår tid, har hennes namn i stort sett fallit i glömska – trots att hon på 1700-talet var så välkänd att Nordenflycht inte ansåg sig behöva diskutera hennes biografi i diktens notapparater. Faktum är dock att historierna om Den andra Sapfo är nästan lika gamla och mångfacetterade som de om Sapfo själv. Den andra Salfos receptionshistoria löper som ett skuggspår genom litteraturhistorien, parallellt med den mer välkända Salfos dito. Hur letade sig Den andra Sapfo in i litteraturhistorien, och varför försvann hon igen? I ett försök att svara på den frågan måste vi vika av från Salforeceptionens vältrampade stigar och följa Den andra Sapfo i spåren – från hennes födelse under antiken till hennes död i början av 1900-talet.

## Sapfoparadoxer och en möjlig lösning

Berättelserna om Den andra Sapfo dök upp ett par århundranden e.Kr., som ett stickspår inom den redan ansevärd historieskrivningen om poeten från Lesbos. En diskussion om Den andra Sapphos historia måste därför ta avstamp i antikens omfattande och brokiga Sappforeception. Under de sista århundradena f.Kr. ska de lärda vid biblioteket i Alexandria ha fyllt hela nio böcker med Sapphos poesi, men av denna diktning återstår idag bara ett fyrtiotal fragment.<sup>5</sup> Poetens biografi är likaledes fragmenterad, och mycket lite kan med säkerhet sägas om den högt firade poeten som på 600-talet f.Kr. gjöt nytt liv i Lesbos anrika sång- och diktartradition.<sup>6</sup> Den som söker efter Sappfos livshistoria finner ett lapptäcke av fragment, dikter, anekdoter och *testimonia* författade av historiker, diktare, retoriker och filosofer från 400-talet f.Kr. och framåt. Tillsammans skapar de, som Glenn W. Most har påpekat, en minst sagt komplicerad – för att inte säga paradoxal – bild av den antika poeten.<sup>7</sup>

På vaser från 500- och 400-talen f.Kr. framställdes Sappfo som poet, sångerska och lyrspelemare, och så tycks hon ha varit känd i Aten.<sup>8</sup> Herodotos *Historia* (Ἱστορίαι) från 400-talet f.Kr. är en av de äldsta bevarade texterna som nämner poeten. Där återger den grekiska historikern en anekdot om Sappfos smådeverser riktade mot en egyptisk hetär som en broder förälskat sig i.<sup>9</sup> I flera attiska komedier, också de från runt 400-talet f.Kr., var det i stället Sappfo som gavs rollen som prostituerad.<sup>10</sup> Poetens egna sånger, såsom de bevarade fragment 1 ("Odödliga Afrodite...") och 31 ("En gudars like..."), skildrar en kvinnlig diktares kärlek till en annan kvinna. I Ovidius brevsamling *Hjärtinnebrev* (*Epistulae Heroidum*) från runt år 0 skildras Sappfo som olyckligt förälskad i den unga färjkarlen Phaon, för vilken hon sedermera sägs ha tagit sitt liv.<sup>11</sup> I lovtal och *testimonia* från de sista århundradena f.Kr. – texter som har attribuerats till bland andra Antipatros från Sidon, Longinus, Plutarchos och Platon – diskuteras emellertid sällan sexu-

alitet. Texternas upphovsmän hyllar i stället Sappfo som historiens främsta kvinnliga poet, jämförbar med Homeros. De alexandrinska skriftställare som samlade Sappfos poesi gav henne, som enda kvinna, en plats bland "de nio lyrikerna" – den kanon av grekiska diktare som ansågs värdiga att studera.<sup>12</sup> Med tiden blev Sappforeceptionen allt snårigare. Athenaios *De lärda middagsgästerna* (Δειπνοσοφισταί) från 200-talet e.Kr. innehåller exempelvis tre berättelser om Sappfo. En återberättar Herodotos anekdot, en annan porträtterar Sappfo som manliga diktares kärleksobjekt och en tredje vidmakthåller att Sappfo var prostituerad.<sup>13</sup> Hur skulle man väva samman dessa lösa trådar? Någonstans under vägs gång uppenbarade sig en lösning: en Sappfo blev till två.

## Den andra Sappfo föds och dör

Ingen känner urkällan till berättelsen om Den andra Sappfo, men från och med 200-talet e.Kr. dyker hon då och då upp bredvid sin nästan tusen år äldre syster – trots att inget indikerar att det någonsin funnits en andra Sappfo. Hon inkluderas definitivt inte i alla texter som diskuterar Sappfos biografi, men hon återkommer med jämna mellanrum under medeltid, tidigmodern tid och 1800-tal. I det följande kommer jag att ta upp några sådana förekomster, vilka utgör belysande och inflytelserika hållpunkter på Den andra Sappfos levnads stig – från 200-tal till 1800-tal.

En av de äldsta och mest inflytelserika idag bevarade texterna som nämner Den andra Sappfo är Claudius Aelianus *Blandade historier* (Ποικίλη Ἱστορία) från det tidiga 200-talet e.Kr. Där tillägnas Sappfo ett kort kapitel, som här citeras i sin helhet i engelsk översättning av N. G. Wilson:

The poet Sappho, daughter of Scamandronymus, is described as beautiful by Plato son of Arioston. I learn that there was another Sappho on Lesbos, a courtesan, not a poet.<sup>14</sup>

Enligt Aelianus härstammade även Den andra Sapfo från Lesbos, men medan den ”riktiga” Sapfo var poet så var hennes namne prostituerad. Med dubbleringens hjälp avskiljer Aelianus de berättelser om Sapfo som kretsar kring hennes sexuella utsvävningar från dem som hyllar poetens diktning. Dessutom kopplas Platons *testimonium* om Sapfo till den ”rätta” Sapfo.<sup>15</sup> I det kapitel som föregår det ovan citerade diskuterar Aelianus intressant nog Phaon, utan att koppla karaktären till varken den ena eller den andra Sapfo – trots att han rimligtvis var bekant med Ovidius *Epistulae Heroidum*. Aelianus uppdelning mellan en poet och en prostituerad rentvår Sapfo från rykten om sedeslöshet, och fungerar som ett svar på tal till dem som i de attiska komediernas anda ifrågasatte poetens dygd. Den andra Sapfo får bli bärare av den lösaktighet som riskerade att fläcka poeten Sapphos renommé och förstöra hennes funktion som *exemplum*. En sådan bodelning kan tyckas förutsägbar. Men historien om Den andra Sapfo ska visa sig vara mer dynamisk än så.

Ett exempel på en text som komplicerar Den andra Sappfos historia är den bysantinska encyklopedin *Suda* (Σοῦδα), som sammanställdes på 900-talet och trycktes vid 1400-talets slut. För medeltidens och renässansens lärda var encyklopedin en brygga till den antika världens vetande, och den blev därför inflytelserik. *Sudans* författare har inkluderat två på varandra följande artiklar om två olika Sapfo. Den första skildrar poeten Sapfo, här i engelsk översättning av Elizabeth Vandiver:

[Daughter] of Simon, though others [say] of Eumenos; others, of Eerigvos; others, of Ekrytos; others, of Semos; others, of Kamon; others, of Etarkhos; others, of Skamandronymos. Her mother was Kleis; [she was] a woman of Lesbos, from Eressos, a lyric poet, who was born in the 42nd Olympiad, when Alkaios also lived, and Stesikhoros, and Pittakos. She also had three brothers: Larikhos, Kharaxos, Eurygios. She was married to a most

wealthy man, Kerkylas, who operated from Andros, and she had a daughter by him, who was named Kleis. There were three companions and friends of hers – Atthis, Telesippa, Megara – in respect of whom she incurred accusations of a shameful friendship/love. Her pupils were Anagora of Miletus, Gongyla of Kolophon and Euneika of Salamis. She wrote 9 books of lyric poems. And she first discovered the plectrum. She also wrote epigrams and elegiacs and iambics and monodies.<sup>16</sup>

Därefter följer en kortare text, som beskriver Den andra Sapfo på följande sätt:

A woman of Lesbos, from Mytilene; a harp-player. This woman threw herself into the sea from the cliff of Leukates for love of Phaon of Mytilene. Certain people have written that there is lyric poetry by her too.<sup>17</sup>

Även här sägs båda Sapfo härstamma från Lesbos, men i övrigt fördelas berättelserna på andra sätt. Den första Sapfo placeras i staden Eresós medan Den andra Sapfo knyts till Mytilene – trots att Mytilene vanligtvis ansågs vara den ”riktiga” Sappfos hemstad. Texternas författare menar att poeten Sapfo anklagades för ”skamlig” kärlek till sina kvinnliga vänner – ett exempel på den gamla debatten om Sappfos ”lesbiska” kärlek – medan Den andra Sapfo sägs vara den som skildras av Ovidius. *Sudans* upphovsmän traderade inte uppdelningen mellan poet och kurtisan. De presenterade både den ena och den andra Sapfo som poet och potentiellt normbrytande älskare – även om Den andra Sappfos poetiska produktion sägs vara okänd. Den ”riktiga” Sappfos biografi är visserligen mer omfattande, men det är inte självklart att Den andra Sapfo är mindre beundransvärd än sin mer omtalade namne.

Trots att Sappfos egna dikter var i stort sett okända under medeltiden och fram till 1500-talet, var diktaren en ofta återkommande karaktär i de många biografisamlingar över berömvärda kvinnor som producerades i Europa

i efterföljd av Giovanni Boccaccios populära *Om berömvärda kvinnor (De mulieribus claris)* från sent 1300-tal.<sup>18</sup> Boccaccio tecknar endast en Sapfo-biografi, i vilken han beskriver en strålande diktare från Mytilene som var olyckligt förälskad i en yngre man.<sup>19</sup> Men i munken Giacomo Filippo Forestis Boccaccio-inspirerade *De plurimis claris selectisque mulieribus* från 1497 ryms två Sapfo-biografier: en betitlad "Saphonem lesbia" och en med överskriften "Saphonem altera". Forestis första Sapfo är den välkända poeten från Mytilene. I texten om "Saphonem altera" beskriver Foresti ytterligare en lysande poet. Hon var från "Erexea" – antagligen Eresós – och levde innan den "riktiga" Sapfo.<sup>20</sup> I Forestis version var Den andra Sapfo därmed i någon bemärkelse den första.

Foresti nämner ingen tvivelaktig passion i sin biografi över Den andra Sapfo, utan diskuterar hennes äktenskap och hennes kvinnliga vänner, vilka hon ska ha undervisat i poesi. Det är den "riktiga" Sapfo som Foresti förknippar med Ovidius berättelse – även om också hennes biografi framför allt behandlar diktning.<sup>21</sup> Foresti drar inga moraliskt laddade skiljelinjer mellan de två kvinnorna, och framhåller dem båda som strålande poeter. Han avslutar till och med Den andra Sapphos biografi med att utnämna henne till ett ypperligt exempel på "kvinnlighet".<sup>22</sup> De träsnitt som pryder utgåvan visar på den positiva värdering som ges åt båda Sapfo. Medan Sapfo avbildas med en bok i handen, på samma sätt som de romerska diktarna Sulpicia och Proba, porträtteras Den andra Sapfo med ett ymnighetshorn – samma bild som bland annat används för den romerska kejsarinnan Claudia Octavia.

Det var förhållandevis ovanligt att Den andra Sapfo förärades en egen biografi i ett tidigmodernt *gynaecium*. Men hon dök ibland upp i biografier över den "riktiga" Sapfo. Ett exempel är fransmannen André Thevetets biografisamling *Les Vrais Pourtraits et Vies des Hommes Illustres Grecz, Latins & Payens*, som trycktes 1584 – ungefär 40 år efter att Sapphos fragment 1 och 31 tryckpublicerades för första

gången.<sup>23</sup> Dessa tryckpubliceringar gjorde Sapfo oerhört populär i Frankrike, varför det är föga förvånande att Thevet hyllar den antika, kvinnliga poeten. Han har dock vissa problem med att hantera ryktena om Sappfos sexuella utsvävningar, särskilt eftersom 1500-talets uttolkare ansåg att en exemplarisk, kvinnlig poet också skulle uppvisa exemplarisk dygd.<sup>24</sup> Det är här Den andra Sapfo gör entré.

Även om det framstår som den mest uppenbara lösningen på Thevetets problem, upprepar han inte Aelianus uppdelning mellan en poet och en prostituerad. Istället återoppar Thevet Den andra Sapfo som nämns i *Suda*. Han medger att Sappfos kärlekshistoria med Phaon gör att hon inte kan kallas "kysk och blygsam" [chaste & pudique]. Direkt därefter inskjuter han dock: "även om vissa menar att det var den andra Sapfo som kallas Erexea" [encores qu'aucuns tiennent que ce fust l'aytre Sappho discte Erexea], för att ingjuta tvivel i läsaren kring huruvida Sapfo verkligen bör klandras för den måttlösa passion som hon tillskrivs i Ovidius brevsamling.<sup>25</sup> Något senare i biografin avfärdar Thevet alla rykten om att Sapfo "gav sig själv till kvinnor och män" [s'abandonnoit aux hommes et femmes], vilka enligt honom är "utanför förnuftets gränser" [hors de termes de raison].<sup>26</sup> Thevet vill särskilt motbevisa att Sapfo skulle ha haft kvinnliga älskare, vilket åter får honom att aktualisera Den andra Sapfo:

Det som har gett färg åt dessa antaganden, är att man har läst att [Sapfo] har haft som vänner och följeslagare några kvinnor, av vilka vi känner till Anagore, Miesienne, Gongyle från Colophon, Eunique från Salamis, Erymne och flera andra: men de som från det skulle vilja dra några slutsatser om avskyvärda brott att anföra mot henne, skulle på samma gång erkänna att den andra Sapfo, som också hade lika många följeslagerskor som vår Lesbiska, skulle vara skyldig till en lika fruktansvärd styggelse, och generellt att alla kvinnor som befinner sig i grupper av vänner skulle vara det.<sup>27</sup>

Thevet överför inte berättelserna om homoerotik på Den andra Sapfo, utan använder hennes påstådda dygd för att bevisa att inte heller den ”riktiga” Sapfo kan beskyllas för någon ”styggelse” [abomnation]. På ett djupare plan har Thevet emellertid ett liknande förhållningssätt till Den andra Sapfo som Aelianus hade – han använder henne för att avskilja de delar av Sapforeceptionen som han anser moraliskt problematiska från den Sapfo som han vill presentera.<sup>28</sup> I slutet av Sapfo-biografen återkommer Den andra Sapfo emellertid i egen rätt. Där påstår Thevet att också hon var en omtalad poet från Lesbos. Hennes poesi var dock ”oblygsam” [impudique], och den finns inte bevarad. Trots att också Den andra Sapfo tilläts bli diktare, så är hon till skillnad från hos Foresti av uppenbart lägre rang.<sup>29</sup>

Varken Thevet eller någon av de övriga här diskuterade författarna anser sig nödgade att argumentera för att det ska ha funnits två Sapfo, utan denna tes verkar så pass vedertagen att den antas accepteras utan vidare resonemang. Så småningom börjar dock allt fler kritiska frågor att ställas. Ett exempel är filosofen och historikern Pierre Bayle, som i sitt biografiska uppslagsverk *Dictionnaire Historique et Critique* från 1697 skriver:

Om en andra Sapfo. Herr Moreri säger att det finns folk som föreslår att det funnits en andra flicka under namnet från Eritrea, som skrev dikter, och att det är vad Athenaios anser. Athenaios säger inte att denna andra Sapfo var poet, eller att hon var från Eritrea; han har sagt att hon var från Erfese, kurtisan till yrket, och att hon var förälskad i Phaon. Enligt denna hållning skulle den stora Sapfo, Sapfo från Mytilene som gjorde så vackra dikter, kunna återställas till ett gott rykte utan alltför stora problem: man hade bara att förflytta hennes dåliga anseende till den andra Sapfo [...]. Därmed ser jag ingen tungt vägande anledning att tillstå att det fanns två kvinnor under detta namn [...].<sup>30</sup>

Bayle noterar dels de många motstridigheterna i berättelserna om de två Sapfo, dels den andra Sapfos strategiska värde. Hans slutsats blir att Den andra Sapfo är en bluff som uppfunnits för att komma tillrätta med besvärande aspekter av den ”riktiga” Sapfos biografi.

Bayles argumentation, och andra liknande invändningar, lyckades inte ta livet av Den andra Sapfo – Nordenflycht återopade henne som sagt 1761 – men en förändrad syn på antika texters bevisvärde genererade så småningom ett behov för alternativa sätt att belägga hennes existens. År 1822 publicerades ett sådant alternativ som skulle visa sig bli inflytelserikt. Då lät numismatikern Allier de Hauteroche trycka pamfletten *Notice sur la Courtesan Sapho, Née a Érésos, dans l'Île Lesbos*, i vilken han sade sig kunna bevisa Den andra Sapfos existens med hjälp av ett par antika mynt. Inspiration hämtades från den italienska antikvarien Ennio Quirino Viscontis *Iconographie Grecque* från 1808. Hauteroche skriver exempelvis:

I vilket fall som helst är det obestriddigt att det är Sapfo från Mytilene som Visconti har velat föra fram i ljustet. Han är mycket noga, i den vetenskapliga anmärkning som medföljer porträttet som han ger, att skilja sin hjältinna från kurtisanen med samma namn, född i Eresós, som kanske aldrig blev känd för något mer än det förakt hon mottog från Phaon och för sitt hopp från Leukas.<sup>31</sup>

Återigen sägs Den andra Sapfo ha varit den som förälskade sig i Phaon. Men Hauteroche drar en skarpare skiljelinje mellan de två Sapfo än exempelvis Thevet, och menar att Den andra Sapfo aldrig skrev någon poesi alls. Argumentationen bygger på två antika mynt. Det första myntet, som också Visconti diskuterar, pryds av ett kvinnoporträtt och av namnet Mytilene, vilket får de båda forskarna att dra slutsatsen att kvinnan ifråga är Sapfo. Det andra, som Hauteroche säger sig ha funnit, bär både Sapfos och staden Eresós namn. Eftersom detta andra mynt är yngre än det första drar Hauteroche

slutsatsen att Den andra Sapfo levde senare än hennes mer kända namne. Utifrån den grundpremissen konstaterar han att Sapforeceptionen under nästan tvåtusen år har förvirrats av Ovidius, som trots sin intellektuella ”storhet” [merité] råkat blanda ihop de två kvinnorna till en. Enligt Hauteroche är slutsatsen glasklar: ”Lesbos har gett upphov till två Sapfo, poeten och kurtisanen” [Lesbos a produit deux Sapho, la poetesse et la courtisane].<sup>32</sup>

Till skillnad från Foresti, Thevet och många andra som skrev om Den andra Sapfo, underbyggde Hauteroche sina teser med mer än antika texter. Det var antagligen delvis därför, men också för att besvärliga rykten om Sapphos sexualitet alltså florerade, som argumentationen accepterades på många håll. Hauteroches slutsatser upprepades i många översättningar av och studier om Sapfo under hela 1800-talet.<sup>33</sup> Ett intressant exempel är en annan numismatikers, H.P. Borrells, artikel ”Unedited Autonomous and Imperial Greek Coins” som publicerades i *The Numismatic Chronicle* år 1845. Där argumenterar Borrell för att Hauteroches mynt inte föreställer Den andra Sapfo, eftersom man rimligtvis inte präglade mynt med porträtt av prostituerade. Borrell menar i stället att även Eresós invånare ville sola sig i den stora poeten Sapphos glans – vilket dock inte leder honom att ifrågasätta att det levde en prostituerad vid namn Sapfo i Eresós.<sup>34</sup>

Under andra halvan av 1800-talet ifrågasattes emellertid hypotesen om Den andra Sapfo allt oftare. Ett talande exempel är Leo Jouberts essä ”Alcée et Sapho” från 1863, där Joubert förkastar teorin om två Sapfo som en ”fäfång hypotes” [vaine hypothèse]. Till skillnad från Bayle ser Joubert inget moraliskt imperativ bakom berättelserna om Den andra Sapfo. I stället härleder han hennes existens till sina föregångares svårigheter att förstå att ”en legend inte är historia” [une légende n'est pas de l'histoire]. Tidigare generationers uttolkare har inte förmått skilja fiktion från historiska fakta, och har därför inte kunnat hantera motstridigheterna i Sappfos biografi på något annat sätt än genom att uppfinna

en dubbelgångare.<sup>35</sup> Den andra Sapfo levde kvar några decennier till efter Jouberts kritik – hon nämns exempelvis i en fransk översättning av Sappfos poesi från 1937.<sup>36</sup> Men hennes stjärna dalar snabbt under 1900-talet, i takt med att de antika källornas status förändrades och den ideologiska kopplingen mellan poetisk genialitet och dygd försvagades.

### Den stora poetissan och den andra

Det finns inga belegg för att Den andra Sapfo någonsin har existerat. Trots det visade sig berättelsen om henne så livskraftig att den överlevde i nästan tvåtusen år. Vad var Den andra Sappfos stora lockelse? Varje text och författare som har diskuterats ovan påverkades givetvis av sin särskilda kontext, men avslutningsvis vill jag peka ut några gemensamma nämnare som återkommer genom århundradena. I Bayles och Jouberts respektive kritik av idén om Den andra Sapfo presenteras två viktiga skäl till hennes lyskraft.

För det första gjorde Den andra Sapfo det möjligt att förklara de många motsägelser som präglade den tidiga Sapforeceptionen. Vad gäller dubbling som en strategi för att skapa klarhet och koherens i motstridiga källor, är Sapfo bara en av många historiska personer och fiktiva karaktärer som behandlats på liknande sätt. Som Most har påpekat klöv antikens lärde exempelvis många mindre homeriska karaktärer i två för att bringa ordning i deras respektive biografier.<sup>37</sup> Tidigmoderna uttolkare hade också ett behov av att på detta sätt strukturera en brokig samling antika historier som under århundradenas gång blivit fragmenterade och svårtydda, och vilkas status som sanning eller fiktion sällan var självklar.<sup>38</sup> Att Sapfo av dessa skäl klövs i två är inte särskilt förvånande, med tanke på alla berättelser som florerade om poeten från Lesbos. Mer anmärkningsvärt är att bilden av Den andra Sapfo skiftade så i karaktär, och att såpass olika berättelser knöts till henne vid olika tillfällen – varken uppdelningen mellan poeten och kurtisanen eller



mellan poeten och den olyckligt förälskade blev exempelvis stabil över tid.

Ur det här perspektivet framstår Den andra Sapfo som en person med en egen historia – hon presenteras inte bara som en spegling av sin mer kända namne. Samtidigt är de två Sapfo och deras historier givetvis sammanflätade. I *Sappho in the Making: The Early Reception* gör Dimitrios Yatromanolakis två viktiga iakttagelser. För det första påpekar han att Sapfo redan under arkaisk tid utgjorde en paradox, eftersom hon var en kvinnlig diktare i en värld där diktare och sångare generellt sett var män.<sup>39</sup> För det andra betonar han att även om det var vanligt med motstridiga berättelser om tidiga antika diktare, var figuren ”Sapfo” mindre sammanhållen än de flesta.<sup>40</sup> Utifrån den bakgrunden uppenbarar sig en möjlig hypotes: på grund av sin paradoxala position och de normbrott som följde av den, gav Sapfo upphov till en särskilt rik mytbildning – en uppenbar parallell är drottning Kristina av Sverige. Även om dubbling var en vanlig strategi, är det rimligt att den var än viktigare i relation till Sapfo, och att synen på kön och genus spelade en central roll i Den andra Sappfos uppkomsthistoria.

Genus är en än mer central drivkraft i relation till den andra anledningen att dubblera Sapfo: att befria den ”riktiga” Sapfo från berättelser som av olika skäl ansågs befläcka hennes rykte. Sådana rykten handlade ibland om kärlek till andra kvinnor, ibland om prostitution och ibland om heteroerotisk passion. Det är talande att både den äldsta och den yngsta källan som diskuteras ovan – Aelianus *Historia* och Haute-roches numismatiska studie – beskriver Den an-

dra Sapfo som prostituerad och som någon som inte skriver poesi. En önskan att helt avskilja sexuell lust från poetiskt geni återkommer med ungefär femtonhundra års mellanrum. Kanske är det därför som forskare ibland slentrianmässigt konstaterar att Den andra Sapfo gavs rollen som prostituerad.<sup>41</sup> I ovan diskuterade texter blir det dock tydligt att bilden var mer komplicerad än så. Foresti framställer exempelvis Den andra Sapfo som lika moraliskt god som den ”riktiga” Sapfo, medan Thevet använder henne som ett gott exempel för att visa att även den ”riktiga” Sapfo var dygdig. I *Sudan* tillskrivs Den andra Sapfo den historia som traderades i Ovidius brevsamling, men hon kallas aldrig för prostituerad. Gemensamt för dessa förhållningssätt till Den andra Sapfo är dock att hon sätts i spel för att framställa den ”riktiga” Sapfo på ett särskilt sätt. Hon är ingen karaktär i egen rätt, utan en ideologiskt motiverad projektionsyta.

Den andra Sappfos födelse kan förklaras av en kombination av dessa två faktorer, och hennes död lika så. När förhållandet till text- och källkritik förändrades under 1800-talet försvann en del av motivationen att hålla Den andra Sapfo vid liv. När berättelserna om Sappfos normbrytande sexualitet började utgöra en lockelse snarare än ett problem försvann viljan att förklara bort ryktena om hennes sexliv med Den andra Sappfos hjälp. Den ”riktiga” Sapfo trolld binder alltjämt läsare och uttolkare under 1900- och 2000-talen. Men Den andra Sapfo tycks ha spelat ut sin roll, och till sist mötte hon samma öde som de flesta av de karaktärer Nordenflycht presenterar i sin dikt till kvinnornas försvar: hon glömdes bort.

## Noter

1 För en analys av texten och en diskussion om dess uppkomstsituation, se Matilda Amundsen Bergström, *Som en Sapfo: Publiceringsstrategier, självframställning och retorik hos tre tidigmoderna kvinnliga författare* (diss., Göteborgs universitet, 2019), 248–294.

2 Att övertyga med hjälp av *exemplum* är en traditionell, aristotelisk retorisk strategi, som bland annat användes av Christine de Pizan i en av franskans första kvinnoemancipatoriska texter: *Le Livre de la Cité des Dames* från 1405. Om *exemplum*, se Marie-Claude Malenfant,

- Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme: Le statut de l'exemplum dans les discours littéraires sur la femme (1500–1550)* (Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2003).
- 3 Om *gynaeceum*-traditionen i Norden, se Marianne Alenius, "Om alla slags berömvärda kvinnopersoner: Gynaeceum – en kvinnolitteraturhistoria", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, Band I, red. Elisabeth Møller Jensen (Höganäs: Bra Böcker, 1998), 217–232.
  - 4 Hedvig Charlotta Nordenflycht, *Skrifter*, red. Torkel Stålmarck (Stockholm: Atlantis, 1996), 268.
  - 5 Ellen Greene, "Introduction", i *Re-Reading Sappho: Reception and Transmission*, red. Ellen Greene (Berkeley: University of California Press, 1996), 2.
  - 6 Dimitrios Yatromanolakis, *Sappho in the Making: The Early Reception* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007), 166f.
  - 7 Glenn W. Most, "Reflecting Sappho", i *Re-Reading Sappho: Reception and Transmission*, red. Ellen Greene (Berkeley: University of California Press, 1996), 14. För en grundlig diskussion om antikens Sapfo-bilder, se Angela L. Pitts, *Prostitute, Muse, Lover: The Biographical Tradition of Sappho in Greek and Roman Literature*, (diss., University of Wisconsin-Madison, 2002).
  - 8 Yatromanolakis, *Sappho in the Making*, 63–81.
  - 9 För en diskussion om Sapfo i Herodotos, se Joel B. Lidov, "Sappho, Herodotus, and the *Hetaira*", *Classical Philology* 97, nr 3 (2002): 203–237.
  - 10 Pitts, *Prostitute, Muse, Lover*, 108–135. Texterna finns inte bevarade.
  - 11 Ovidius, *Kvinnoöden under antiken*, övers. John W. Köhler (Göteborg: Paul Åströms förlag, 1993), 126–137.
  - 12 *Greek Lyric: Sappho and Alcaeus*, red. David A. Campbell (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990), 36–49. Om biblioteket i Alexandria och de nio lyrikerna, se Theodora A. Hadjimichael, *The Emergence of the Lyric Canon* (Oxford: Oxford University Press, 2019), 213–254.
  - 13 Athenaios, *The Learned Banqueters*, vol. VII, red. och övers. S. Douglas Olson (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2011), 12–15, 26f. Se även Thea S. Thorsen "Sappho. Transparency and Obstruction", i *Roman Receptions of Sappho*, red. Thea S. Thorsen och Stephen Harrison (Oxford: Oxford University Press, 2019), 37.
  - 14 Claudius Aelianus, *Historical Miscellany*, red. och övers. N.G. Wilson (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997), 369.
  - 15 För Platons *testimonium*, se Campbell, *Greek Lyric*, 49.
  - 16 "Sigma 107: Sappho", övers. Elizabeth Vandiver, *Suda Online*, hämtad 2019–12–18, <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-entries/sigma/107>.
  - 17 "Sigma 108: Sappho", övers. Elizabeth Vandiver, *Suda Online*, hämtad 2019–12–18, <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-entries/sigma/108>.
  - 18 Om Boccaccios *De mulieribus claris* och dess inflytande, se Virginia Browns introduktion i Giovanni Boccaccio, *Famous Women*, red. och övers. Virginia Brown (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2001).
  - 19 Boccaccio, *Famous Women*, 95f.
  - 20 Giacomo Filippo Foresti, *De plurimis claris selectisque mulieribus* (Ferrara: Laurentis de Rubeis de Valentia, 1497), 32.
  - 21 Foresti, *De plurimis claris selectisque mulieribus*, 31.
  - 22 Foresti, *De plurimis claris selectisque mulieribus*, 32. I original: "Scrispit autem hec lyricos modulos: Epigramata: Elegias: Ia[m]bos ata[que] monades multos: qui mulieris eritudinem presse fere videntur." Översättning Alwin-John Hills.
  - 23 Se Joan DeJean, *Fictions of Sappho, 1546–1937* (Chicago: The University of Chicago Press, 1989), 29–32.
  - 24 Virginia Cox, "The Exemplary Vittoria Colonna", i *A Companion to Vittoria Colonna*, red. Abigail Brundin, Tatiana Crivelli & Maria Savena Sapego (Leiden: Brill, 2016).
  - 25 André Thevet, *Les Vrais Pourtraits et Vies des Hommes Illustres Grecz, Latins & Payens: Recueilliz de leurs Tableaux, Livres, Médalles Antiques et Modernes* (Paris: Guillaume Chaudière, 1584), 56r.
  - 26 Thevet, *Les Vrais Pourtraits et Vies des Hommes Illustres Grecz, Latins & Payens*, 56r.
  - 27 Thevet, *Les Vrais Pourtraits et Vies des Hommes Illustres Grecz, Latins & Payens*, 56v. I original: "Ce qui a donné couleur à ceste supposition, est qu'on lit qu'elle eut pour amyes & compagnes quelques femmes, àçavoir Anagore, Milesienne, Gongyle de Colophon, Eunique

- de Salamis, Erymne & plusieurs autres: mais qui voidroit de là tirer quelque presumption du crime detestable à elle imposé, faudroit par mesme moyen confesser que l'autre Sappho, qui avoit aussi bien des compaignes que notre Lesbienne, seroit coupable d'une telle & si execrable abomination, & generalement toutes les femmes qui se trouvent en bandes & compaignies." Min översättning.
- 28 Jämför François Rigolot, *Louise Labé Lyonnoise ou la Renaissance au féminin* (Paris: Champion, 1997), 34–37.
- 29 Thevet, *Les Vrais Pourtraits et Vies des Hommes Illustres Grecz, Latins & Payens*, 56f.
- 30 Pierre Bayle, *Dictionnaire Historique et Critique* (Rotterdam: R. Leers, 1697), 1011. I original: "D'une autre Sappho. Mr Moreri dit qu'il y a des gens qui mettent une second fille de ce nom d'Erithrée qui faisoit des vers, & que c'est le sentiment d'Athenée. Athenée ne dit pas que cette autre Sappho fût poëte, ni qu'elle fut d'Erithrée; il a dit qu'elle étoit d'Erfese, courtisane de son metier, & qu'elle fut amoureuse de Phaon. Selon ce sentiment la grande Sappho, la Sappho de Mitylene qui faisoit de si beaux vers, pourroit être rehabilitée sans beaucoup de peine dans une bonne reputation; on n'auroit qu'à transporter sa mauvaie renommée sur l'autre Sappho. [...] Ainsi je ne vois nulle raison fort valable pour admettre deux femmes de ce nom-là." Min översättning.
- 31 Allier de Hauteroche, *Notice sur la Courtesan Sappho, Née a Érèsos, dans l'Île Lesbos* (Paris: Dondey-Dupré, 1822), 12f. I original: "Quoi qu'il en soit, il est constant que c'est la Sappho de Mytilène que Visconti a voulu rendre à la lumière. Il a grand soin, dans la notice scientifique qui accompagne la portrait qu'il en donne, de distinguer son héroïne de la courtisane du même nom, née à Érèsos, et qui n'eut peut-être jamais d'autre célébrité que celle qu'elle reçut des dédains de Phaon et du saut de Leucade." Min översättning.
- 32 Hauteroche, *Notice sur la Courtesan Sappho*, 17.
- 33 DeJean, *Fictions of Sappho*, 234.
- 34 H.P. Borrell, "Unedited Autonomous and Imperial Greek Coins", *The Numismatic Chronicle and Journal of the Numismatic Society* 7, 1845, 55f.
- 35 Léo Joubert, *Essais de Critique et d'Historie* (Paris: Libraire de Firmin Didot Frères, Fils etc., 1863), 187.
- 36 DeJean, *Fictions of Sappho*, 234.
- 37 Most, "Reflecting Sappho", 15.
- 38 Ett intressant exempel är Anakreon, som ofta nämns tillsammans med Sappho. Under tidigmodern tid var han en av de mest firade grekiska lyrikerna, med en förhållandevis stor korpus och omfattande biografi. Stora delar av både denna biografi och dessa texter anses idag vara fiktiva, imitationer skrivna av andra poeter. Se exempelvis Pantelis Michelakis, "Greek Lyric from the Renaissance to the Eighteenth Century", i *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, red. Felix Budelmann (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 2009).
- 39 Yatromanolakis, *Sappho in the Making*, 166.
- 40 Yatromanolakis, *Sappho in the Making*, 213.
- 41 Se DeJean, *Fictions of Sappho*, 233.

## Summary

*The time of the two Sapphos: The other Sappho and her place in literary history*

In 1761, the Swedish poet Hedvig Charlotta Nordenflycht published "Fruentimrets Försvär", a poem in defence of women. In it, she mentions two Sapphos, both brilliant ancient poets. Who is this second Sappho? Where does she come from? In this article, I trace the other Sappho's history, from Aelian's *Historical Miscellany* written in the 3rd century to Allier

de Hauteroche's *Notice sur la Courtesan Sappho, Née a Érèsos*, published in 1822. I argue that this second Sappho, of whom no historical record exists, has had a twofold purpose in literary history: on the one hand to make sense of the many contradictory stories of Sappho, on the other hand to free the "real" Sappho from accusations of sexual licentiousness.

*Keywords:* Sappho, the other Sappho, the reception of Sappho, the *Suda*

HANNA LAHDENPERÄ

# TOVE JANSSONS *LYSSNERSKAN*

## Seende och moralisk uppmärksamhet

Alldeles i slutet av Tove Janssons novell ”Lyssnerskan” sitter protagonisten, moster Gerda, vid sitt fönster och lyssnar på livet utanför. Efter att ha varit en fullständigt passiv lyssnare med nedslagen blick, ”inte stort annat än tystnad”, känner hon nu världen pocka på uppmärksamhet och deltagande – det är som om hennes hem, rummen omkring henne, vänder sig utåt istället för att innesluta henne.<sup>1</sup> Men, ”Lyssnerskan” är inte en entydig berättelse om en medelålders ensamstående moster som äntligen tröttnar på att forma sig efter omgivningens förväntningar, på den ogifta kvinnliga släktingens roll. Den förändring hon har genomgått har förvirrat och plågat henne själv: något i hennes situation har börjat skava och satt igång en inre process som hon får grepp om så småningom. Förändringen är inte kunskapsmässig, utan moralisk – den framkallar en förändring i Gerdas existentiella förutsättningar, vilket i sin tur aktualiserar frågan om seendets och uppmärksamhetens roll i hur vi relaterar till varandra. I denna artikel läser jag *Lyssnerskan* (1971), och då i synnerhet titelnovellen ”Lyssnerskan”, som en undersökning

av seende och uppmärksamhet. Speciellt läser jag *Lyssnerskan* i relation till den brittiska filosofen och författaren Iris Murdochs (1919–1999) tänkande om moraliskt seende och moralisk uppmärksamhet som filosofiska perspektiv.

Tove Jansson (1914–2001) är mest känd för mumintrollen, som också är den del av hennes författarskap som varit föremål för mest forskning. Samtidigt finns det en hel del Jansson att läsa som inte handlar om Mumindalen och dess invånare, och framförallt en hel del att läsa utan det muminfilter som ofta läggs på all Janssons prosa.<sup>2</sup> Dessa icke-muminverk, med början i *Bildhuggarens dotter* (1968), placerar sig någonstans på spektrat novellsamling–roman, och behandlar ofta olika former av konstnärlig verksamhet, det komplexa i att upprätthålla både skapande och relationer, livet i konstnärshushåll (inklusive subtilt ironiserande kritik av det manliga konstnärsgeniet) och havet och skärgården som topografi.<sup>3</sup> I litteraturhistoriska översiktsverk sorteras Jansson ofta under barnlitteratur eller i ett slags mellangeneration som uppstod i Finland efter andra världskriget, vid

sidan om 1960- och 70-talets explicit politiska litteratur.<sup>4</sup> Kasimir Sandbacka är mera precis då han genom att diskutera mobilitet och resande som dröm och möjlighet i främst novellsamlingarna *Dockskåpet och andra berättelser* (1978) och *Resa med lätt bagage* (1987) argumenterar för det senmoderna som den relevanta historiska kontexten för Janssons noveller. Sandbacka ser också novellernas estetik som en orsak att tala om just senmodernism och inte postmodernism – Janssons litterära karriär var lång och enhetlig, och även om postmodernismen hade ett större genomslag i finlandssvensk än i finskspråkig litteratur i slutet av 1980-talet, saknas den i Janssons produktion rent estetiskt om än inte tematiskt.<sup>5</sup>

*Lyssnerskan* (1971) är Tove Janssons andra bok som utspelar sig utanför muminvärlden, utgiven tre år efter *Bildhuggarens dotter*, och såväl Birgit Antonsson som W. Glyn Jones ser *Lyssnerskan* som inledningen till en ny fas i Janssons författarskap, eftersom hon här lämnar det familjemönster som går igen från Mumindalen till *Bildhuggarens dotter*.<sup>6</sup> Boel Westin i sin tur konstaterar att Jansson presenterar sig som en ny författare ”med ensamheter och besattheter på det litterära programmet”.<sup>7</sup> Mycket riktigt har *Lyssnerskan* blivit läst som en undersökning av just ensamhet präglad av fixa idéer, men också personlighetsförändring och uppbrott från det invanda och välbekanta. Genom allt detta går viljan till skapande och aktörskap, svårigheten att förverkliga konstnärskapet och de mentala processer som denna friktion orsakar.

Som jag läser *Lyssnerskan* karaktäriseras verket av seende och uppmärksamhet – novellsamlingen är det av Janssons verk där seendets tematik, att bli sedd och att se sig själv, koncentreras. Sirke Happonen konstaterar att Tove Jansson ständigt återkommer till den andras blick som något både skrämmande och fascinerande.<sup>8</sup> Happonen undersöker blicken alldeles konkret, dels genom blickens rörelser och funktioner i Janssons illustrationer och

dels genom framförallt Filifonkans sätt att leva som om hon ständigt blir iakttagen och därmed bedömd, och jag kommer att vidareutveckla och vidga tematiken genom att behandla seendet i överförd bemärkelse, i form av uppmärksamhet på *den andra*. Det är en tematik som Toril Moi har diskuterat i relation till litteraturvetenskapens metodologiska frågor, i relation till hur vi som litteraturvetare tar oss an verk, medan jag här snarare fokuserar på hur tematiken tar sig uttryck i ”Lyssnerskan”.<sup>9</sup>

Liksom Moi knyter jag detta till Iris Murdochs tänkande om moralisk uppmärksamhet. Grunden ligger i vad Murdoch kallar för en rättfärdig och kärleksfull blick (”just and loving gaze”), en uppmärksamhetens filosofi som hon baserar på Simone Weils tänkande men lösgör från Weils explicit religiösa kontext.<sup>10</sup> Murdoch formulerar en kritik av moralfilosofins (strävan efter) allmängiltiga regelverk till förmån för individens moraliska inre liv, där uppmärksamhet på andra och deras omständigheter är en central del. Murdoch tematiserar den rättfärdiga och kärleksfulla blicken som ett sätt att uppfatta världen som ställer oss inför frågan om självförståelse och vår relation till andra.<sup>11</sup>

I min läsning av *Lyssnerskan* fungerar Murdochs tänkande på två plan. För det första ett alldeles grundläggande och mera sorterande: jag ser *Lyssnerskan* som en undersökning av att se och tolka sin omgivning och sin verksamhet, att se den andra eller att se sig själv, att bli eller inte bli sedd – vilket förvisso ofta leder till något slags förändring eller uppbrott. För det andra ger Murdochs tänkande efter denna första omedelbara läsning orsak att komplicera och fördjupa bilden av titelnovellen ”Lyssnerskan”, som utgör huvuddelen av min undersökning. Jag kommer att först ta upp några korta exempel kring *Lyssnerskan* som helhet och sedan göra en närläsning av titelnovellen ”Lyssnerskan”, där jag visar hur relationen till den andra tematiseras genom en varierande fokaliserings och sedan relaterar detta till Murdochs tänkande.

## Lyssnerskan och "Lyssnerskan"

Det går alltså att beskriva novellerna i *Lyssnerskan* i termer av att se och bli sedd: Den unga kvinnan i "Brev till en idol" kämpar med att passa ihop författaren hon dyrkar genom hans verk med den verkliga personen, illustratören i "Svart-vitt" får inte fatt i sitt arbete förrän han flytt synligheten i sitt öppna, arkitektritade hem såväl som sin hustrus neutraliserande blick, kvinnan i "Ekorren" får sin tillvaro omskakad i kontakten – och bristen på kontakt – med ett vilt djur.<sup>12</sup> I vissa noveller riktas uppmärksamheten mot det egna jaget. Mest explicit sker det i novellen "Den andre", där en tillknäppt reklamtextare med förkärlek för symmetri, ordning och reda plötsligt ser sig själv utifrån, som om han stod vid sidan om sin egen gestalt, och utvecklar ett slags relation med detta andra jag. Ett mera subtilt exempel är "Stormen", där en missmodig kvinna vaknar av att blåsten slamrar i ventilationen. Någon som borde ha ringt för flera veckor sedan kommer inte att höra av sig igen. Hon är trött på att vara trött och trött på att vänta på stormen, hon är trött på sig själv.<sup>13</sup> När stormen kommer blir hon närmast uppiggad, det är som om hon ser klarare och förstår. Stormen blir alltmer våldsam och, som novellen uttrycker det, går "utöver det rimliga och föreställbara": fönster går sönder, plåttak flyger iväg, det snöar rakt in i hennes lägenhet och vinden är så stark att hon pressas mot väggen och är tvungen att krypa till sin säng med ögon, mun och öron fulla av storm.<sup>14</sup> Till sist ringer telefonen medan hon ligger där i sin säng, tryckt mot väggen med uppdragna knän, under trasiga takbjälkar och bar himmel:

Det är jag, sade hon. Nej jag sov inte. [...] Förklara inte, sade hon. Säg inte samma sak om och omigen, det är inte viktigt. Hon rätade ut sig i sängen, långsamt och överlägset, sträckte benen ifrån sig och tänkte: Det är inte alls svårt att vara stark. Det är inte viktigt, upprepade hon. Om du har kommit underfund med något och tappat det igen

så gör det ingenting. Du hittar det imorgon. Hon lade armen under huvudet och vände sig på sidan, en liten värme kom närmare. Jo, sade hon. Jovisst är jag rädd. Gör det, ring i morgon. De sade godnatt åt varandra, hon slöt telefonen och somnade.<sup>15</sup>

W. Glyn Jones beskriver detta samtal som "bara en röst som lovar ringa på nytt nästa dag" och konstaterar att "den unga kvinnan" fortsättningsvis är lika ensam som i början av novellen.<sup>16</sup> Han förbiser därmed den flyktiga men emancipatoriska insikt kvinnan nått och det lugn det ger henne, vilket understryks av hur hon sträcker på sig i sängen. Hon tar mera plats, rentav överlägset, hon rätar ut kroppen efter att ha legat hopkurad som i ett gömställe. När hon säger "Jovisst är jag rädd" är det vad den andra väntar sig av henne. Själv har hon satt ord på något som hon inte fick fatt i tidigare: "[N]ågot viktigt hade hänt henne, någonting som hade förefallit betydelsefullt och enkelt".<sup>17</sup> Nu ser hon sig själv på ett nytt sätt och därigenom också hur den andra ser på henne.

Detta med andras förväntningar stick i stäv med ett jag i förändring leder över i min läsning av titelnovellen "Lyssnerskan", som utspelar sig just i ett sådant korsdrag. Själva lyssnerskan är moster Gerda, en femtiofemårig "stillsam, väl-situerad kvinna med ordinärt utseende, ingenting hos henne [är] stimulerande, störande eller patetiskt".<sup>18</sup> Hon lever ensam men har en central plats bland syskon, syskonbarn och vänner, en plats som går ut på att samvetsgrant hålla reda på livssituationer, viktiga händelser och högtider och komma ihåg dem med presenter och handgjorda kort. Släktingarnas och vännernas liv får ett extra lager av mening genom moster Gerdas stillsamma omsorg, av förvisningen om att någon kärleksfullt tar del av deras göranden och låtanden och speglar dem tillbaka utan att hålla eventuella pinsamheter och hemligheter emot dem.

När Gerdas intresse börjar svaja är det därför desto mer upprörande för hennes omgivning.

Men också Gerda själv är medveten om förändringen i sitt bemötande av släkt och vänner, och hon är olycklig över att inte kunna hålla reda på folks liv.<sup>19</sup> Gerda betar sig snart så apart att det till sist inte är många som hör av sig till Gerda eller hälsar på henne, och hon upplever denna bildliga och bokstavliga tystnad både som en tomhet och en lättnad. I detta lugn har hon dock inget ankare, ingen och ingenting som fungerar som fästpunkter i tillvaron. För att träna sitt minne och ”återföra sig själv till det enkla plan där hon hade sitt berättigande” börjar hon rita upp sin släkt på ett stort papper.<sup>20</sup> Hon använder olika färger för olika slags relationer, och det hela utvecklas till en konstfärdig karta. Hon noterar det positiva, men också vem som bedrar, vem som belägger med ont samvete, vem som stjälar. Gerda riktar fortfarande sin uppmärksamhet mot sina nära och kära, men nu inkluderar hon sig själv i stället för att enbart spegla: ”För första gången upplevde moster Gerda sin egen hemliga kommentar, den var inte helt och hållet vänlig.”<sup>21</sup>

I novellens språkliga så väl som emotionella höjdpunkt, när kartan vuxit till något som närmast liknar ett planetsystem, börjar Gerda sammanfatta och koncentrera det hon vet, hon formulerar korta frågor:

Var och en var avsedd för någon som lyssnade mycket noga. Visste du att det var din skuld att han dog? Vet du om att du inte är far till din dotter? Att din vän tycker illa om dig? Och omedelbart skulle kartan förändras och moster Gerda hade dragit sin första linje i guld. Det var en förfärande och oemotståndlig tankelek och den kallades de dödande orden.<sup>22</sup>

Gerda har börjat använda den kunskap hennes släktingar år efter år har anförtrott henne för ett slags passivt förvar, och hon har börjat tolka den och rikta den. Boel Westin beskriver moster Gerdas förändring som att hon slutar lyssna och i stället själv börjar berätta och undersöka, det vill säga ägna sig åt ett skapande.<sup>23</sup> Birgit Antonsson ser det som att moster Gerda går i

dialog med sin omgivning i stället för att vara ett passivt jag, och menar att detta utmynnar i att moster Gerda kommer att ”gå ut i verkligheten”. Antonsson argumenterar en aning missvisande mot vad hon kallar W. Glyn Jones pessimistiska läsning, som gör Gerda till en av de äldre kvinnor som han, något förklenande, ser som typiska hos Jansson: ”ensam, oförmögen att längre få kontakt med andra, med en dragning åt någon fix idé”. Också Ida Moen Johnson är inne på liknande tankegångar då hon beskriver Gerdas förändring som att Gerda abrupt lämnar sin position som släktens spegel till förmån för en konstnärligt betonad privat existens som färgas av ointresse för utomstående.<sup>24</sup>

### Skiftande perspektiv

Det Antonssons, Jones och Johnsons läsningar förbiser är novellens fokalisering. I ”Lyssnerskans” första hälft återger berättaren släktens och vännernas syn på moster Gerda, och när Antonsson konstaterar att ”Gerda är på väg att mista sin mänskliga essens” och att hennes personlighet förändras ”med skrämmande hastighet” har hon accepterat släktens tolkning av Gerdas beteende som ett slags förfall.<sup>25</sup> Men, redan novellens första två meningar aviserar att det är ett specifikt perspektiv som presenteras: ”Moster Gerda var femtiofem när det började och den första varningen om förändring visade sig i hennes brev. De blev opersonliga.”<sup>26</sup>

Gerdas förändring är alltså dubbelt tolkad redan från början. För det första är den utläst ur brev som Gerda skrivit, för det andra förmedlas den sedan av brevens mottagare, som anser att något negativt är på väg, eftersom det man sett i breven uppfattas som en varning. Det som sedan följer är en beskrivning av Gerda sådan som hon varit, hur hennes omsorg har uppfattats fram till förändringen och hur man tolkar förändringen:

De budbärare som moster Gerda sålunda sände ut bar sorgset vittne om hennes förändring, en

väldig, nedstämmande brist på uppmärksamhet. Man bär ju med sig dem man älskar, de är ständigt närvarande och världen är full av lättfångade möjligheter till att visa dem sin ömhet, det kostar så lite och bringar så mycket åstad.<sup>27</sup>

Här blir effekten en ironisering av omgivningens inställning till Gerda. Det inte är mycket man tycker sig behöva av Gerda, lättfångade möjligheter bara, men kontrasten till det väldiga och nedstämmandes ointresse man ändå upplever är närmast melodramatisk. Stycket fortsätter:

Var och en för sig tänkte hennes syskon och syskonbarn och vänner att Gerda hade förlorat sin stil, att hon hade för lite ansvar och hade blivit egoistisk av att bo för sig själv eller kanske var det den ohjälpliga glömska som åldern för med sig.<sup>28</sup>

Det är släktingarnas och vännernas inre liv som beskrivs, som de relaterar till förändringen hos Gerda. Också till synes allmänna iakttagelser om, som ovan, kärlekens väsen är filtrerade, och bilden fördyras ytterligare i ljuset av beskrivningarna av moster Gerdas passivitet: hon är ”som ett tillgivet djur”, hon är ”egentligen, inte stort annat än tystnad”.<sup>29</sup>

Men, ”Lyssnerskan” ger inte läsaren en enkel kontrastering av Gerda genom släktens blick mot hennes syn på sig själv och sin plats i den sociala väven. Efter omgivningens inledande beskärkelse glider perspektivet fram och tillbaka under ett par sidor innan det helt och hållet går över från omgivningen till Gerda. Till att börja med nyanseras släktens perspektiv genom att Gerda iakttar förändringen hos sig själv:

Moster Gerda visste om vad som hände med henne men hon förstod det inte. De handlingar och attityder som hade varit frivillig anpassning och en eftergift för hennes egen mildhet blev med rasande hastighet en överväldigande ansträngning. Hon plågades av självföreläsa.<sup>30</sup>

Det är värt att notera att det som ligger i grunden för moster Gerdas känsla av misslyckande är anpassning och eftergift. Hon har alltså, om än frivilligt och av kärlek, format sig enligt dels omgivningens förväntningar, dels sin egen mildhet (som inte existerar i ett socialt vakuum), och nu anklagar hon sig själv för att inte göra det tillräckligt bra. Perspektivet må vara Gerdas, men det hon uttrycker är i hög grad färgat av omvärlden, och det är också dit perspektivet glider tillbaka för att sedan återvända till Gerda:

Det är möjligt att man inte tillräckligt beaktar allt det som oavbrutet händer dem man älskar, ett ständigt och kompakt skeende som kanske kan omfattas i hela sin vidd endast av sådana personer som till exempel moster Gerda, före förändringen alltså. De älskade tenterar och tar grader eller tar dem inte, de får påökt och stipendier eller de får ingenting alls eller barn och missfall och komplex, [...] de får förräderi och begravingar och all slags skrämelse rakt i ansiktet och småningom får de rynkor och tusen andra ting som de inte har tänkt sig – och allt det där hade jag hos mig, tänkte moster Gerda bedrövat, det var klart som en etsning och jag gjorde inga misstag! Jag mistog mig aldrig. Vad är det som har hänt.<sup>31</sup>

När vi nu för näst sista gången är tillbaka hos Gerda blir hon starkare i sin perspektivering, och här uttrycks en kärna i novellen, ett slags problemformulering. Gerda frågar sig vad som hänt, och i nästa stycke svarar novellen: också lugna och lyckliga människor, i den mån de finns, bär med sig en tyngd, och den förväntas Gerda hjälpa dem att bära. Detta blir till en tyngd av insikt som växer inom Gerda, det vill säga att hon fått vara ett kärnl som tar emot andras hemligheter och att det har börjat plåga henne.<sup>32</sup>

Det är först när Gerda slutligen är ensam och ritar upp sin släkt som perspektivet till sist är helt och hållet hennes. Med andra ord är Gerdas inre liv i fokus när hon aktivt riktar sin



uppmärksamhet utåt. Hon har förvisso varit fokuserad på sina medmänniskor under hela sitt liv, men hittills har detta filtrerats genom just medmänniskorna, som liknat henne vid ett tillgivet djur eller ett träd. I andra hälften av novellen, när hon börjar rita sin karta, är hon en aktiv och allt mer skarp iakttagare tills alltsammans får sin kulmen i leken med de dödande orden.

### Från seende till moralisk uppmärksamhet

”Lyssnerskan” avslutas med att Gerda rullar ihop sin stora levnadskarta – den är alltför statisk, tiden har inte låtit sig fångas, kartan är redan föråldrad, världen har återfått sitt grepp om henne – och plockar fram en ask med glansbilder och pressade blommor, sådana hon brukade använda för att tillverka egna kort. Hon betraktar dekorationerna och återkallar dem i sitt minne, och sedan föser hon ner dem i asken igen. Därmed avvisar Gerda både sin inte helt vänliga karta, den där hon lyssnade inåt och lekte de dödande orden, och det plan där hon hade sitt berättigande som spegel för släkten – ingendera positionen fungerar som förhållningssätt till omgivningen.

Iris Murdochs ofta refererade exempel på uppmärksamhetens etiska dimension handlar om M som tycker hjärtligt illa om sin svärdotter D. D är förvisso godhjärtad, men hon är inte särskilt förfinad: hon tenderar att vara rättfram på gränsen till det oartiga, hon är näsvis, naiv och okultiverad. M ogillar svärdotterns sätt att klä sig och hennes sätt att tala (underförstått socielekt) och anser att sonen har gift ner sig. Men vi ska tänka oss, påpekar Murdoch, att M aldrig på minsta sätt låter påskina att hon inte tycker om sin svärdotter – allt detta ogillande försiggår helt och hållet i M:s inre. Med tiden inser M att hon är snobbig, inskränkt och svartsjuk, och hon reflekterar noggrannare över D, hennes person och hennes beteende. Så småningom händer det något: M uppfattar inte längre D som okultiverad, utan som okonstlad.

D är inte burdus utan spontan, inte högljudd utan munter, inte naiv utan ungdomlig. Eftersom M har riktat sin uppmärksamhet mot svärdottern, sett på henne med en rättfärdig och kärleksfull blick, har M:s syn på svärdottern förändrats.<sup>33</sup>

Murdoch är dock noga med att påpeka att det inte är så enkelt att M, i egenskap av en intellektuell och moraliskt redbar människa, har *bestämt sig* för att ändra uppfattning om sin svärdotter och sedan satt igång med att systematiskt bearbeta sitt tankesätt tills hon uppnått ett acceptabelt slutresultat. M strävar inte efter en objektiv bild av D, utan det centrala är den roll den rättfärdiga och kärleksfulla blicken spelar som något fortgående, en process:

But if we consider what the work of attention is like, how continuously it goes on, and how imperceptibly it builds up structures of value round about us, we shall not be surprised that at crucial moments of choice most of the business of choosing is already over. [...] The moral life, on this view, is something that goes on continually, not something that is switched off in between the occurrence of explicit moral choices. What happens in between such choices is indeed what is crucial.<sup>34</sup>

Att vara uppmärksam – en aktiv moralisk aktör – är att ta in världen och verkligheten, och sig själv i relation till andra, något som kräver moralisk inbillningskraft och ansträngning. Det goda hos M, för att uttrycka det högtidligt, är alltså detta att hon är kontinuerligt uppmärksam och verksam, inte att hon valt att utföra en viss handling och därmed blivit en (åtminstone delvis) god människa. Niklas Forsberg påminner dock om att exemplet är ett filosofiskt tankeexperiment och därmed begränsat och tillspetsat. Murdoch ger oss mest före och efter och bara en tämligen hastig skiss av vad som sker däremellan, av själva uppmärksamhetens arbete. Forsbergs fokus är i stället Murdochs ”I can only choose within the world I can see.”<sup>35</sup> Han påminner om världen och de andra:

Let us try to let the other speak. Let us see if we cannot find a way to think about M in a way that does not present her as a unique, solitary will that acts freely upon a neutral word of facts. [...] Language directs us. Others pull us. The world holds us down.<sup>36</sup>

Forsberg påpekar att uppmärksamhet, att se den andra, inte handlar om att välja ord eller formuleringar. Snarare är det en omförhandling av vår förståelse av centrala begrepp, något som sker i användning, det vill säga i en språklig gemenskap där också andra ingår. Och det är påminnelsen om att uppmärksamheten (precis som också Murdoch säger) ständigt existerar *i världen*, att världen inte lämnar oss i fred, som tar oss tillbaka till moster Gerda och hennes hoprullade karta som inte lyckats fånga tid och förändring.

Novellen lösgör aldrig Gerda helt och hållet från släkten och vännerna: med undantag för ett ställe kallas Gerda genomgående för *moster Gerda*. Hon definieras med andra ord hela tiden genom sin position i släkten, och det är också släkten och vännerna hon själv använder som ankare när hon blir ensam. Släktens och vännernas perspektiv beskriver framförallt en traditionell bild av den äldre, ogifta kvinnliga släktingen utan egen familj och därmed utan ett eget liv. Gerdas uppgift och funktion är att finnas till för andra – vad skulle hon annars göra med sin tid, hon som inte har en familj att ta hand om? När hon sedan emancipatoriskt riktar blicken på något annat än släkten och sysselsätter sig med sådant hon själv har lust med stiger hon utanför den roll som tillskrivits henne, vilket talande nog uppfattas som att uppföra sig illa och förlora sin stil.<sup>37</sup> Ebba Witt-Brattström beskriver detta tämligen kärvt då hon konstaterar att Gerda ”skapar otillåten konst när hon äntligen beslutar sig för att använda den explosiva kunskap hon förvärvat som släktens klagomur i decennier”.<sup>38</sup> Strängt taget har Witt-Brattström naturligtvis rätt, men det är värt att nyansera detta med att Gerdas frigörelseprocess inte är okompli-

cerad för henne själv och att novellen genom den skiftande fokaliseringen nyanserar den ytterligare.

Enligt tidigare läsningar har Gerda så småningom tappat koncepterna och förlorat kontakten med andra människor (Jones) eller mer eller mindre drastiskt frigjort sig från den kringskurna plats en ensamstående kvinna traditionellt tilldelats (Antonsson, Witt-Brattström). Jag vill i stället hävda att det uppmärksamhetens arbete som försiggår i ”Lyssnerskan” är mera komplicerat och hjälper oss att ställa frågor om vad som egentligen händer: Är det omgivningen som får sin bild av moster Gerda omruskad? Gerda som kommer till insikt om sin egen plats i världen? Kanske är det läsaren som kommer till insikt om moster Gerdas plats i världen? Eller författaren som arbetar med sin – samhällets? – syn på (kvinnor som) Gerda? Sammantaget kretsar frågorna kring vad det innebär att se andra och att bli sedd. Sedan ligger svaret inte i att servera Gerda som en rak parallell till svärmodern M, eftersom M är ett filosofiskt exempel som illustrerar det inre livets moraliska betydelse och Gerda en mera mångfacetterad gestalt – hon går inte från oförståelse till förståelse, utan frågorna om moralisk självförståelse och förändring, om moraliskt ansvar vi bär i relationen till andra, finns kvar också i hennes förändrade situation.

Gerdas omdefinierande av sin plats i världen aktualiserar i stället Peta Bowdens nyansering av Murdochs uppmärksamhet genom feministiskt tänkande kring könade strukturer och deras betydelse för vår förståelse av oss själva och vår plats i världen. Bowden ser risken för självförnekelse snarare än svårigheten att övervinna själviskhet som problem för uppmärksamhet på den andra:

The deep and all-pervading impact of gender norms is such that the ”virtue” of self-denial often attributed to and internalized by women depends on a quality of consciousness more aptly described as ”no-selfed” rather than ”unselfed”.<sup>39</sup>

Med denna omfokusering blir Gerdas syn på sig själv central. En läsning som fokuserar på att släkten och vännerna inte ser Gerda utanför sina egna behov förbiser också Gerda själv: inte heller hon har sett sig själv utanför den andras behov – kanske har hon rentav sett sig som ett tillgivet djur. Med andra ord har hon inte haft någon egentlig relation till världen, utan enbart fungerat som mottagare och behållare. När detta sedan förändras rubbas allas cirklar. I själva verket ser släkten och vännerna den process som försiggår inuti Gerda, även om de sedan beskriver den till sin egen fördel:

Men innerst inne visste de att förändringen var djupare, den var oförklarlig och fundamental och rörde rubbningar i de hemlighetsfulla skikt som formar en människas väsen och hennes värdighet.<sup>40</sup>

Det är genom det skiftande perspektivet i ”Lyssnerskan” detta skeende blir tydligt också utanför släktens ogina tolkning, och det är också det som räddar novellens slut undan en resultatintriktad läsning av Gerdas frigörelseprocess: hon behöver inte lyckas eller misslyckas, åtminstone inte med något annat än att helt och hållet dra sig undan världen. När hon ser sig själv och sin roll i den sociala väven kan hon också se den andra, men under nya förutsättningar.

Sirke Happonen konstaterar att kvinnan som stannat upp vid ett fönster, blicken och dess återspeglning är motiv och teman som Jansson ständigt återkommer till i sitt författarskap.<sup>41</sup> Min läsning av ”Lyssnerskan” fokuserar alltså inte på den konkreta blicken i Happonens tappning, utan snarare på återspeglning, om vårt sätt att vara i relation till varandra. Gerda, där hon sitter vid fönstret, känner hur världen pockar på hennes uppmärksamhet, på att hon ska agera. Hon ringer sin brorson för att bjuda in honom för att tala måleri, men han målar inte längre, utan har börjat arbeta på sin pappas firma. Novellen slutar i ett slags obestämbarehetens pendelrörelse: Gerda drabbas av en obestämd lust att *göra* något, som sedan plattas till i konfrontation med omvärlden. När hon sedan föser ner glansbilderna i asken – avvisar såväl sin föräldrade karta som sin existens som släktens spegel – blir några paljetter liggande på mattan och glittrar, ”blå som natten utanför”.<sup>42</sup> De fungerar som en alldeles konkret påminnelse om att detta *utanför*, själva världen, aldrig kan stängas ute helt och hållet. Precis som Murdochs exempel med M och D aktualiserar Gerdas situation, och den inre process hon fortsättningsvis lever i, den roll uppmärksamhet och seende har som moraliska begrepp, såväl i litteraturen som i vår självförståelse och i vår förståelse av andra.

## Noter

- 1 Tove Jansson, ”Lyssnerskan”, i *Lyssnerskan* (Helsingfors: Schildts, 1971), 13, 20.
- 2 Se till exempel W. Glyn Jones, *Vägen från Mumindalen: En bok om Tove Janssons författarskap*, övers. Thomas Warburton (Helsingfors: Schildts, 1984); Ebba Witt-Brattström, ”Nummulitens hämnd: Tove Jansson”, i *Ur könets mörker: Litteraturanalyser* (Stockholm: Norstedts, 1993), 116–134. Om mumini-illustrationer som epitexter till *Lyssnerskan*, se Ida Moen Johnson, ”Absent Illustrations’ in *The Listener: Visual Narration Across Tove Jansson’s Authorship*”, *Barnboken – tidskrift för*

- barnlitteraturforskning* 41 (2018), <http://dx.doi.org/10.14811/clr.v41i0.355>.
- 3 Se till exempel Boel Westin, *Tove Jansson: Ord, bild, liv* (Helsingfors: Schildts, 2007), 396–514; Ebba Witt-Brattström, ”Motståndets utopi”, i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 4.1.2011, hämtad 2.1.2020, <https://nordicwomensliterature.net/se/2011/01/04/motstaandets-utopi/>; Maria Laakso, ”Idylleistä ironiaan: Saarten monet merkitykset Tove Janssonin tuotannossa”, i *Lintukodon rannoilta: Saarikertomukset suomalaisessa kirjallisuudessa*, red. Maria Laakso, Toni Lahtinen och Merja Sagulin (Helsingfors: SKS,

- 2017), 147–166. Janssons produktion innefattar också *Anteckningar från en ö* (1996) och den postumt utgivna novellsamlingen *Bulevarden och andra texter* (2017).
- 4 Se till exempel Thomas Warburton, *Åttio år av finlandssvensk litteratur* (Helsingfors: Schildts, 1984); Tuva Korsström, *Från Lexå till Glitterscenen: Finlandssvenska tidsbilder, läsningar, författarporträtt 1960–2013* (Helsingfors: Schildts & Söderströms, 2013); Michel Ekman (red.), *Finlands svenska litteratur 1900–2012* (Helsingfors: Svenska litteratursällskapet, 2014).
  - 5 Kasimir Sandbacka, "Mobility as a Late Modern Sensibility in the Short Stories of Tove Jansson", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 61, nr 2 (2020): 206ff, DOI: 10.1080/00111619.2019.1680523. Om finlandssvensk postmodernism, se Hanna Lahdenperä och Kristina Malmio, "Ett brunetternas hjärtlösa skratt': Postmodernism och parodi i Monika Fagerholms *Underbara kvinnor vid vatten* (1994) och *Diva* (1998)", *Historiska och litteraturhistoriska studier* 92 (september 2017), <https://hls.journal.fi/article/view/65646>; Kristina Malmio, "Vanhat ja uudet leikit ja kertomukset. Suomenruotsalaisen romaanin keskeiset teemat ja kerrontatavat 2000-luvulla", i *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*, red. Elina Arminen & Markku Lehtimäki, (Helsingfors: SKS, 2019), 177–210.
  - 6 Birgit Antonsson, *Det slutna och det öppna rummet: Om Tove Janssons senare författarskap* (Stockholm: Carlssons, 1999), 13–36; Jones, *Vägen från Mumindalen*, 124–131.
  - 7 Westin, *Tove Jansson*, 445f; Se även Warburton, *Åttio år av finlandssvensk litteratur*, 363f.
  - 8 Sirke Happonen, *Vilijonkka ikkunassa: Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike* (Helsingfors: WSOY, 2007), 198–213; Sirke Happonen, "The Fillyjonk at the Window: Aesthetics of Movement and Gaze in Tove Jansson's Illustrations and Texts", i *Tove Jansson Rediscovered*, red. Kate McLoughlin och Malin Lidström Brock (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007), 57–74. För ett psykoanalytiskt perspektiv på upplevelsen av att bli sedd och dess betydelse för ett enhetligt jag, se Joona Taipale, "Social mirrors: Tove Jansson's *Invisible Child* and the importance of being seen", *The Scandinavian Psychoanalytic Review* 39, nr 1 (2016): 13–25, <https://doi.org/10.1080/01062301.2016.1227195>.
  - 9 Toril Moi, *Revolution of the Ordinary: Literary Studies After Wittgenstein, Austin and Cavell* (Chicago & London: Chicago University Press, 2017), 223–239; se också Toril Moi, *Språk og oppmerksomhet* (Oslo: Aschehoug, 2013).
  - 10 Iris Murdoch, "Against Dryness", i *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*, red. Peter Conradi (London: Vintage Classics, 1997), 293; Murdoch, "The Idea of Perfection", *Existentialists*, 327ff.
  - 11 Se till exempel Gary Browning, *Why Iris Murdoch Matters* (London & New York: Bloomsbury Academic, 2018), 12, 97–102; David J. Fine, "Disciplines of Attention: Iris Murdoch on Consciousness, Criticism, and Thought", i *Reading Iris Murdoch's Metaphysics as a Guide to Morals*, red. Nora Hämäläinen och Gillian Dooley (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), 107–122.
  - 12 Se också Happonen, *Vilijonkka ikkunassa*, 201, 203.
  - 13 Tove Jansson, "Stormen", i *Lyssnerskan* (Helsingfors: Schildts, 1971), 94–95.
  - 14 Jansson, "Stormen", 95.
  - 15 Jansson, "Stormen", 97–98.
  - 16 Jones, *Vägen från Mumindalen*, 130.
  - 17 Jansson, "Stormen", 97.
  - 18 Jansson, "Lyssnerskan", 15.
  - 19 Jansson, "Lyssnerskan", 9f.
  - 20 Jansson, "Lyssnerskan", 14.
  - 21 Jansson, "Lyssnerskan", 15.
  - 22 Jansson, "Lyssnerskan", 17.
  - 23 Westin, *Tove Jansson*, 452.
  - 24 Antonsson, *Det slutna och det öppna rummet*, 18–19, 21; Jones, *Vägen från Mumindalen*, 125, Moen Johnson, "Absent Illustrations", 7–8.
  - 25 Antonsson, *Det slutna och det öppna rummet*, 17.
  - 26 Jansson, "Lyssnerskan", 7.
  - 27 Jansson, "Lyssnerskan", 9.
  - 28 Jansson, "Lyssnerskan", 9.
  - 29 Jansson, "Lyssnerskan", 13.
  - 30 Jansson, "Lyssnerskan", 9.
  - 31 Jansson, "Lyssnerskan", 11.
  - 32 Jansson, "Lyssnerskan", 12.
  - 33 Murdoch, "The Idea of Perfection", 312–332.
  - 34 Murdoch, "The Idea of Perfection", 329.
  - 35 Forsberg citerar Murdoch, "The Idea of

- Perfection”, 329. Det är värt att notera att meningen i sin helhet lyder ”I can only choose within the world I can *see*, in the moral sense of ‘see’ which implies that clear vision is a result of moral imagination and moral effort.” Seende är alltså inte enbart själva den konkreta blicken, utan ett sätt att ta in världen.
- 36 Niklas Forsberg, ”Perception and Prejudice: Elucidating attention and moral progress in Iris Murdoch’s philosophy through a reading of C. S. Lewis’ *A Grief Observed*”, i *Partial Answers*, under utgivning 2020.
- 37 Jansson, ”Lyssnerskan”, 9.
- 38 Witt-Brattström, ”Motståndets utopi”.
- 39 Peta Bowden, ”Ethical Attention: Accumulating Understandings”, *European Journal of Philosophy* 6, nr 1 (1998): 70. Murdoch talar om *unselfing*, att koppla loss uppmärksamheten från egots krav och drifter, se ”The Sovereignty of Good Over Other Concepts”, *Existentialists*, 369f samt ”Of God and Good”, *Existentialists*, 342: ”In the moral life the enemy is the fat relentless ego.” Se också Maria Antonaccio, *Picturing the Human: The Moral Thought of Iris Murdoch* (Oxford & New York: Oxford University Press, 2000), 135–145.
- 40 Jansson, ”Lyssnerskan”, 9.
- 41 Happonen, *Vilijonkka ikkunassa*, 212.
- 42 Jansson, ”Lyssnerskan”, 20.

## Summary

*Tove Jansson’s Lyssnerskan* (The Listener), *Seeing and Moral Attention*

The Finland-Swedish author and artist Tove Jansson (1914–2001) is most famous for her Moomin books, but she has also written several books for adults. Her second non-Moomin book *The Listener* (*Lyssnerskan* 1971/2014), a collection of short stories, is characterised by seeing and attentiveness. The collection is a study of observing and interpreting one’s own surroundings and aspirations, of seeing the other or seeing yourself, to be seen or not. A close reading of the

titular short story ”The Listener” shows that the fluctuating focalisation thematises the relationship with the other, which in turn is related to British philosopher Iris Murdoch’s thinking on moral attention. While previous readings have discussed the story as a woman’s emancipation or lack thereof, this reading focuses on her changing relationship to the other and the labour of attention behind it.

*Keywords:* Tove Jansson, The Listener, Iris Murdoch, Simone Weil, attention, focalization, Finland-Swedish literature

MAGNUS NILSSON

# ARBETARPOESIN OCH OFFENTLIGHETERNA

## Exemplet Stig Sjödin

I en artikel i *Gefle Dagblad* 1999 skriver Lars Furuland att poeten Stig Sjödin (1917–1993) har ”en till synes trygg position” i ”det litterära systemet”: ”Han tillhör de författare som vunnit erkännande hos de ledande kritiker. Hans namn återfinns alltid i större översikter, han ägnas givetvis en artikel i Nationalencyklopedin.” Dock anser Furuland att Sjäodins ”insats i svenskt kulturliv” i de flesta presentationer ter sig ”smalare än den var i verkligheten”. Bland annat menar han att hela ”Sjäodins lyrikergärning” kommit att knytas så starkt till hans mest kända diktsamling, *Sotfragment* från 1949, att denna ”alldeles överskuggat andra sidor i hans lyrik”.<sup>1</sup> Denna tes upprepas i kapitlet om Sjäodin i Furulands och Johan Svedjedals handbok *Svensk arbetarlitteratur* (ett kapitel som dock, paradoxalt nog, handlar mest om *Sotfragment*). Där listar Furuland också något av det som han anser ha överskuggats, nämligen

hans kärlekspoesi i *Nattliga besök* (1950), hans sensuella naturskildringar i *Molnskugga* (1955) och *Asparnas tält* (1959), det folkliga och rytmiska arv som han så väl förvaltat från folklöre och gammalsvensk tradition av besvärjelser och ramsor, även det i *Nattliga besök* men också på andra håll i produktionen.

Tilläggas bör att han även skrev noveller, essäer och en mängd kulturkommentarer, främst i SIA (*Skogsindustriarbetaren*), *Metallarbetaren* och *Kommunalarbetaren*.<sup>2</sup>

Mot Furulands kritik av att Sjäodins författarskap inte görs rättvisa i översiktliga presentationer kan man naturligtvis invända att dessa presentationer är just översiktliga och därför med nödvändighet ofullständiga. Samtidigt är *Sotfragment* unik i Sjäodins produktion. Själv kallade han den rent av en ”engångsföreteelse”.<sup>3</sup> Dessutom är det svårt att bortse från att Sjäodins verksamhet i fackförbundspressen – och även i det större sammanhang som Göran Greider i en artikel om Sjäodin kallat ”löntagaroffentligheten”, men som jag väljer att kalla hans författargärning inom arbetarrörelsen – inte ägnats tillräcklig uppmärksamhet.<sup>4</sup> Denna del av Sjäodins litterära produktion är mycket omfattande. Utöver att, som Furuland framhåller, skriva olika typer av prosatexter åt fackförbundspressen publicerade Sjäodin exempelvis även lyrik där. Dessutom skrev han, som Furuland påpekar i *Svensk arbetarlitteratur*, prologer och jubileumsdikter som framfördes vid möten och kongresser inom arbetarrörelsen.<sup>5</sup> Vidare gav arbetarrörelseorganisationer – exempelvis

LO, Riksbyggen och Folkets Husföreningarnas Riksorganisation – ut böcker med hans dikter. En smula vanvördigt, men inte helt opassande, har Jan Mårtensson kallat Sjödin för ”något av den socialdemokratiska rörelsens hustomte, en poet med partiboken alldeles intill hjärtat” och Bengt Holmqvist beskrivit honom som ”Folkrörelse-Sveriges nobelt vitskäggede nationalskald”.<sup>6</sup>

Syftet med denna artikel är att översiktligt beskriva Sjödens författargärning inom arbetarrörelsen – med fokus på hans verksamhet som lyriker – och att analysera hur den förhåller sig till de delar av hans författarskap som uppmärksammats av litteraturkritiker och -forskare. Därigenom hoppas jag kunna bidra till en mer fullständig bild av Sjödens lyriska författarskap. I en recension av diktsamlingen *Livets starka smak* (1974) skriver Mårtensson att Sjödin inte brukar ”nä ut i stora upplagor med sin poesi”.<sup>7</sup> Mot detta kan man invända att *Sotfragment* gavs ut i flera, ofta mycket stora, upplagor.<sup>8</sup> En tyngre invändning är dock att bilden blir en helt annan om man flyttar blicken från de förlagsutgivna böckerna till exempelvis fackförbundspressen, som ju har en mycket större läsekrets än vad poesisamlingar någonsin haft.

En analys av *hela* Sjödens lyriska författarskap kan även ge nya impulser till forskningen om andra delar av den moderna svenska arbetarlitteraturen. Denna forskning har nämligen hittills huvudsakligen fokuserat på så kallat betydande verk och författarskap och på hur dessa behandlas i centrala litterära institutioner, medan det litterära livet inom exempelvis arbetarrörelsen, sällan uppmärksammats.<sup>9</sup> Det är alltså inte bara Sjödens författarskap, utan hela den moderna arbetarlitteraturen, som ofta ter sig ”smalare” än den i verkligheten är.

### Litteraturoffentligt växelbruk

Stig Sjödens väg till litteraturen gick i hög utsträckning genom arbetarrörelsen. I en självbiografisk artikel från 1984 skriver han såhär: ”när jag kom med i ungdomsklubben sög jag i mig

all den deklamation som var självklar i mötesverksamheten. Ture Nerman, Dan Andersson och andra smög sig in den vägen”.<sup>10</sup> Och i diktsamlingen *Förklaringsstapet* (1977) hävdar han att det var när han som nittonåring sattes att skriva protokoll som han upptäckte att han kunde skriva:

När jag var 19 år  
ledde omständigheter som jag själv rädde över  
till att jag sattes att skriva ett protokoll.  
Så fick jag veta vad kallsvett är.  
Men efteråt kom den hisnande upptäckten:  
jag kunde ju forma bokstäver,  
jag kunde ju skriva.

Därmed började en frigörelse,  
som pågår ännu  
och som breddar mitt hjärta  
med ideliga tacksamheter.<sup>11</sup>

SSU-klubben i Sandviken utgjorde dock bara en första station på Sjödens litterära bildningsresa inom arbetarrörelsen. 1939–1941 gick han exempelvis vinterkurser vid arbetarrörelsens folkhögskola Brunnsvik, där han bland annat fördjupade sig ytterligare i Dan Anderssons diktning.<sup>12</sup>

När Sjödin vintern 1942–1943 var elev vid Sigtuna folkhögskola studerade han emellertid litteratur av annat slag än den som var ”självklar” inom arbetarrörelsen. ”Vintern på Sigtuna, där de hade ett förnämligt bibliotek betade jag av det som kallas modernism”, meddelar han i den ovan nämnda självbiografiska artikeln.<sup>13</sup> Och när han vid denna tid gjorde sina första försök att få några dikter publicerade var det till dåtidens ledande litteraturtidsskrift, *Bonniers Litterära Magasin* (BLM), han skickade dem.<sup>14</sup> Detta skulle kunna ses som ett spårbyte, från arbetarrörelsen till den litterära offentligheten. Men faktum är att Sjödin istället under 1940- och 1950-talet skulle komma att bedriva vad jag vill kalla ett slags litterärt växelbruk.

Sjödin bokdebuterade 1945 med samlingen *Blindgångare*. Den följdes upp med *Sommar-*

predikan 1947 innan han fick sitt definitiva genombrott med diktsamlingen *Sotfragment* 1949. Därefter följde böckerna *Nattliga besök* (1950), *Molniskugga* (1955) och *Asparnas tält* (1959), samtliga utgivna av Bonniers. Som Ingemar Algulin framhållit bör denna del av Sjödin författarskap i huvudsak hänföras till ”en tämligen modeinriktad 40-talsmodernism”.<sup>15</sup> I *Sotfragment* utvecklade han emellertid ett mer realistiskt poetiskt idiom än det som präglat hans två första diktsamlingar. Enligt Erik Hjalmar Linder anknöt det till ”motsvarande försök på trettiotalet (’fem unga’), det vill säga till 30-talets modernistiska arbetarlyrik”.<sup>16</sup> I de följande verken orienterade sig Sjödin dock åter mot det som Algulin kallar ”den senmodernistiska reträttens problematik”.<sup>17</sup>

*Sotfragment* skiljer sig inte bara stilistiskt, utan också tematiskt, från de föregående och efterföljande diktsamlingarna. Här skildrar Sjödin nämligen sina erfarenheter av industriarbete. Det har fått kritikern och arbetarlitteraturkännaren Rasmus Landström att hävda att det var med *Sotfragment* som Sjödin ”debuterade [...] som arbetarförfattare” men också att denna debut representerade ett ”sidospår”: ”Fram till 1949 hade han inte varit någon arbetarförfattare och under hela 1950-talet såg det inte heller ut som han skulle fortsätta som det. För under hela 50-talet och stora delar av 60-talet skrev Sjödin knappt en strof som handlade om arbete eller klass, han var snarare en kärleksdiktare och en finstämd naturpoet.”<sup>18</sup>

Detta stämmer dock inte. Parallellt med att han gav ut diktsamlingar på landets ledande förlag var Sjödin nämligen aktiv i olika sammanhang inom arbetarrörelsen. Samma år som *Sotfragment* kom ut publicerade exempelvis Sveriges Socialdemokratiska Ungdomsförbund (SSU) den lilla skriften *Från Nordsjön till Kap: En rapsodi om sjömanslivets belg och söcken, sådant det avtecknar sig i ny svensk dikt*, som sammanstälts av Sjödin och hans gode vän och diktarkollega Stig Carlson. Den innehöll sjömansdikter av bland andra Josef Kjellgren och Harry Martinson, vilka Sjödin och Carl-

son beskriver som ”denna diktnings båda ledande namn”, samt korta förklarande texter, och tanken var att hela verket skulle framföras av en ensemble på ungefär tio personer vid möten i SSU.<sup>19</sup> Samma år läste Sjödin också dikter vid SSU:s kongress och 1953 tilldelades han organisationens tidskrift *Frihets* litteraturstipendium.<sup>20</sup> Under början av 1950-talet medverkade han vidare i författarturnéer som ordnades av den arbetarrörelsen närstående tidskriften *Folket i Bild* och som inbegrep besök vid industriarbetsplatser och litteratursamtal med dem som arbetade där.<sup>21</sup> Dessutom skrev han ett antal ”prologer” till möten inom arbetarrörelsen. En av dessa författades till Kommunalarbetarförbundets kongress 1958.<sup>22</sup> En annan skrevs till socialdemokraternas kongress samma år, där den framfördes av Max von Sydow iklädd blåställ.<sup>23</sup>

Sjödin viktigaste litterära insatser inom arbetarrörelsen bestod dock i att han publicerade sig i dess tidningar och tidskrifter, exempelvis *Svensk typografitidning* (organ för Svenska typografförbundet), *Lantarbetaren*, *Beklädnadsfolket*, *Skogsindustriarbetaren* (SIA), *Kommunalarbetaren* och *Metallarbetaren*. I ett brev till Kristina Wallander 1978 kommenterar Sjödin sitt medarbetarskap i den sistnämnda publikationen på följande sätt:

Gsven [Gösta A. Svensson, *Metallarbetarens* redaktör (Wallanders kommentar)] uppmunttrade mig på olika sätt och var alltid mottaglig för förslag. Naturligtvis spelade min järnbruks-erfarenhet en roll därvidlag, jag har svårt att tänka mig annat. Jag skrev visst också en del prosabidrag och ett par prologer vid kongresser, i varje fall en till Metalljubiléet 1958. Georg Fant läste och man höll till på Operan. [---]. Här är det kanske bäst att jag tillfogar att de bidrag jag fick antagna av Metallarbetaren kanske inte var skrivna direkt med tanke på att de skulle passa i tidningen, men när jag skrev något som jag hämtat ur järnbruksmiljö var det naturligt att vända sig till Metallarbetaren.

En sådan ”anpassning” har jag använt mig av i andra sammanhang. Den sker ju i efterhand



och kan sägas vara en produkt av hur det är att nasa dikter. Den termen lärde jag mig i Klara.<sup>24</sup>

I detta brev antyder Sjödin att han vände sig till olika offentligheter med olika typer av verk. För detta talar bland annat det faktum att inte någon av de dikter han mellan 1945 och 1959 publicerade i litterära tidskrifter som *BLM*, *40-tal*, *Poesi* och *Lyrikvännen* handlade om arbete eller klass.<sup>25</sup> Däremot handlade många – men långt ifrån alla – av de dikter han publicerade i fackförbundspressen om just dessa ämnen.<sup>26</sup>

Dock finns det också överlappningar mellan Sjödens arbetarrörelsediktning och den som gavs ut i diktsamlingsform på Bonniers. Som Carlson framhållit hade exempelvis många av dikterna i *Sotfragment* först publicerats i fackförbundspressen, vilket föranledde Sjödin att beskriva samlingen som ”resultatet av flitigt brödskrivande”.<sup>27</sup> Det finns också ”Sotfragment-dikter” som enbart publicerades i fackförbundspressen. En sådan är porträtt-dikten ”Spelmanen” som publicerades i *Svensk typografitidning* 1948, en annan en dikt som trycktes under rubriken ”Sotfragment” i *Lantarbetaren* samma år.<sup>28</sup> Dessutom hade Sjödin först erbjudit manuskriptet till samlingen *Sotfragment* till ett arbetarrörelseförlag – nämligen KF:s förlag – som dock refuserade det.<sup>29</sup>

### Avskedet, återkomsten och den nya estetiken

Stig Sjödens korrespondens med Gerard Bonnier under den senare delen av 1950-talet vittnar om en skaparkris. I ett brev daterat 27 augusti 1958 skriver Sjödin exempelvis om ”den totala kantringen” med den diktsamling han då arbetade på: ”Det bidde ingenting. När jag äntligen fick fritt omkring mej och tid och arbetsro – ja, då var jag urgröpt och trött intill ryggmärgen.”<sup>30</sup> Någotting bidde det dock, nämligen samlingen *Asparnas tält* (1959). Men den betraktade Sjödin, enligt författaren Bernt-Olov Andersson – som är en

av Sjödens tydligaste litterära arvtagare – som ”ett slags återvändsgränd”.<sup>31</sup> Och när den väl kommit ut skulle det dröja drygt ett decennium innan Sjödin gav ut någon diktsamling på Bonniers igen.

Återkomsten till Bonniers och bokhandelsdiskarna skedde 1970 med diktsamlingen *Har ni flaggproblem?*<sup>32</sup> I mottagandet ger recensenterna stor uppmärksamhet åt att verket markerar just en återkomst. I *BLM* understryker Benkt-Erik Hedin exempelvis att Sjödin varit ”tyst som poet” under hela 1960-talet.<sup>33</sup> Även Sjödin själv beskriver samlingen som ett återvändande till poesin. I en broschyr utgiven av Författarcentrum 1969 meddelar han att han ”tagit en lång paus” men att han nu ”tänker ge ut dikter igen”.<sup>34</sup>

Att Sjödin inte skulle ha skrivit eller publicerat poesi under 1960-talet stämmer dock inte. Det framhålls av Björn Nilsson i en artikel i *Expressen* 1971: ”Tyst var han ju inte. [...] Flyhänt och för det mesta inspirerat författade han socialdemokratisk beställningsvers, prologer och festkantater [...]. Och på uppdrag av Riksbyggen skrev han en samling vers-kåserier om att bo i de nya förorterna.”<sup>35</sup> Dessutom publicerade Sjödin under 1960-talet dikter i fackförbundspressen. Som exempel kan man nämna att *Beklädnadsfolket* under decenniet innehöll sex dikter av Sjödin, *Metallarbetaren* tio, *Kommunalarbetaren* tretton och *Skogsindustriarbetaren* hela sjutton stycken. *Har ni flaggproblem?* markerade alltså inte någon återkomst till lyriken, utan till den litterära offentligheten utanför arbetarrörelsen.<sup>36</sup>

Dock är det tveksamt om man kan säga att Sjödin nu återupptog det växelbruk han ägnat sig åt under 1940- och 1950-talet. Från och med slutet av 1960-talet tycks nämligen det som tidigare kunnat betraktas som två olika, om än delvis överlappande, delar av Sjödens författarskap allt mer smälta samman. De dikter han publicerade i *Lyrikvännen* 1969 – och som senare kom att ingå i *Har ni flaggproblem?* – hade exempelvis en minst lika tydlig klasspolitisk prägel som de han

publicerade i fackförbundspressen vid samma tidpunkt, varav några också inkluderades i *Har ni flaggproblem?*.<sup>37</sup> Även i de andra 70-tals-samlingarna infliet dikter som först publicerats eller framförts inom arbetarrörelsen. I *Klarspråk* (1971) finner man exempelvis dikterna ”Den mänskliga faktorn” och ”Anteckningar om arbetet”, som tidigare publicerats i *Metallarbetaren*, och i *Livets starka smak* (1974) ingår dikten ”Arbetare. Så lyder ordet” som skrevs till LO:s 75-årsjubileum.<sup>38</sup> Att avståndet minskat mellan Sjäodins arbetarrörelsediktning och den han publicerade på Bonniers understryks också i Bertil Palmqvists recension i *Arbetet* av Sjäodins nästa diktsamling, *Klarspråk*.<sup>39</sup> Där skildras hur Sjäodin besökt Volvo i Olofström och läst dikter för arbetarna. En av dikterna, som tidigare publicerats i fackförbundspressen – ”Den mänskliga faktorn” – blev enligt Palmqvist mycket uppskattad, eftersom den resonerade med arbetarnas erfarenheter, och författaren ”kunde inkassera applåder för sitt program som en svensktoppsartist kunde ha avundats honom”. Denna dikt, noterar Palmqvist, ”ingår även i Sjäodins nya diktsamling”, och han understryker att Sjäodin redan tidigt varit en arbetarrörelsens diktare, men att han nu också erövrat parnassen:

Hemma i mitt barndomshem förekom två veckotidningar: Folket i Bild och Metallarbetaren. Där snappade jag tidigt upp ett par författarnamn. Det var Stig Sjäodin och Folke Fridell. Jag kan inte precis påstå att jag slukade det de skrev. Men de hörde liksom hemma i miljön. De var unga diktande industriarbetare som skrev för och om industriarbetare. Nu är de svenska mästare, bägge två.

Även Rune M. Lindgren framhåller i sin recension av *Klarspråk* i *Norrländska Social-Demokraten* att det finns ett släktskap mellan verket och det Sjäodin skriver i fackförbundspressen. Han menar att *Klarspråk* hör till ”de lättförstådda i vår litteratur” och att Sjäodin även ”i den fackliga pressen” uttrycker sig

”[k]lart, tydligt och rakt”.<sup>40</sup> Anders Sjöbohm var också inne på liknande tankegångar i sin recension i *Göteborgs-Tidningen* av Sjäodins nästa diktsamling, *Livets starka smak* (1974), och hävdade att många av dikterna i den ”skulle kunna kallas ’facklig poesi’”.<sup>41</sup> En del av dikterna i Sjäodins 70-talssamlingar hade dessutom först publicerats i fackförbundspressen, och ytterligare andra återpublicerades där.

Att skillnaderna mellan Sjäodins arbetarrörelsediktning och den lyrik han publicerar på Bonniers minskar under 1970-talet kan enligt min uppfattning ses som ett uttryck för att skaparkrisen på 1950-talet övervunnits. I den tidigare omnämnda Författarcentrumbroschyren anger Sjäodin att hans beslut att återvända till den litterära offentligheten provocerats fram av att ”en ung poet” frågat om han ”någongång varit socialt engagerad”.<sup>42</sup> På 1940-talet var Sjäodin i allra högsta grad en socialt engagerad diktare. Men detta engagemang kom i allmänhet till starkare, eller åtminstone tydligare, uttryck i arbetarrörelsediktningen än i de diktsamlingar han gav ut på Bonniers. Härvidlag utgjorde *Sotfragment*, som ju innehöll en hel del material som förhandspublicerats i fackförbundspressen, ett undantag. Med den samlingen verkar Sjäodin ha försökt syntetisera delar av sitt författarskap som han dittills låtit komma till uttryck i olika sammanhang. Men det tycks inte som att han blev helt nöjd med resultatet. 1952 formulerade han sig exempelvis på följande sätt om den estetik som präglade *Sotfragment*: ”Jag är vid detta lag ganska trött på denna diktart och jag vet att ett kvarblivande inom dess trånga hank och stör skulle innebära sammanbrottet för mitt skrivande.”<sup>43</sup> Några år senare återkom han i en intervju till liknande tankegångar: ”den boken är en engångsföreteelse: jag fann en stil som jag utnyttjade så länge stoffet höll, och den går inte att komplettera”.<sup>44</sup> Även i en av de dikter Sjäodin skrev direkt för arbetarrörelsen – ”Kommunalprolog 1958” – diskuterar Sjäodin avsaknaden av ett poetiskt språk för att beskriva arbetarklasserfarenheter:

Men den tanken har gripit mig  
ju mer jag levat invid orden,  
att det finns en annan historia,  
aldrig skriven,  
än den stolta, än krigens  
och det förspillda blodets historia.  
Men ingen har den vardagspenna,  
ingen förfogar över så fredliga ord  
att de tysta, att de plågsamt tigande  
kunde stiga upp och berätta om spadarnas,  
hackornas, blusarnas historia.<sup>45</sup>

Och, i dikten "Ett optimistiskt fragment" i *Perspektiv* 1958 verkar Sjödin rent av lova att han ska skapa ett nytt slags diktning om arbete och klass:

Jag kommer hälsan dragiga dörrar  
bjud vattenskopan åt mig  
en dag i juli  
eller ugnsnett kaffe en vinterdag  
med snö i träskorna  
Jag kommer för att sjunga  
om de mest besynnerliga ting  
skurna i kol och järn, förändligade  
till slingor, till spiraler, kylapparater.  
[...]  
Jag kommer för att sjunga  
inte om äran och den tunna avlöningspåsen  
ställda i relation till sociala avdrag.  
Möjligen för att påvisa  
befrielsen under duschen  
och den egendomliga ingivelse  
en kropp genomgår en dag i juli  
när med hetan till vänster och höger  
lungorna pumpar i zinnerdamm och ånga  
när ryggen oljar på glansiga pistonger  
när havremjölsvattnet hänger i magsäckens  
gunga.<sup>46</sup>

På 1970-talet är Sjödin en väldigt produktiv lyriker. På Bonniers kommer fyra diktsamlingar i relativt rask följd: *Har ni flaggproblem?* (1970), *Klarspråk* (1971), *Livets starka smak* (1974) och *Förklaringsstapet* (1977). Parallellt publicerade Sjödin sig flitigt i olika sammanhang inom

arbetarrörelsen. Bland annat medverkade han med dikter i antologierna *du vars hjärta är hos vänstern* och *man kan inte säga en katt* som gavs ut av Kulturarbetarnas socialdemokratiska förening inför riksdagsvalen 1973 respektive 1976.<sup>47</sup> Han medverkade också med ett stort antal dikter i fackförbundspublikationer som *Metallarbetaren*, *Kommunalarbetaren* och *Skogsindustriarbetaren*.

Sjödins 70-talsdiktning präglades av ett poetiskt idiom som var annorlunda än det som utmärkt hans tidigare diktsamlingar. Det beskrivs på följande sätt av Algulin: "Diktarens poetik har nu helt förändrats, och han förespråkar en långsamhetens och tålmodighetens lyriska metodik i uttrycklig opposition mot den ungdomliga modernismens brist på syntax, dvs närmast en semantisk-konventionell innebörd."<sup>48</sup>

Denna poetik har inte bara annonserats i dikter i fackförbundspressen, den har utvecklats i arbetarrörelsens litteraturoffentlighet. Visserligen skriver Sjödin i ett brev till Gerard Bonnier 17 mars 1971 att han under sin bortavaro från dennes förlag "sysslats med glanslösa uppdrag och trivial skit för fackföreningsrörelsens räkning", vilket inte låter särskilt inspirerande, men i andra sammanhang framhåller han faktiskt att engagemanget i arbetarrörelsen varit poetiskt fruktbart.<sup>49</sup> I en presentation av sig själv i *Svensk bokhandel* 1970 skriver han exempelvis att *Har ni flaggproblem?* i stor utsträckning handlar om

hur det känns när det går att sätta ihop bitarna igen, när språket åter fungerar. [---] För länge sedan arbetade jag i ett järnverk i Sandviken. Det har lärt mig respekt för allt slags meningsfullt arbete, för yrkeskunskap. I dag arbetar jag på en fackförbundstidning [*Skogsindustriarbetaren*]. Därmed har jag förmånen att få vara med och delta i en sjudande arbetsverklighet och jag får träffa människor, många människor. Och det och de är det bästa som finns.<sup>50</sup>

Just närheten till människorna är central i Sjödins 70-talsestetik. Det kommer till pro-

grammatiskt uttryck i inledningsdikten i *Har ni flaggproblem?:* "Samtal på kyrkogården". Där skildras hur diktjaget "återvänder till ljuset efter tio år" och hör någon yttra följande:

Det är bara att gå rakt fram,  
gå rakt fram och sen till vänster mot hjärtat  
och strunta i fåglarna,  
dem kan ingen tolka.  
Det är människorna som är ditt ämne,  
hos dem ska du hämta orden,  
då blir du närvarande."  
Jag stiger upp  
och plötsligt kan jag äta grönskan med sked.<sup>51</sup>

När Sjödin beskriver sitt arbete på *Skogsindustriarbetaren* som något som ger honom möjlighet att komma i kontakt med många människor kopplar han alltså samman sitt arbete i arbetarrörelsen med sitt poetiska uppdrag.

Nu hade Sjödin funnit en lyrisk form som bättre än den han experimenterat med i *Sotfragment* fungerade för att också i den litterära offentligheten ge uttryck för det samhällsengagemang han tidigare huvudsakligen gett uttryck för i arbetarrörelsediktningen.

### En ny uppdelning?

Efter att han gett ut *Förklaringsstapet* 1977 skulle Stig Sjödin ännu en gång under en längre period komma att avstå från att ge ut diktsamlingar på Bonniers. Hans nästa bok på förlaget, diktsamlingen *Näverbrev*, kom nämligen inte ut förrän elva år senare, 1988. *Näverbrev* blev Själdins näst sista bok på Bonniers. Den allra sista, *Läkebok – nedresa*, kom ut fem år senare, bara tre veckor innan hans bortgång i lungcancer i april 1993.

Liksom tidigare innebar Själdins bortavaro från Bonniers inte att han tystnade som poet. Under 1980-talet var han nämligen i allra högsta grad lyriskt aktiv inom arbetarrörelsen. Bland annat gav organisationer inom denna rörelse ut två antologier med hans dikter. Den första av dessa har titeln *Arbete och människo-*

*värde* och publicerades av LO 1981 i en upplaga på 30 000 exemplar (1986 gav Tidens förlag ut en andra upplaga). Syftet med utgivningen var att boken skulle användas i den fackliga studieverksamheten, och den kompletterades med en studievägledning av Rune Nordin som gavs ut i samarbete med Brevskolan. Därför ligger fokus i urvalet, som gjordes av Nordin, på dikter som, med LO-ordföranden Gunnar Nilssons formulering i förordet, "presenterar olika arbetsmiljöer och orsakerna till bristerna".<sup>52</sup>

Boken innehåller sammanlagt 47 dikter som hämtats såväl från Själdins förlagsutgivna samlingar (33 stycken) som från olika arbetarrörelsepublikationer (åtta stycken). Av de dikter som hämtats ur förlagsutgivna verk kom hela 25 ur 70-talsproduktionen, varav inte färre än 12 ur *Livets starka smak*, medan sju tagits från *Klarspråk*, fyra från *Har ni flaggproblem?*, två från *Förklaringsstapet* och en från boken *Rumpan har gått* (en bok om timmerflottning som Själdin gav ut i samarbete med fotografen Stig T. Karlsson och som kom ut på förlaget Fyra förläggare 1977). Av de äldre dikterna är sex tagna ur *Sotfragment* och en ur *Asparnas täkt*. Av dikterna ur arbetarrörelsepublikationerna har tre hämtats från *Träindustriarbetaren*, två från *Kommunalarbetaren* och en vardera från *Skogsindustriarbetaren* och *Metallarbetaren*. Därtill kommer sviten "Sju dikter ur SAP:s program 'Datorer på människans villkor'."

Att *Arbete och människovärde* – trots att den är utgiven av en arbetarrörelseorganisation med syftet att användas i dess studieverksamhet – till så stor del utgörs av dikter från de samlingar Själdin gett ut på Bonniers under 1970-talet understryker att distansen under detta årtionde mellan Själdins arbetarrörelsediktning och hans förlagsutgivna diktning inte var särskilt stor. Att Själdin mellan 1977 och 1988 inte gav ut några diktsamlingar på Bonniers visar dock att hans poetiska gärning under denna period inte på samma sätt som tidigare spände över flera olika offentlighetssammanhang. Nu var han huvudsakligen en arbetarrörelsepoet.

1988, samma år som Själdin återvände till

Bonniers och gav ut *Näverbrev*, gav Folkets Husföreningarnas Riksorganisation, i samband med det årets Folketshuskongress, ut samlingen *Dikter i Folkets Hus*. Den innehåller dikter av Sjödin som, med Erik Söderstens formulering i förordet, handlar om ”folketshusrörelsen och våra Folkets Hus. De speglar människorna och rörelsen i vardag och fest, eldsjälarna, tradition och förnyelse, idéerna och målen”.<sup>53</sup> Södersten presenterar Sjödin som ”en av våra främsta arbetarskaldar idag – kanske den främste”.<sup>54</sup> Han beskriver honom också som ”något av allas vår Folkets Hus-skald”:

Redan i första numret av vår ’nya’ tidning *Folkets Hus*, nr 5 år 1969 och hittills fram till nummer 10 år 1986 har han med jämna mellanrum medverkat med många läsvärda och uppskattade dikter.

Utöver detta har vi reciterat ur och skrivit om Stig Sjödens olika diktsamlingar. Han har upplevt olika händelser i många Folkets Hus, där han också läst egna dikter.<sup>55</sup>

Södersten beskriver alltså Sjödin som en arbetarrörelsens diktare, och det faktum att Sjödin skrivit tillräckligt många dikter om Folkets Hus för att kunna fylla en hel antologi – samt att inga av dessa dikter någonsin uppmärksammats utanför arbetarrörelsen – vittnar väl om att han verkligen var det. Men, att *Dikter i Folkets Hus* kom ut samtidigt som *Näverbrev* visar att Sjödin också var aktiv i det traditionella litterära livets centrum – och därmed att han mot slutet av sitt liv återupptog ett litterärt växelbruk av det slag han bedrivit på 1940- och 1950-talet.

## Avslutning

I förordet till *Arbete och människovärde* påstår LO:s dåvarande ordförande, Gunnar Nilsson, att antologin representerar ”en helt ny form för information och skolning”.<sup>56</sup> Uttalandet är förbryllande. När *Arbete och människovärde* kom ut hade ju Stig Sjödin – som visats ovan – använt poesi för ”information och skolning” inom

arbetarrörelsen i fyra decennier, bland annat genom att publicera lyrik i fackförbundspresen och att skriva dikterverk för uppläsning vid möten inom olika arbetarrörelseorganisationer.

Man kan tycka att Nilsson borde ha haft bättre koll på den roll som Sjödin spelat inom arbetarrörelsen. Dock tycks han dela sin omedvetenhet med många litteraturexperter. Som Furuland framhållit ter sig ju Sjödens ”insats i svenskt kulturliv” i de flesta presentationer ”smalare än den var i verkligheten”. Och det beror i inte ringa utsträckning på att hans arbetarrörelsediktning inte getts den uppmärksamhet den förtjänar.

Detta snäva synsätt präglar emellertid inte bara förståelsen av Sjödens författarskap, utan av den svenska arbetarlitteraturen i allmänhet. Att den svenska arbetarlitteraturen uppstod inom arbetarrörelsen är de flesta forskare överens om. Däremot har dess historia efter arbetarförfattarnas genombrott på parnassen under början av 1900-talet i huvudsak betraktas som någonting som utspelar sig utanför arbetarrörelsen, vilket bidragit till att fokus i studiet av modern svensk arbetarlitteratur huvudsakligen kommit att ligga på förlagsutgivna verk som uppmärksammats i den litterära offentligheten.<sup>57</sup>

Exemplet Stig Sjödin utmanar denna syn på arbetarlitteraturens historia. Stora delar av hans lyriska författarskap har ju skapats, distribuerats, lästs och diskuterats inom arbetarrörelsen. Som exempel kan man ta hans Folkets Hus-dikter, de dikterverk han skrev till olika möten och kongresser eller, inte minst, de dikter han publicerade i fackförbundspresen. Men Sjödens arbetarrörelsediktning har inte varit avskild från exempelvis lyriken i de diktsamlingar han publicerade på Bonniers. Tvärt om har han under långa perioder – framför allt på 1940- och 1950-talet, samt under 1970-talet – satt insatserna i olika offentligheter i förbindelse med varandra. Ett exempel på det är många av dikterna i de förlagsutgivna samlingarna först publicerats i fackförbundspresen.

Sjödin är långt ifrån den ende moderne svenske arbetarförfattaren som haft starka

kopplingar till arbetarrörelsens litteraturoffentligheter. Jenny Wrangborgs uppmärksammade diktsamling *Kallskänken* (2010) publicerades exempelvis av förlaget Kata, som grundades av arbetarrörelseaktivister med syftet att ge ut just den samlingen. Vidare ger flera organisationer i arbetarrörelsen ut arbetarlitteratur. 2013 publicerade exempelvis *Kommunalarbetaren* antologin *Var ligger min arbetsplats i morgon?* och 2018 gav man ut *Det här får de inte på banken*. Dessutom samarbetar Föreningen arbetarskrivare – där en stor andel av de samtida svenska arbetarförfattarna är medlemmar, och som utgör en viktig institution inom den samtida svenska arbetarlitteraturen – på flera sätt med olika arbetarrörelseorganisationer, inte minst ABF.

Forskningen om modern svensk arbetarlitteratur måste bli bättre på att lyfta blicken mot andra sammanhang än det där det traditionella litterära livet utspelas. Ovan har jag försökt bredda bilden av Sjäöndins lyriska författarskap genom att inkludera hans diktande inom arbetarrörelsen och resonera kring hur detta förhåller sig till de delar av författarskapet som kom till uttryck i de diktsamlingar han gav ut på Bonniers. Det jag presenterat är dock bara en konturteckning. För att en mer fullständig bild ska kunna framträda krävs bland annat att alla de verk han publicerade i olika arbetarrörelseorgan – eller som ligger begravda i olika mötesprotokoll – letas upp och tillgängliggörs. Det är en stor uppgift, men en viktig sådan.

## Noter

- 1 Lars Furuland, "Stig Sjäöndin som arbetarskildrare", *Gefle Dagblad*, 16 januari, 1999, 10.
- 2 Lars Furuland och Johan Svedjedal, *Svensk arbetarlitteratur* (Stockholm: Atlas, 2006), 272–273.
- 3 Matts Rying, "Från järnverket till poesin", *Röster i Radio* 27, nr 20 (1957): 10.
- 4 Göran Greider, "Varifrån livet kommer", *Dagens Nyheter*, 2 april, 1993, B1.
- 5 Furuland och Svedjedal, *Svensk arbetarlitteratur*, 282.
- 6 Jan Mårtensson, "Stig Sjäöndins revolutionära urladdningar", *Norrköpings Tidningar*, 12 november, 1974, 4; Bengt Holmqvist, "Ingen bard för bossar", *Dagens Nyheter*, 7 oktober, 1977, 4.
- 7 Mårtensson, "Stig Sjäöndins revolutionära urladdningar", 4.
- 8 Siv Hackzell, *Lyftpojkestens skrik: en studie i Stig Sjäöndins poesi* (Nacka: Bembo bok, 2001), 26.
- 9 Magnus Nilsson och John Lennon, "Defining Working-Class Literature(s): A Comparative Approach Between US Working-Class Studies and Swedish Literary History", *New Proposals: Journal of Marxism and Interdisciplinary Inquiry*, 8, nr 2 (2016): 56–57.
- 10 Stig Sjäöndin, "Ta i näven, släng i taket... så det glimmar som gull...", i *Utesläppt och innestängd* (Sandviken: Stig Sjäöndin Sällskapet, 1997), 34.
- 11 Stig Sjäöndin, *Förklaringsstapet* (Stockholm: Bonniers, 1977), 59.
- 12 Sjäöndin, "Ta i näven, släng i taket... så det glimmar som gull...", 34.
- 13 Sjäöndin, "Ta i näven, släng i taket... så det glimmar som gull...", 34.
- 14 Sjäöndin, "Ta i näven, släng i taket... så det glimmar som gull...", 35.
- 15 Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten: Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1977), 505.
- 16 Erik Hjalmar Linder, *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria: Fem decennier av 1900-talet, Band 2* (Stockholm: Natur och kultur, 1966), 892.
- 17 Algulin, *Den orfiska reträtten*, 508.
- 18 Rasmus Landström, "Stig Sjäöndin – ur bilden av en arbetarförfattare", *Dala-Demokraten*, 13 oktober, 2017.
- 19 Stig Carlsson och Stig Sjäöndin (red), *Från Nordsjön till Kap: En rapsodi om sjömanslivets helg och söcken sådant det avvecknar sig i ny svensk*

- dikt (Stockholm: Sveriges socialdemokratiska ungdomsförbund, 1949), 4.
- 20 Karl-Olof Bergström, "Valsverksarbetaren som blev poet", *Frihet* 36, nr 24/25 (1953): 17.
- 21 Tore Borglund, "Stig Sjödin om Sotfragment: Så jävligt trodde inte många att det var", *Arbetet*, 28 juni, 1975.
- 22 Birger Norman och Stig Sjödin, *Prologer* (Stockholm: FiBs lyrikklubb, 1971), 63–68.
- 23 Hans Backman, "Stig Sjödin: Poet, debattör och samhällsvetare", *Kommunalarbetaren* 62, nr 23 (1971): 43.
- 24 Kristina Wallander, *Metallarbetaren och litteraturen: Det litterära stoffet i en svensk fackförbundstidning 1890–1978* (diss., Lunds universitet, 1982), 157.
- 25 Stig Sjödin, "Tre miniatyrer", *Bonniers Litterära Magasin* 15, nr 7 (1946): 544–545; "Ur Naturliga besök", *Bonniers Litterära Magasin* 19, nr 5 (1950): 339–340; "Elisabetsvit", *Bonniers Litterära Magasin* 21, nr 2 (1952): 93–95; "Den 7 oktober", *Bonniers Litterära Magasin* 23, nr 6 (1954): 451–453; "Ang. Verkligheten", *Bonniers Litterära Magasin* 24, nr 8 (1955): 594–595; "Taktiler", *Bonniers Litterära Magasin* 26, nr 6 (1957): 494–495; "Tre dikter", *40-tal* 2, nr 5 (1945): 16–17; "Vill något annat", *Poesi* 1, nr 2/3 (1948): 102–103; "Stenlandskap", *Poesi* 2, nr 3 (1949): 18–19; "Ur Naturliga besök", *Poesi* 3, nr 2 (1950): 18–19; "Tre kärleksdikter", *Lyrikvännen* 2, nr 5, (1955): 3; "Ang. diktandet", *Lyrikvännen* 4, nr 2, (1957): 1; "Tre porträtt i ord", *Lyrikvännen* 6, nr 2 (1959): 16–17..
- 26 Se exempelvis Stig Sjödin, "Tre röster (aldrig tillfragade)", *Metallarbetaren* 67, nr 1/2 (1956): 7; "Sjung en sång på Folkets hus", *Metallarbetaren* 67, nr 9 (1956): 7; "Sotflagor", *Skogsindustriarbetaren* 13, nr 8 (1948): 8; "Stålverk", *Skogsindustriarbetaren* 13, nr 13 (1948): 14; "Två Sotfragment", *Kommunalarbetaren* 41, nr 7 (1951): 123; "Ur Prolog vid Sv. Beklädnadsindustriarbetareförbundets kongress", *Beklädnadsfolket* 15, nr 11 (1959): 26.
- 27 Stig Carlson, "Anteckningar till 'Sotfragment'", *Lyrikvännen* 1, nr 2 (1954): 10; Stig Sjödin, "Kolskjutaren", i *Diktaren om dikten: 27 poeter kommenterar egna dikter*, red. Karin Treffenberg (Stockholm: Natur och kultur, 1952), 85.
- 28 Stig Sjödin, "Spelmannen", *Svensk typografitidning* 61, nr 51–52 (1948, 591; "Sotfragment", *Lantarbetaren* 33, nr 39–40 (1948): 23..
- 29 Carlson, "Anteckningar till 'Sotfragment'", 10.
- 30 Stig Sjödin, brev till Gerard Bonnier 27 augusti 1958.
- 31 Bernt-Olof Andersson, "Slaggsten och syrén – Stig Sjödin och Bergslagens arbetardiktning idag", i *Bergslagen som litterär miljö: Fem föreläsningar* (Gagnef: Bokboden, 2000), 24.
- 32 Man kan dock notera att även om Sjödin åter gav ut böcker på Bonniers så publicerade han sig inte längre i *BLM*. Alltså var han inte i lika stor utsträckning som tidigare någon Bonniersförfattare.
- 33 Benkt-Erik Hedin, "Återkomst", *Bonniers litterära magasin* 39 (1970): 212.
- 34 Stig Sjödin, "Stig Sjödin: Dikter" (Stockholm: Författarcentrum, 1969).
- 35 Björn Nilsson, "Dela ut den hos LO", *Expressen*, 3 september, 1971, 4. De verskåserier Nilsson syftar på är diktsamlingen *Bo bortom tullen* (1966).
- 36 Dessutom publicerade Sjödin faktiskt ett antal nyskrivna dikter i litterära tidskrifter utanför arbetarrörelsen under 1960-talet, exempelvis i *Lyrikvännen*. Stig Sjödin, "Meditationer", *Lyrikvännen* 12, nr 4 (1965): 12; "Leenden", *Lyrikvännen* 14, nr 4 (1967): 4; "Två dikter", *Lyrikvännen* 16, nr 5/6 (1969): 3. Vidare gav FiBs: lyrikklubb 1965 ut en utgåva av *Sotfragment* som utökats med ett stort antal nya "porträtt från bruket"-dikter.
- 37 Sjödin, "Två dikter", 3; "Seminarier – grupp-arbete", *Metallarbetaren* 77, nr 9 (1966): 32; "Protokoll – aldrig införda", *Beklädnadsfolket* 24, nr 14, 1967, 14
- 38 Stig Sjödin, *Klarspråk* (Stockholm: Bonniers, 1971), 43–45, 48–49; "Den mänskliga faktorn", *Metallarbetaren* 81, nr 37 (1970): 18–19; "Anteckningar om arbetet", *Metallarbetaren* 84, nr 35 (1973): 48–49; *Livets starka smak* (Stockholm: Bonniers, 1974), 45–47.
- 39 Bertil Palmqvist, "En svensk mästare talar i Klarspråk", *Arbetet*, 3 september, 1971.
- 40 Rune M Lindgren, "Tala enklare utan att förenkla sig", *Norrländska Social-Demokraten*, 10 april, 1972.
- 41 Anders Sjöbohm, "Stig Sjödin – reformismens

- diktare. Att bryta motståndet med tålamod, realism och ilska”, *Göteborgs-Tidningen*, 25 oktober, 1974, 12.
- 42 Sjödin, ”Stig Sjödin: Dikter”.
- 43 Sjödin, ”Kolskjutaren”, 85.
- 44 Matts Rying, ”Från järnverket till poesin”, *Röster i Radio* 27, nr 20, 1957, 10.
- 45 Norman och Sjödin, *Prologer*, 64.
- 46 Stig Sjödin, ”Ett optimistiskt fragment”, *Perspektiv* 9, nr 4 (1958): 165.
- 47 Stig Sjödin, ”Ur Rapport från verkstadsgolvet”, i *du vars hjärta är hos vänstern* (Stockholm: Kulturarbetarnas socialdemokratiska förening, 1973), 41–42; ”Junivykort från Sverige 1976”, i *man kan inte äga en katt* (Stockholm: Kulturarbetarnas socialdemokratiska förening, 1976), 9–11.
- 48 Algulin, *Den orfiska reträtten*, 516.
- 49 Stig Sjödin, brev till Gerard Bonnier 17 mars 1971.
- 50 Stig Sjödin, ”Stig Sjödin”, *Svensk bokhandel* 19 (1970): 351.
- 51 Stig Sjödin, *Har ni flaggproblem?* (Stockholm: Bonniers, 1970), 7.
- 52 Gunnar Nilsson, i Stig Sjödin, *Arbete och människovärde: dikter om arbetslivets villkor* (Stockholm: LO, 1981), 7.
- 53 Erik Södersten, i *Dikter i Folkets Hus*, red. Stig Sjödin (Stockholm: Folkets Husföreningarnas Riksorganisation, 1981), 4.
- 54 Södersten, i Sjödin, *Dikter i Folkets Hus*, 4.
- 55 Södersten, i Sjödin, *Dikter i Folkets Hus*, 3.
- 56 Nilsson, i Sjödin, *Arbete och människovärde*, 7.
- 57 Nilsson och Lennon, ”Defining Working-Class Literature(s): A Comparative Approach Between US Working-Class Studies and Swedish Literary History”, 56–57.

## Summary

### *Working-Class Poetry and Publics: The Example of Stig Sjödin*

The Swedish poet Stig Sjödin (1917–1993) is generally recognized as an important figure in both Swedish literary history and the history of Swedish working-class literature. This status rests almost exclusively on poetry collections published in the 1940s, 1950s and 1970s. In addition to this, however, Sjödin was also active as a poet within the labour

movement. By including his political involvement in the discussion of his poetry collections, this article aims at broadening the understanding of Sjödin’s *oeuvre*. It also argues that research on modern Swedish working-class literature must transcend the traditional realm of literature.

*Keywords:* working-class poetry; working-class literature; literature in the labour movement



CAROLINE GRAESKE

# I GRÄNSLANDET

Norm- och ekokritiska perspektiv på  
Inga Borgs böcker om Plupp

En författare som tidigt började skriva barnböcker om samiska miljöer var Inga Borg. Under en period av 50 år skapade hon totalt 26 bilderböcker om Plupp, en blåhårig figur som bor i fjällvärlden. Inga Borgs storhetstid inföll främst under 1970- och 80-talen, och hon har tilldelats många priser, bland annat Elsa Beskow-plaketten (1970) och Litteraturfrämjandets pris (1982).

Inga Borg föddes 1925 i Stockholm och var dotter till simmaren Anders Borg och hans fru Elise (född Lindberg). Eftersom fadern arbetade som professionell simmare flyttade familjen runt bland annat till Belgien och Schweiz. Hon bodde också längre perioder hos sina morföräldrar i Dalarna där hennes intresse för naturen tidigt grundlades. Redan som 19-åring, sommaren 1945, vistades Inga Borg i Dalafjällen, en resa som gjorde stort intryck på henne, och under vistelsen tecknade hon djuren och naturen i fjällfaunan.<sup>1</sup>

Inga Borg utbildade sig vid Konsthögskolan i Stockholm vid mitten av fyrtiotalet och hade under denna tid målaren Ragnar Sandberg som sin mentor. Den första tiden arbetade hon helst i olja och hennes första separata utställning ägde rum 1955 i Stockholm. Det var också då som hennes första bok om Plupp utkom, *Plupp och renen* (1955). Under 1950-talet fick

Inga Borg flera stora framgångar både med sitt författarskap och sitt konstnärskap och många konstnärer och tecknare samlades tidvis i hennes ateljé i Ulriksdal i Stockholm där hon verkade ända fram till 2012.

Det finns inte mycket skrivet om Inga Borgs författarskap trots att böckerna om Plupp sedan mitten av sjuttitalet varit frekvent utlånade på våra bibliotek. År 1975 var Inga Borg den mest utlånade barnboks författaren med cirka 450 000 utlån.<sup>2</sup> Faktum är att Inga Borgs böcker om Plupp gått forskningen sällsamt obemärkt förbi. I översiktsverk beskrivs Inga Borgs författarskap mycket kortfattat, ofta bara med några få rader där främst naturskildringar och illustrationer tas i beaktande.<sup>3</sup> Även hennes okonventionella, nyskapande sätt att skildra talande djur där djuren inte längre tillskrivs känslomässiga relationer till människan, har påtalats.<sup>4</sup>

En av få som skrivit mer ingående om Inga Borgs författarskap är Kristin Hallberg. Hon hävdar att Borg skildrar en mycket sammanhållen värld där resan och nyfikenheten utgör viktiga fundament.<sup>5</sup> Hallberg visar hur författar- och konstnärskapet utvecklas över tid där faktabaserat stoff är centralt i det tidiga författarskapet medan sinnliga aspekter blir viktigare i det senare. Vidare ser Hallberg figuren Plupp som en ”sagolinne” som i bok efter bok tränger

allt djupare in i myrlandet och fjällvärlden. Detta med anledning av att Borg också skrivit två böcker om Carl von Linné för barn.<sup>6</sup> Även Gerda Helena Lindskog har skrivit om Plupp-böckerna och också hon tar upp parallellen med Linné: "Lika outtröttligt som Linné har Plupp undervisat och verkat i bok efter bok, decennium efter decennium visar han på sitt överraskande sakliga och vänliga vis hur djur och mer i förbigående människor (samer i traditionella visten och de bofasta i sina fåbodstugor) lever i den hårda och vackra fjällvärlden." Vidare hävdar Lindskog att Plupp i mångas minne har förvandlats till ett "same-troll".<sup>7</sup> Också Lydia Kokkola har skrivit en kort artikel om Inga Borg och Plupp där hon främst presenterar författarskapet för internationella läsare,<sup>8</sup> men varken Kokkola, Lindskog eller Hallberg gör några mer ingående textanalyser och Pluppfiguren har inte problematiserats i förhållande till de samiska miljöer som gestaltats i böckerna.

Syftet i denna artikel är därför att studera hur fjällvärlden och samiska miljöer representeras i Inga Borgs böcker om Plupp. Hur skildras karaktärerna och hur relaterar de till varandra och till miljön? Vilken betydelse har miljöbeskrivningarna i texterna?

En målsättning är att utifrån postkoloniala och ekokritiska perspektiv fördjupa förståelsen för Borgs text- och bildvärld, dess miljöer och karaktärer.

### **Material och teoretiska utgångspunkter**

Materialet består av samtliga Pluppböcker utgivna mellan åren 1955–2005. Dessa böcker har analyserats utifrån normkritiska perspektiv som berör såväl ekokritiska som postkoloniala och dimensioner. Det ekokritiska perspektivet har utvecklats mycket under de senaste tio åren. Redan under 1960- och 1970-talen talade forskare om ekologisk filosofi, men under 2000-talet har begreppet ekokritik och "the green turn" fått legitimitet inom litteraturteori.<sup>9</sup> Ekokritik handlar i stort om att undersöka förhållandet mellan text och natur, samhälle, språk och

kultur. Även frågor om naturen som makt-diskurs och social konstruktion tas upp. Ofta utgår ekokritiken från platsens betydelse för människor inte bara som fysiskt landskap utan också som ett psykologiskt sådant som formar människor. I den litterära texten har platsen ett komplext förhållande till människors verklighet, fysiskt och psykiskt, historiskt, ekonomiskt, politiskt och kulturellt.<sup>10</sup>

Ekokritiken har uppstått ur en medvetenhet om tilltagande miljöproblem i världen. Det handlar emellertid inte bara om ett naturvetenskapligt konstaterande om miljöproblemens negativa konsekvenser, det handlar också om deras kulturella ursprung. I detta sammanhang kan det vara värt att poängtera att forskarna på detta fält inte gör en ontologisk skillnad mellan naturen, som det passiva objektet, och människan, som det aktiva subjektet. Istället betraktas naturen ofta som ett socialt konstruerat och kulturellt fenomen.

Ekokritiken tar därmed ofta avstamp i en modernitetskritik där alienationen är central för det moderna tänkandet. Naturen har alltid spelat en viktig roll inom litteraturvetenskaplig forskning, men ekokritiken präglas av en stark normativ hållning som handlar om att bidra till ett förändrat etiskt och känslomässigt förhållningssätt till naturen. I detta sammanhang är det ekokritiska perspektivet viktigt då det visar sig att Plupp alltid värnar om djuren och naturens bästa samtidigt som han påvisar miljöproblemens negativa konsekvenser.

Även det postkoloniala perspektivet är relevant i analyser av Inga Borgs böcker då Plupp rör sig i miljöer där ursprungsbefolkningar lever och verkar. Det finns många studier som visar hur samer marginaliseras och främmandegörs av majoritetssamhället.<sup>11</sup> Postkolonialism belyser som bekant maktförhållanden och sätter ljus på binärer som centrum och periferi, vi och dem.<sup>12</sup> Begreppet postkolonialism är emellertid ingalunda entydigt utan spänner över en mångfald av erfarenheter.

En risk när man diskuterar postkolonialism är att skeenden och handlingar fokuseras

snarare än de faktiska offren för kolonialismen. På så sätt berövas den Andre, de subalternerna, sin röst och rätt till den egna historieskrivningen – något som ligger i linje med det koloniala projektet som går ut på just att tysta de kolonialiserade och ta sig rätten att beskriva dem och tala åt dem.<sup>13</sup> Att tala om, eller för, postkolonialiserade subjekt förstärker och bygger vidare på en kolonial diskurs, ett vi och dom, inkludering eller exkludering om man så vill. I denna artikel är dock inte avsikten att skildra samernas historia utan snarare visa hur figuren Plupp verkar i samiska miljöer och gestaltar motståndsstrategier som tenderar att lösa upp binära oppositioner som vi och dom.

### Karaktären Plupp

Böckerna om Plupp har alla ett liknade uppbygg och i stort sett börjar alla med raderna:

Plupp är en ”osynlig” som kan tala med djur. (Han är osynlig för alla människor – utom för dig och mig!). Plupp bor någonstans långt uppe i norr bland höga fjäll. Där har han sitt bo, en liten torvkåta, vid sjön Blåvattnet.<sup>14</sup>

Plupp bor i fjällvärlden, i Sápmi, och hans familj är djuren som lever på fjället, lämmel och hermelin. Han lever i samklang med årstiderna och värnar om naturen och djuren och har byggt sitt bo vid en plats där han sett rester av en lägereld.

Här hade en människa bott och nu fick Plupp en idé. Han hade sett en kåta en gång. Ett sånt bo som människor i fjällen bygger sig. En kåta skulle han ha. Just här vid sjöstranden. (*Plupp bygger bo*, 1956, 11f.)

Djuren, bäver, hermelin och lämmel, hjälper Plupp att bygga kåtan. Av naturmaterial skapar han sitt hem och djuren blir ”stumma av beundran”. Han finner sig snabbt tillrätta vid sjön och bygger också en flotte som han gör upptäcktsfärder med. Plupp följer naturens

skiftningar och ägnar sig åt praktiska göromål som svamp- och bärplockning och förberedelser för årstidernas gång. Han har blått hår, röd näsa och orange halsduk, och kännetecknas av sitt läte, ”plupp, plupp”, ett språk som bara djuren och läsaren förstår. Så här beskrivs han i inledningen i boken *Plupp* som utkom 1964:

Plupp är mycket liten. Det är svårt att upptäcka honom. Man kan skymta en liten blå fläck en vårdag, när snön smälter på fjället. Det är hans blåa hår. Eller en strimma gult en höstdag, när alla krokiga fjällbjörkar lyser i rött och guld. Det är hans halsduk som fladdrar i vinden! (*Plupp*, 1964, 2)

Plupp kännetecknas, förutom sitt karaktäristiska utseende, av att han är osynlig, kan tala med djuren, bor i fjällvärlden, värnar om djur och natur och har många djurvänner. Den sista punkten har tydliga didaktiska förtecken. Alla barnböcker är i någon mån didaktiska,<sup>15</sup> och i detta fall handlar det om att visa på djurens och naturens värde och eftersom de flesta böckerna utspelar sig i Sápmi så är det den faunan som står i fokus. Plupp hälsar på hos sina djurvänner och läsaren får därigenom kunskap om olika djurarters kännetecken som föda, boplatser och spår.

Plupp följer årstiderna mycket nära och förbereder sig för dem. Inför vintern samlar han bär, fröer och svamp och när våren kommer värstadar han och ställer till fest och kokar vårsoppa på färska videknoppar och sparade vinterförråd: ”torkat bladgräs, frön, svampar, lingon och blåbär...” (*Kalas hos Plupp*, 1996, 4). Han hälsar alla djuren välkomna till våren med sin vårfest. Snösparv, lappsparv, blåhake och orre, ripa och hare får alla smaka på godsakerna: ”Välkommen hem till Lappland! Vill du smaka lite fröpudding?” (*Kalas hos Plupp*, 1996, 6)

På fjället trivs Plupp och han längtar hem då han inte är där: ”Han trivs allt bäst där han är och vet med sig att han aldrig skulle vilja lämna fjällvärlden.” (*Plupp gör en långfärd*, 1957, 31) Plupp gör turer, till kustlandet och

havet liksom till Afrika, men inget går upp mot fjällvärlden: ”allt är lika fint som hemma i fjällen, tänker Plupp” (*Plupp och havet*, 1986, 23). Vidare: ”Plupp har det bra i tranornas varma vinterland. Men han börjar längta hem. [...] Bäst att stanna där man passar att vara.” (*Plupp och tranorna*, 1986, 18ff)

Plupp är således en karaktär som gör resor och är mycket nyfiken. Han interagerar med naturen och djuren, han har sin hemvist i fjällvärlden och följer naturens skiftningar. Så vilken betydelse har miljöbeskrivningarna i texterna?

Böckerna om Plupp innehåller många miljöbeskrivningar både i text och bild. Naturskildringarna visar den samiska naturmiljön ofta gestaltad i färgerna rött, gult, blått och orange. Färgerna syns vara centrala och skapar en stämning som associerar till den samiska kulturen.<sup>16</sup> Borg skildrar också djurens bon och reden och med till synes enkla medel skapar hon ett eget textuniversum. Platsen – fjällvärlden – är central liksom ekokritiska motiv, som påvisar att människan, liksom Plupp själv, är sammanbunden med naturen; faktum är att Pluppfiguren visar att det finns en dialektik mellan kultur och natur. Människan behöver naturen för att kunna leva och bo:

Människorna gör sina bon av träd. Av runda stockar och släta plankor. Allt möjligt gör de av trä. Och så värmer de sig med ved, de eldar träbitar. (*Plupp i Storskogen*, 1983, 17)

Plupp visar tydligt att människan är beroende av naturen, att relationen mellan natur och kultur är komplex och dialektisk, där det inte finns någon tydlig skillnad mellan natur och människa.<sup>17</sup> Istället tenderar naturen, fjällvärlden, att framstå som ett kulturellt fenomen som påverkas av människor agerande.

Ytterligare ett ekokritiskt motiv i böckerna rör miljöförstöring. I boken *Plupp i storskogen* exempelvis påtalas vikten av att behålla urskogen. Urskog kan inte avverkas:

–Åh, människorna måste spara Urskogen! Den vilda Fjällskogen får de bara inte ta... Hoppas de förstår det. (*Plupp i Storskogen*, 1983, 22)

Även i boken *Plupp och havet* (1986) finns ekokritiska motiv som rör miljöförstöring. Här åker Plupp med sin flotte till havet och paddlar till en strand på en ö och där möter han måsar och tärnor som upplyser Plupp och läsaren om att man inte får gå i land på öarna när det är häckningstid. Plupp begrundar här fågelarter som storspov, rödbena och strandpipare men ser också rester av skräp som människorna lämnat: ”Kladdiga burkar och plastpåsar, trasiga glasflaskor.” (*Plupp och havet*, 1986, 20) Plupp tänker att människorna inte vill vara på en smutsig strand men för djuren handlar det om överlevnad: ”växter och djur behöver stranden för att kunna leva” (ibid., 20).

I böckerna om Plupp finns alltså en tydlig ekokritik som visar dels på människans ansvar att inte förstöra och smutsa ned, dels på djurs och människors behov av naturen, ett dialektiskt förhållande mellan natur och kultur. Också i *Plupp och vargen* (1986) finns en ekokritisk tendens och här är det vargfrågan som tangeras. Vargen skildras i denna bok som en viktig del av ekosystemet och naturens näringskedja. Korparna i berättelsen framhåller:

Vilken nytta vi har av vargen! Inte bara vi korpar, Örn och Fjällvråk, Djärv och Rödräv och Fjällräv håller kalas. Fjälluggla lurar på små djur som gnager på benen. Fåglar kommer och plockar insekter och maskar, som också är med... (*Plupp och vargen*, 1986, 22)

Vargen framstår inte som en ond, glupsk föröware som andra djur ska vara rädda för, istället gestaltas människan som den ”farligaste” varelse som vill döda djuren. Vargarna hävdar:

Det är bara människan som inte delar med sej till oss! Hon äter också älg och ren och håller sig med husdjur, som hon äter. Men när vi

försöker ta något av dom, då vill människan döda oss. (ibid.)

Plupp konstaterar emellertid avslutningsvis att alla djur måste få finnas. ”Alla behövs!” (ibid., 23), något som signalerar att det finns stora värden i variation och olikhet.

Böckerna om Plupp visar också tydligt på naturens kretslopp och årstidernas betydelse, något som även är centralt inom ekokritiken. Cykliska förlopp skildras och läsaren får följa olika djurarters utveckling från födsel till ungdjur. Detta sker i exempelvis *Plupp och renkalven* (1997) och *Plupp och älgen* (1998). I flera Pluppböcker finns också ett återkommande motiv i slutet av berättelserna där det sägs att djuren ska komma tillbaka och hälsa på Plupp nästa år, vid samma tidpunkt, något som understryker betydelsen av årstidernas och naturens gång. Återkommande cykliska förlopp är också Plupps samlande till vinterförrådet och hans vårstädning.

### Metaforiska motståndsstrategier

Plupp har, precis som Snusmumriken i Tove Janssons Muminböcker, en nomadisk livsstil och han ger sig ut på äventyr med jämna mellanrum. Vidare visar Plupp stor generositet och liksom Snusmumriken har han stor kunskap om existentiella ting,<sup>18</sup> men han har också förmågan att utmana och ifrågasätta normer. Ett exempel på detta är att Plupp utmanar gängse könsmönster. Visserligen omnämns Plupp med pronomenet ”han” men framstår i realiteten som ett könlöst väsen, en androgyn.

I barnböcker utgör karaktärernas kläder det tydligaste sättet att signalera genustillhörighet men också för att ifrågasätta den och tänja på gränserna.<sup>19</sup> Plupp är emellertid en stilsrad figur och han har alltid samma kläder, en brun kolt eller klänning om man så vill, näbbskor och orange halsduk. Håret är långt och blått och näsan är röd. Således bär Plupp attribut som varken är specifikt manliga eller kvinnliga – något som kan ses som en kritik mot femtio-

talets barnböcker som i huvudsak präglades av traditionella skildringar av genus.<sup>20</sup> Men normkritiken i Pluppböckerna rör inte bara genus utan även marginaliserade grupper och minoriteter, och i flera av böckerna lyfts samernas kultur och kunskap fram.<sup>21</sup> I de tidiga Pluppböckerna från 1950-talet finns emellertid bilder och textsekvenser som skildrar samerna på ett stereotypiskt sätt, på gränsen till exotism. Exempelvis avbildas samer i högtidsdräkter och på enkla träskidor och ord som ”lappkåta” förekommer. I de senare böckerna däremot är bilderna av samer betydligt mer nyanserade och det talas istället om människor som äger renar, ”renägare”, och ordet ”lappkåta” är utbytt mot ”torvkåta”. Fortfarande används samma färgsättning i Borgs bilder, blått, orange och rött, och de samiska motiven framkommer främst genom beskrivningarna av miljöerna, Plupps kåta, men också genom att Plupp i några böcker medverkar vid renskiljning och vid renarnas vandringar (t. ex. *Plupp och renkalven*, 1997).

Det sker således en utveckling i författarskapet, men Plupps nyfikenhet och interaktion med djur och natur kvarstår. I de tidiga böckerna är det en exotisk miljö som gestaltas och i de senare böckerna handlar det mer om människans förmåga att bruka naturen väl, att leva ett hållbart liv, i samklang med årstider och djur.

Böckerna om Plupp innehåller också ifrågasättanden, motståndsstrategier mot en över- och underordning av olika kunskapsparadigm vilket bland annat kommer till uttryck genom djurens starka närvaro i texterna. I böckerna om Plupp finns alltid flera olika stämmor representerade, i närmast poetisk form. ”Tjitt, tjitt”, säger hermeline och ”Eske, teske, tää” säger lämmeln och Plupp svarar: ”Plupp, plupp, plupp.” Därefter flyter konversationen på:

–Å förlåt, jag visste inte [...]

Plupp, plupp... Jag har visst fått en egen liten familj. Så trevligt!

Men kom nu och hjälp mig att plocka hjortron, så att vi har mat när vintern kommer. (*Plupp och lämlarna*, 1960, 5f.)

Med jämna mellanrum skjuts djurens röster in i texten och Plupps konversationer med djuren tenderar att framstå som omkväden:

Eske, teske tää... Eske, teske tää... [...] God dag, kära Plupp!  
[...]  
–Oh, eske teske, tää... Hur ska det här gå.  
(*Plupp och lämlarna*, 1960, 9ff)

I böckerna om Plupp förekommer således olika språksituationer där olika stämmor får komma till tals. Kulturkritikern Gayatri Spivak har gjort en distinktion mellan olika språksituationer och sättet att värdera kunskap. Hon hävdar att man i kolonialiserade områden där västerländska begrepp blivit ofrånkomliga kan stöta på så kallade ”katakreser”, något som fritt skulle kunna översättas som felaktiga metaforer, ett begrepp som saknar referens i ett visst kunskapsparadigm.<sup>22</sup> Katakreserna kan också uppfattas om ett slags motståndsstrategier, eftersom de har en förmåga att bryta upp den rådande ordningen, såväl språklig som social.<sup>23</sup>

Plupps ”pluppande” liksom lämmels ”Eske, teske, tää” och hermelins ”Tjitt, tjitt” i texterna skulle kunna uppfattas som språkspel, ordlekar, där vissa ord helt saknar referens. Berättaren rör sig de facto mellan olika språkliga idiom där olika stämmor får komma till tals och framträda i texten. På så sätt kan berättaren undvika generaliseringar och rent berättartekniskt kan detta språkspel ses som en motståndstrategi mot en över- och underordning av olika kunskapsparadigm. I böckerna om Plupp förekommer olika stämmor, utan över- och underordning, något som understryker erkännande av den Andre – alla måste få finnas. ”Alla behövs.” (jfr *Plupp*

*och vargen*, 1986, 23) Plupp visar också i bok efter bok på sin gästvänlighet, han bjuder på mat och husrum, och hjälper samerna i deras åtaganden vid renskiljning. Plupp är generös och värdesätter biologisk mångfald, variation och olikheter.<sup>24</sup>

Plupp framstår därmed som en metafor, en litterär figur, som står för en normkritisk hållning där över- och underordning ifrågasätts, men Plupp står också för en ekokritisk hållning som handlar om att bidra till ett förändrat etiskt och känslomässigt förhållningssätt till naturen. Han visar att det finns en dialektik mellan natur och kultur och förespråkar en sorts eko-centrism, ett naturcentrerat synsätt, som inte placerar människan i överordnad position.<sup>25</sup>

Plupp tenderar således att överbrygga dualismen som natur och kultur, man och kvinna, vi och dem. Plupp framstår som en hybrid, en androgyn, en bild, en förebild om man så vill, som visar på ett hållbart leverne som sker i samklang med naturen. Geografiska och kulturella gränser tenderar därmed att luckras upp och Plupp framstår som en metafor för en eko- och normkritik. I böckerna om Plupp används Sápmi som litterär trop och samiska miljöer ställs, om inte explicit så implicit, mot det köp-, slit- och slängsamhälle som den etablerade samhällsmakten genererar. I de tidiga böckerna förekommer stereotypa och exotiska inslag men i de senare böckerna finns ett tydligt fokus på hållbarhet och mångfald. Pluppfiguren är således inte bara en ”sagolinné” som kartlägger fjällvärldens fauna, utan en metafor, en litterär figur, som verkar i gränslandet bortom makt- och språkordningar, en figur som förespråkar ekocentrism och som problematiserar normer och stereotyper.

## Noter

- 1 ”Inga Borg”, Förlaget Opals hemsida, hämtad 2019-12-30, [www.opal.se/upphovspersoner/inga-borg](http://www.opal.se/upphovspersoner/inga-borg).
- 2 ”Biblioteksstatistik”, National Library of Sweden, hämtad 2019-12-30, [www.kb.se/](http://www.kb.se/)

samverkan-och-utveckling/biblioteksstatistik.html. Se även ”Plupps’ skapare Inga Borg är död”, *Aftonbladet*, 27 oktober, 2017, [www.aftonbladet.se/nojesbladet/a/VO57V/plupps-skapare-inga-borg-ar-dod](http://www.aftonbladet.se/nojesbladet/a/VO57V/plupps-skapare-inga-borg-ar-dod).

- 3 I översiktsverket *Den Svenska Litteraturen* omnämns Inga Borgs författarskap med endast tre ord då hennes ”blåhåriga fjälltroll Plupp” räknas upp tillsammans med andra gestalter som Alfons och spöket Laban av bilderboks-konstnärerna Gunilla Bergström och makarna Sandberg, se *Den svenska Litteraturen*, VI, red. Lars Lönnroth och Sverker Göransson (Stockholm: Bonnier, 1989), 236, 240. Även i Maria Nikolajevas *Bilderbokens pusselbitar* (Lund: Studentlitteratur, 2000) omnämns Inga Borgs Pluppböcker mycket kortfattat, i en enda mening: ”Inga Borgs Plupp-böcker kan bara utspela sig i Lappland.”, 117. I *Nordisk kvinnolitteraturhistoria: Liv och verk*, red. Elisabeth Möller Jensen med flera (Höganäs: Wiken, 2000) finns Borg inte alls med, inte heller i Ann Boglind och Anna Nordenstams *Från fabler till manga 1: Litteraturhistoriska och didaktiska perspektiv på barnboken* (Malmö: Gleerups, 2015).
- 4 Lars Furuland och Mary Ørvig, *Barnlitteraturen: Historik, kommentarer, texturval*, fjärde uppl. (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1990), 241.
- 5 Kristin Hallberg, *Författare och illustratörer för barn och ungdom*. Band 1: A–B (Lund: Btj förlag, 1998), 208–220. Se särskilt 208.
- 6 Hallberg, *Författare och illustratörer för barn och ungdom*, 213ff.
- 7 Gerda Helena Lindskog, *Vid svenskhetens nordliga utposter: Om bilden av samerna i svensk barn- och ungdomslitteratur under 1900-talet*, (Lund: Btj förlag, 2005), 277f.
- 8 Lydia Kokkola, ”An Invisibling View of a Northern Landscape: Inga Borg’s Plupp Series”, *Bookbird: A Journal of International Children’s Literature* 54, nr 1 (2015): 42–47.
- 9 Lars Schultz, *Ekokritiken: Naturen i litteraturen: En antologi* (Uppsala: CEMUS, 2007), xiii. Se även Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crises and Literary Imagination* (Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 2005); Peter Degerman, *Tala för det gröna lövet: Ekopoesi som estetik och aktivism* (Lund: Ellerströms, 2018) där han gör en sammanställning av ekokritikens utveckling och olika faser, 67ff.
- 10 Se till exempel Greg Garrard, *Ecocriticism*, andra uppl. (London & New York: Routledge, 2012); Elisabeth DeLoughrey och George B. Handley, red., *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment* (New York: Oxford University Press, 2011) samt Graham Huggan och Helen Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals and Environment* (London & New York: Routledge, 2012), *Wild Things*, red. Sidney Dobrin och Kenneth Kidd, *Children’s Culture and Ecocriticism* (Detroit: Wayne University Press, 2004).
- 11 Jämför Else Mundal och Håkan Rydving, *Samer som ”de andra”, samer om ”de andra”: Identitet och etnicitet i nordiska kulturmöten*, (Umeå: Umeå universitet, 2010).
- 12 Se till exempel Gayatri C. Spivak, *Outside in the Teaching Machine* (London & New York: Routledge, 1993). Se även Caroline Graeske, *Bortom Ödelandet: En studie i Stina Aronsons författarskap* (Stockholm/Steag: Symposion, 2003).
- 13 Aina Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, ny uppl. (London & New York: Routledge, 2015).
- 14 Inga Borg, *Plupp bygger bo* (Stockholm: Nordisk Rotogravyr, 1956), 11f. I det följande anges titeln på Inga Borgs böcker samt sidhänvisning direkt i brödtexten.
- 15 Se till exempel Lena Kåreland, *Barnboken i samhället* (Lund: Studentlitteratur, 2013), 43–71.
- 16 Maria Laukka hävdar att färgen i barnböcker är en ”stark aktör, som dominerar stämningen”. Se Maria Laukka, ”Femton punkter för analys av bilderboken”, i *En fanfar för bilderboken*, red. Ulla Rhedin, Oscar K. och Lena Eriksson (Stockholm: Alfabet, 2013), 187.
- 17 Jfr. Schultz, *Ekokritiken*, xiii.
- 18 Nikolajeva hävdar att Snusmumriken är en generös ”vandrare”. Se *Bilderbokens pusselbitar*, 152. För mer ingående analys av Tove Janssons författarskap se till exempel Boel Westins *Familjen i dalen: Tove Janssons muminvärld* (diss., Stockholm: Bonnier, 1988).
- 19 Se till exempel Anna Grettve, ”Barnet i klädkammaren. Kläder, klass och genus i två barnberättelser”, i *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson och Elina Druker (Lund: Studentlitteratur, 2008), 27–40; Lena Kåreland, ”Frihet eller närhet? Om Benny och Malla”, i *Modig och stark – eller ligga lågt: Skönlitteratur och genus i skola och förskola*, red. Lena Kåreland (Stockholm: Natur och kultur, 2005), 25ff.
- 20 Kåreland, *Modig och stark – eller ligga lågt*, 25ff.

- 21 Jämför Lindskog, *Vid svensketens nordliga utposter*, 277. Således tenderar Plupp att utmana fler maktordningar än genus och karaktären visar att det finns flera intersektioner av makt att förhålla sig till. Jämför Kimberly Crenshaw, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color", *Stanford: Law Review* 43, nr 6 (1991), 1241–1299.
- 22 Stefan Jonsson, *Andra platser: En essä om kulturell identitet* (Stockholm: Norstedts, 2005), 147ff.
- 23 Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, 53–76.
- 24 Jämför Hallberg, *Författare och illustratörer för barn och ungdom*, 213ff.
- 25 Garrard använder begreppet ekocentrism för att påvisa ett naturcentrerat synsätt som inte positionerar människan i överordnad position, Garrard, *Ecocriticism*, 2012.

## Summary

### *Beyond Borders. Norm- and Ecocritical Perspectives on Inga Borg's Plupp Series*

The aim of this article is to study how Sami environments are represented in Inga Borg's Plupp books. How are the characters portrayed and how do they relate to each other and to the environment? In the analysis, ecocritical and postcolonial theories are used. The result shows that Plupp is a character who interacts with nature and animals and follows the shifts of nature. Several books contain ecocritical motifs and Plupp shows great hospitality and generosity and he also

advocates biodiversity and variety. In the characterisation of Plupp, rudimentary binaries like nature-culture and male-female are deliberately superseded or harmonised. Plupp can thus be read as a metaphor of equality, but also as a recognition of the Other. As a person (or being) seemingly existing in a space beyond language, Plupp transcends the expectations and limitations of many normative categorisations.

*Keywords:* Inga Borg, Plupp Series, Sami environments, eco-criticism, postcolonial perspectives



LINUS LJUNGSTRÖM

## VÄGEN UT

### Om metafysisk melankoli i Lotta Lotass *Den svarta solen*

Labyrinten är ett återkommande motiv i litteraturen, från Plinius skildring av Minotaurus labyrint på Kreta, till sentida skildringar, där den moderna människans vilshenhet i tillvaron ofta illustreras av labyrinter och skildringar av labyrintiska erfarenheter, såsom Kafkas *Processen* (1925), Alain Robbe-Grilletts *I labyrinten* (1959) och W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001). Lotta Lotass (f. 1964) går i den konceptuella (anti-)romanen *Den svarta solen* från 2009 längre än exempelvis Robbe-Grillet, som förmedlar labyrintiska erfarenheter med gentagningar och återvändsgränder. Lotass tycks ha försökt skapa den litterära labyrint som Jorge Luis Borges bara fantiserade om i ”Trädgårdar med gångar som förgrenar sig” (*Fiktionser*, 1941): ”Efter mer än hundra år har man tappat bort detaljerna, men det är inte svårt att gissa vad som hände: Ts’ui Pên sa kanske en gång: *Jag drar mig tillbaka för att skriva en bok*. Och en annan gång: *Jag drar mig tillbaka för att bygga en labyrint*. Alla trodde det var två olika verk, ingen tänkte att boken och labyrinten kunde vara ett och detsamma.”<sup>1</sup> Men ambitionerna överskrider lösningen av den romantekniska utmaningen att ”skriva en labyrint”. Syftet med den här artikeln är att, utifrån Julia Kristevas teorier, undersöka dels hur labyrinten *Den svarta solen* kan ses som en gestaltning av melankolikerns tillvaro, dels hur denna tematik förhåller sig till

den paratextuellt föreslagna intertexten: Immanuel Kants transcendentala idealism. Enligt den läsning som föreslås gestaltas melankolin genom den labyrintiska framställningen såsom ett uttryck för en allmän existentiell eller metafysisk instängdhet.<sup>2</sup>

*Den svarta solen* gavs ut som originalpocket och utgör den tredje delen i en experimentell triptyk, som även består av lösbladsromanen *Den vita jorden* från 2007 och *Den röda himlen* från 2008, en roman som består av en enda mening. *Den svarta solen*, i sin tur (och häri ligger det labyrintiska), är utformad som ett så kallat *bokspel*, det vill säga en bok vars text är uppdelad i olika, numrerade stycken som hänvisar vidare till andra stycken. Till skillnad från de flesta bokspelsromaner saknar dock framställningen i stort episka drag. Med undantag för första (1), andra (256) och sista stycket (340) består varje textavsnitt av mer eller mindre likartade beskrivningar av olika rum, korridorer, gallerier med mera. I dessa rum återfinns till synes apatiska människor och olika konstföremål, tavlor, statyer och panoramor som antydningssvis föreställer människor och exteriörer i form av fält och fästningar:

78. Längs den smala, snäva, långsträcktta passagen ligger fyrkantiga, tunga, sträva, ljusgrå block. Det hårda, blanka golvet täcks av jämnt rektangulära

plattor som bildar ett rutat, svagt sluttande, avsmalnande fält. Väggarna är av mörk, polerad, blankad, glanskad, kornig sten vars glatta, släta ytor höljs av runna, vita, matta fläckar. Det svagt välvda taket bryts av ytterväggens raka kant längs vilken sitter en rad avlånga, djupt skurna, breda fönster; ljuset bildar ett flikigt, spetsigt, vinklat och skuggigt mönster över den rundade, valvformiga, regelbundna ytan. Vid den bortre randen smälter fönsteröppningarna samman till ett flammigt, skymligt, grumligt, finkornigt och suddigt band. De grå, steniska männen står utspridda längs den inre väggen. Deras armar sträcks ut över den snäva, långsmala gången. Deras armar vilar intill deras sönderbrutna kroppar. Deras munnar är fint formade, mjuka, leende springor. Deras ögon är släta, lätt utåtbuktande ovaler. Deras tunga hjälmar döljer deras bleka, sträva hjässor. Deras rockar faller i rundade, stela, strama veck. Soldaten går längs med den långa raden. Hans ansikte gentas i deras skärvade former. De söndrade dragen fyller den snäva, sluttande gången. Deras stela leder brister i smala, vasst skurna sprickor. Deras kroppar krasar den tuktade, grova, mörka stenen. Ljudet är ett skrovligt, hackigt, stöttigt, skrapande rasp. Drabanten drar med handen över den ådrade, tenngrå hjässan. De kantiga blocken höjer sig i tunga, breda staplar. Den långa passagen delar sig i parallella grenar in till höger → 64 och till vänster → 94 om en skårad, sprucken hörnpunkt.<sup>3</sup>

Lotass verk består av 340 sådana här textstycken. Eftersom beskrivningen av dessa rum, människor och föremål fokuserar på yta och form, ljus och skuggor blir intrycket otvetydigt: är kroppen som beskrivs av kött och blod eller i sig en avbildning? Framställningssättet försvårar således urskiljandet av de olika tolkningskategorierna och skapar osäkerhet kring hur texten ska avkodas. Recensenterna har i enlighet med detta kallat romanen för ”bedövande monoton” och ”en av mina minst njutbara läsupplevelser i livet”.<sup>4</sup> Läsaren får själv avvinna mening ur texten. Men är läsaren helt utlämnad åt sig själv? Finns det inga ledtrådar?

## Paratextuella ingångar till melankolins labyrint

Omslaget till *Den svarta solen* erbjuder ett antal intertextuella hänseyftningar som fungerar som ett slags ariadnetrådar för läsaren. Baksidestexten pekar ut Kants ”tre kritiker” som underlag, inte bara för *Den svarta solen*, utan för hela trilogin. Mer specifikt för just *Den svarta solen* antyder inte minst titeln att verket handlar om melankoli. Uttrycket användes första gången av den franske poeten Gérard de Nerval i sonetten ”El Desdichado” (sp. ”Den olycklige” eller ”Den arvlöse”) från 1854, där de Nerval skriver om ”melankolins svarta sol”: ”Le *Soleil noir* de la *Mélancolie*”.<sup>5</sup> Melankolimotivet förstärks av Leif Thollanders svarta omslag med dess stora, vita bokstäver i sanserif, vilket utgör en variant av omslagen (också de av Thollander) till de svenska utgåvorna av Peter Weiss *Motståndets estetik* (1975–1981), ett tredelat verk som, särskilt i sista delen, tematiserar melankolin.<sup>6</sup> Även baksidestexten refererar till Weiss verk i beskrivningen av romanens framställning och det motstånd som texten bjuder läsaren: ”analogier, omtagningar och hård rytmisering knyter de skilda texterna samman i en motståndets estetik”.

## Fast i sinnets labyrint I – melankoli och asymbolia

Betraktar man Lotass *Den svarta solen* som en gestaltning av melankolin kan många av de formella och innehållsmässiga aspekterna sättas i meningsgivande sammanhang. Även Julia Kristeva har använt den svarta solen som titel till sin bok *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (fr. ”Svart sol. Depression och melankoli”, 1987) i vilken hon undersöker hur melankoli har behandlats i konsten. För den lacanskt influerade Kristeva är melankolin främst en språklig sjukdom.<sup>7</sup> Melankolikern har förlorat kontakten med språket. Nyckelordet *asymbolia* (”asymbolie”) innebär att inte längre kunna förstå tidigare kända symboler och tecken.<sup>8</sup> Melankolikerns känsla av meningslöshet hänger

genom asymbolia samman med menings-löshet även i språklig mening. När den språkliga meningen går förlorad, förlorar även livet mening: "när meningen krossas, är livet i fara".<sup>9</sup>

I *Den svarta solen* beskrivs olika tecken utan att deras innebörd klargörs: "Orden faller i ett dovt, otydligt, svagt, enständigt mummel." (116) "Deras munnar kantas av gulvita, jämnlöpande tänder vilka rör sig i en glappande, stadig och taktfast rytm" (311). "Hennes armar rör sig i en ryckig, vid semaforering." (127) Ord faller, men vilka ord? Munnar rörs, men vad säger de? Armar signalerar, men vad vill de meddela? Ord, tal, ansiktsuttryck med mera reduceras till sina formliga element. "Galleriets sträckning löper över en kubformig sal i vilken en rad trappor reser sig mellan två röda väggar vars glänsande ytor täcks av planmässiga, vita tecken, deras tätta former bildar fasta gentagna sekvenser." (142, min kursivering.) Även här ges en utförlig beskrivning av tecknens utseende, men inte vad de betecknar. Kommunikationsformerna beskrivs av någon som inte tycks behärska koden; allt hen kan få grepp om är hur det låter eller ser ut.

Kristeva beskriver det melankoliska talet som enformigt och utan logisk textbindning. "En repetitiv rytm, en monoton melodi, uppstår, dominerar de krossade logiska sekvenserna och förvandlar dem till återkommande, besatta litanior."<sup>10</sup> De intill snarlikhet ältande meningarna och staplandet av adjektiv i Lotass verk skapar en säregen och monoton melodi: "Männens ansikten är blekgrå, grova, grumliga och sträva." (179) Och även om meningarna är fullständiga på syntaxnivå, är de svåra att sammanfoga i en makrosyntax. Rummens likartade beskrivningar, bokspelets återvändsgränder och irrgångar resulterar, som recensenterna omvittnar (se ovan), i en frustrerad och uppgiven läsoplevelse och genom den lyckas Lotass skapa föreställningen hos läsaren av att befinna sig i en labyrinth. Denna semantiska ordning står i analogi med det som Kristeva beskriver som ett ohanterligt kognitivt kaos ("un chaos idéatoire inordonnable").<sup>11</sup>

## Fast i sinnets labyrinth II – Kants kopernikanska vändning och det förlorade Tinget i sig

Läsningen av *Den svarta solen* fördjupas ytterligare om den, såsom paratexten alltså föreslår, kopplas samman med Kants förståelse av det mänskliga förnuftet. Enligt Kant kan vi helt enkelt inte få kunskap om verkligheten som sådan, om "tinget i sig", utan endast om framträdelsen av tinget så som det framstår i vårt förstånd, "tinget för oss". Kant vänder sig på så sätt mot synen på sinneserfarenheten som oförmedlad, att vi genom perception kan bli varse hur tingen *de facto* är. Det revolutionerande med Kants teori, den kopernikanska vändningen, består i att tinget genom åskådning anpassas dels efter de två åskådningsformerna, tid och rum, förutan vilka ingen åskådning är möjlig, dels efter förståndets begrepp.<sup>12</sup> Det vill säga: egenskaper som vi vanligtvis tillskriver objektet, färg, form, utsträckning i tid och rum, och så vidare, finns alltså inte *hos objektet*, utan i framträdelsen av objektet *hos subjektet*. Kausalitet, modalitet, existens med mera är olika begrepp genom vilka tingen blir fattliga för oss, men det är inte tingens egenskaper, utan de kategorier som förståndet anpassar åskådningsmaterialet efter.

Genom att implementera Kants fenomenologi i läsningen av *Den svarta solen* kan den materialistiska objektivism som präglar framställningen omvärderas, och man kan, så som Arne Johnsson gör i *Nerikes Allehanda*, ställa sig frågan: "Sker detta i någons hjärta eller själ?"<sup>13</sup> Texten beskriver inte en objektiv verklighet, utan en verklighet föreställd av ett mänskligt medvetande. Det är inte det beskrivna rummet som är i centrum, utan själva förnimmandet av det. Hanna Nordenhök beskriver i *Aftonbladet* hur "Lotass roman frammanar en närmast psykotisk närvaro i materialen genom en gestaltning av ett slags ut-och-invänd sinnesförnimmelse."<sup>14</sup>

Samtidigt är ju alla spår av ett subjekts närvaro i texten raderade. Medvetandet befinner sig utanför själva framställningen. Endast

fenomenen återges. Därmed uppstår ett tomrum där läsaren själv kan ta plats. Detta kan förklara varför många recensenter upplever det som att "läsaren befinner [sig] inne i rummet" och att framställningen bygger "upp en plats kring läsaren [...] genom att påverka dennes sinnesintryck" eller att den påminner om "ett dataspels virtuella värld".<sup>15</sup> Den fenomenologiska här-och-nu-framställningen tycks göra det möjligt för läsaren att i någon mån själv träda in i diegesen och ställa sig på det förnimmade subjektets plats, och, till följd av bokspelets upplägg, göra dess agens till sin egen.

Även om vi, enligt Kant, inte kan få kunskap om verkligheten som sådan, hindrar det inte förnuftet från att försöka: genom att felaktigt applicera förståndets begreppsprinciper på något annat än framträdelser givna genom åskådning, exempelvis på tingen i sig, uppstår illusioner som Kant kallar för *transcendentala sken*.<sup>16</sup> Dessa illusioner är ett resultat av att vi överskattar vår förmåga till kunskap, exempelvis när vi hänger oss åt metafysiska frågor om Guds existens, den fria viljan och universums utsträckning. Problemet är att sådana frågor om tingen i sig tillhör det översinnliga, medan förmågan till kunskap är begränsad av det sinnliga. Vi är instängda i vårt eget förstånd, men låtsas inte om det.

Om läsaren för samman den kantianska förståelsen av det mänskliga förnuftet som paratexten återoppar med textens melankoliska tema (här aktiverad med Kristevas teorier) framkommer en möjlig förståelse av *Den svarta solen*. Enligt Kristeva är den grundläggande orsaken till melankoli oförmågan att hantera förlust: "Min depression indikerar att jag inte vet hur man förlorar – kanske har jag inte vetat hur man finner en godtagbar kompensation för det förlorade."<sup>17</sup> Denna slutsats är hämtad direkt från Freud som i essän "Sorg och melankoli" ("Trauer und Melancholie", 1917) betraktar sorg och melankoli som likartade uttryck för förlust. Men medan sorg är den sunda hanteringen av förlusten av ett uttalat, specifikt objekt, är melankolin ett slags förfelat

sorgearbete till följd av en otydlig, oidentifierbar förlust.<sup>18</sup> Kristeva kallar det förlorade som melankolikern sörjer för Tinget ("la Chose"). Detta Ting definierar hon i lacaniansk anda som "det reala som motsätter sig betecknande, navet för attraktion och äckel, sexualitetens plats från vilken kärleksobjektet kommer att lösgöra sig".<sup>19</sup> Det är också i förhållande till Tinget som Kristeva drar in de Nervals "bländande metafor" ("métaphore éblouissante"), den svarta solen, som innebär insisterande utan närvaro, ljus utan representation: "Tinget är en drömd sol, ljus och svart på samma gång."<sup>20</sup> Den svarta solen är det förlorade, obegripliga eller onämnbare Tinget.

Tinget, betraktat som det reala vilket undflyr betecknande och som tillhör det omedvetna, ekar av Kants ting i sig, vilket på ett liknande sätt ligger utanför det vetbara, representerbara fältet. Något som blir än mer uppenbart i Sarah Kays förtydligande i "Allegory and Melancholy in Luce Irigaray, Julia Kristeva and Christine De Pizan" (*Provocation and Negotiation*, 2013): "For [Kristeva], the melancholy person is the one who sees language's deficiencies; when she describes melancholia as the grief for the Thing rather than the Object, she also has in mind this radical unavailability of reality for the speaking subject."<sup>21</sup> För Kant är det vårt förstånd som genom sina begrepp skymmer sikten för tinget i sig och för Kristeva är det språket som separerar oss från det reala, men i båda fallen är vi avskurna från verkligheten.

Inom ramen för Lotass verk går det att tänka sig Kristevas förlorade Ting som vår förmåga att nå kunskap om Kants tinget i sig. Med Kants kopernikanska vändning blir vi medvetna om att den oförmedlade verkligheten ligger utom räckhåll för vår föreställningsförmåga. Och denna insikt om att vi är instängda i vårt eget sinne skapar en sorts "existentiell klaustrofobi", vilket *Den svarta solen* gestaltar, och på vilket melankolin är ett svar. Och om byggnaden, labyrinten, går att tänka sig som ett inre landskap, det mänskliga förnuftet, blir begäret att ta sig ur labyrinten, att få en överblick, ett

begär att överskrida medvetandets gränser, att bryta sig ur melankolin och den existentiella instängdheten. Det går på så sätt läsa in en längtan i *Den svarta solen* om att nå ut till det översinnliga eller det reala. Labyrinten blir en bro mellan det sinnligas och det översinnligas fält, mellan det symboliska och det reala.

### Vägen ut ur meningslöshetens irrgångar

Hos Kant rör sig de två första kritikerna kring var sitt av två fält, det teoretiskt kunskapsinriktade och det sinnliga, respektive det praktiskt handlingsinriktade och det översinnliga. Mellan dessa fält finns vad Kant beskriver som en "överskådlig klyfta".<sup>22</sup> Ändå menar Kant att det tycks finnas en övergång från det översinnligas till det sinnligas fält.<sup>23</sup> För att Kants systembygge ska bli fullbordat måste denna övergång förklaras, och hur fältens gränser överskrids måste undersökas. Den tredje kritiken, *Kritik av omdömeskraften*, syftar därför till att finna förbindelsen mellan fälten.

Som den förbindande länken mellan domänerna finner Kant omdömeskraften, definierad som "förmågan att tänka det enskilda såsom subsumerat under det allmänna".<sup>24</sup> Omdömeskraften ska förstås som en egen kunskapsförmåga inordnad mellan förståndet och förnuftet, vilka den överbryggar genom att samla alla sorters omdömen, såväl kunskapsomdömen som moralomdömen. I likhet med hur förståndet lagstiftar kunskapsförmågan och hur förnuftet bestämmer begärsförmågan, som rör viljan, relaterar omdömeskraften till *känslan av lust och olust*.<sup>25</sup>

För att kunna verka som kunskapsförmåga måste omdömeskraften vara oberoende av förnuftet och förståndet – det måste alltså finnas "rena" eller vad Kant kallar för "reflexiva" omdömen.<sup>26</sup> Ett exempel på sådana reflexiva omdömen är estetiska omdömen om det sköna eller det sublima. I ett kunskapsomdöme verkar omdömeskraften så att det subsumerar det enskilda fallet under det allmänna, exempelvis ett

begrepp, men i ett reflexivt omdöme är endast det enskilda givet; hos det reflekterande omdömet måste därför det allmänna uppsökas.<sup>27</sup> Kant menar att ett omdöme av typen "Den här blomman är skön" inte är ett kunskapsomdöme eftersom omdömet egentligen inte avser själva objektet, utan förnimmelsen av objektet; "skönt" är inte ett predikat som fäster vid själva objektet (objektet för oss, märk väl), utan vid den subjektiva, estetiska förnimmelsen som medför en känsla av välbehag. Detta välbehag kommer sig av att kunskapskrafterna, förståndet och inbillningskraften, som genom den givna föreställningen samstämmer med varandra *samtidigt* försätts i ett *fritt spel* eftersom inget bestämt begrepp relaterar till förnimmelsen av det givna föremålet.<sup>28</sup>

Detta fria spel kan intressant nog åstadkommas i konsten och särskilt diktkonsten genom att det konstnärliga verket framställer vad Kant kallar för "*estetiska idéer*".<sup>29</sup> Dessa estetiska idéer är "föreställningar i inbillningskraften som ger upphov till många tankar, men utan att någon bestämd tanke, det vill säga, ett *begrepp* kan vara adekvat för den, och följaktligen kan inget språk nå fram till den och göra den begriplig."<sup>30</sup> Att Kant framhåller diktkonsten som särskilt passande för att framställa begreppslösa tankar kan i förstone tyckas motsägelsefullt eftersom diktkonsten är en konstart som genom språket är baserad på just begrepp, men diktkonstens förmåga till mångtydighet, allegori, metaforer, konnotationer och fria associationer gör att inbillningskraften släpps fri. Genom att ställa två till synes oförenliga begrepp mot varandra kan inbillningskraften "breda ut sig över en mängd besläktade föreställningar", och abstrakta förnuftsidéer kan ges konkret form.<sup>31</sup>

Ur ett givet begrepp skapar inbillningskraften i detta "fria bruk" så många delföreställningar "att man för den inte kan finna något uttryck som betecknar ett bestämt begrepp och som alltså länkar mycket som är onämnbart till ett begrepp".<sup>32</sup> De estetiska idéerna är visserligen baserade på begrepp, men av de begreppen, "ur det stoff som den verkliga naturen erbjuder",

kan ”en andra natur” skapas.<sup>33</sup> På så vis menar Kant att de estetiska idéerna ”strävar efter någont som ligger bortom erfarenhetens gränser”:

Diktaren vågar försöka försinnliga förnuftsidéer om osinnliga väsen, de saligas rike, helvetet, evigheten, skapelsen etc.; eller också det som även erfarenheten ger exempel på, till exempel döden, avundsjukan och alla laster, däribland också kärleken, ryktbarheten etc., och genom att gå ut över erfarenhetens alla gränser genom inbillningskraften, som utgör förnuftsens förspel i strävan efter ett maximum, försöker han ge dessa idéer en sinnlig fullständighet som det inte finns några exempel på i naturen.<sup>34</sup>

Det är alltså konsten, inte vetenskapen eller etiken, som förser oss med möjligheter att tala om det översinnliga. Kant öppnar för en romantisk förståelse av konsten som en förlösande kraft som, även om den inte skapar någon kunskap, likväl leder människan ut ur sin metafysiska instängdhet. Konstens förlösande kraft är något som även Kristeva diskuterar i förhållande till melankolin, och hon gör det på ett sätt som i mångt och mycket påminner om Kant.

För Kristeva är melankolin, som sagt, främst en språklig sjukdom: melankolikern har helt eller delvis förlorat kontakten med språket, det symboliskas sfär och språkets mening. För att komma ur melankolin måste förhållandet till den symboliska sfären återupprättas och den melankoliska personen föras tillbaka till språket. Men för att återfinna språket måste det kunna ersätta, det vill säga kunna representera det förlorade, orepresenterbara Tinget – ”den svarta solen”. Kristeva menar att språkliga tecken är negationen av förlust eftersom det är frånvaron av ett ting som är upphovet till tecknet (”notons la nécessité d’un ’manque’ pour que le *signe* surgisse”).<sup>35</sup> Genom tecknet åberopas det frånvarande tinget; tecknet står i tingets ställe, men är samtidigt något annat än tinget vilket skapar en distans till det.

För melankolikern för vilken förlusten gäller Tinget, det som undflyr betecknande, finns

det enligt Kristeva bara två utvägar: Antingen framhärda i stumheten på grund av oförmågan att kunna representera Tinget, översätta det och skjuta det ifrån sig, vilket leder till det yttersta borttonandet. Kristeva skriver: ”Om jag inte längre förmår översätta eller skapa metaforer, tystnar jag och dör.”<sup>36</sup> Eller distansera sig från Tinget, att finna vägen tillbaka till språk och mening via psykoanalytisk terapi eller konst. Genom konsten kan det sorgearbete som melankolin förhindrar återupptas.

Kristeva anser att konsten och främst litteraturen, som genom sin förmåga till flertydighet utgör ett mellanled mellan Tingets utsäglighet och vardags- eller vetenskapsspråkets entydighet, kan få ett sublimatoriskt grepp om det förlorade Tinget. ”Genom *mångsidigheten* hos tecknen och symbolerna vilken gör benämmandet osäkert och genom att ha samlat en mängd konnotationer omkring tecknet” kan melankolikern föras tillbaka till språket, till det symboliska.<sup>37</sup> Konsten blir bron som genom metaforik och allegori kan översätta det oöversättbara Tinget. Allegorin framställer vad Kristeva kallar för ett *hypertecken* (”hyper-signe”) som vävs omkring, och med hjälp av, den depressiva tomheten. (”La dynamique de la sublimation [...] tisse autour du vide dépressif et avec lui un *hyper-signe*.”)<sup>38</sup> I *Head Cases: Julia Kristeva on Philosophy and Art in Depressed Times* (2014) förklarar Elaine Miller att allegorin uppnår en melankolisk spänning mellan frånvaro av mening och absolut mening, mellan tomhet och överflöd, mellan från- och närvaro: ”allegory shifts back and forth from disowned meaning”.<sup>39</sup> Det påminner om hur Kant anser att det genom diktkonstens estetiska idéer, genom inbillningskraftens fria spel, går att överskrida erfarenhetens gränser och ”försinnliga förnuftsidéer om osinnliga väsen”.<sup>40</sup> Det är konstens förmåga till obestämbarhet som skapar den läkande överbrygningen mellan mening och icke-mening, dess förmåga att, som Kant förstår det, skapa idéer som inget språk kan nå fram till och göra begripliga.

I *Den svarta solen* finns många aspekter som

pekar mot en allegorisk läsart: hit hör inte bara de allmänt hållna personbeteckningarna (Soldaten, Drabanten, Den andre, Fältskären med flera) utan även de många attributen (tavla, jetong, byst, mynt och så vidare) de repetitiva gesterna, de återkommande satserna, liksom den semantiska oredan över huvud. Framställningen pendlar mellan å ena sidan en närmast materiell, solid mening i beskrivandet av rummen och personerna och å andra sidan en framställning som undflyr all entydighet, vilket blir särskilt tydligt i första och sista styckets överflöd av föreställningar som griper in i, motsäger, förstärker och samtidigt fördunklar varandra:

340. Nu är vi högt ovanför dem. Alfanumeriska fält. Stensatta hägn. Blyertsgrå, kvadratiska plattor. Raka, räta former. Romber och rektanglar. Liksidiga, sneda, raxskurna och plana. Lagda mot varandra. Parallella, rätlinjiga ytor. Kubistiska mönster. Geometrisk, gentagna följder. Broar, pিরer, halvöar och uddar. Noder, banor, övergångar. Långsträckta, borttonade, jämnloppande passager. Symmetriska linjer. Smala korridor korsande varandra i varviga, regelbundna, täta plan. Den ljusa himlens välvning fyller det vidsträckta, höga rummet. Vita, marmorvita, benvita, pärlvita formationer bildar siktiga, tunna figurer. Tenngrå, blekgrå, dimgrå fonder skiftar vid den låga, vitbländande horisonten. Ljuset faller över den skimrande, skira, djupa vidden.

Det finns ingen entydig förståelse. I stället hämtar texten sitt innehåll från en mängd olika föreställningar, som associativt kan föras samman, men utan att någon föreställning ges ett bestämbart företräde över de andra. Det är en obestämbart flertydighet som framträder, en dynamisk rörelse mellan absolut mening och icke-mening (*non-sens*), som i praktiken kortsluter allegorin och överskrider den.

Genom den allegoriska formen gestaltas också det förlorade Tinget, denna, med Kants terminologi, ”förnuftsida” som i *Den*

*svarta solen* ges en konkret form. Genom alla beskrivna konstverk och avbildningar av människor och rum präglas romanen av frånvaro. Avbildningarnas närvaro betecknar den avbildade personens eller det framställda rummets frånvaro. Och särskilt tycks Soldatens förflyttning av olika artefakter beteckna detta: att han ständigt tar upp och ställer ifrån sig gipsbyster, tavlor, porträtt, marmorskallar och mynt framstår som ett sökande, ett prövande och förkastande av olika föremål som i de flesta fall avbildar en människa, men som inte är en människa. Artefakterna pekar på frånvaron av en person. Sökandet efter denna person framstår tydligare om det kombinerats med den allmänna strävan efter kontaktsökande som romanen ger uttryck för: ”Han lägger handen på Drabantens axel.” (221) ”Han fattar tag i den sträva, blanka, mjuka, tenngrå handen.” (123) Men ofta visar sig den fattade handen eller axeln tillhöra inte en människa utan en avbild (67). Och det ges ingen försoning. Inget möte blir av, reaktionen, svaret uteblir, inte förrän i det allra sista stycket när ett jag och ett du möts. Plötsligt framställs två ofelbart levande människor: ”Dina mjuka händer vilar på mina rundade skuldror. Dina mjuka läppar snuddar vid mina ärrade kinder. Dina klara ögon är ändlösa, glänsande ovaler. Dina starka armar håller min härjade, tunga kropp. Den salta vinden bränner mot våra nariga, torra läppar. Det tättnande ljuset lägger sig intill våra konturer. Klippans sträva yta skaver mot våra varsamma händer.” (340) Beskrivningen av de klara och ändlösa ögonen kontrasterar mot de tidigare beskrivningarna av till synes osende blickar: ”Hennes ögon är kalkiga, blanka, släta, jämna rundlar.” (116) ”Deras ögon är kalkiga, vita, grumliga ovaler.” (81)

Om den frånvarande personen som artefakterna betecknar förstås som Tinget, det som i det här sammanhanget samtidigt är det förlorade tinget i sig, det reala, blir återföreningen i slutet en återförening med den förlorade, avskilda verkligheten. Genom att ta sig ur labyrinten, det mänskliga förståndet, blir

Tinget och tinget i sig återfunnet. Bortom den slutna, instängda tillvaron i labyrinten anas det översinnliga, oändliga:

Längs med bergskedjor som från en stund till nästa antagit en ny, en annan sällsam form och flytt långt bort i fjärran eller kommit tätt invid och nära, genom, i ett evigt dis, en dimma vilande i stråk som gasväv, sjök som tunna draperier lyfts och dragits undan ett efter det andra, och för var gång låtit fältet skifta och dragit upp nya revor, rämnor; låtit klossarna och blocken, tyngderna och massan skymta, plattorna invid dem, sträcken dragna ut till långa, smala, ändlösa rektanglar. Våra mjuka händer passar i ett stycke med varandra. Den rundade kanten faller undan vid den yttre randen. Fältet löses upp mot den blygrå, siktiga, klara grunden. Den ändlösa, vida, djupa, klart genomlysiga ytan höjer sig framför oss. Ljudet växer till ett brusande, rusande, högt och klangfullt dån. (340)

Det översinnliga, tinget i sig, anas i det att diset, dimsjoken dragits undan som ”tunna draperier” och ”låtit klossarna, blocken, tyngden, massan skymta.” Jagets ordlösa förening med duet, med Tinget, pekar mot det som ligger bortom språket. Den ändlösa ytan pekar

mot den begreppslösa, kategoriobundna enhetligheten hos det reala, det översinnligas sfär. Mot labyrintens enformighet och instängda rumslighet, mot den existentiella avskildhet som språket och det mänskliga sinnet konstituerar kontrasterar denna avslutning som inte bara markerar en utgång ur labyrinten, utan också ur boken själv: det tomma, vita papperet i slutet av sidan korrelerar mot den oändlighet som texten beskriver.

Men textens slut pekar också fram emot stumheten som ett kvarhållande vid det frånvarande Tinget medför. Signifikant nog är föreningen mellan jaget och duet i Lotass roman ordlöst: ”Våra mjuka händer passar i ett stycke med varandra.” Vad Lotass beskriver är således återföreningen med Tinget genom döden, så som uttryckt hos Kristeva: ”Man kan föreställa sig de återfinnandets fröjder som ett regressivt dagdrömmeri utlovar genom självmordets vigsel.”<sup>41</sup>

Samtidigt lyckas Lotass att med litteraturens förmåga till mångtydighet föra in det outsägliga i en språklig väv. Romanen gestaltar föreningen mellan ordet och Tinget och sublimerar på så sätt melankolin. Genom att återföreningen gestaltas allegoriskt i ord blir *Den svarta solen* samtidigt just det motsatta – konstens väg ut ur melankolin.

## Noter

- 1 Jorge Luis Borges, ”Trädgården med gångar som förgrenar sig”, i *Borges I. 1923–1944*, övers. Sun Axelsson (Stockholm: Tranan, 2017), 409.
- 2 Artikeln bygger på och utvecklar de insikter som framkom i min masteruppsats *Ut ur sinnets labyrint: Om melankoli, konst och tinget i sig i Lotta Lotass Den svarta solen*, handledare Anders Ohlsson, (Lunds universitet, 2016), <http://lup.lub.lu.se/student-papers/record/8887467>.
- 3 Lotta Lotass, *Den svarta solen* (Stockholm: Bonniers, 2009), opag. Hänvisningar till denna utgåva anges löpande i texten avseende de numrerade textavsnitten.
- 4 Nils Schwartz, ”Monotonins arkitektur”, *Expressen*, 18 september, 2009; Björn af Kleen, ”Dödsmissa mellan radhusen”, *Sydsvenskan*, 18 september, 2009.
- 5 Gérard de Nerval, ”El Desdichado”, i ”*Les Chimères*” (Brüssel: Palais des académies, 1966) opag. Alla översättningar är om inte annat anges mina egna.
- 6 För melankolitemat i *Motståndets estetik*, se exempelvis Carol Poore, ”Mother Earth, Melancholia, and Mnemosyne: Women in Peter Weiss’s *Die Ästhetik des Widerstands*”, *The German Quarterly* 58, nr 1 (1985): 68–86 och Mary Cosgrove, *Born under Auschwitz*:



- Melancholy traditions in postwar German literature* (Rochester: Camden House, 2014).
- 7 Jämför Tsu-Chung Su, "Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva's *Black Sun*", *Concentric: Literary and Cultural Studies* 31, nr 1 (2005): 164, 177.
- 8 Julia Kristeva, *Soleil noir: Dépression et Mélancolie* (Paris: Gallimard, 1987), 18f.
- 9 "à sens brisé, vie en danger." Kristeva, *Soleil noir*, 16.
- 10 "Un rythme répétitif, une mélodie monotone, viennent dominer les séquences logiques brisées et les transformer en litanies récurrentes, obsédantes." Kristeva, *Soleil noir*, 45.
- 11 Kristeva, *Soleil noir*, 45.
- 12 Immanuel Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, övers. Jeanette Emt (Stockholm: Thales, 2004), 115, 119: "Rummet är inget annat än blotta formen för alla framträdelser för det yttre sinnet, dvs. sinnlighetens subjektiva betingelse, under vilken allena yttre åskådning är möjlig för oss. [...] Tiden är ingenting annat än det inre sinnets form, dvs. hos åskådningen av oss själva och vårt inre tillstånd. Ty tiden kan inte vara en bestämning hos yttre framträdelser; den tillhör varken en gestalt eller ett läge, osv., men bestämmer däremot förhållandet mellan föreställningarna i vårt inre tillstånd."
- 13 Arne Johnsson, "En bok om instängdhet och klaustrofobiskt mörker", *Nerikes Allehanda*, 26 september, 2009.
- 14 Hanna Nordenhök, "Revolt mot romanen", *Aftonbladet*, 18 september, 2009.
- 15 Johnsson, "En bok om instängdhet och klaustrofobiskt mörker"; Elise Karlsson, "Bygge med få ingångar", *Svenska Dagbladet*, 18 september, 2009; Schwartz, "Monotonins arkitektur".
- 16 Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, 362ff. Se även *ibid.*, 51: "Det mänskliga förnuftet har i en av sina kunskapsformer det besynnerliga ödet att det besväras av frågor som det inte kan avvisa därför att de kommer från förnuftets egen natur, men som det inte heller kan besvara då de helt övergår det mänskliga förnuftets förmåga."
- 17 Kristeva, *Soleil noir*, 14f.
- 18 Sigmund Freud, "Sorg och melankoli", i *Samlade skrifter* IX, övers. Eva Backelin (Stockholm: Natur och kultur, 2008), 215–229.
- 19 "le réel rebelle à la signification, le pôle d'attrait et de répulsion, demeure de la sexualité de laquelle se détachera l'objet du désir." Kristeva, *Soleil noir*, 22. Min kursivering.
- 20 "la Chose est une soleil rêvé, clair et noir à la fois." Kristeva, *Soleil noir*, 22.
- 21 Sarah Kay, "Allegory and Melancholy in Luce Irigaray, Julia Kristeva and Christine de Pizan", i *Provoaction and Negation: Essays in Comparative Criticism*, red. Gesche Ipsen, Timothy Mathews & Dragana Obradović (Amsterdam & New York: Rodopi, 2013), 138. Min kursivering.
- 22 Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Thales, 2003), 27.
- 23 "Om nu en överskådlig klyfta öppnats mellan naturbegreppets domän, såsom det sinnliga, och frihetsbegreppets domän, såsom det översinnliga, så att ingen övergång från den första till den andra (det vill säga genom teoretiskt förnuftsbruk) är möjlig – som vore de två olika världar, där den första inte kan ha något inflytande på den andra – så bör likväl den senare ha ett inflytande på den förra. Frihetsbegreppet bör nämligen i sinnevärlden förverkliga de ändamål som givits av dess lagar, och naturen måste följaktligen kunna tänkas så att en överensstämmelse åtminstone är möjlig mellan dess forms lagbundenhet och ändamål enligt frihetslagar som ska förverkligas i den." (Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 27f.)
- 24 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 31.
- 25 Sven-Olov Wallenstein, "Översättarens förord", i Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften* (Stockholm: Thales, 2003), 9.
- 26 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 31.
- 27 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 31.
- 28 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 42–44, 72–74.
- 29 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 172f.
- 30 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 172.
- 31 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 174.
- 32 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 175.
- 33 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 172.
- 34 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 173
- 35 Kristeva, *Soleil noir*, 34.
- 36 "si je ne suis plus capable de traduire ou de métaphoriser, je me tais et je meurs." Kristeva, *Soleil noir*, 54.

37 "Par la *polyvalence* des signes et des symboles  
aussi qui déstabilise la nomination et, ac-  
cumulant autour d'une signe une pluralité de  
connotations [...]" Kristeva, *Soleil noir*, 109.  
38 Kristeva, *Soleil noir*, 111.  
39 Elaine Miller, *Head Cases: Julia Kristeva on*

*Philosophy and Art in Depressed Times* (New  
York: Columbia University Press, 2014), 38.  
40 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 173.  
41 "On imagine les délices des retrouvailles qu'une  
rêverie régressive se promet à travers les noces  
du suicide." Kristeva, *Soleil noir*, 25.

## Summary

*The way out – Metaphysical Melancholy in  
Lotta Lotass' Den svarta solen*

Following the paratextual clues of Lotta Lotass' conceptual 'Choose Your Own Adventure' (anti-)novel *Den svarta solen* ("The black sun", 2009) this article investigates the possible connection between melancholy as a theme and Immanuel Kant's idealistic transcendentalism. Kant's "Copernican revolution" which concludes that human experience consists, not of things themselves, but of appearances shaped by the subject, suggest

a claustrophobic experience in the loss of knowledgeability of the world. Using Julia Kristeva's ideas on the melancholy, this article proposes that loss of knowledge of the world is the cause ("the black sun") for the melancholy experience that Lotass tries to convey in the novel's labyrinthine, descriptive representation of different rooms interconnected by arrows and numbers.

*Keywords:* Lotta Lotass, Den svarta solen, melancholy, Julia Kristeva, Immanuel Kant, choose your own adventure

GITTE MOSE

# JOHANNES HELDÉNS *ASTROEKOLOGI*

Et mesh af konstellationer og mellemrum

Dagligt fyldes medierne med hastige og alarmerende fremskrivninger af klimaændringerne. Polerne smelter, og vi er i gang med den sjette masseudryddelse, hvor 30–50 % af verdens arter vil være borte i 2050.<sup>1</sup> Nye ord, begreber og forståelser opstår, så som f.eks. et begyndende skift til antropocæn tænkning.<sup>2</sup>

Dette altomfattende tema har også bevæget sig ind i kunsten, i litteraturen og i litteraturkritikken, hvor økokritikken begyndte at etablere sig som en tværfaglig, overgribende teoretisk og metodisk retning i begyndelsen af 1990'erne.<sup>3</sup> Skønlitteraturen med dens forestillede verdener og tider er som altid et vigtigt eksperimentarium for nye tanker om eksistensen.<sup>4</sup> Cli-Fi (Climate Change Fiction), blev tidligt betragtet som en undergenre af Science-Fiction.<sup>5</sup> Blandt definitionerne på klimafiktion finder vi Alexa Weik von Mossners "any type of narrative in any media that foregrounds ecological issues and human-nature relationships, often but not always with the openly stated intention of bringing about social change".<sup>6</sup>

I denne artikel er det dele af det fortløbende værk *Astroekologi* fra 2016 af forfatteren, performeren, fotografen, musikerne Johannes Heldén, der skal stå i fokus.<sup>7</sup> I skrivende stund består det af trykte bøger på svensk, dansk og

engelsk og en interaktiv elektronisk remediering. Dertil kommer forestillinger på Kungliga Dramatiske Teatern i Stockholm og Folkteatern i Göteborg, koncerter, foredrag, solo- og fællesudstillinger, video- og YouTube optagelser, samt løbende opdateringer på Instagram.

I forbindelse med udstillingen *The Exploding Book* i Stockholm udtalte Heldén, at han var interesseret i at udforske forholdet mellem bogmediet og udstillingsformatet "– och ett möjligt tredje "någonting" som framträder när de kombineras".<sup>8</sup> Dette udsagn skal undersøges og diskuteres nærmere gennem udvalgte konstellationer fra *Astroekologi*.

## Økokritik – grøn og mørk økologi

Som nogle af de første definerede Cheryl Glotfelty og Harry Fromm økokritik som

the study of the relationship between literature and the physical environment. Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings an awareness of modes of production of an economic class to its reading of texts, ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies.<sup>9</sup>

Siden er der kommet flere aspekter med, bl.a. økokritik som "the study of the relationship between the human and the non-human, throughout human cultural history and entailing critical analysis of the term 'human' itself".<sup>10</sup>

To hovedretninger aftegner sig: den grønne og den mørke økokritik. Den grønne, med rødder i en romantisk idealistisk forståelse af naturen, jf. 'nature writing', forbindes ofte med den norske filosofiprofessor Arne Næss *dypøkologi*.<sup>11</sup> Retningen tematiserer naturen som værdifuld *i sig selv*, den skal beskyttes og rehabiliteres, og en natur og kultur-dikotomi opretholdes. Dypøkologien har fået et 'opsving' i litteraturvidenskaben med økokritikken. I Norge har bl.a. Forfatterens Klimaaksjon og forfatteren Espen Stueland særligt knyttet sig til denne retning.<sup>12</sup> Stueland fremhæver kunstens, litteraturens og kritikkens vigtige rolle, når læseren/tilskueren skal *alarmeres* til selvkritik og til *handling* (2016).<sup>13</sup>

Den mørke økologi, som man især forbinder med Timothy Morton, oprindeligt litteratur- nu 'klima' professor, er kritisk overfor den grønne retning. Den mørke økologi går ud fra, at alle ting (*matters*), så som mennesker, dyr, planter, mineraler, atmosfærer osv, er som et sammenfiltret gensidigt afhængigt kontinuum, i det han kalder *the mesh*, på tværs af tid og rum, uden centrum og periferi, forgrund eller baggrund, og hvor naturen *ikke* har en særskilt position.<sup>14</sup> I Mortons mesh indgår også "repræsentanter" for den økologiske krise: hyperobjekter, som f.eks. den globale opvarmning, og materialer som flamingo (sv: frigolit) og plutonium.

Som Morton skriver, er den økologiske tanke som en virus "a practice and a process of becoming fully aware of how human beings are connected with other beings".<sup>15</sup> Et eksempel kan være 'alle' stadier i en bogs vej fra et frø i jorden – og dennes lokale biotopiske sammensætninger – til træet fældes, transporteres, bearbejdes til papir, til bogen er blevet forfattet, bliver solgt, købt og læst af en læser, der sidder og vender siderne, påvirker støvet i rummet osv. Disse svimlende mange trin med overgange og

mellemrum gør forenklerende kausalitetsforklaringer umulige. I stedet må man tænke alt som "vital materiality", der vibrerer, påvirker og påvirkes, jf. den politiske og materialistiske (øko)teoretiker Jane Bennett.<sup>16</sup>

Mortons opfattelse af alt værendes forbundethed indebærer, at han skelner mellem økologi – grøn miljøbevidsthed og miljøaktivisme.<sup>17</sup> Han tager afstand fra sidstnævnte, fordi aktivisme kun kan være lokal, ligesom han er kritisk overfor utopisk økosprog, fordi det er affirmativt, optimistisk, maskulint.<sup>18</sup> I lighed med den grønne økologis fortalere fremhæver han dog kunstens og kritikkens afgørende rolle, ikke som decideret handlingsorienteret men som opmærksomhedsskabende og bevidstgørende.<sup>19</sup> Litteraturen og kunsten kan få os til at tænke stort, og vise og gøre os opmærksom på måden, vi tænker verden på. Den økologiske tanke og dens *form* er derfor lige så vigtig som dens indhold, "It's not simply a matter of *what* you're thinking about. It's a matter of *how* you think."<sup>20</sup> Den mørke økologis æstetik kan ifølge Morton hjælpe os, fordi den tilfører den økologiske tanke undren og tøven, ligesom f.eks. et digts spatiale sideopsæt, strofernes og versenes antal får os til at lægge mærke til det ubeskrevne.<sup>21</sup> Ikke uventet, er Heldéns værker blevet forbundet med Mortons tænkning, den mørke økologi og det antropocæne.<sup>22</sup> Det samme skal jeg gøre, når jeg nedenfor går nærmere ind på overgangene og mellemrummene i dette mesh.

## Heldéns kunstnerskab

Hvor klimafiktion og -kunst findes i flere former og i større antal i Norge og Danmark, indtager Johannes Heldén (f. 1973) en særstilling i Sverige med sin klimakritiske profil – antal værker og ikke mindst mediebrug.<sup>23</sup>

Året før debuten med digtsamlingen *Burner* (2003) udgav han *Sketchbook* – en CD incl. fotografier, og i 2004 udstillede han *Destination: Rymden*.<sup>24</sup> Interessen for det multimodale og multimediale har siden præget kunstner-skabets undersøgende (mørke) æstetik. Elek-

troniske værker som *Primärdirektivet* 2006, *Väljarna* 2008, *Entropi* 2010 drejer sig alle om det antropocæne, økologi og klimakrise, og fremskriver et posthumant apokalyptisk verdenssyn med flere koblinger til dystopiske science-fiction forestillinger.<sup>25</sup> Interessen for universet understreges i titlen *Astroekologi*, senest med deltagelse i gruppeudstillingen *Kosmologiska pilar* (2019) og digtsamlingen *First Contact* (2019) – om et strandet rumskib i en fjern galakse.

Når det gælder *Astroekologi* (herefter *AE*), fremgår det ikke altid af titlerne, om nye værker er dele af det, men man ser stærke intratekstuelle forbindelser, genkommende mediale udtryk, og Heldén lægger f.eks. ofte billeder på Instagram under titlen *AE*. For øjeblikket består værket af *bogen* og *webudgaven*, en virtuel bog på et (skrive)bord med en tom 'plade', som fyldes med tekst, når man bladrer med cursoren. Dertil kommer de tidligere omtalte dele, samt et svensk/engelsk "katalog" *New New Hampshire* (2037/2017) til udstillingerne under Momentum#9-biennalen i Norge 2017 og *The Exploding Book*, samt en lille bog *Takträdgårdar* med tilhørende *lydfiler* (2037/2017).

### **Astroekologi – nogle konstellationer**

Som omtalt og af særlig interesse her, skal *mellemrum* betragtes som en del af Heldéns poetik, jf. hans ønske om at undersøge "ett möjligt tredje 'nägonting'", når dele af værket kombineres. Den første konstellation med mellemrum finder vi *indenfor* det multimodale og fragmenterede bogværks brug af tekst, billeder og fodnoter.

Den grønne bog, med et guldtryk af en ø som spejler sig i vand, har et smudsomslag med et fotografi af et rådyr i en skovkant i skumring eller morgendæmring – identisk med coverbilledet på Heldéns hjemmeside.<sup>26</sup> Bogens upaginerede 38 sider kan inddeles i seks 'kapitler', angivet ved syv dobbeltsidede 'tegnede' billedopslag af et hus i en skov med en å eller sti, der ændrer sig dramatisk i løbet

af værket. Dertil kommer en afsluttende *Astroekologisk ordlista*, der starter med opslaget AI og slutter med ö.

Øverst på siderne ser man 'billedtekster' og fotografier af detaljer, nærbilleder eller større vuer, hovedsageligt af naturfænomener som skyer, regndråber, edderkoppespind, men også en telefon- eller elledning, et vindue som et køje på et skib, et helt sort billede – og i alt 73 fodnoter. Scenariet og huset overtages gradvist af naturen, hvor det syvende og sidste fremstår gråt og tåget, med den nu helt mælkehvide sti eller å, som det eneste man kan skelne. Umiddelbart associerer det til et røntgenbillede, eller, som der står i den elektroniske udgave, ser man et muligt resultat af giftige gasser "Brought on by changes in the atmosphere."

De øvrige visuelle udtryk forandrer sig ligeledes på alle siderne. Oftest ser man store hvide flader under billedteksten, tit med indsatte eller efterstillede fodnoteangivelser, og nogle gange distribueret ud over siden. Fodnoter og billedtekster danner assemblager af fragmenter, bl.a. fra et astmatisk jugs urbane hverdage med katte, referencer til rumskibe og science fiction, en musik- og performance-tour til Japan, henvisning til astronomen Carl Sagan og tanker om at formulere en poetik.

Som læser søger man sammenhænge mellem hovedteksten, fodnoteangivelserne og bundteksten.<sup>27</sup> Ordlisten *kan* fungere som et leksikon i forhold til tekst og fodnoter, men den består af usikkerhedsskabende blandinger af ord og begreber, sproglige forflytninger, næsten uforståelige eller manglende krydsreferencer og forklaringer, et væv af kultur, teknologi og natur fra ikke-definerede tider, menneskelige og ikke-menneskelige 'ting'. Fjorten opslag, bl.a. om vind, ø og taghaver (sv: takträdgårdar), ræven, grævlingen, illustreres med tegninger, mens teksten oplyser om, hvornår dyrene sidst blev observeret, og hvornår de uddøde, som f.eks. den sidste blåhval, der blev jaget ind i en bugt i Arktis i 2026!

*Astroekologi* er således en bog med tomme og udfyldte flader, fragmenter og mellemrum,

sammen” stød”, intra- og intertekstuelle sammenhænge, som tilføjes yderligere dimensioner i den elektroniske udgave.<sup>28</sup> Her må læseren med cursoren fange en hurtigt flyvende allike (sv: *kaja*), som er genkommende også i Heldéns udstillinger.<sup>29</sup> Til forskel fra bogen er der ikke en (jeg-)fortæller, men dog ”nogen” som reflekterer over forandringerne.<sup>30</sup> I interaktionen bliver læserens rolle og perception sat yderligere på prøve. Hvor den lineære læseproces i bogen bl.a. blev afbrudt af billeder, fodnoter og eventuelle opslag i ordlisten, må man nu forholde sig til *glimt* af naturbilleder og illustrerede ordlisteopslag (fra bogen), som kommer til syne, hvis man fanger fuglen. Førers cursoren over de remedierede billeder, identiske med bogens hus i skoven, udfyldes pladen under billedet ’tilfældigt’ med tekst, og årstallene skifter med 10 års mellemrum fra 2016 til 2156. Det sidste årstal viser ordlistens opslag om taghaver, og et klik sender læseren tilbage til start. Man kan således læse værket lineært, som et evolutionært narrativ mellem et før og et efter, og spatialt, som et arkiv baseret på tekstindsamlingen og det billed- og encyclopædiske materiale. ”The in-between” bliver dermed stedet, hvor begivenhederne finder sted.<sup>31</sup>

Som i de fleste af sine elektroniske værker gør Heldén også her brug af dark/drone ambient ’underlægningsmusik’. Gennem repetitioner og uden tydelig struktur eller rytme skabes en særlig atmosfære, der f.eks. underbygger det visuelt dystopiske med ubehagelige lyde, som minder om helikoptere, vifter, droner, rumskibe, kombineret med en lyd af vind, som toner ud mod slutningen:

När musiken tystnar hörs motorernas dån.

När dånnet tystnar hörs flåktarna/när flåktarna

tystnar /hörs vinden. När vinden tystnar

(*AE*, tekst 29)<sup>32</sup>

I følge urfolk og musikøkologer – er vinden ophævet til sprogene, jf. joik og andre lydbase-rede kommunikationsformer:<sup>33</sup>

**Vind**, flödet av luft i atmosfären på en planet.

Vindens ljud skiftar beroende på trädslag: alarna nere vid ån *hzzz*, linden vid dammen *fo-oosh*, lärkträden utmed grusvägen *sss*. Rör sig genom det höga, brända gräset borttom växthuset.

Se även: *rymdskepp*, *molnskugga*, *katt*.

(*AE* Ordlistan)

Lyd er ikke enten støj eller ikke-musik, men også frembragt af ikke-menneskelig og abiotisk natur. Lydene bevæger sig ”in a liminal space that opens up interpretive possibilities and brings us closer to connecting with non-human life in a relational epistemology of diversity, interconnectedness, and co-presence”.<sup>34</sup> Heldéns brug af lyd er muligvis mest tænkt som forstærkende i de elektroniske værker, performances og teaterforestillinger, men på internettet finder man f.eks. fire ”Fältinspelningar ... Inspelat, dechiffrerat och nedtecknat av J.H.; januari–maj 2037.” Lydfilerne er ordløse men ’dechiffreret’ til digte i *Takträdgårdar* (2017).<sup>35</sup>

I *Astroekologis* mange dele genser, gehører og genoplever man flere af de ovennævnte elementer, indsat i andre sammenhænge. Det gælder f.eks. installationen *Field* i Umeå i 2015, som åbnede året før bogen blev publiceret. Publikums bevægelser aktiverede fire allike-skulpturer og et temporalt forløb, som endte i et lydinferno og mørke. Heldén udtalte selv, at installationen, som også udstillede billeder fra den kommende bog, skulle demonstrere menneskets aftryk på miljøet og vise hvordan vores bevægelser udløser mutationer i planter og dyr – her fuglernes DNA og udseende, og i sproget, som man ser det udviklet og udvidet i bogen.<sup>36</sup>

En sidste konstellation kan være Heldéns performance under Momentum#9 biennalen, Norge 2017 med recitation, lyd og bl.a. projicerede billeder fra bogen. I etagen over udstilledes f.eks. nedsmeltede genstande, en fuglerede, en hoodie i glasmontre – fra en tid efter en uspecificeret katastrofe og en efterfølgende netauktion, som der står i katalogtek-

sten *New New Hampshire*, angiveligt udgivet i 2037! Disse dele indgik også i udstillingen *The Exploding Book*.<sup>37</sup>

### ”Et eller andet tredje”?

Ovennævnte konstellationer har omtalt og påpeget mellemrum indenfor AEs bogpermer, *imellem* bog og webudgave, *imellem* værk og lyd, og *imellem* nogle af de øvrige tilknyttede dele, udstillinger og performances. Heldéns værk lægger (naturligt) op til en analyse gennem social-semiotikkens undersøgelser af multimodalitet, hvor koblingerne mellem de forskellige elementer kan specificere, omskrive, tolke, kontrastere og udfylde information om disse.<sup>38</sup> Men det er min antagelse, at Heldén ønsker mere end det, når han leder efter noget tredje. Jeg vender mig derfor til endnu en tekst af Morton: ”The Liminal Space Between Things: Epiphany and the Physical”, hvor han diskuterer installationen *Twilight Epiphany Skyspace* (2012) af James Turell. Installationen består af en metalplade (22 x 22 m) med hul i midten (3,6 x 3,6 m) og udsigt til himlen. Pladen hviler på 3,6 m høje piler på toppen af en græspyramide. En trappe skærer sig ind i pyramiden, og under pladen er der et nedsænket område i cement, hvor folk kan sidde, ligge, gå – og samtale. Et computerprogram sender skiftende lysesekvenser op på pladens underside. Efter Mortons artikel blev publiceret, er installationen blevet tilføjet lyd-algoritmer, hvor farverne og lydene får værket til at vibrere, pulsere, skabe en egen ’timbre’ – og samklang.<sup>39</sup> Alt i installationen: metal, himmel og jord, græs, pyramide, cement, mennesker, epoker, tider, lyd og lys mm taler sammen, på samme måde som den økologiske tanke udfolder sig i ’konversationer’ mellem vibrant matters – i ”infinite regress”.<sup>40</sup>

Om værkets titel skriver han, at skumringen, det ikke-menneskelige, får *agency*. Skumringen er ubestemmelig, kan ikke isoleres eller fastholdes, for den er forskellig overalt i verden. Den minder om lyd, idet den er som ”a kind of liminal space made of other things”. Morton

kalder dette sted et *meontisk* intetheds- og ingentingsssted, hvor kunsten finder sted.<sup>41</sup>

Art happens in and as this liminal space, this *between*, which is just what a thing is: a meeting place of other beings. This meeting place is not ontically given or metaphysically present. Rather it is shot through and through with nothingness. It is given in the way that beauty is given: an epiphany that coexists anarchically alongside us, physically before us, and despite us.<sup>42</sup>

Denne beskrivelse kan minde om opfattelsen af mellemrummene mellem universalromantikens fragmenter. I Atheneum-fragment #116 (her i uddrag), som bliver anset som det mest centrale for forståelsen af Jena-romantikens genre par excellence, formuleres kunstforståelsen således:

Den romantiske poesi er en progressiv universalpoesi [...]. Den romantiske digtart er endnu i tilblivelse; ja, det er dens egentlige væsen, at den evigt kun kan tilblive, aldrig fuldendes. Den kan ikke udtømmes af nogen teori, og kun en divinatorisk kritik turde vove at ville karakterisere dens ideal.<sup>43</sup>

Den ’meontisk’lignende fragmenttænkning, i væren og tilbliven, kan (prøvende) forbindes med Heldéns omtaler af fragmenter i *AE*, som f.eks. ”vad jag gör växer fram i fragment/” (fodnote 08) og ”här byggs broar mellan olika fragment,” (fodnote 22). Heldén skal ikke defineres som universalromantiker eller metafysiker, der forsøger at italesætte det kantianske sublime, men der er f.eks. påfaldende lighedspunkter – også med den danske forfatter Inger Christensen og hendes optagethed af universalromantikken, mellemrum og det kosmiske, som vi bl.a. finder i hendes essaysamlinger og digtsamlingen *alfabet* (1983).<sup>44</sup> I lighed med Mortons omtalte korte beskrivelse af digte, kan man sige, at både Heldéns og Christensens grænseoverskridende værker angiver det

”ubeskrevne”, Heldéns ligefrem omtalt som steder for det kosmiske, der strømmer ”through the space between the words because our words are never enough, even in honest striving”.<sup>45</sup>

Heldéns ønske om at erfare og vise noget ”tredje”, når han kombinerer sine udtryk, kan være et ønske om at undersøge øjeblikket, hvor kunsten på epifanisk vis ’finder sted’ for både læseren, tilskueren, lytteren – og ham selv. *Astroekologi* som et uafsluttet mesh af fragmenter, forskellige kunstformer og medier – og disses kombinationer, giver den økologiske tanke en form, dens ’hvordan’, som kan rumme dens ’hvad’, som f.eks. følgerne af de

eskalerende globale klimaændringer.<sup>46</sup> Heldén overlader sine værkers hvad og ’budskab’ til os, men kunstens øjeblik, hvor alt taler sammen, kan måske være det, der rammer og alarmerer os til at reagere politisk,<sup>47</sup> ja, måske gør os til aktivister, før det bliver så sent, at vi må stille os klar til afgang oppe ved de urbane taghaver, før verden drukner.<sup>48</sup>

**takträdgård**, kluster av växtlighet på hustak.

Utsiktsplats när klart vatten stiger mellan träden och över grusgångarna, när nya öar uppstått och rymdskeppen lyfter i ett disigt fjärran. Se även: *karta*: (AE ordlista)

## Noter

- 1 Eksemplerne er legio, men et kan være FN's klimapanel's femte rapport <https://www.miljodirektoratet.no/ansvarsomrader/klima/fns-klimapanel-ippc/rapporter-og-faktaark/femte-hovedrapport/>, som f.eks. viser, at beregninger af en temperaturstigning på maximum 1,5 grader skal reverseres inden 2030, ellers vil Stillehavets koralrev uddø.
- 2 Antropocæn er menneskets tidsalder med vores geologiske fodaftryk. Begrebet blev lanceret af P. Crutzen og E. Stoermer i 2000 i ”The Anthropocene” *IGBP Newsletter* 41. Crutzen fik i 1991 Nobelprisen i kemi for sit arbejde med ozonlaget, som i dag er delvist restitueret bl.a. pga. forbud mod nedbrydende stoffer i spraydåser.
- 3 Det græske *oikos* (οἶκος) refererer til familien, ejendommen og huset. Øko/økologi bruges i Skandinavien bl.a. om mad(produktion) – jf. det engelske ’organic’. Ordbogen SNL.no definerer økologi som ”vitenskapen om organismers forhold til miljøet. Alle organismer lever i miljøer hvor de påvirkes av levende (biotiske) og ikke-levende (abiotiske) faktorer. Abiotiske faktorer kan for eksempel være temperatur eller nedbør”.
- 4 Norske Maja Lundes roman *Bienes historie* (2015) har bl.a. været med til at rette international opmærksomhed på biernes betydning for vores eksistens.
- 5 Betegnelsen Cli-Fi, som bl.a. tilskrives journalisten og klimaaktivisten D. Bloom, bruges om romaner og noveller, der beskriver fremtidsnære scenarier i en klimaforandret virkelighed (<http://cli-fi.net>). Blandt det voksende antal litteratur- og økologiske artikler og værker finder man Ursula Heise, *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global* (New York: Oxford University Press, 2008); Matthew Schneider-Mayerson, ”Climate Change Fiction”, i *American Literature in Transition 2000–2010*, red. Rachel Greenwald Smith (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 2017), 309–321; Mads Rosendahl Thomsen, *The New Human in Literature: Posthuman Visions of Change in Body, Mind and Society after 1900* (London & New York: Bloomsbury, 2013); Adam Trexler og Adeline Johns-Putra, ”Climate Change in Literature and Literary Criticism”, i *WIREs Climate Change* 2 (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2011).
- 6 Alexa Weik von Mossner, *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative* (Columbus: Ohio State University Press, 2017), 3.
- 7 Alle værker og nyheder finder man på <https://johanneshelden.com>
- 8 <https://kunstkritikk.se/dokument-fran-granslandet/>, 2017, [24.02. 2020].
- 9 Cheryll Glotfelty og Harry Fromm, *The*



- Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (Athens (US) & London: University of Georgia Press, 1996), xviii.
- 10 Greg Garrard, *Ecocriticism* (London: Routledge, 2004), 5.
  - 11 I Næss' (1912–2009) "The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement: A Summary", i *Inquiry* 16, nr 1 (1973): 95–100 plæderer han for et ikke-antropocentriske syn, for naturen som noget adskilt, noget mennesket må se som sin vigtigste opgave at beskytte mod skadelig indblanding, ikke mindst pga. den gensidige afhængighed. Den grønne retning har fået flere 'underafdelinger', bl.a. 'light green'.
  - 12 <https://forfatternesklimaaksjon.no>
  - 13 Espen Stueland, *700-årsflommen: 13 innlegg om klimaendringer, poesi og politikk*. (Gjøvik: Oktober Forlag, 2016).
  - 14 The mesh ligner internettet, Gilles Deleuze og Felix Guattaris filosofiske rhizomtænkning, 'montager' og 'assemblager' i *Mille Plateaux* (1980), og ligeledes Bruno Latours socialteori om skiftende netværk af agensrelationer ANT (Actor Network Theory). Se f.eks. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-67%20ACTOR-NETWORK.pdf>. Morton vælger mesh for at kunne følge egne regler, *The Ecological Thought* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2010), 138 note 14. Morton 'kræver' i *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2010), at naturen skal betragtes på lige fod med alle andre ting i mesh'et. Se også *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016).
  - 15 Morton, *The Ecological Thought*, 7.
  - 16 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (Durham & London: Duke University Press, 2010).
  - 17 Morton, *The Ecological Thought*, 6.
  - 18 Morton, *The Ecological Thought*, 16.
  - 19 Morton, *The Ecological Thought*, 16.
  - 20 *The Ecological Thought*, 4. Morton har bl.a. arbejdet sammen med den islandsk-danske kunstner Olafur Eliasson om et projekt om issmeltning med tolv isblokke fra Grønland på Rådhuspladsen i København i 2014.
  - 21 Morton, *The Ecological Thought*, 11.
  - 22 Bl.a. Cecilia Lindhé i "Konsten att se skogen för bara träd: Silva som metapoetisk og mediemateriell trop i några av Johannes Heldéns verk", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 49, nr 4 (2019): 7–15, og Hans Kristian Rustad i "Astro-Evolution and Ecological Thinking in Johannes Heldén's *Astroecology*" (under udgivelse) anvender Mortons teorier. Sofia Roberg bruger en kombination af den mørke og en prismatisk økokritik i "The Overwhelming Indifference of Ingen: On the Dark Ecopoetics of Aase Berg and Johannes Heldén", i *Perspectives on Ecocriticism: Local Beginnings, Global Echoes*, red. Ingemar Haag et al. (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2019).
  - 23 Reinhard Hennig (red.), *Nordic Narratives of Nature and the Environment: Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures* (Imprint: Lexington Books, 2018) har bl.a. artikler om den svenske digter Jonas Gren, videokunstneren Hannah Ljunghe og Frida Nilssons ungdomsbog *Ishavspirater* (2016). I *Perspectives on Ecocriticism: Local Beginnings, Global Echoes*, Ingemar Haag et al. (red.) (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2019) finder man artikler om Lars Gyllensten, Kerstin Ekman, Stig Dagerman, og Sofia Robergs "The Overwhelming Indifference of Ingen", 113–133. Endelig kan man nævne Andrzej Tichys og Cia Rinnes forfatterskaber.
  - 24 <http://www.afsnitp.dk/galleri/konkretpoesi/helden/home.html> [27.02. 2020].
  - 25 Kendskabet til Heldéns arbejder vokser, også når det gælder akademiske analyser, f.eks. Hans Kristian Rustad, "Astro-Evolution and Ecological Thinking in Johannes Heldén's *Astroecology*" (under udgivelse) og *Digital litteratur: En innføring* (Oslo: Cappelen Damm, 2012); Jonas Ingvarsson (red.) *Bomber, virus, kuriosakabinett: Texter om digital epistemologi* (Göteborg: Rojal Förlag, 2018); Cecilia Lindhé, "Konsten att se skogen för bara träd", 2019; Gitte Mose, "Novels – A Missing Piece in Electronic Literature? Johannes Heldén Astroecology Read as a Possible Bit", *European Journal of Scandinavian Studies* 49, nr 1, (2019): 96–120; Sofia Roberg, "The Overwhelming Indifference of Ingen". Websites, der publicerer hans værker, er The Electronic Literature Organisation <http://collection.eliterature.org> og *Anthology of European Electronic Literature*

- <https://anthology.elmcip.net>. Heldén har vundet ”The inaugural Kathrin Hayles Prize” for værket *Evolution* (2013). I ”Novels – A Missing Piece in Electronic Literature?” gennemgår jeg den elektroniske litteraturs historie nærmere.
- 26 De svenske og engelske udgaver er identiske, den danske har et helt andet format.
- 27 Jeg har i ”Novels – A Missing Piece in Electronic Literature?” læst værket som et muligt eksempel på et romanlignende elektronisk værk, som er ’født’ digitalt, altså skabt og kreeret for og gennem computeren. Her anfører jeg bl.a. fodnoterne som bærere af det romanagtige, idet de kan minde om en sjælden roman-undergenre: fodnoteromanen, hvor den mest berømte er Vladimir Nabokovs *Pale Fire* (1962). I den norske forfatter Dag Solstads *Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman* (2006) graver den alvidende fortæller sig ud som forfatter (!) af en roman.
- 28 Den trykte udgave lægger op til en dialog eller en symbiotisk læsning med webudgaven. Hans Kristian Rustad har gjort det med Heldéns *Entropi* (2010), hvor han finder, at ”samspelet mellem de to poetiske teksters specifikke materialitet” opløser dikotomien: bog og remediering, og i stedet uvider ”hva ordene og andre semiotiske komponenter betyder”, *Digital litteratur*, 2012, 16.
- 29 Jeg anvender ’læser’, selv om det er omdiskuteret i bla. det elektroniske litteraturmiljø. Endelig er det nok unødvendigt at sige, at læseren her stilles over for ’åbne’ værker jf. for eksempel Umberto Ecos *Opera Aperta* (1962), og Leerstellen jf. Wolfgang Iser i *Der implizite Leser* (1962).
- 30 Roberg stiller spørgsmålet, om det kan være AI eller subjektet, som er fortælleren i ”The Overwhelming Indifference of Ingen”, 11.
- 31 Hans Kristian Rustad, ”Astro-Evolution and Ecological Thinking in Johannes Heldén’s *Astroecology*” (upag., under udgivelse)
- 32 I *AE* fodnote 2 omtales 1 ½–24 timer med motorlyd fra det fiktive rumskib USS Enterprise fra filmen *Star Trek: Star Trek TNG HD Ambient Engine Noise (Idling for 12 hrs in 1080p)* [https://www.youtube.com/watch?v=ZPoqNeR3\\_UA](https://www.youtube.com/watch?v=ZPoqNeR3_UA).
- 33 John Luther Adams, *The Place Where You go to Listen: In Search of an Ecology of Music* (Middletown: Wesleyan University Press, 2009).
- 34 J. T. Titon citeret i Aron S. Allen, ”Ecomusicology from Poetic to Practical”, i Hubert Zapf (red.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology* (Berlin: de Gruyter, 2018), 646.
- 35 <https://www.taktradgardar.se>
- 36 <http://blog.liu.se/reprecdigit/2015/10/09/johannes-helden-field-humlab-umea-2015/> Cecilia Lindhé beskriver værket nærmere i ”Konsten att se skogen för bara träd”.
- 37 Jeg var selv til stede i Moss, og Jaquelyn Davis har beskrevet bienalen nærmere <https://kunst-kritikk.se/dokument-fran-granslandet/>, 2017, [27.02. 2020].
- 38 Feks. Gunter Kress and Theodor Van Leuween i *Multimodal Discourse* (2001)
- 39 Morton taler her om Kants *Stimmung*. På en præsentationsvideo er det en elektronika komponist, som anvender orgelpipelignende ambiente lyde <https://www.youtube.com/watch?v=1FtnibGFjSQ> Se endvidere her [https://issuu.com/riceuniversity/docs/rice\\_magazine\\_winter\\_2015/44](https://issuu.com/riceuniversity/docs/rice_magazine_winter_2015/44).
- 40 Mortons artikel indgår i Serenella Iovino and S. Oppermann (red.), *Material Ecocriticism* (Bloomington: Indiana University Press, 2014). Artiklerne drejer sig bl.a. om *agency* og læsning af alle ting/matters som *storied*, dvs. de både indeholder og producerer fortællinger.
- 41 Det *oukontiske* – som er absolut ingenting – er det meontiskes modsætning <https://www.lexico.com/en/definition/meontic>. Som eksempel bruger Morton den gådefulde skønhed i Mona Lisas smil.
- 42 Morton, ”The Liminal Space Between Things”, 279.
- 43 Friedrich Schlegel, *Athenäum fragmenter og andre skrifter* (København: Gyldendal, 2000). I ”Papirlapperne i lakskrinet – C.J.L. Almqvist og det romantiske fragment”, i *Edda*, nr 1 (2000) har jeg skrevet mere udførligt om fragmenttænkning.
- 44 Også Inger Christensen var optaget af klodens tilstand. Se Silje H. Svare, *Det umuliges kunst: tidligromantisk aktualisering i Inger Christensens lyrikk.* (diss., Universitetet i Oslo, 2014). Bl.a. Jonas Ingvarsson kalder Heldén for naturlyriker i *Bomber, virus, kuriosakabinett*, 123.
- 45 Jeff VanderMeers introduktion til *AE-web* ”The wind tears apart the signal”.

- 46 Jf. Morton, "It's not simply a matter of *what* you're thinking about. It's a matter of *how* you think", *The Ecological Thought*, 4.
- 47 Jf. Alexa Weik von Mossner, *Affective Ecologies* (2017). Det vil desværre føre for vidt her, men den franske politiske filosof Jacques Rancières tanker om æstetikens politik, baseret på overraskelsesskabende dissensuel spørgen, kunne være interessant at koble til Heldén. Rancière er grundigt behandlet i TFL:s temanummer fra 2010 <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/issue/view/10>. Selv har jeg brugt hans filosofi
- i analyser af den danske performancekunstner mm Claus Beck-Nielsen – nu Madame Nielsen. Henvisninger findes via min UiO-webside.
- 48 Apropos, så har Heldén senest deltaget i *The Edge of the Sea* i Ålesund, Norge, en udstilling som drejede sig om "hva som skjer ved, i, og på havene, ut fra et behov for å reagere på flere presserende globale problemer: fremmedgjøring og fremmedfrykt, undertrykking, demokratier i krise, økonomisk usikkerhet og klimaendringer".

## Summary

*Johannes Heldéns Astroecology.  
A Mesh of Constellations and Gaps*

The article presents a discussion of this ongoing multimodal and multimedial work seen in relation to Timothy Morton's ecological thinking. The artist's outspoken interest in exploring what might happen between the combinations of the different modalities of his works is discussed within a frame of so-called "liminal spaces".

*Keywords:* Johannes Heldén, ecocriticism, Timothy Morton, James Turrell, liminal spaces, fragments, gaps.

STEFAN LUNDSTRÖM

# INTRIG OCH INTERAKTIVITET

## Om litterära värden i rollspel

Användning av fiktionstexter brukar idag beskrivas med hjälp av begrepp som konvergenstkultur<sup>1</sup> och textuniversum.<sup>2</sup> Begreppen är försök att beskriva den medievärld som omger oss, där gränsupplösning kan skönjas i att framför allt yngre människor i dag i allt mindre grad skiljer mellan olika medieringar, utan sammanför innehåll från olika modaliteter till en helhet där det enskilda mediets uttrycksform inte hierarkiseras i förhållande till andra mediers uttryck.<sup>3</sup> Detta medför bland annat att traditionella gränsdragningar för estetiska uttrycksmedel utmanas. En relevant fråga blir då om också de estetiska erfarenheterna förändras eller om dessa i högre grad kan förväntas vara bestående över tid.

I en kartläggning av gymnasieungdomars användande av berättande texter i olika medier på fritiden visar litteraturredidaktikerna Stefan Lundström och Anette Svensson<sup>4</sup> att spel är den mest frekventa medieformen bland män, med en genomsnittlig användning på 10 timmar/vecka, men även kvinnors spelande visar en större omfattning än läsande av skönlitteratur. I undersökningen har ungdomarna själva fått göra bedömningen av vad en berättande text är och resultaten redovisas enbart kvantitativt. Utgångspunkten för föreliggande artikel är därför

att pröva hur en spelaktivitet, närmare bestämt en bordsrollspelsession, fungerar som en estetisk erfarenhet liknande litteraturläsning, för att studera vilka värden som kan fungera över mediegränser. Detta görs genom att utgå från perspektiv hämtade från såväl litteraturvetenskap som spelforskning. Syftet med artikeln är således att bidra med kunskap om hur mening skapas i rollspelande och vilka värden som kan betraktas som estetiska i erfarenheten att spela ett rollspelsäventyr.

### Metod och material

Det material som används i undersökningen kommer från ett så kallat äventyr till ett bordsrollspel. Spelarna rollspelar varsin karaktär som kan agera i berättelser och interagera med andra karaktärer. Världen är en simulering som drivs av en så kallad spelledare. Själva spelandet består i huvudsak av ett samtal, med vissa inslag av artefaktanvändning, i första hand i form av tärningsslag. För att möjliggöra bordsrollspelande måste spelledaren i de flesta fall i förväg läsa in en stor mängd regler och material om en fiktiv värld. I detta fall inkluderar det ett färdigskrivet grovmanus till det äventyr som ska spelas, kallat *Shadows over Bögenhafen*,<sup>5</sup> där bland an-

nat miljöer, karaktärer och vissa händelser beskrivs. Under spelandet byggs detta ”skelett” på till den slutliga berättelsen med hjälp av deltagarnas kollektiva fantasi och improvisationsförmåga. På så sätt är rollspelandet en avsevärt mer social aktivitet än vad litteraturläsning i de flesta fall är.<sup>6</sup>

Skapandet styrs dessutom av ett stort antal, men tämligen löst utformade, regler för vad som kan göras i den fiktiva världen. Spelarna är ovetande om vad äventyret kommer att innehålla, men eftersom de är äventyrets protagonister måste de handla utifrån de förutsättningar som ges för att berättandet inte ska avstanna. Med hjälp av den ofta encyklopediska information som finns tillgänglig ska spelledaren vid spelsessionerna vara förberedd för att kunna iscensätta världen och hantera alla situationer som uppstår när spelarnas karaktärer agerar.<sup>7</sup> Rollspelande jämförs ibland, också av spelarna själva, med improvisationsteater, där regissören kan liknas vid spelledaren och spelarna vid skådespelare. Detta torde dock gälla i än högre grad i rollspelsvarianterna lajv och cosplay. Vid bordsrollspel, som studeras i denna artikel, har regelsystemet en mer påtaglig betydelse för berättandet och spelledaren påverkar i relativt liten grad spelarkaraktärernas agerande.

Förutom det i förväg producerade skriftliga äventyret, vilket omfattar cirka 100 A4-sidor tryckt text, kommer analysen i denna artikel att bygga på ljudinspelningar av spelsessioner, där två olika spelgrupper spelar äventyret oberoende av varandra, men med samma spelledare. Inkluderat denne består grupp 1 av sex personer och grupp 2 av fem personer. Ljudmaterialet från vardera spelgrupp omfattar cirka 20 timmar.

Vidare har semistrukturerade intervjuer genomförts enskilt med samtliga spelare vid två tillfällen för att utröna hur de har uppfattat spelandet. Intervjuerna har ljudinspelats och omfattar vardera cirka en timme. Ur detta material har enskilda svar transkriberats till en skriftspråklig standard för att användas som exempel.<sup>8</sup>

I det empiriska materialet för denna artikel är samtliga deltagare män, dock utan att detta har varit ambitionen. Urvalet av spelgrupper har skett genom att en spelförening kontaktades med frågan om vilka grupper som eventuellt var intresserade av att delta i studien. De två grupperna i studien var de som tackade ja. Åldern på spelarna är från 17 till 39 år. För aktiviteten rollspel torde detta kunna betraktas som en normal grupp deltagare, även om forskning saknas kring just denna aspekt. Undersökningen har följt de etiska riktlinjer som Vetenskapsrådet publicerar i *God forskningssed*.<sup>9</sup> Detta innebär bland annat att deltagarna har anonymiserats i artikeln och att de har haft kännedom om att de när som helst har kunnat avbryta sitt deltagande, vilket dock ingen av dem har gjort.

### Intrig och meningsskapande

Intrigbegreppet har varit föremål för livliga diskussioner inom forskning rörande interaktivt berättande och spel. En framträdande fråga har varit huruvida berättelsen finns innan interaktionen äger rum eller om den skapas vid speltillfället, det vill säga om den ska betraktas som en representation eller en simulering. Frågan har en ontologisk karaktär i det att den i grunden handlar om huruvida spel kan betraktas som narrativ.<sup>10</sup>

Spelforskaren Jesper Juul menar i sitt försök att skapa en definition av spel att det inte är möjligt att hantera fiktion i spel utan att diskutera regler, eftersom de möjliggör handlingar och därmed är en central del av meningsskapandet.<sup>11</sup> I Juuls definition är kvantifierbara resultat med utgångspunkt i reglerna centralt, medan emotionell koppling till resultatet är en mindre formell kategori, eftersom det beror på spelarens attityd till spelet. Rollspel hamnar därför i gränslandet till att kunna definieras som spel.<sup>12</sup> Samtidigt medger Juul att uppdrag i spel skapar en berättelse som gör spelet intressantare att spela.<sup>13</sup>

Även Espen Aarseth, en av förgrundsgestalterna inom spelforskningsfältet, menar att spel

och andra interaktiva texter inte går att likställa med traditionella verbala strukturer. Litteraturens helhet ligger i sekvensen av delarna. Utan en sådan stabilitet finns inte verket och därmed är det inte relevant att tala om narrativ i traditionell bemärkelse.<sup>14</sup> I stället använder Aarseth begreppet ergodiska texter, där intrigen innehåller handlingar och händelser samt karaktärer och miljöer som inte är länkade i en fast ordning. Att avtäcka dessa blir en slags logg över upplevda händelser i en rumslig utforskning. Intrigen i en ergodisk text är således snarare parallell till textens *Vad* än till det inom narratologin traditionella *Hur*.<sup>15</sup>

Precis som Aarseth lyfter medievetaren Henry Jenkins fram den rumsliga utforskningen som primär, men kritiserar samtidigt forskningen kring spel för att ha alltför stort fokus på berättelsens konstruktion utifrån en klassisk definition av vad narrativ är. Att organisera intrigen är att designa en imaginär värld som leder protagonisten mot en upplösning. I detta finns narrativa ambitioner som ofta utgår från vår förkunskap om roller och genrer.<sup>16</sup> Även narratologen Marie-Laure Ryan menar att narrativ är en sorts mening som tillåter många olika kulturella artefakter och när många spelforskare<sup>17</sup> hävdar att spel och berättande utesluter varandra visar det enligt Ryan en bristande förståelse för berättandets natur.<sup>18</sup> De utgår från taxonomier kring text, utan att ta hänsyn till textens funktion för läsaren eller läsarens påverkan på textens tillblivelse. Syftet med spelandet är sällan uttryckligen att skapa en berättelse, utan att lösa ett problem, utveckla sin avatar eller besegra en fiende, men spelarnas beskrivning av händelseförloppet i efterhand tar ofta formen av en berättelse. Att beskriva meningsskapande i spel som att utveckla en repertoar för hur man når det uttryckta målet är därför att bortse från centrala aspekter av spelandets funktion.<sup>19</sup>

Dessa exempel på tidigare forskning får illustrera två huvudinriktningar som har applicerats på intrigens betydelse i spel. De är också utgångspunkten för att studera rollspelsäventy-

ret *Shadows over Bögenhafen*. Spelandet kännetecknas av spatial utforskning av en virtuell värld, där många olika vägar är möjliga och ett definitivt slut saknas. De val spelarna gör bestämmer inte exklusivt vad som kommer att hända i berättelsen, men däremot i vilken ordning händelserna presenteras i spelsituationen. Den relativt öppna berättelse som möjliggörs stämmer väl överens med den narrativa struktur som Ryan benämner *labyrint*.<sup>20</sup>

I det producerade bakgrundsmaterialet för *Shadows over Bögenhafen* kan en fabelliknande struktur för äventyret uttolkas, även om den aldrig konkret formuleras i texten:

I utbyte mot kunskap har borgmästaren i staden Bögenhafen sålt sin själ till en demon. Demonen har lurat borgmästaren att denne kan befria sin egen själ i utbyte mot sju oskyldiga själar. Borgmästaren har därför skapat ett stadsråd med sju medlemmar, officiellt för att främja stadens handel och rikedom. Han planerar dock att offra de sju i en ritual. Denna kommer emellertid inte att rädda borgmästarens själ, utan i stället förgöra honom, hela staden och i förlängningen hela riket.

I förutsättningarna för spelandet ingår att spelarna från början inte har någon kunskap om denna fabel. Däremot är de inställda på att styra berättelsen genom sina karaktärer. En andra förutsättning är att alla händelser i fabeln kommer att inträffa om spelarna inte intervenerar. Spelarna vet att simuleringen är igång och de vet att det finns någon form av handlingsstruktur med en konflikt. En av spelarna, Daniel, beskriver spelandet som att spelledaren lägger fram ett äventyr som ”spelarna sedan har ett ansvar att följa”. På vilket sätt de ingriper bestämmer de dock själva. Samtidigt som simuleringen i praktiken styr spelarna på en övergripande nivå i förhållande till äventyrets fabel är det ett av rollspelandets konstituerande kännetecken att spelarna upplever att de har frihet att agera inom ramarna. I just en sådan speldesign ser Ryan möjligheter för hur traditionella narrativa

representationer och interaktivitet kan stödja varandra i en ny typ av berättande text.<sup>21</sup>

I bakgrundsmaterialet till äventyret finns beskrivet 28 platser som spelarnas karaktärer kan tänkas besöka i staden Bögenhafen och 37 tänkbara händelser som de kan råka ut för. De flesta kan relateras till äventyrets fabel, men några finns med för att skapa en mer autentisk fiktiv värld och kan betraktas som fristående från äventyret. I fall där händelsen är relaterad till en viss plats sammanfaller beskrivningen av platsen och händelsen. För att åskådliggöra hur labyrintstrukturen fungerar har händelser och platser här numrerats (1–52) enligt den ordningsföljd de presenteras i bakgrundsmaterialet. Av samtliga beskrivna är det endast en händelse (nr 23) som karaktärerna *måste* råka ut för och två platser (nr 25 och 35) som de *måste* besöka för att ha möjlighet att förhindra att riket går under. Numreringen gör det möjligt att jämföra det faktiska resultatet av de två spelgruppernas äventyr, det vill säga hur de skapar den konkreta berättelsen utifrån labyrintstrukturen. Ordningsföljden på händelser och besökta platser ser ut enligt följande (fet stil anger de för intrigen nödvändiga inslagen, X och Y anger händelser av betydelse för berättelsen som inte finns beskrivna i äventyret och som därmed måste improviseras fram av spelledaren):

Spelgrupp 1: 2-5-3-4-18-10-**23**-24-**25**-26-41-32-31-42-24-25-**35**-36-X

Spelgrupp 2: 1-2-3-4-6-**23**-24-**25**-26-44-38-39-24-34-Y-43-45-18-39-26-39-29-30-24-25-**35**-Y-30-48-49-50-51-X

Trots att grupperna spelar samma äventyr med samma spelledare blir resultatet två olika loggar över utforskandet av den fiktiva världen. Som framgår av uppställningen möter spelgrupp 2 genom sitt agerande väsentligt fler händelser och platser än spelgrupp 1, även om båda grupperna når samma slut (X). Slutet innebär i detta fall att staden räddas, men att karaktä-

erna fångas på grund av sitt handlande för att nå dit. Spelgrupp 2 följer också i högre grad den struktur simuleringen har förberett i det tryckta materialet, framför allt i inledningen och avslutningen. Strukturen kan jämföras med en intention att skapa en viss intrig i berättelsen (se vidare nedan).

Det kvantifierbara resultat som Juul menar kännetecknar spel syns i rollspelsäventyret i form av att vissa handlingar ger erfarenhetspoäng. Skillnaden i den realiserade loggen mellan de båda grupperna återspeglas i viss mån i detta, då spelgrupp 1 når 400 poäng, medan spelgrupp 2 når 460 poäng. Flera av spelarna i just dessa grupper upplever att erfarenhetspoängen har en viktig roll i rollspelandet, eftersom det medför att man kan utveckla sin karaktär. Det kan emellertid tolkas som paradoxalt att samma spelare inte vill veta vilka handlingar som ger poäng i spelandet, eftersom det kan leda till att man ”jagar poäng”, som spelaren Andreas uttrycker det. Målet för Andreas och flera av de övriga spelarna i materialet är alltså inte att bli så framgångsrika som möjligt i förhållande till regelverkets belöningssystem, vilket exempelvis pedagogen och spelforskaren Jonas Linderöth menar är en viktig aspekt av meningsskapande utifrån spel.<sup>22</sup> Precis som Ryan framhåller förefaller betydelsen av spelandet att sträcka sig bortom utvecklandet av repertoarer för att nå ett specifikt mål. Denna aspekt av meningsskapandet diskuteras vidare i nästa avsnitt.

I boken *Litteraturdidaktik*<sup>23</sup> använder litteraturdidaktikern Anders Öhman uttrycket ”att skugga intrigen” för att lyfta fram en läsning där texten i Bachtinsk anda ses som ett finaliserat yttrande som är möjligt att svara på. Intrigen är ett uttryck för textens intention, det vill säga en organiserande struktur för läsarens reaktion. Med Bachtins begrepp ger *kronotopen*, det vill säga förhållandet mellan tid och rum, den narrativa substansen. Läsande är att rekonstruera intrigen med dess relationer och samband. Öhman menar att vissa nya mediers berättande saknar finaliserade yttranden och

därför riskerar att innebära att läsaren ”väljer de bitar som passar hans/hennes syften”,<sup>24</sup> vilket riskerar att medföra en narcissistisk läsning där möten mellan texten, författaren och läsaren uteblir.

Den simulering som rollspelandet i det empiriska materialet innebär kan i och med sin labyrinthstruktur lika lite som de hypertextuella läsningar Öhman diskuterar ses som finaliserade yttranden. I stället skapas text och subjekt reciprokt under den pågående aktiviteten. Trots det går det att hävda att det är just ”att skugga intrigen”, att genom äventyrets narrativa substans hitta dess intention, snarare än att utföra narcissistiska läsningar, som spelarna ägnar sig åt. Ryan menar att det är kompromissen mellan identifikation och distans som skapar möjligheter för till exempel empati. Vi simulerar karaktärernas inre liv, men är samtidigt medvetna om att vi är utomstående vittnen till det som sker.<sup>25</sup> Denna dubbla medvetenhet om spelkaraktärernas relation till kronotopen och spelarnas förhållande till den upplevda intrigen blir synlig i intervjuer med spelarna. På frågan om vad de i efterhand bäst kommer ihåg från spelandet, som har pågått en kväll varje vecka under två månader, handlar nästan hälften av svaren om fragment som kan ses som ogynnsamma i förhållande till äventyrets narrativa substans. De erfarenheter som lyfts fram består bland annat av situationer där man inte vet vad man ska göra, inte vet vem man ska lita på, inte hittar det man letar efter, inte har tillräckligt med pengar för att göra det man vill, tappar bort spår efter antagonisten, missar någon ledtråd, utför aktiviteter som leder bort från handlingen och besöker platser utan att veta varför man är där. Gemensamt för alla dessa är att de kan betraktas som misslyckanden i förhållande till äventyrets intention, eller med andra ord, att de försvarar skuggandet av intrigen. Meningsskapande i spelandet verkar vara just att försöka följa och ordna en intrig som man *upplever* som en intention och om man misslyckas med det blir det påtagligt. Äventyret är inte ett finaliserat yttrande i Bachtinsk

mening, men spelarna svarar på det som om det vore det. En rimlig slutsats är att intrigen, berättelsens *Vad* med Aarseths synsätt, även i denna typ av interaktiv berättelse har en avgörande betydelse för meningsskapandet.

### Varför spela rollspel?

Som visats ovan pekar såväl Jenkins som Ryan på att spelforskning med utgångspunkt i traditionella definitioner av narrativ tenderar att bortse från spelarens betydelse för textens tillblivelse. Enligt denna tradition gör den interaktiva funktionen att spel snarare ska betraktas som en process än som en estetisk representation, medan Ryans syn på förhållandet mellan identifikation och distans i interaktiva fiktioner har likheter med framträdande synsätt på litteraturläsning. Detta avsnitt fokuserar därför, genom analyser av intervjuer, hur spelarna uppfattar vad det innebär att spela rollspel. Som utgångspunkt för analysen används litteraturvetaren Rita Felskis modell för varför vi läser litteratur i boken *Uses of Literature*.<sup>26</sup> Felski menar att litteraturens mening ligger i dess användning och hon vill därför bygga en bro mellan den akademiskt inriktade litteraturteorin och den allmänna kunskap som den ”vanliga” läsaren använder sig av. Utifrån dimensionerna *igenkänning* (”recognition”), *kunskap* (”knowledge”), *hänförelse* (”enchantment”) och *chock* (”shock”) diskuterar Felski läsning av skönlitteratur. Dessa dimensioner möjliggör en jämförelse mellan litteraturläsning och den erfarenhet spelarna i undersökningen har av att spela rollspel.<sup>27</sup>

”Man spelar en version av sig själv som är lite annorlunda”, svarar Christer på frågan om vad det innebär att rollspela, medan Oliver konstaterar att man är ”någon man hade velat vara själv”. Att känna igen sig i en berättelse är en förutsättning för att kunna tillgodogöra sig den enligt Felski, men samtidigt innebär igenkänningen inte bara en upplevelse av det identiska, utan den bär också på en möjlighet att lära känna någonting igen, det vill säga att möta



någoting bekant på ett nytt sätt.<sup>28</sup> I Christers och Olivers svar ligger just möjligheten att utforska den egna självförståelsen genom att filtrera någoting annorlunda genom jaget, på ett liknande sätt som litteraturen ger oss tillgång till andras upplevelser och perspektiv.

Både Linus och Gunnar beskriver rollspelandet som att man låtsas att man är någon annan och försöker hantera situationer som den personen. Spelandets interaktiva funktion blir hos dessa skillnaden mot att läsa litteratur, när de utmanas att också ingripa i berättelsens skeende. Att det inte endast handlar om en flykt till någoting annat än vardagen blir tydligt när Linus också konstaterar att den fiktiva världen kan relateras till "sin egen värld och reflektera över det". Genom fiktionen lär Linus känna verkligheten igen.

Som föregående avsnitt visade är det knappast relevant att relatera rollspelandets kvantifierbara resultat till meningsskapandet. Att mäta framgång i poäng förefaller vara ett obetydligt inslag när spelarna beskriver sin upplevelse av spelandet. I stället är det att "uppleva fantasyvärlden" (Kennet), uppleva "små detaljer, känslöförmimmelser när spelledaren berättar" (Gunnar) och "vara med om ett äventyr" (Oliver) som är de viktigaste ingredienserna i ett framgångsrikt spel. Murray har i sin forskning pekat på just interaktiva berättelsers möjligheter att skapa immersens,<sup>29</sup> vilket förefaller stämma väl för dessa två grupper rollspelare. Dock bör i sammanhanget framhållas att även om spelarna uttalar sig om rollspel generellt och inte endast om det spel som spelas i materialet, finns det mängder av olika bordsrollspel, där spelsystem i andra fall kan vara i högre grad knutna till kvantifierbara resultat.

Litteraturen har enligt Felski liknande egenskaper med sin möjlighet att skapa hänförelse, en intensiv sinnesrörelse baserad på den estetiska upplevelsen, trots att vi är medvetna om att det är fiktion.<sup>30</sup> Att det för spelarna är fråga om en intensiv upplevelse framgår när Erik på frågan om varför han spelar rollspel svarar att man är "med i historien i stället för att läsa den".

Erik skapar med sitt svar en skillnad mellan spelandet och litteraturläsning och förstärker senare denna när han menar att spelarnas viktigaste uppgift är att "gestalta karaktärerna och beskriva omgivningen". Det förefaller således som om Felskis resonemang kring hänförelse är användbart även för att beskriva denna typ av aktivitet, och att interaktiviteten snarare bidrar till att fördjupa aspekten än att avskilja den från läsning av litteratur.

Igenkänning och hänförelse ger oss inblickar i hur andra människor tänker och känner, men Felski menar också att litteraturen ger en djupare förståelse för hur det sociala livet formas, eftersom läsning handlar om betydelsen av ting och värdet av relationer och företeelser som omger oss.<sup>31</sup> När spelarna talar om vad man lär sig av att spela rollspel syns kompetenser som kan relateras till berättande, som "att skriva en berättelse" (Andreas) och "klyschor, bra på att lista ut vad som kommer att hända i filmer" (Daniel), vilket handlar om att känna igen narrativa mönster. Flera av spelarna lyfter emellertid också fram aspekter som kan hänföras till Felskis kunskapsbegrepp. Exempelvis menar Kennet att man lär sig "tolka andra människor" och Christer att man kan "greppa nya situationer", vilket är "överförbart till möten med nya människor". Andreas preciserar ytterligare genom att lyfta fram "empatiska färdigheter, förstå sig på människor".

Alla dessa kommentarer stämmer väl överens med Felskis syn på litteraturens kunskapsvärden, men även här finns uttalanden som tyder på nyansskillnader i hur rollspel kan förstås i jämförelse med litteratur. Simon konstaterar att spelandet är "mycket, mycket mer fritt än böcker" och Andreas menar att det finns gränser för hur mycket man kan spela, eftersom "det handlar ju om kreativitet". Igen är det den interaktiva funktionens krav på agerande som gör att spelarna uppfattar en skillnad, men inte heller när det gäller kunskapsaspekten är skillnaden tillräcklig för att motivera en tydlig distinktion baserad på funktionen för läsaren/spelaren.

Chock är en dimension som ger plats åt nya upplevelser som utmanar våra övertygelser genom främmande värdeladdade ramverk, men bara på distans, eftersom vi är medvetna om att det handlar om fiktion. Genom det som oroar och berör upplöses skillnaden mellan jaget och andra, men det kan bara ske genom fiktionen. Verkligheten berör oss inte på samma sätt, enligt Felski.<sup>32</sup> I intervjumaterialet är effekten av chock inte helt enkel att utläsa, men det finns exempel som tyder på att också denna dimension är användbar för att förstå rollspelande. Linus konstaterar att ”du kan experimentera med känslor du inte skulle ha känt själv” antyder att han utmanar sina egna ramverk i spelet. Ett liknande resonemang för Simon när han säger att ”handlingar har konsekvenser, det vet man ju i verkliga livet, men i rollspel kan det i vissa fall bli mycket mer uppenbart, eftersom man gör mer extrema saker”. Uttalandena tyder på att det är fiktionen som möjliggör att pröva saker som man annars inte kan. Till skillnad mot de tidigare tre aspekterna blir den interaktiva funktionen här en begränsning, eftersom spelarna inte kan pröva andra ramverk än dem som redan finns representerade i gruppen, undantaget de begränsade möjligheter som finns i och med färdigproducerade bakgrundsmaterial. I detta har litteraturens mångfald betydligt mer att erbjuda.

### Rollspeländets värde

I detta avslutande avsnitt diskuteras rollspelände som en värdeskapande aktivitet, där stöd söks i den litteraturvetenskapliga forskningen kring litteraturläsningens värden. Läsning är en värdeskapande aktivitet, men estetiskt värde kan aldrig fixeras i en värdeskala, eftersom den kan upplevas och beskrivas i ett oändligt antal nyanser, menar litteraturvetaren Anders Palm.<sup>33</sup> Textens statiska identitet som språkligt objekt, som artefakt, kan beskrivas utan att värderas, men i tolkningsakten, arteakten, blir verket värdeladdad upplevelse och erfarenhet. Det litterära verkets dubbla karaktär, arte(f)akten,

”ger förutsättningarna för att förstå sammanhanget mellan dess bestående egenskaper och dess varierande värden”.<sup>34</sup> En övergripande fråga för föreliggande undersökning är om också berättande i interaktiva medier, där de bestående egenskaperna kan ifrågasättas, kan rymmas i en sådan värdeteori.

Med utgångspunkt i Felskis dimensioner har det blivit tydligt att rollspelarna erfar värden som påminner om en litterär diskurs.<sup>35</sup> Spelandet erbjuder tydligt en fikcionalitet, där fantasin används för att skapa och omskapa berättelsen. Resultatet har också visat att poeticitet, i form av intrig, har en framträdande betydelse, trots att berättandet är interaktivt och kollektivt och att det därför saknas en statisk identitet hos berättelsen. Den litterära upplevelsen, emotionaliteten, det vill säga att leva sig in i och låta sig fångas av berättelsen, är även den mycket framträdande i spelarnas tal om varför de spelar rollspel.

Palm menar att den viktigaste värdeproduktiva egenskapen i en litterär diskurs är interrogativiteten. I kraft av sin fikcionalitet, poeticitet och emotionalitet kan litteraturen möta vår undran och förundran inför världen med motbilder och andra perspektiv. Den litterära texten ställer krav på oss att bemöta upplevelsen för att bli en händelse i den kulturella kontext vi befinner oss. Utifrån deltagarnas redogörelser för vad det innebär att spela roller i spelaktiviteten förefaller även interrogativitet vara en egenskap som präglar mötet med berättelsen.

Samtidigt går det inte att bortse från att det i den undersökta spelsekvensen finns ett material som utgör ett ramverk, nämligen bakgrundsmaterialet till äventyret *Shadows over Bögenhafen*. Det utgör inte en artefakt i betydelsen ett litterärt verk, men kan ändå sägas vara en responsinbudande struktur<sup>36</sup> för en artefakt, vilket synliggörs i resultaten när båda spelgruppernas logg innehåller en väsentlig del av de förberedda händelserna och platserna. Det är dock paradoxalt att intentionen till en viss berättelse, uttryckt i fabeln

ovan, måste förändras av spelarna för att de inte ska misslyckas med sitt uppdrag. Litteraturdidaktikern Christian Mehrstam har med utgångspunkt i Aarseths resonemang om ergodiska texter visat hur spel kan erbjuda en övertydlig transcendent riktadhet mot insocialisering i en roll, vilket är en rimlig förklaring till spelarnas agerande i äventyret. Spelare och text konstrueras samtidigt på ett sätt som är specifikt för sammanhanget, där praktiken att spela rollspel innebär vissa förväntningar på spelarna. Dessa blir deltagare i en radikal-konstruktivistisk bemärkelse, vilket gör att traditionella litteraturvetenskapliga perspektiv

inte till fullo räcker för att studera ergodiska kvaliteter.<sup>37</sup>

Avslutningsvis har denna undersökning emellertid visat att det finns anledning att inte upprätthålla dikotomier mellan litteratur och spel, utan att det även går att förstå spelupplevelser med hjälp av litteraturvetenskapliga värdeperspektiv. Med det följer behov av fortsatta studier kring vad den unika litterariteten består av samt på vilka sätt den utmanas när förändringar i medielandskapet tyder på att värden som traditionellt har hänförs till litteraturen även visar sig relevanta för att förstå estetiska upplevelser i andra medier.

## Noter

- 1 Se till exempel Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York: New York University Press, 2006).
- 2 Se till exempel Stefan Lundström och Christina Olin-Scheller, "Playing fiction: The use of semi-otic resources in role play", *Education Inquiry* 5, nr 1 (2014): 149–166 och Anette Svensson och Stefan Lundström, "Text Universe: A Pedagogical Strategy to Teach Literary Classics", i *Virtual Sites as Learning Spaces: Critical Issues on Language Research in Changing Eduscapes*, red. Sangeeta Bagga-Gupta, Giulia Messina Dahlberg och Ylva Lindberg (London & New York: Palgrave Macmillan, 2019), 153–180.
- 3 Stefan Lundström och Christina Olin-Scheller, "Narrativ kompetens: En förutsättning i multimodala textuniversum?", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 40, nr 3–4 (2010): 107–117.
- 4 Stefan Lundström och Anette Svensson, "Ungdomars fiktionsvanor", *Forskning om undervisning & lärande* 5, nr 2 (2017): 30–51.
- 5 Jim Bamba, Phil Gallagher och Graeme Davis, *Shadows over Bögenhafen* (Nottingham: Games Workshop, 1988). Allt publicerat material till rollspelet är på engelska, men spelandet sker i huvudsak på svenska. Dock används flitigt engelska begrepp och uttryck. Detta är intressant bland annat ur ett *literacy*-perspektiv, vilket studeras av Lundström och Svensson (kommande). I föreliggande artikel behandlas denna aspekt inte vidare.
- 6 Sociala aspekter av rollspelande berörs av Lundström och Olin-Scheller, "Narrativ kompetens" och Lundström och Olin-Scheller, "Playing fiction". Föreliggande artikel behandlar därför inte denna aspekt vidare.
- 7 För en utförligare introduktion till bordsrollspel se [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_v3vTAEMLo](https://www.youtube.com/watch?v=U_v3vTAEMLo). För en mer ingående sociologiskt inriktad studie av rollspel se Gary Alan Fine, *Shared Fantasy: Role-Playing Games as Social Worlds* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).
- 8 Genomförandet följer praxis hämtad från Steinar Kvale och Svend Brinkmann, *Den kvalitativa forskningsintervjun* (Lund: Studentlitteratur, 2014).
- 9 Vetenskapsrådet, *God forskningssed [Elektronisk resurs]*, Reviderad utgåva, Vetenskapsrådet, Stockholm, 2017, <https://www.vr.se/analys/vara-rapporter/2017-08-29-god-forsknings-sed.html>
- 10 För en översikt över forskning kring frågan se till exempel Jesper Juul, *Half-Real: Video Games Between Real Rules and Fictional Worlds* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005). Trots att spelforskningsfältet har vuxit kraftigt sedan Juuls sammanställning är frågan ännu inte löst. Se vidare i Espen Aarseth och G. Calleja, "The word game: The ontology of an indefinable object", i *Proceedings of the 10<sup>th</sup> International Conference on the Foundations of Digital Games*, June 22–25, 2015, Pacific Grove, CA, USA.

- 11 Juul, *Half-Real*, 19.
- 12 Juul, *Half-Real*, 38–43.
- 13 Juul, *Half-Real*, 82f.
- 14 Espen Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1997), 21.
- 15 Aarseth, *Cybertext*, 112f.
- 16 Henry Jenkins, "Game Design as Narrative Architecture", i *First Person: New Media as Story, Performance and Game*, red. Noah Wardrip-Fruin och Pat Harrigan (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004), 119–125.
- 17 Jämför till exempel Aarseth, *Cybertext*, Juul, *Half-Real* och Markku Eskelinen, *Cybertext Poetics: The Critical Landscape of New Media Literary Theory* (Published: Continuum International Publishing Group Ltd, 2012).
- 18 Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), 197.
- 19 Ryan, *Avatars of Story*, 116f. Jämför till exempel med synsätt hos Juul, *Half-Real* och Jonas Linderöth, *Datorspelandets mening: Bortom idén om den interaktiva illusionen* (diss., Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2004).
- 20 Ryan, *Avatars of Story*, 103–106.
- 21 Ryan, *Avatars of Story*, 198.
- 22 Linderöth, *Datorspelandets mening*.
- 23 Anders Öhman, *Litteraturdidaktik, fiktioner och intriger* (Malmö: Gleerup, 2015).
- 24 Öhman, *Litteraturdidaktik, fiktioner och intriger*, 157.
- 25 Ryan, *Avatars of Story*, 124f.
- 26 Rita Felski, *Uses of Literature* (Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 2008)
- 27 Se även Lundström och Olin-Scheller, "Narrativ kompetens".
- 28 Felski, *Uses of Literature*, 25ff.
- 29 Janet Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (New York: Free Press, 1997).
- 30 Felski, *Uses of Literature*, 55ff.
- 31 Felski, *Uses of Literature*, 83.
- 32 Felski, *Uses of Literature*, 105ff.
- 33 Anders Palm, "Egenart, egenskaper, egenvärden. Bidrag till en litterär värdeteori", i *Litteraturens värden*, red. Anders Mortensen (Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2009), 283.
- 34 Palm, "Egenart, egenskaper, egenvärden", 288–290.
- 35 Jämför Palm, "Egenart, egenskaper, egenvärden", 291–297.
- 36 Jämför Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), 29.
- 37 Christian Mehrstam, "Världen slutar med dig. Om betydelsen av deltagarperspektiv på läsning", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 40, nr 3–4 (2010): 54.

## Summary

### *Intrigue and Interactivity. On Literary Values in Role-playing Games*

The aim of this article is to contribute to the current academic discourse on how meaning is created in the practise of roleplaying games, and to critically discuss the particular type of aesthetic experience that roleplaying games can provide. The empirical material consists of a readymade adventure, audio recordings of authentic roleplaying sessions, and interviews with the participants. The analysis is based on theories on the value of literature

reading and on theories concerning narrative aspects of games. The results show that a perceived intrigue has a bearing on how the players create meaning in the gaming situation, and that literary values to some extent can be used to describe the aesthetic impact of roleplaying, but also that the function of interactivity in games can deepen as well as prevent this impact.

*Keywords:* plot, intrigue, interactivity, role-playing game, literary value

# ”EXAMINATIONS- REGLERINGEN”

eller

”Går det ens att undervisa i litteraturvetenskap längre?”

En fråga som sysselsatt våra tankar under senare tid är hur vårt uppdrag som lärare i litteraturvetenskap (och övrig humaniora) ska se ut i framtiden. Att undervisa i humaniora verkar idag i allt högre grad innebära att konfronteras med frågan hur undervisningen, ända ner i dess minsta beståndsdelar, kan examineras. Hur kan man veta vilket betyg en viss student förtjänar på en specifik del av ett seminarium? Är gruppdiskussioner ens möjliga eller blir de överflödiga om de inte går att övervaka och examinera?

Denna tendens – att examinationen blir viktigare än både undervisningens innehåll och former – kan förstås som en följd av ökad detaljstyrning generellt inom den högre utbild-

ningens ramverk, men vi upplever det också som att dagens studenter ofta anammar och internaliserar detta synsätt.

Vi gick därför ut med en förfrågan till olika universitet och högskolor för att undersöka om några delade vår uppfattning: Håller du med om beskrivningen ovan? Är denna tendens i så fall ett problem eller något att omfamna? Hur bör litteraturvetenskapen förhålla sig till denna utveckling? Kan vi fortsätta som vi alltid har gjort, eller kommer detta att förändra möjligheterna att bedriva undervisning i litteraturvetenskap? Finns det därför skäl att protestera?

Här nedan ger några litteraturvetare sin syn på problematiken.

## **Anders E. Johansson, docent i litteraturvetenskap, Mittuniversitetet:**

Jag tror, som svar på enkätens frågor, att det finns en risk att vår undervisning och våra bedömningar av studenter påverkas av, och anpassas till, den kunskapssyn som ligger till grund för samtida politisk målstyrning. Inte minst eftersom det var själva poängen med den modell för politisk styrning som växte fram

under 1990-talet. Frihet och ansvar fördes ner i hierarkierna, samtidigt som denna frihet, enligt sociologen Nikolas Rose, kom att regleras av utvärderingar: ”Arbitrary power appears to have been tamed and liberalized through the neutrality and objectivity of accounting.” (Nikolas Rose, *Powers of Freedom: Reframing Politi-*

*cal Thought*, 1999, 153) Detta system innebär att en särskild slags rationalitet, den kalkylerbara, blir den enda rationalitet som räknas: "They create accountability to one set of norms – transparency, observability, standardization and the like – at the expense of accountability to other sets of norms." (154) Frihet och ansvar ges inom ramarna för vad som är mätbart, utvärderingsbart och bestämbar genom (vissa) vetenskapliga metoder. Det som inte är rationellt i denna mening är bara subjektiva åsikter. En kunskapssyn som sammanfattas av chefen för OECD:s utbildningskontor (som utför PISA-undersökningarna), Andreas Schleicher: "Without data, you are just another person with an opinion." (Citerat efter Magnus Hultén, *Sriden om den goda skolan*, 2019, 187)

När jag läser studien *Sriden om den goda skolan* (2019) av Magnus Hultén, biträdande professor i naturvetenskapernas didaktik, som beskriver den politiska och kunskapsteoretiska bakgrunden till förändringarna inom skolan, slår det mig att betydelsefullare än skillnaden mellan processinriktad socialkonstruktivism och en mer traditionell syn på kunskap som givna fakta – den motsättning vi vanligen håller oss inom när vi diskuterar utbildningsområdets förändringar – är faktumet att bägge dessa synsätt går att infatta i den övergripande, låt oss, för enkelhets skull, säga, scientistiska modell som har målstyrning och kontrollerbarhet som sina viktigaste ingredienser. De två kunskapssynerna kan mycket väl passa in i en mer övergripande rationalitet för vilken nyttan överskuggar allt.

Med sin scientistiskt förenklade syn på kunskap bryr en sådan rationalitet sig knappast om huruvida kunskapen är relativ eller inte, bara den fungerar. Nyliberal scientistism är pragmatisk och tolerant, inom särskilda gränser.

Sekreteraren i 1990-talets läroplanskommitté, Ingrid Carlgren, då professor i pedagogik, formulerade en *enhetlig* kunskapssyn grundad i nytta. Carlgren skriver i ett brev till dåvarande generaldirektören för Skolverket, Ulf P. Lundgren: "Frågan är om bildning–utbildning är en motsättning som är falsk eller åtminstone kan ses som en relation som kan variera. Kanske är det så att den samhällsliga nyttoaspekten har utvecklats till förenlighet med bildningstanken?" (Citerat efter Hultén, 151f.)

Vetenskapsfilosofen Isabelle Stengers har i *In Catastrophic Times* (2015) kallat denna scientistisms rationalitet, som förminskar vetenskapen till det kontrollerbara, för dumhet. Kan vi som universitetslärare undvika att bli en del av den här dumheten? Jag tror att vi undviker det varje dag, inom alla ämnen, i den forskning som vi *faktiskt* ägnar oss åt, och i den undervisning som vi *faktiskt* bedriver, samt genom att vi tar vara på möjligheterna som finns i mål och andra former av styrande, som exempelvis läroplaners värdegrunder (vars innehåll vi sällan är emot (annat än om vi sätter in det i större sammanhang (vilket vi väl gör i vår forskning och undervisning, även på ett kritiskt sätt?))). Men det går kanske inte att tro att scientistiskt präglade administrativa system inte skulle spela roll för oss som forskare och lärare.

### **Erik van Ooijen, docent i litteraturvetenskap, Örebro universitet:**

Detaljstyrningen av examinationsformerna är bara ett av många uttryck för NPM-regimens systematiska avprofessionalisering av universitetslärarrollen. Det är lätt att bli irriterad på enskilda studenter som tycks lägga störst möda på att lusläsa kursplaner och hitta kryphål för att slippa delta i moment som inte är rätt förankrade i dokumenten. Vad som har förändrats

är kanske att den som hellre förhåller sig till kursens beskrivning än dess innehåll idag är den som har chans att få rätt, ibland på lärarauktoritetens och gruppengagemangets bekostnad. Det kan säkert ha menliga konsekvenser för studenter som drivs av bildningshunger och intresse för ämnet. Något liknande gäller tentarättningen. Prestationer som läraren utifrån sin

erfarenhet och kunskap betraktar som ”solklart VG” kan fallera på någon punkt när helhetsbedömningen ersätts av att man stolpe för stolpe prickar av gentemot betygskriteriernas exakta formulering. Det underminerar lärarens känsla av meningsfull bedömning och premierar studenter som kräver tydliga instruktioner framför dem som drivs av självständigt engagemang och originell problemlösförmåga. Men framförallt underminerar det lärarens position i organisationen: man framstår som utbytbar och påminns om att verksamheten kan rulla på utan en. Kanske är det i ett sådant ljus vi ska förstå idén om ”rättssäkerhet”: det ska alltid vara möjligt att slänga in en lärare i sista sekund utan att kvaliteten påverkas. Undervisning och bedömning ska kunna ske oberoende av individuella lärare.

Något liknande gäller bibliometrins roll för forskaren som inte ges förtroendet att själv kunna avgöra hur, var och när man bäst publicerar sig utan istället får skriva för årsrapporten. Fruktbarare än att gnälla på studenter som drillats i administrativ närläsning är därför att fråga sig vad detta är symptom på. Det administrativa ramverket är varken neutralt eller oskyldigt utan leder till sönderslagen kollegialitet, relationer präglade av konkurrens på alla nivåer, prekära anställningar med tillhörande otrygghet, lojalitet med organisationen snarare än ämnet eller de intellektuella idealen, verksamhetens anpass-

ning efter mätverktygen snarare än tvärtom, ersättandet av värderingsmässiga incitament med ekonomiska maktmedel, och så vidare. På sikt bryter det ned gemenskapen. Istället för delaktighet i varandras forskning och kollegial utvärdering får vi numeriska jämförelser mellan individuella publiceringskvoter riktade mot administrationen. Istället för pedagogisk delaktighet i ett intellektuellt bildningsarbete där lärare och studenter gemensamt kan utforska, förvalta och gå i dialog med det litteraturvetenskapliga arkivet får vi en administrativ kontroll av förväntade prestationer som kan beskrivas på förhand och motiveras utifrån ett tilltänkt tillämpningsområde. Ju ”effektivare” beslutsordningen blir – det vill säga, ju mer den långsamhet som en självreglerande verksamhet innebär bryts ned – desto enklare blir det också att styra om universiteten ovanifrån. Det är illavarslande i en tid av radikal ekonomisk privatisering och politiskt inflytande från bruna krafter som knappast tror på principen om armlängds avstånd.

Många av oss gör redan idag individuellt motstånd mot detta för att behålla känslan av meningsfullhet i vår egen verksamhet. Ett kollektivt motstånd kan emellertid inte nöja sig med att fokusera de enskilda symptomen utan bör på allvar ta tag i frågan om högskolans organisering och hur den bäst svarar mot våra självdefinierade syften.

### **Katarina Båth, vik. universitetslärare, Åbo Akademi:**

Jag upplever att det ni beskriver stämmer på ett ungefär (med viss variation mellan olika lärosäten). Tror att de här två tendenserna – det vill säga å ena sidan en studentstress där examinering och intyg på *att man läst* blir viktigare än intresset för *vad man läst* och å andra sidan ett universitetsväsende där detaljstyrd kontroll över att examineringen skett enligt riktlinjerna blir viktigare än bildningsuppdraget i sig – jag tror att de båda kan härledas till en digitalstressad kultur där ingen hinner läsa längre

och allting styrs av olika digitaliserade verktyg som ska hjälpa oss administrera och ”spara tid, på sikt”.

Dessa verktyg tenderar att vara strukturerade annorlunda än människor och mer inriktade på att återanvända standardiserade omdömen, generella riktlinjer, och så vidare. Med digital logik är det så vi får kontroll och översikt och ”sparar tid” (och därmed pengar), vi kan examinera fler/ge fler kurser/publicera fler artiklar med samma formuleringar, och ökad

kvantitet = bra. Men krocken mellan de digitala verktygens sätt att tänka och styra sin omvärld och mänsklig undervisning i humaniora ställer till problem.

I den digital-stressade kulturen är till exempel alltfler av oss telefonmissbrukare med svårt försämrad förmåga att försjunka i en tjock roman. Att känna att man inte hinner läsa skapar stress. Stressade studenter brukar oro sig mer över att få godkänt på kursen och vilja veta exakt vad som krävs för få ut examen för att kunna överleva i hård konkurrens på en arbetsmarknad. Det digitala effektivitetstänket gör också att alltfler föredrar att lyssna på skönlitteraturen på Storytel där det går att snabbspola igenom romaner eller på Youtube där det finns korta sammanfattningar av många kända verk.

När det gäller högskolans detaljstyrning av examinationsformer upplever jag att det varierar mellan lärosäten. Där jag undervisar just nu, vid Åbo Akademi, Finland, är studentgrupperna mindre och jag upplever inte att detaljstyrningen gått så långt. De har visserligen fler steg i betygsskalan här [än U/G/VG], men det är inte detaljstyrt hur jag ska examinera, och vad jag ger för omdömen bestämmer jag själv, och det varierar beroende på storlek på gruppen. Då jag undervisat på lärarutbildningen i Sverige har tendensen varit mer närvarande. Där är det stora grupper och detaljstyrningen/den schematiska standardiseringen av examinationsformer motiveras med att det är stora grupper och studenterna klagat annars. Dvs uppdraget (att snabbt få ut lärare

i skolorna där det råder stort underskott) har mer fabrik över sig.

Vi kommer behöva möta och fundera över vad vi ska göra åt att läsningen och läsförmågan sjunker så drastiskt. Det tror jag är det stora problemet för ämnet. Vi kommer på ett annat sätt behöva värna och hålla liv i den helt nödvändiga förmågan att kunna försjunka i läsning, kanske avsätta obligatorisk tid för gemensam tyst läsning i wifi-fria seminarierum. Varför finns inte wifi-fria seminarierum redan? I Åbo just nu ordnas ibland det som kallas ”Shut up and write-sessions” för studenter som har svårt att få skrivro. Sådana läspass skulle till exempel kunna vara en del av examineringen. Tyst läsning följt av muntliga frågor. Generellt tror jag på att organisera verksamheten så att den i sin form kastar grus i New Public Management-maskineriet. Att göra rum för läsningen, samtalet och gruppdiskussionen i examineringen snarare än att anpassa verksamheten efter en toppstyrd, effektiviserad digitaliserad examinationsform som utlovar ”förbättrad kontroll” och att ”vi sparar tid, på sikt”. Digitaliseringen/detaljstyrningen har ju gått längre i andra samhällssektorer, till exempel vården, och där har det redan kommit protester. På samma sätt måste också vi kommunicera till cheferna att humaniora handlar om långsam läsning, om mänsklighetens bräcklighet och sårbarhet, om att hålla liv i mänsklighetens förmåga att tolka och ta till sig mer komplicerade och svårtillgängliga texter och det går före ekonomiska krav på genomströmning, mätbarhet, effektivitet.

### **Maria Jönsson, docent i litteraturvetenskap, Umeå universitet:**

Jag håller med om beskrivningen, vi uppmuntaras ju sedan Bolognaprocessen påbörjades att bedriva undervisning enligt modellen ”constructive alignment”, det vill säga att undervisningen ska länka samman lärandemål (förväntade studieresultat), undervisning och examination. Denna undervisningsmodell har sina för- och nackdelar. En fördel är att

man kan skapa en tydlig röd tråd i kurser och moment där alla delar kopplas ihop på ett genomskinligt sätt. Det blir enkelt för läraren och studenten att förstå hur förväntade studieresultat hänger samman med kursinnehåll, litteratur och examination, och kurserna blir också enklare att överlämna i ett lärarlag. Jag märker att de moment där vi har en sådan



tydlig röd tråd eller ”berättelse” om vad kursen handlar om fungerar väl, för både studenter och lärare. Ett visst godtycke försvinner också – det blir till exempel svårt att ge kurser där studenten är utlämnad till lärarens tycke och smak och personliga litteratursyn när man på detta sätt tvingas ”objektivera” undervisningen och delvis koppla loss den från sin egen person. En risk med detta är dock att denna röda tråd blir alltför reglerande och skapar förutsägbarhet – att vi redan på förhand vet vad undervisningen ska leda till. Examinationen bedömer lärandemålen – och lärandemålen har vi redan bestämt vilka de är. Vi vet alltså i förväg vad undervisningen ska leda till, vad som ska hända i klassrummet och i studenternas tankeprocess och de examinationsuppgifter de gör. Det vi riskerar göra är förstås att missa själva poängen med undervisning – det vill säga att möta det man inte vet och utsätta sig för den risk och möjlighet denna kontrollförlust innebär. Utbildningsfilosofen Gert Biesta talar om undervisningens potential att leda till något mer än mätbar kunskap och socialisering – den kan sätta igång subjektifieringsprocesser där vi kan förändras och förändra de ordningar vi verkar inom (Gert Biesta, *The Beautiful Risk of Education*, 2013). Läraren är en viktig gestalt i denna process – det är genom lärarens respons och svar (Biesta kallar det att fungera ”ego-avbrytande”) som studenten kan få syn på det hen inte vet. I dagens undervisningsdiskurs, präglad av ”constructive alignment”, finns mycket lite av detta risktagande. Vi är som lärare på god väg att diskvalificera oss själva som viktiga aktörer i studenternas subjektifieringsprocess när vi enbart fokuserar på läroprocesser och lärandemål.

Det är lätt att tänka att ”det var bättre förr”, innan rådande utbildningsdiskurs dominerade. Men jag tror inte vi har något att vinna på att återgå till en undervisning där läraren inte behöver ta hänsyn till kursplaner, lärandemål eller formulera fungerande betygskriterier. Det finns som sagt goda poänger med en undervisning som ”objektiveras” – både för lärare och studenter. Att vi enas om att det finns något tredje – bortom student och lärare – som vi vill närma oss och utsätta oss för. Men för att det ska bli meningsfullt kan vi inte på förhand definiera hur detta möte ska uppstå, eller vad det ska leda till. I ljusa stunder tänker jag att det går att hitta kryphål och skapa utrymme inom rådande diskurs för att bedriva meningsfull litteraturundervisning. Att skapa röda trådar och berättelser om de kurser vi ger – så att studenter och lärare har något att förhålla sig till – men att göra dessa så öppna att det oförutsägbara kan få chans att (i alla fall då och då) inträffa. Ett exempel är det essämoment vi har på en av våra kurser. Detta moment har tydliga lärandemål, undervisningsformer och examinationer som alla hänger samman. Men målen och examinationerna är relativt öppna och hårbärgerar så att säga den ”vackra risk” som Biesta talar om. För att klara kursen behöver man ha vågat utsätta sig för essägenrens möjligheter och krav. Vad som händer i det mötet vet vi inte i förväg. Jag tror också att vi måste föra ett samtal om precis just detta med våra studenter – vikten av att inte på förhand veta vad vi ska komma fram till. Det är vad jag tänker i de ljusa stunderna. Vad jag tänker i de mörka är en annan historia och kräver ett annat utrymme än denna enkät medger.

### **Magnus Persson, professor i litteraturvetenskap med didaktisk inriktning, Malmö universitet och Björn Sundmark, professor i engelsk litteratur, Malmö universitet:**

Det är viktiga frågor redaktionen för TFL ställer. Den ökade styrningen av undervisningen är ett faktum, och i kombination med allt tuffare ekonomiska villkor och sviktande

studentunderlag framstår läget som minst sagt bekymmersamt. Humanioras självförståelse, fint sammanfattad i utbildningsfilosofen Gert Biestas aktuella och ofta citerade appell ”the

beautiful risk of education”, tycks allt svårare att leva upp till. Utbildningen riskerar att fastna i en ond cirkel där de minskade resurserna leder till mindre lärarledd undervisning samtidigt som lärandemålen både blir fler och mer detaljerade. Situationen börjar likna den i ungdomsskolan där ”teaching for the test”, mätbarhet och stenhårt fokus på examinationer länge varit en verklighet. Vad händer då med den bildningsresa vi vill att en utbildning i litteraturvetenskap ska innebära?

Till saken hör ju att det blivit mer osäkert vad det egentligen innebär att undervisa i just ämnet litteraturvetenskap – och i de litteraturvetenskapliga delarna av de moderna språken. Detta har många orsaker. Ämnesidentiteten är inte längre lika tydlig. Tiden då det fanns ett mer eller mindre självklart stoff att undervisa om är åtminstone delvis förbi. Den nationella och västerländska dominansen ifrågasätts. Medialisering och digitalisering sätter den tryckta skönlitterära textens hegemoni ifråga, och den starka internationella rörelsen mot ökat intresse för såväl olika minoriteters som den breda massans kultur får naturligtvis också konsekvenser. Men alla förändringar är verkligen inte av ondo. Ämnet har, även i Sverige (men med viss eftersläpning) också vitaliserats av dessa. Nya problemområden, typer av texter, teorier och metoder har gjort intåg.

En annan väsentlig fråga handlar om *var* undervisning i ämnet bedrivs. Det finns ytterst få stora självständiga litteraturvetenskapliga institutioner kvar i landet. Ämnet har på organisatorisk nivå blivit en del av olika typer av storinstitutioner och ämnesövergripande centrumbildningar och/eller fått se sig ”reducera” till delar av lärarutbildningen. Men också

här finns möjligheter och positiva utmaningar. Vi har många kolleger som beklagar att ämnet nu är helt i händerna på lärarutbildningen och att allt ska didaktiseras. Ämnets ”renhet” hotas. Men vi ser också en tilltagande tendens att litteraturvetare på allvar (och inte bara ”under galgen”) engagerar sig i didaktiska frågor på produktiva och nytänkande sätt.

Vi som skrivit detta inlägg arbetar båda som litteraturvetare på ämneslärarutbildningen vid Malmö universitet (i svenska respektive engelska). Vi har också tillsammans arbetat med att ta fram en ny forskarutbildning, Språk- och litteraturdidaktik, som försöker anta alla dessa utmaningar, och som sjösattes hösten 2019.

Ett område som vi ser som särskilt angeläget att utveckla är *litteraturhistoriedidaktiken* (ett begrepp som knappt ens finns på svenska). Vi vill undersöka *litteraturhistorieundervisningens* möjligheter i en globaliserad värld. Är det inom skola och lärarutbildning fortfarande viktigt att undervisa om kulturarv och litterära klassiker? Och i så fall varför? Vems kulturarv, och vilka texter, talar vi om? Detta är frågor som regelbundet dyker upp i den offentliga debatten, och som snabbt tenderar att väcka mycket starka känslor. Men det är samtidigt frågor som i flera viktiga avseenden fått begränsat genomslag i den litteraturdidaktiska forskningen. I såväl debatt som forskning finns det dessutom tydliga tendenser att problematiken både börjar och slutar i frågan om ett ja eller nej till kanon. Vi vill undersöka och ta oss bakom de mer generella striderna om en litterär, oftast nationell, kanon, och istället fokusera frågor som textkompetens, interkulturalitet och identitetsbygge. Varför och hur skall vi läsa och undervisa om klassiker och äldre litteratur?

# RECENSIONER

HELENE EHRIANDER & ANETTE  
ALMGREN WHITE (RED.)  
**ASTRID LINDGREN'S BILDVÄRLDAR**  
Stockholm/Göteborg: Makadam, 2019  
(Skrifter utgivna av Svenska barnboks-  
institutet nr 149), 341 s.

*Astrid Lindgrens bildvärldar* är den tredje forskningsantologin om Astrid Lindgrens författarskap som ges ut av forskare med koppling till Linnéuniversitetet. De båda tidigare, *Starkast i världen! Att arbeta med Astrid Lindgrens författarskap i skolan* (2011) och *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap* (2015), fokuserade på dels litteraturdidaktik, dels litteraturanlys, och har blivit både uppskattade och använda, bland annat inom lärarutbildningen. Redaktören Helene Ehriander hänvisar i förordet till denna nya volym till de populära sommarkurserna med tema Astrid Lindgren, som under många år getts på Linnéuniversitetet, som en grund för antologierna.

När man i denna volym utvidgar analysområdet till att gälla bilderna till Astrid Lindgrens texter, bilder som i många fall betytt mycket för både tolkning och minne av berättelserna, är detta naturligtvis ett välkommet tillskott. Volymen börjar för övrigt just med en minneskavalkad, baserad på läsares svar på en så kallad frågelista från Lunds universitets folklivsarkiv 2009, där frivilliga informanter ombads svara på frågor kring Astrid Lindgren. De flesta av informanterna var dock i övre medelåldern

och tog del av exempelvis *Pippi Långstrump* när boken först utkom, vilket ger en begränsad bild även om den är intressant. Minnena presenteras också enbart som personliga intryck.

Boken innehåller 16 artiklar av 15 författare – några samarbeten gör att antalet författare är färre än antalet bidrag (Ehriander är inblandad i inte mindre än tre texter). Bredden är stor, både vad gäller ämnen och medverkande, vilket gör det svårt att i en recension ge en heltäckande bild som inkluderar varje enskilt bidrag. En stor del av Astrid Lindgrens produktion behandlas, från originalutgåvan av *Pippi Långstrump* och den följande publiceringen som följetong i *Allers*, till bilderboksutgåvor av enstaka sagor (konstsagor eller noveller är andra begrepp som används) med illustrationer eller snarare bildtolkningar av sentida konstnärer – det nyaste exemplet är Ronja som japanskt seriealbum (se nedan). Man arbetar med begreppet intermedialitet och många av skribenterna är också aktiva forskare på det området och flera andra, snarare än utpräglade barnlitteraturforskare.

Många baserar trots detta sina analyser på väl etablerad bilderboksteori. Kristin Hallbergs begrepp ikonotext, Ulla Rhedins avhandling *Bilderboken: på väg mot en teori* (1992) och Maria Nikolajeva och Carole Scotts *How Picturebooks Work* (2006) nämns i många referenser, men även andra inflytelserika bilderboksforskare som Elina Druker och Nina Christensen. Den norska Lindgren-forskaren Agnes Margrethe

Bjorvand medverkar själv i antologin, men är också en självklar referens för många av artikelförfattarna. Bjorvand inriktar sig i sin artikel på boken *Sunnanängs* paratexter, och använder sig av Genettes begreppsapparat. Hon studerar noggrant bokens alla delar – omslag bak och fram, försättsblad och alla dess ingående delar.

Flera av artikelförfattarna påtalar och analyserar problematiken med att illustrera och genom bildframställningen tolka Astrid Lindgrens mer symboliska och mångbottnade texter – en bild riskerar att slå fast en läsart och krympa läsarens utrymme för egna tolkningar. Detta diskuteras kanske mest ingående av Åsa Warnquist i artikeln ”Det inre landskapets funktion och gestaltning i Astrid Lindgrens bilderböcker”, där hon studerar hur de olika illustratörerna (Ilon Wikland, Hans Arnold, Marit Törnqvist och Pija Lindenbaum) griper sig an det symboliska innehållet i Lindgrens sagor, eller noveller som Warnquist föredrar att kalla dem. Genom att gestalta ett händelseförlopp i bild kan tolkningen sluta sig för läsaren, menar Warnquist. Hon lyfter fram Marit Törnquists bilder till *Sunnanäng* som ett exempel på hur den symboliska mångtydigheten kan bevaras i en bilderbok, medan Pija Lindenbaums bilder i *Mirabell* mer stannar vid en tolkning, vilket då även läsaren tvingas göra. Flera andra skribenter i boken är också inne på denna svårighet – att i bild gestalta mångtydigheten i vissa av Lindgrens verk.

Flera snuddar också vid att ifrågasätta Rhedins begrepp ”illustrerad text”, det vill säga en bilderbok där texten skrivits först och fungerar även utan bild. Trots att texten fungerar utan bild (som Lindgrens sagor) skapas ett nytt sammanhängande verk när det tolkas i bild, och övergår i många fall från illustrerad text till en helhet som bilderbok, menar flera av författarna.

Begreppet nostalgi dyker upp i flera artiklar, framförallt i Niklas Salmoses diskussion av ”Den nostalgiska ikonotexten i Emil i Lönneberga” där han studerar nostalgien ur ett estetiskt

perspektiv, snarare än ett ideologiskt. Han visar på betydelsen av Björn Bergs bilder för den nostalgiska läsoplevelsen. Antologins avslutande bidrag, Helene Ehrianders och Maria Nilsons analys av boken *Trädgårdarna på Astrid Lindgrens Näs* (2017), diskuterar också nostalgibegreppet, men har delvis lämnat litteraturen bakom sig och vandrat in i Astrid Lindgrens eget barndomslandskap.

Ett nyare och för vissa läsare mindre känt material som tas upp av Åsa Nilsson Skåve är de japanska serieversionerna av *Ronja Rövardotter*, baserade på den animerade tv-serien. Bildskaparen är inte namngiven, utan Studio Ghibli står som ”upphovsperson”. Nilsson Skåve jämför originalromanen med serieböckerna och analyserar dem ur ett ekokritiskt perspektiv. Hon konstaterar att mycket av det poetiska förhållningssättet till naturen även återfinns i de japanska bilderna, och att den svenska floran är korrekt avbildad. Vildvittorna skildras som mer mänskliga än i romanen, vilket gör kampen mer mellanmänsklig och djuren mer till offer, menar Nilsson Skåve. Hon sammanfattar: ”Det patos för djur och natur som i originalversionen formuleras med ett många gånger poetiskt språk fångas i hög grad i serieböckernas bilder.” (35)

En aspekt när man diskuterar bilden av Astrid Lindgrens karaktärer och miljöer är att filmernas bilder har haft så stort inflytande under många decennier. De flesta svenskar under 40 (50? 60?) har skapat mycket av sina minnesbilder utifrån filmer och tv-serier – redan när jag var barn gick *Saltkråkan* på tv, och bilden av Pippi är idag minst lika mycket Inger Nilsson som Ingrid Vang Nymans teckningar. Detta har studerats av andra forskare (till exempel i antologin *Beyond Pippi Longstocking: Intermedial and International Aspects of Astrid Lindgren's Works*, 2011, vilken nämns) men diskuteras tyvärr inte i någon större utsträckning i antologin. Det närmaste exemplet är en artikel om interaktiva spel av Anna Sofia Rossholm och Elisa Rossholm. De har även räknat

”Pippibeståndet” i sina egna barns rum och hittat, förutom böcker och filmer, bland annat pussel, kläder och leksaker – en fiktionsvärld där ingången för barn snarare är film eller spel än själva boktexten. Även *merchandise* i vidare bemärkelse kunde ha varit värt ett kapitel, men allt kan ju inte rymmas i en redan nu omfattande antologi.

Till sist måste ändå elefanten i rummet nämnas, nämligen den mycket besynnerliga upplevelsen att läsa över 300 sidor bildanalys utan att få se en enda bild i samband med analyserna. Tyvärr leder detta till att alla bilder som analyseras måste beskrivas i text, vilket ibland blir lite väl tungt och inte helt lätt att förstå, om man inte själv har bilderna i huvudet (även om varje analys naturligtvis måste börja med beskrivning). Självklart finns det förklaringar till att bilderna saknas – jag har svårt att tro att varken förlaget eller författarna såg detta som ett förstahandsval, utan det hänger säkerligen samman med upphovsrätt och/eller tryckkostnader. Icke desto mindre känns det som ett stort tomrum. Vissa av böckerna har säkert många läsare en minnesbild av, och som redaktörerna påpekar redan i baksidestexten så är de lätt åtkomliga på bibliotek (en sanning med modifikation när det gäller till exempel de fotografiska bilderböckerna av Anna Riwkin-Brick, som Maria Österlund gör en intressant analys av). Den intresserade läsaren ser givetvis till att ha tillgång till bilderböckerna, vilket Agnes Margrethe Bjorvand även uppmanar till i början av sin analys av *Sunnanäng*. En iakttagelse är att de flesta av böckerna inte var utlånade, åtminstone inte på mitt lokala bibliotek.

Ett bidrag där jag inte saknar bilderna lika mycket är Anna Arnmans och Helene Ehrianders analys av *Skinn Skerping hemskast av alla spöken i Småland*. Där interfolieras bildbeskrivningarna med analys på ett sätt som gör det lätt att följa med och leva sig in i bokens handling och bildspråk. Som bilderboksanalys kan den fungera som ett föredöme för barnlitteraturstudenter!

Vi får dock ta del av ett fåtal bilder på bakre pärmens flik. Det handlar om några mindre kända bokomslag, till exempel Christina Alins *Nubban* som jämförs med Pippi och den ovan nämnda *Skinn Skerping*, en bild på Randi och hennes kamrat av Anna Riwkin-Brick, en bild på Pippi i så kallad *blackface*-sminkning samt ett par andra bilder ur *Allers*. Jag fann mig ganska ofta vika upp dessa bilder och titta på dem under läsningen. Även pärmens insida pryds av utdrag (dock ej riktigt sammanhängande) ur följetongpubliceringen av *Pippi Långstrump* i *Allers*, en mindre känd utgåva, med bilder av Ingrid Vang Nyman. Samma bild (Pippi, Tommy och Annika rider på Pippis häst) återkommer dock på fliken och på insidan av pärmens, vilket kan tyckas överflödigt med tanke på hur få bilder vi får se.

De flesta läsare kommer dock förmodligen att läsa en artikel i taget, eller koncentrera sig på ett tema, inte läsa boken från pärm till pärm – och i så fall kanske frånvaron av bilder i boken blir mindre störande, och chansen att man har skönlitteraturen till hands större.

På den främre fliken ser vi ett uppförstorat textutdrag från när Pippi har för avsikt att lämna Villa Villekulla och följa med sin far ut på havet till Kurrekurreduttön. Texten är ett exempel på det förlegade språkbruk – och sinne för humor – som diskuterats och kritiserats när det gäller framförallt de senare Pippi-böckerna, när hon återknytter kontakten med sin pappa och ska resa till Söderhavet, och lite kan man som läsare undra varför just detta avsnitt har valts. Problematiken med förlegat språkbruk och dito värderingar nämns kort av Helene Ehriander i en artikel om ”Pippi i *Allers*”, men hon löser frågan genom att hänvisa till sin uppsats i *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap*.

Om man ska önska sig ytterligare något som inte har rymts i antologin, så hade det ju varit spännande med en analyserande jämförelse av till exempel Pippi-gestalten eller Karlsson på taket i olika översatta utgåvor. Det rika

materialet av översatta Lindgren-böcker på Svenska barnboksinstitutet har visats i olika utställningar och ger en otroligt fascinerande bild av hur en barnbokshjälte/hjältinna kan gestaltas i olika kulturer.

Som helhet ger *Astrid Lindgrens bildvärldar* många spännande infallsvinklar, och alla har inte kunnat nämnas här. För ett fördjupat studium av en, vad det verkar, outtömlig skatt fyller den väl sin plats!

*Eva Nordlinder*

## HENRIK FÜRST

### DEBUTANT!

#### **Vägar till skönlitterär debut och ett särskilt uppmärksammat mottagande**

Uppsala: univ., 2019 (Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala nr 77), 229 s.

Den skönlitterära debuten är mytomspunnen. Tanken går till sägenomsusade förstaböcker som Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga* eller Ulf Lundells *Jack*. Det är debutböcker som har gått rakt in i litteraturhistorien samtidigt som de har gett författarna en stark plattform att fortsätta skapa utifrån. Så ser drömdebuten ut. För de allra flesta går dock inträdet i det litterära fältet relativt obemärkt förbi. Det kvarvarande romantiska skimret kring bokmarknaden och bokutgivningen gör att endast de specialintresserade har mer djupgående kunskap om förutsättningarna och villkoren för att kunna debutera. Fortfarande tänker sig de flesta att man skickar in ett manus till förlaget och sedan helt enkelt håller tummarna. Det är ju inte en alldeles felaktig beskrivning, men den är ändå i många avseenden ofullständig. De stora förlagen får tusentals manus per år. Hur ska de kunna sälla bland dessa? När jag och några forskarkollegor för några år sedan, inom ramen för ett projekt om litterärt värde, satte sökljuset på debutantprocessen blev det uppenbart att bara-

skicka-in-manuset-strategin var otillräcklig. Istället gällde det för de aspirerande författarna att arbeta sig in i fältet genom att delta i skrivarskolor, gå på uppläsningar eller på andra sätt göra sig bemärkta. I högre grad än vad de flesta inser är också den slutliga bokprodukten resultatet av en *kollektiv* process. Som en debutant i vår studie uttryckte det handlade det mindre om att bli antagen för publicering, än om att bli antagen för fortsatt bearbetning och revidering av manuskriptet i nära samarbete med förlaget.

Vår diskussion av debutantens villkor var i huvudsak kvalitativ till sin natur. Det handlade inte om någon total kartläggning av fältet. Det är därför med stort intresse jag tar del av Henrik Fürsts nyutkomna studie *Debutant! Vägar till skönlitterär debut och ett särskilt uppmärksammat mottagande*, vilken har en utpräglat kvantitativ och empirisk inriktning. Boken bygger vidare på Fürsts avhandling i sociologi från 2017, där han granskar hur författare och förlag hanterar den principiella osäkerheten kring litterär kvalitet i bedömnings- och urvalsprocessen. En viktig insikt i denna studie är att förlagen, snarare än att formulera tydliga värdekriterier, tenderar att gå mycket på intuition och magkänsla. Endast vissa typer av läsoplevelser leder till att en text framstår som utgivningsbar.

I *Debutant!* vidareutvecklar Fürst diskussionen från avhandlingen. Men denna gång gör han det alltså på kvantitativ och empirisk grund. Två frågor står i centrum för undersökningen: Hur ser karriärvägarna ut fram till debuten? Och hur påverkas debutbokens mottagande av dessa olika karriärvägar?

Det studerade materialet består av samtliga författare under perioden 1997–2014 som har marknadsförts som debutanter genom ett debutantporträtt i tidskriften *Svensk Bokhandel*. Det rör sig om sammantaget 813 debutanter som under dessa 18 år givit ut 796 böcker (några böcker har haft flera författare) på i allt 152 förlag. Valet att utgå ifrån debutantporträtten i *Svensk Bokhandel* fungerar utmärkt. Det ger ett både väl avgränsat och relativt omfattande ma-

terial att studera. Den totala bokproduktionen i landet är annars svår att få ett helhetsgrepp om. Johan Svedjedal skriver i det redaktionella förordet att den totala utgivningen av debutanter per år – inklusive egenutgivningen – sannolikt uppgår till minst 100 personer. Försts studie omfattar i så fall nästan hälften av denna grupp med i snitt 45 debutanter per år. Utgivningen av debutanter steg något under perioden – både förlagsutgivna och egenutgivna debutanter – liksom den totala bokutgivningen. Som Fürst visar är bokutgivningen också tydligt korrelerad till den ekonomiska konjunkturen. Med något års fördröjning syns finanskrisen 2008 tydligt i utgivningsstatistiken.

Urvalet från *Svensk Bokhandel* innebär att Fürst ringar in vad som kan betecknas som debutantutgivningens mellan- och elitskikt. Egenutgivna böcker av författare som inte känner till att dessa debutantporträtt över huvud taget existerar försvinner från undersökningen. Omvänt kan man tänka sig att personer som redan är väl kända i offentligheten väljer att avstå från denna typ av presentation. Min egen känsla är också att statusen för dessa debutantporträtt har minskat under den valda tidsperioden.

Nedbrytningen av det studerade materialet på underkategorier såsom genre, kön och debutålder är givande även om den inte innebär några större överraskningar. Den övervägande delen av utgivningen (drygt 78 %) består av romaner. Lyriken står för 17 % och novellsamlingar för drygt 4 %. Det speglar väl prosaberättelsens dominans i vår tid.

De kvinnliga debutanterna är i majoritet totalt sett (56 %). De dominerar även i kategorierna romaner och lyrik, men inte vad gäller novellsamlingar. Den största förändringen gäller här lyriken som i tidigare utgivningsstudier haft en klar manlig övervikt.

Även om totalt 152 förlag stod bakom debutanterna i urvalet domineras utgivningen kraftigt av de största förlagsaktörerna. Endast 15 förlag har således under perioden gett ut över

9 titlar. Sammantaget stod Bonnierförlagen – Albert Bonniers förlag, Forum, Mix förlag, Wahlström & Widstrand – för hela 27 % av debutantutgivningen.

Åldersspridningen på de debuterande författarna är bred, från 18 till 84 år. Vanligast är det att debutera runt 30-årsstreck, med 32 år som den allra vanligaste åldern i undersökningen. Kvinnor debuterar generellt lite senare än män, vilket Fürst menar möjligen kan bero på att de stannar hemma och tar hand om barn. Detta är förstås fullt möjligt, även om författaren här lämnar den kvantitativa analysen. En annan hypotes skulle kunna vara att kvardröjande genusstrukturer i samhället och det litterära fältet fördröjer den kvinnliga debuten. Här finns utrymme för vidare forskning.

Ett intressant resonemang i studien gäller de aspirerande debutanternas inre upplevelse av när det börjar bli dags att debutera. Inte minst kan olika större livshändelser, såsom att få barn, påverka känslan av att det är nu eller aldrig som gäller. Omvänt för Fürst in begreppet *floating*, som betecknar ett existentiellt tillstånd då karriären har avstannat, kanske för att personen befinner sig i en brytpunkt i livet. Existentiell angelägenhet respektive *floating* ser han som ”viktiga komponenter för att förstå hur personer upplever åldrande och karriär samt hur avgörande livshändelser kan skapa dessa tillstånd” (65).

Studiens två centrala kapitel behandlar ”Debutens förmak” respektive ”Debutens mottagande”. Med debutens förmak menas här de litterära karriärsteg som de aspirerande författarna har genomfört eller genomgått före debuten. Ett givet sådant inslag är förstås att delta i en – eller flera – skivarlinjer. Förvisso har endast en knapp fjärdedel (24 %) av debutanterna i undersökningen gått en skivarskola, vilket innebär att den stora merparten inte har gjort det. Samtidigt framgår det att inte minst debutanterna på de stora, mest prestigefulla, förlagen ofta har denna bakgrund. Det gäller således för 49 % av Norstedts debutanter i

undersökningen. Därtill finns det kopplingar mellan vissa skivrarlinjer och förlag. Som Furst noterar är banden tydliga mellan Litterär gestaltning i Göteborg och Norstedts förlag, liksom mellan Biskops-Arnö och Albert Bonniers förlag. Detta avsnitt hade gärna fått utvecklas och fördjupas. Hur ser egentligen dessa relationer mellan vissa skrivarskolor och förlag ut mer specifikt? Handlar det om enskilda personer i de olika organisationerna som känner och har förtroende för varandra? Eller handlar det snarare om att skivrarlinjerna har olika litterära profiler och inriktningar som passar vissa förlag bättre än andra?

Ett annat karriärsteg före debuten gäller publiceringar i litterära tidskrifter eller kalendrar. 17% av debutanterna har gjort detta. Även i detta sammanhang är emellertid kopplingen till en utgivning på de mest prestigefulla förlagen tydlig. Andra tidiga karriärsteg som behandlas är litterära pris och litterära agenter. Att erhålla ett litterärt pris innan debuten är förstås en viktig uppmuntran som kan stärka skribentens självförtroende, men företeelsen är i relativt låg grad kopplat till en senare faktisk debut. Att representeras av en litterär agent är fortfarande ett ovanligt karriärsteg. Det gällde för totalt 9 debutanter i urvalet, samtliga publicerade efter 2005.

Vad gäller debutböckernas mottagande intresserar sig Furst framför allt för de debutanter som får ett ”särskilt uppmärksammat”, det vill säga statusfyllt, mottagande. Dagstidningskritiken är här förstås viktig. Snarare än att analysera olika recensioner och försöka avgöra hur de olika debutböckerna har värderats, vilket förvisso vore möjligt men också en väldigt komplicerad och arbetsintensiv metod, väljer Furst att räkna antalet recensioner i landets mest prestigefyllda tidningar. Den debutant som blir recenserad i samtliga dessa tidningar plus en lokaltidning uppnår maximalt antal recensionspoäng. I urvalet är det 113 debutantböcker eller 20,5% som uppnår denna maxpoäng. Dessa toppdebutanter visar sig i

hög grad vara knutna till de mest prestigefyllda förlagen och har därtill i stor utsträckning gått på skivrarlinje. Furst kommenterar: ”Distinkta karriärvägar avtecknas från att ha tidigare publiceringar, att gå på skivrarlinje eller både och innan debuten och att bli recenserad.” (137)

Mottagandet av debutanterna i urvalet är dock i hög grad polariserat mellan kategorierna högt och lågt eller, som det här benämns, litterär prestige respektive populär prestige. Den karriärväg som tecknas ovan gäller för de mest framgångsrika debutanterna med siktet inställt på kvalitetslitteraturen. Inom populärlitteraturen gäller andra parametrar. De mest framgångsrika populära debutanterna utmärker sig inte genom att få litterära priser eller förstadsrecensioner i de mest statusfyllda tidningarna. Populär prestige är istället kopplat till framgångsfaktorer såsom att hamna på försäljningstopplistan, bli översatt (framför allt till engelska) eller rent av filmatiserad. Bland sådana populära debuter under perioden kan nämnas Jonas Jonassons *Hundraåringen som klev ut genom fönstret och försvann* eller Jens Lapidus *Snabba cash*. Ett litet fåtal debutanter – *the happy few* – lyckas kombinera litterär och populär prestige, erhålla både symboliskt och faktiskt kapital. Till dessa hör under perioden Tomas Bannerhed, Therese Bohman, Jonas Hassen Khemiri och Susanna Alakoski.

De resultat som framkommer i Fursts studie – och de litterära karriärvägar som här beskrivs – är inte överraskande eller sensationella. I huvudsak överensstämmer de med en allmän föreställning om hur fältet fungerar. Det innebär inte att en studie av detta slag är ointressant eller obefogad. Tvärtom är det av stor vikt att Furst här konkret med ett empiriskt material kan visa på dessa resultat och samband. Författaren pekar i avslutningen också ut en rad aspekter som skulle kunna vara intressanta att utreda vidare. Det kan handla om de litterära mentorernas betydelse för de blivande debutanterna eller om vilka debutanter som får en fortsatt litterär karriär efter



debuten. Det är spännande och viktiga frågor som jag hoppas att Furst får möjlighet att ta sig an i sina fortsatta undersökningar.

*Torbjörn Forslid*

**BIRGITTA JOHANSSON LINDH  
SOM EN VILDFÅGEL I SIN BUR:  
Identitet, frihet och melodramatiska  
inslag i Alfhild Agrells, Victoria  
Benedictssons och Anne Charlotte  
Lefflers 1880-talsdramatik**  
Göteborg: Makadam, 2019, 335 s.

Under 1880-talet var teaterscenen ett viktigt forum för de samtida könspolitiska debatterna. Äktenskapet sattes under lupp, och frågor som rörde kvinnornas rättigheter och möjligheter diskuterades i nyskriven realistisk dramatik. Många av de mest namnkunniga författarna till dessa dramer var kvinnor, som hade stora framgångar på scener runt om i Skandinavien. Men även om deras verk i efterhand har uppmärksammats för sin samhällskritik, har de samtidigt betecknats som tendensdramer eller indignationsdramer, begrepp som ofta använts nedsättande och förknippats med sentimentalitet och melodramatik.

I *Som en vildfågel i sin bur: Identitet, frihet och melodramatiska inslag i Alfhild Agrells, Victoria Benedictssons och Anne Charlotte Lefflers 1880-talsdramatik* vill Birgitta Johansson Lindh göra upp med den negativa bilden genom att rikta uppmärksamheten på de melodramatiska dragen i Agrells, Benedictssons och Lefflers dramaproduktion. Visserligen hörde dessa inslag till en lång teatertradition som var levande under hela 1800-talet, men för de av Johansson Lindh undersökta författarna fick det melodramatiska en särskild betydelse och funktion. Å ena sidan kunde de förstärka kritiken av den rådande genusordningen, å andra sidan kunde de ses som en anpassning till de rådande normerna. Det emancipatoriska budskapet blir alltså både ifrågasatt och modifierat

och lämnar utrymme för flera tolkningar. En utgångspunkt i Johansson Lindhs resonemang är att en idealistisk kodex fortfarande gällde på teatrarna; begrepp som ”moral, heder och dygd” hyllades i varierande grad, och frågan om sedlighet kunde vara avgörande för om en pjäs skulle sättas upp. En annan är att de kvinnliga respektive manliga dramatikerna hade olika normer för moral och sedlighet att förhålla sig till, vilket innebar att vissa ämnen, som exempelvis sexualiteten, var betydligt känsligare för en kvinna att behandla än för en man. För att få sina pjäser spelade var de kvinnliga dramatikerna tvungna att utveckla särskilda strategier och hade, som Johansson Lindh uttrycker det, mindre svängrum än sina manliga kolleger. Det gällde med andra ord att både framföra sin kritik mot det borgerliga äktenskapet och kvinnornas begränsade möjligheter och anpassa sig till kraven på moral och sedlighet. Att använda sig av melodramatiska genredrag blev ett sätt att lyckas med detta.

Materialet i Johansson Lindhs studie består av ett antal dramer av Agrell (3 stycken), Benedictsson (2 stycken) och Leffler (4 stycken). Urvalskriteriet har varit att de ifrågasätter den rådande genusordningen och kritiserar äktenskapet, familjen och kvinnans ställning, samt att de spelats på antingen Kungliga Dramatiska Teatern eller Nya Teatern i Stockholm. Ett syfte är att frilägga dramernas emancipatoriska idéer, ett annat är att undersöka de melodramatiska inslagens funktion. Vad som utmärker, och har ansetts utmärka, det melodramatiska behandlas utförligt. Enligt Johansson Lindh kan melodrama ses som en uppsättning teaterkonventioner. Dessa bör dock inte kopplas till någon specifik ideologi, utan kontexten, både den dramaturgiska och den historiska, avgör hur de kan tolkas. Gemensamt för de undersökta dramerna är att de åskådliggör de kvinnliga huvudpersonernas kroppsliga och känslomässiga erfarenheter, vilka gestaltas med hjälp av överdrifter och skildringar av extrema situationer. Pjäserna uppvisar en provkarta på

melodramatiska drag som rättegångsliknande scener, polariserade positioner, känslomässiga utbrott, föräldralösa eller döda barn och så vidare, vars syfte var att påverka läsarna/publiken och få dem att uppmärksamma de kvinnliga protagonisternas utsatthet. Emellertid innebär detta inte att de kvinnliga karaktärerna framställdes som schabloner. Tvärtom låter sig det melodramatiska förenas med en realistisk återgivning.

*Som en vildfågel i sin bur* är en ambitiöst upplagd studie. De inledande två kapitlen, som redogör för teori och metod, diskussion och definition av begrepp, historisk bakgrund och presentation av de tre dramatikerna, upptar nära en tredjedel av bokens sidor. Läsaren har med andra ord försetts med en rejäl bakgrund när hen kommer till det tredje kapitlet, där själva analyserna av dramerna börjar, vilka även ses i relation till andra pjäser. En styrka i Johansson Lindhs studie är bland annat de breda utblickarna och hennes förtrogenhet med både svensk och internationell 1800-talsdramatik.

Ibsens *Et dukkehjem* (1879) brukar anses utgöra startskottet för det moderna genombrottet med sin skildring av hur Nora lämnar man och barn för att gå sin egen väg och finna sig själv. Dramat väckte uppståndelse och förskräckelse men fick även en rad efterföljare. Dockhemslitteraturen blev ett begrepp, och pjäser med liknande tematik kom att betraktas som efterklangsdramatik dit både Alfild Agrells drama *Räddad* (1882) och Anne Charlotte Lefflers *Sanna kvinnor* (1883) har räknats. Men även om det finns många likheter mellan Ibsen och de kvinnliga dramatikerna, pekar Johansson Lindh på intressanta och avgörande skillnader. Ibsens Nora befinner sig exempelvis i inte samma askungesituation som Viola i *Räddad* och Berta i *Sanna kvinnor*. De senare får arbeta hårt för att bidra till sina respektive familjers försörjning och intar ett slags offerposition i förhållande till sina antagonister, i det förra fallet den äkta maken och svärmodern och i det senare fadern. Till skillnad från Nora,

som genomgår en plötslig förvandling, är Viola och Berta moraliskt oförvitliga från början till slut. I melodramatiska känsloutbrott och uppgörelsescener visas deras sanna natur, och genom sitt rättspatos och sin godhet vinner de läsarens/åskådarens sympatier, trots att de ifrågasätter sin underordnade position i förhållande till patriarkatets representanter, maken respektive fadern. Pjäserna bryter därmed mot den tysta överenskommelse som rådde mellan publiken och scenen, vilket innebär att åskådarna skulle förhålla sig solidariska med den eller de personer som stod för samhällets fortbestånd. De melodramatiska utspelen kunde emellertid skapa osäkerhet och ambivalens. I exempelvis *Räddad* kan Viola tolkas både som offer för kvinnoförtryck och som en kvinna som gått över gränsen för det passande. Samma dubbelhet gäller slutet i *Sanna kvinnor*, där frågan är huruvida Berta uppoffrar sig eller gör motstånd då hon tackar nej till ett frieri.

Det melodramatiska motivet "oskulden och skurken" varierar i bland annat Lefflers dramer *Elfvan* (1880) och *En räddande engel* (1883), det senare en bearbetning av novellen "En bal i societeten" (1882). I bägge pjäserna är huvudpersonerna unga kvinnor, vars erotiska attraktionsvärde ligger i just det faktum att de är oskuldsfulla och oerfarna och som därför utnyttjas av de män som vill göra dem till kvinnor. Också i Lefflers *Hur man gör godt* (1885) görs kvinnan till en vara och kvinnokroppen, både den borgerligas och den prostituerades, till en fetisch. Diverse förvecklingar med illegitima förhållanden och illegitima barn är ytterligare melodramatiska inslag.

I de tre dramerna är det heterosexuella erotiska begäret dock inte enbart riktat mot den unga kvinnans kropp. De kvinnliga huvudpersonerna, som står på gränsen till att bli vuxna, genomgår ett sexuellt uppvaknande om än skildrat i försiktiga ordalag. När *Elfvan*, efter mötet med den konstnär som har henne som modell för sin tavla, säger att hon känner sig underlig, ser Johansson Lindh det som uttryck

för hennes erotiska begär. Likaså kan det oväder som utbryter efter deras möte ses som en bild för de starka känslor som Elfvan drabbas av. De melodramatiska inslagen innebär dock att skildringens realistiska anspråk undermineras, och därmed blir heller inte skildringen av Elfvens begär lika utmanande för den borgerliga publiken. Även i "En bal i societeten" skildras hur starka och erotiska känslor, vilka ansågs vara oacceptabla för en ung kvinna, väcks genom dansen. Tolkningsskillnaderna är emellertid inte entydiga; de kroppsliga symptomen och bristen på självkontroll kan dels ses som ett bejakande av sexualiteten dels som ett varnande exempel.

De pjäser som Johansson Lindh diskuterar tar upp såväl de gifta som ogifta kvinnornas levnadsvillkor, vilka präglas av instängdhet, förtungling och begränsade möjligheter. Ett särskilt kapitel ägnas åt moderskapet i Alfild Agrells dramer, som ger prov på både goda mödrar som slåss för sina barns rättigheter och onda mödrar som tvingar sina barn till handlingar som strider mot deras önsningar. De melodramatiska motiven "den förförda oskulden" och "den fallna kvinnan" varierar i både *Dömd* (1884) och *Ensam* (1886). Båda pjäserna handlar om kvinnor som fött barn utanför äktenskapet och som trots samhällets fördömande visar prov på moralisk resning och respektabilitet. Samtidigt lyfts frågor om de skilda villkor som gällde för kvinnors respektive mäns sexualmoral.

Agrells och Lefflers dramatik förenas av att de synliggör och iscensätter en konflikt mellan å ena sidan kvinnornas lycka och möjligheter och å andra sidan samhällets normer och krav. I stället för att betraktas som individer reduceras kvinnorna till objekt i den patriarkaliska borgerliga kulturen. Victoria Benedictsson däremot visar upp ett annat scenario. I dramerna *Final* (1885) och *I telefon* (1887) beskrivs ett närmande mellan kvinnan och mannen. Då direktör Bruhn i *Final* förskingrat pengar, förlorat sin ställning och riskerar att hamna

i fängelse ser han till slut sin hustru för den människa hon innerst inne är. I *I telefon* målar Benedictsson, i skildringen av en begynnande kärlekshistoria mellan två unga människor, upp en motbild till den borgerliga äktenskapsmarknaden, där framgång mäts i pengar.

Birgitta Johansson Lindhs framställning kan stundtals upplevas som språkligt tungrodd och något omständlig. Resonemangen är dock övertygande och väl underbyggda när det gäller de melodramatiska genredragens funktion och den ambivalens som präglar de dramer hon studerar. En fråga som inställer sig är huruvida denna dubbelhet också märktes i den samtida receptionen. Hur ställde sig kritikerna till pjäsernas budskap och var de eniga eller oeniga i sin tolkning? Även om en fullständig receptionshistorik inte vore möjlig inom ramen för denna undersökning, kunde frågan ha belysts något med exempel hämtade från tidigare studier som diskuterar mottagandet av de kvinnliga författarnas dramaproduktion. Dessa invändningar hindrar dock inte att Johansson Lindh lämnat ett mycket välkommet bidrag till forskningen om det slutande 1800-talets kvinnliga dramatiker. Det bygger på en fruktbar kombination av teater- och litteraturvetenskapliga perspektiv, för en intressant dialog med tidigare läsningar och frilägger nya och spännande skikt hos 1880-talets mest spelade och populära dramer.

*Eva Heggstad*

**SVEN ANDERS JOHANSSON**  
**DET CYNISKA TILLSTÅNDET**  
Göteborg: Glänta produktion, 2018  
(Glänta hardcore nr 8), 150 s.

Sven Anders Johanssons *Det cyniska tillståndet* kom ut för snart två år sedan. Den fick då övervägande positiv uppmärksamhet och beskrevs i Martina Montelius recension i *Expressen* (31 juli 2019) och Therese Bohmans recension i *Aftonbladet* (8 augusti 2019) som en mycket sällsynt "intellektuell landvinning", en intellektuellt

hederlig, relevant och intressant ”protest mot kommodifieringen av godhet”. Men det fanns också dem som provocerades av vad de uppfattade som en cynisk kritik av aktivisters försök att göra gott och förbättra världen. Själv läste jag den då med viss ambivalens, och det intrycket håller i viss mån i sig när jag nu återvänt till boken i början av 2020 för att recensera den.

Den är alltså skriven under perioden 2015–2017 och Sven Anders Johansson säger inledningsvis att den ska förstås som ett tidsdokument, ett slags dagboksliknande essä, där de tre delarna ”2015, 2016 och 2017” är ett ”försök att förstå både den närhistoriska situationen och mitt eget sätt att förhålla mig till den” (5). Det som följer är nummerade iakttagelser av samtiden och en tiltagande osäkerhet på hur man ska möta ett förändrat politiskt läge. Det börjar med svenskarnas handfallna gensvarsberedskap inför de tiggande romerna, och de tiltagande flyktingströmmarna under kriget i Syrien hösten 2015. Om det verkligen var en god gärning att försöka hjälpa lite grann på Centralstationen när flyktingarna kom, och om hur opinionen i flyktingfrågan sedan svänger, hur stödet för SD ökar, britterna röstar för Brexit och Trump vinner valet i USA. Det handlar om vardagliga erfarenheter av att försöka göra rätt och ändå uppleva att det blir fel. Om terrordåden 2016, medias frosseri i rapporteringarna från dem och samtal med vänner om maktlöshet, hopp och agens. Det handlar om New Public Management i offentlig sektor och om problemen med nyttotänkandet i svensk humaniora, om stress och tilltro till den egna förmågan, om nazisterna på Bokmässan, om kändisursäkter som inte är några ursäkter, om #MeToo och Kulturprofilen, och slutligen också om den eskalerande klimatkatastrofen och hur vi reagerar apatiskt på den.

Även om den tid som boken skildrar är förfluten kvarstår fortfarande merparten av de större politiska problem som tas upp. SD är idag [då recensionen skrevs, före corona] Sveriges största parti. ”Flyktingproblemet”

vill den svenska nyhögern lösa med stängda gränser. Brexit har till sist klubbats igenom. Temperaturerna är rekordhöga och stora delar av jordklotet har plågats av fasansfulla bränder det senaste året. Klimatförhandlingarna har strandat på grund av Trump, Bolsonaro och Putin. Vissa skulle nog hävda att läget idag är än mer akut, att allt har blivit ännu värre, att tonläget är än mer uppskruvat och att vi ännu mer cyniskt handlingsförlamade accepterar att flyktingar dör och att klimatkatastrofen är oundviklig. Samtidigt tycker jag också att det finns en mobilisering bortom en sådan verklighetsbeskrivning, försök till organisering och solidariska handlingar bortom media-cynism och internet-narcissism. Andra svar och andra praktiker än de som Johansson beskrev som ”cyniska” under åren 2015–2017:

I det cyniska tillståndet förvandlas subjekten, breder ut sig, spinner ”sina nät över ’objekt’-världen” [...]. Flyktingkrisen görs till en kris inte för flyktingarna utan för de mottagande svenskarna. Ångesten över klimathotet behandlas som ett större problem än klimatförändringarna i sig. [...] Den enskildes ansvar blir oändligt. (70)

Boken är på så vis, så här ett par år senare, både fortfarande aktuell, men också på sätt och vis överspelad, vilket jag återkommer till nedan.

I flyktingdebatten 2014 förekom ordet cynism (som ett slags kallhamrad motsats till humanism) och med David Mazellas *The Making of Modern Cynism* (2007) visar Johansson att vi i modern tid alltid verkar ”ha beklagat [oss] över cynismens utbredning” (19). Han tar därför som sin uppgift att ”kontextualisera, uttyda och analysera det cyniska som en ofrånkomlig del av vår historiska belägenhet” (20). Utifrån Peter Sloterdijks *Kritik av det cyniska förnuftet* (1988) där en viktig distinktion mellan den antika kynismen (Diogenes i tunnan) och den moderna cynismen dras, formuleras bokens centrala fråga. Med Sloterdijk ”framstår cynism

och kynism som två olika förhållningssätt till samma situation: hycklande eller ärligt, kluvet eller helt, uppifrån eller underifrån, inifrån eller utifrån” (21). Frågan är om det fortfarande, år 2015–2017, går att ”skilja på en cynisk tid (dåligt) och ett kyniskt motstånd (bra)? Är det överhuvudtaget möjligt att undvika det hycklande, oäkta, kluvna?” (21–22)

Det som angrips är alltså den cynism som finns inbyggd i det moderna samhället, och det som eftersöks är det uppriktiga, äkta, odelade. Den moderna cynismen uppstår i motsättningen mellan vår individualistiska övertro på att våra egna val spelar roll, och upplevelsen av ett samhälle som är så komplext och svåröverskådligt och orättvist att vi sedan länge gett upp allt hopp om en rättvisare ordning, en mer jämlik och solidarisk gemenskap. Johansson skjuter inledningsvis in sig på den liberala medelklasspersonens (eller kändisens) vilja att ”vara god”. Han ger flera exempel på hur vänsterliberal besvikelse har övergått i cynism och en hycklande medielogik; där en övertro på individuella subjekts agenskraft gör att man ryter ifrån om att man måste ”göra något åt saken”, fast det finns en bakomliggande uppgivenhet inför möjligheten att ändra samhället på riktigt (i riktning bort från kapitalism och individualism, mot större solidaritet och jämlikhet). Det vill säga: vi är så hjärntvättade av kapitalistiska, individualistiska strukturer att vi också i vår godhet, i våra försök att göra rätt, upprätthåller något slags kontraproduktivt individuellt ansvar – som direkt gör oss utbrända – att rädda världen genom att konsumera ekologiskt, skänka lite pengar till UNHCR, kanske skriva under en namninsamling på Facebook, trycka gilla på ”Sverigedemokraterna i riksdagen – Nej Tack”. Längre sträcker sig inte normalsvenskens ork att vara duktig och försöka göra världen bättre. Ur det perspektivet känns det nästan mindre förljuget att på pin kiv plötsligt släppa allt, ge etablissemangets fingret, skita i hur det går och rösta fram en högerpopulist, hur korkad och kriminell denne än visar sig vara.

Johansson ger exempel på hur vissa av de offentliga utspelen mot rasism, att vilja ta ställning och ”göra något mer konkret”, stundtals verkar vara i behov av att rasismen/kriget/problemet fortsätter att finnas, som ett ondskefullt objekt att avgränsa det egna, goda subjektet mot. Det är hjälpankets och aktivismens narcissism han synar, och en ”reaktiv logik” där varje yttrande hämtar ”sin energi från motståndarsidans existens” (66). Men han skiljer också på dålig respektive bra agens; det agerande han ogillar är det hycklande medelklasssubjektets behov av att slå på trumman och påstå att ”nu tar jag tag i saken”, som en tom gest eller pose – handlingar till för att föreställa handlingskraft. Men det finns också bra former av agens, de som bara äger rum, utan åthävor, dessa kallar han för ”praktiker”. Den distinktionen får mig dock att fundera konsekvensetiskt. Visst, människor som gör goda gärningar bara för att få rykte om sig att vara goda, är naturligtvis inte det. ”När du ger allmosor, låt då inte stöta i basun”, heter det i Bergspredikan. Men om den goda handling som utförs (motiverad av en inte lika god vilja att framstå i god dager), ändå får goda konsekvenser, är den då enbart av ondo? I praktiken tänker jag att det ofta är så; inte helt lätt att renodla alla handlingar till att vara antingen enbart cyniskt hyckleri eller självupppoffrande, god praktik.

Men visst, en narcissistisk, deprimerad medelklassvänster med orealistiska fantasier om sin egen betydelse kan behöva bli påmind om att ett mer solidariskt samhällsskick är något annat än att kassera in den egna gruppens gillande i sociala medier. Jag tycker om Johanssons vardagsnära blick på hur svårt det är navigera i det här komplicerade, motsägelsefulla, hycklande och djupt orättvisa samhället. Mötet mellan reklamtexter som ”Klimatet behöver dig” och fundersam, intellektuell reflektion är bra. Likaså angreppen på kulturetablissemangets cynism då Kulturprofilen först fick hållas och hur det sedan hette att ”man inget visste”. Att vara på sin vakt mot ”goda” (välbärgade, etablerade,

empatiska) människors behov av att snabbt två sina händer och peka ut syndabocker bortom sig själva är en sund instinkt. Likaså kritiken av det liberala subjektets krampaktiga behov av en positiv självbild (49). Utöver den närtidshistoriska kavalkaden får man också en hel del bra tips till vidare läsning i denna bok!

Men Johansson är ibland för snabb att nivellera skillnader för att visa på en allestädes närvarande och ofrånkomlig cynism. Inte ens Adorno går fri ”från samma typ av narcissism” (60) som allt annat också är besudlat av, och kynismen erbjuder för otydliga utvägar ur det problemtillstånd som tecknas. I sin misstro mot ”den västerländska handlingskraftens inneboende godhet” (81) vänder sig Johansson till Diogenes som genom att vara passiv får makten (Alexander den store) att flytta på sig (90). Jag förstår poängen, men även om avog passivitet nog många gånger känns som den enda rimliga reaktionen på mycket av samtidens fulspel och absurditeter, så vet jag inte om det går att bygga en framåtblickande livsfilosofi eller en gemensam framtid på ett sådant förhållningssätt. Skapar man verkligen en annan typ av liv, andra former av samexistens som är mer solidariska, mindre vidrigt orättvisa, om alla blir avogt passiva?

Att boken så motvilligt skriver fram sitt alternativ till det cyniska, att den så konsekvent tvivlar på det positiva, gör att den vid ett par tillfällen slår över i en nihilism som känns mer cynisk än kynisk och påminner om det högerpopulistiska talet om ”godhetsapostlar” och ”godhetssignalering”. Men i Johanssons kritik av det rådande hyckleriet anas snarare en marxistisk samhällsanalys: ”ju mindre objektivt politiskt hopp, desto större behov av subjektiv optimism” (97). Han stannar dock vid att tala om kynismen som ett ”försök att skydda hoppet både gentemot uppgivenheten och idealismen” (104). Jag klottrar i marginalen och frågar: Men hur? Med passivt utanförskap? Och om den strategin inte förändrar något, vad ska vi göra

då, istället? Som svar kommer en passage mot slutet av essän, ett lite mer explicit ställningstagande för en alternativ subjektuppfattning och därmed i förlängningen också samhällsordning: ”[V]ad som konstituerar oss är i slutändan inte vårt omdöme, vår tolerans och vår handlingskraft, utan en kroppslighet som förbinder oss med allt annat, levande och dött. [...] [D]en är också grunden för solidaritet: i slutändan är vi alla lika bräckliga, lika dödliga. Det är det tillståndet ett argument för en framtida flyktingpolitik borde grundas i.” (121)

Jag hade gärna hört mer om denna solidaritet, förankrad i vår gemensamma kroppslighet och bräcklighet som en grund för en annan flyktingpolitik. Nu mynnar essän snarare ut i att aktivism är fult, och att vi istället borde anta ett kyniskt förhållningssätt som passiva outsiders. Rubba maktens cirklar genom att ta så lite plats och göra så lite som möjligt? Jag sympatiserar med den bräckliga, ärrade strävan att värna hoppet bortom borgerlig idealism och uppgivenhet. Men som universitetsanställd lärare med ansvar för kommande generationers bildning, fungerar det att vara Diogenes, bo i en tunna och distansera sig från allt?

När jag hade läst ut Johanssons bok i fjol letade jag rätt på Rutger Bregmans *Utopia for realists*. Bregman skriver att den akademiska vänstern slutat tro på sina egna visioner och därför alltid hamnar i ett läge av att kritisera rådande nyliberala samhällsskick utan att presentera egna alternativa lösningar. Han kallar fenomenet för underdog-socialism och menar att problemet med de kritiska underdog-socialisterna är att de blir tråkiga. Det är nu inte Johansson, men jag hoppas att hans nästa bok handlar mer om solidaritet bortom cynism och narcissism, om hur den gemensamma, kroppsliga, bräckliga erfarenheten kan lägga grund för en annan framtid.

*Katarina Båth*

PABLO MAURETTE  
**THE FORGOTTEN SENSE:  
Meditations on Touch**

Chicago: University of Chicago Press,  
2018, 173 s.

Det står tidigt i läsningen av Pablo Maurettes *The Forgotten Sense: Meditations on Touch* klart att författaren har ett brinnande intresse för sitt ämne. Med ledig och samtidigt välvässad penna skriver han fram känseln, det bortglömda sinnets, historia i en väv av litterära och filosofiska analyser och rör sig från Homeros ekfras av Akilles sköld i *Iliaden*, via styckningen av en val i *Moby Dick* till Karl-Ove Knausgårds skildring av en dålig kyss i *Min kamp*. Det är med andra ord en bok med ett brett anslag, om än med ett mansdominerat materialurval, som samtidigt lyckas förbli sammanhållen, tät och relevant till sista sidan.

*The Forgotten Sense* består av sex essäer på temat *touch*, alltså känseln. Som titeln visar menar författaren att just detta sinne under stora delar av historien varit nedvärderat, ifrågasatt och, i vissa diskurser, helt förkastat. I den tidigaste västerländska filosofin kom känseln att anses som det första, men även det lägsta och mest basala av alla mänskliga sinnen. Maurette diskuterar i den första essän, ”A Squeeze of the Hand”, hur Platon och Aristoteles båda, om än med olika förklaringar och motiv, tar avstånd från känseln i flera olika verk och istället skriver fram synen och hörseln som människans intellektuella och högst värderade sinnen.

Likväl, menar Maurette, visar både filosofiska texter och skönlitteratur att känseln är högst närvarande genom historien, även inom kretsar som nedvärderar den och som understryker synens och hörselns överlägsenhet. Inte minst gäller detta i filosofiska och religiösa försök att beskriva upphöjda och förädlade upplevelser. Med Maurettes ord var känseln, trots bokens titel:

[N]ever really forgotten because remaining impervious to its ubiquitous effect is, quite simply, impossible. Plato can bypass it and, instead, praise sight as the sense that is most akin to the intellect, but when he describes the epiphanic moment when the soul encounters the divine, the language of tactility barges in uninvited. (ix–x)

I samma stycke skriver författaren att den kristna diskursen visar på liknande språkliga drag. Hur mycket kristendomen genom historien än förknippat känseln med låga begär och strävat efter att kontrollera den på olika sätt eller förkasta den helt, återuppstår det taktila likväl i bildspråk och metaforer i beskrivningar av sådant som personliga trosupplevelser och i ”dogmen om inkarnationen”. Detta beror just på, menar Maurette, att ”touch is not one sense; it is many” (x). Som Maurette alltså påpekar här är känseln inte att betrakta som *ett* sinne, utan flera. Om detta råder ingen tvekan, inte minst efter att ha läst Maurettes analyser. Inte heller det svenska ordet känsel tycks spänna över den vidd av effekter och affekter som sinnet ger upphov till utan vi behöver även använda flera olika formuleringar om att beröra, bli berörd, att känna något fysiskt eller psykiskt och så vidare.

Under 300-talet f.v.t. grundas en filosofi som istället omfamnar denna mångtydighet av känselsinnet, nämligen epikurismen, med ursprung i Epicurus läror. Senare, under den romerska antiken utvecklas filosofin av Lucretius och presenteras i verket *Om tingens natur* (*De rerum natura*). Den signifikans Lucretius gav sinnena, inte minst känseln, fick under 1500-talet ett uppsving samtidigt som epikurismen var skarpt misstänkliggjord och i vissa kretsar förknippad med ateism. Essän ”Torn to Pieces” rymmer mycket, men framförallt understryks Maurettes insiktsfulla förståelse av Lucretius idéer, och den analys han presenterar av epikurismens betydelse i tidigmoderna filosofiska verk är nytänkande och inspirerar till vidare läsning.

I essän "Six Fingers" behandlas hexameterns taktila effekter på ett innovativt sätt, främst genom analyser av Homeros verk *Iliaden*. Utan att gå för djupt in i essäns innehåll kan nämnas att titeln anspelar på betydelsen av det grekiska ordet *daktylos*, alltså den versfot som bygger den grekiska hexametern. Ordets betydelse är just "finger" som direkt knyter an till känsel och beröring. Flera lager av eposet analyseras med utgångspunkt i den homeriska stilen som utmärks av liknelser, epitet och episoder. Maurette tar särskilt fasta på det förstnämnda av dessa stildrag och menar att versmåttet bidrar till att skapa en intim känsla mellan berättelsen och dess åhörare. Homeros sparar inte på daktylerna, menar författaren, utan undviker snarare att byta ut dem eftersom han vill uppnå eposets fulländade symfoni: "stretching the poet's tongue, pulsating, tapping, scratching, and caressing the affective nucleus of the audience" (35).

När analysen av *Iliaden* rör sig bland krigiska scener behandlar "Elements of Philematology" istället vetenskapen om kyssen, med betoning på den erotiskt laddade varianten. Även om detta nog kan anses vara ett obligatoriskt tema att behandla i en bok om känsel och beröring är det en synnerligen intresseväckande text. Här understryks verkligen beröringens dubbelhet, även om denna diskuteras vid flera tillfällen i essäsamlingen, eftersom den som kysser någon berör samtidigt som den blir berörd. Dessutom är den erotiska kyssen en evig tematik i litteratur som handlar om kärlek, vilken beskrivits och aktiverats på en mängd olika sätt genom historien. Särskilt intressant är Maquettes analys av den fascination för kyssande som uttrycks under renässansen, vilken han menar beror dels på det mer generella uppsving som antikens amorösa litteratur mötte, dels det förnyade filosofiska intresset för känseln under perioden. Det finns dessutom en stor fascination för människokroppen både inom konsten och vetenskapen och den antika kulturens ideal blir tydligt under renässansen där den nakna kroppen återigen börjar avbildas.

Maurette uppmärksammar att kyssen under den här perioden hyllas i en helt egen litterär subgenre, vilken uppfanns av den tyska poeten Jan Everaerts under 1500-talets första hälft. Everaerts, mer känd som Johannes Secundus, kallade genren för *basium* och det rör sig om korta dikter utan bestämt versmått som endast handlar om kyssen och dess praktik. Secundus eget diktverk *Basia* består av nitton dikter på latin publicerade postumt 1539 och i detta kan man läsa om kyssens, till synes, oändliga variation. I Maquettes engelska översättning från Secundus latin läser vi i *Basium 4*: "let me devour your mouth a thousand times and I will become immortal" (91), där vi ser en tydlig anspelning på Catullus mycket kända *Carmina 5*. Kyssdikningen blir därefter otroligt populär och välkända poeter som Pierre de Ronsard och William Shakespeare ska ha skrivit inom genren. Bortser vi från Secundus diktform och endast ser på kyssen som tematik kan listan av poeter göras mycket lång. Inte minst kommer jag att tänka på Louise Labés sonett "Baise m'encor, rebaise moy et baise", som inte nämns i Maquettes analys, men som tydligt påminner om Catullus likväl som, inser jag nu, Secundus.

Som författaren påpekar i sin litterära analys tycks just kyssen utgöra en särskilt givande situation, vars gestaltning (eller för den delen reella praktik) öppnar för en ögonblicksupplevelse av en kärlek som varar för evigt. Med Maquettes egna ord: "for lovers, I say, this purely haptic world moisturized by the shared flow of saliva is a *locus amoenus*, a bubble outside of time where the fiction of a love that lasts forever can endure safely" (94).

En liknande "bubbla utanför tiden" analyseras i "The French Connection", nämligen scenen då Lancelot och drottning Guinevere fullbordar sina passionerade begär i Chrétien de Troyes riddarroman från 1100-talet. När Lancelot lämnar Guinevere efter en natt av amorösa utlevelser inser han att hans fingrar skadats i samband med att han tog sig in till



drottningens sovrum. Guinevere upptäcker i sin tur att blod har fläckat ner hela hennes säng. Maurettes läsning av scenen visar hur beröringen transporterat de båda karaktärerna till en plats där tiden stått stilla och där smärtan och blodet förträngts i passionens övertag. Men också, och än mer intressant, hur genusrollerna i scenen inverterats: det är Lancelot som blöder i denna, första intima stund med drottningen, medan hon som gift är erfaren och tar emot honom.

Maurettes läsningar förstärks genomgående av hans eleganta ”taktila prosa”. Citaten som jag valt att återge ovan visar inte bara på hans analysförmåga, utan än mer på hans intellektuella och samtidigt lekfulla språk som nästan flödar över av anspelningar på känsel, beröring och kroppskontakt. Det är ett nöje att läsa essäerna som porlar fram och, till synes utan ansträngning, rör sig författaren mellan franska filosofer, samtida autofiktio, 1500-talspoesi skriven på latin likväl som franska och italienska, och över olika genrer av litteratur, konst och film. Han bjuder in läsarna att dela den kunskap och insikt han besitter utan att gå över huvudet på eller krångla till det för oss, vilket är mycket imponerande med tanke på det material som behandlas. Vidare är det en närvarande författare vi möter som själv är filosofiskt skolad, vilket gör essän till en synnerligen väl vald genre med sin tillåtande form och utrymme för utsvävningar, tanketrådar och filosofiska anspråk. Något som bokens undertitel, *Meditations on Touch*, för övrigt också anspelar på.

Det finns dock två perspektiv som jag upplever saknas i essäsamlingen. Den ena faller på de negativa aspekter, affekter och effekter som känseln kan ge upphov till. Förvisso avhandlas den monotona, automatiska och således dåliga kyssen som skildras av Karl-Ove Knausgård, men detta rör sig fortfarande om en beröring som är frivillig från båda inblandade parter. Vidare diskuteras obehagliga aspekter av människans fascination för den egna kroppens

anatom i där Maurette fokuserar vårt största organ, huden i sin sista essä ”Skin Deep”. Men litteraturen och konsten är fylld av verk som skildrar den ofrivilliga, påtvingade beröringen och upplevelsen av den, inte minst våldtäktsskildringar, och till stor del lämnas denna aspekt odiskuterad av Maurette. För det andra är de kvinnliga poeterna, filosoferna och konstnärerna slående frånvarande i samlingens materialval. Det är en uppenbar brist och det förvånar mig att det inte finns en medveten diskussion kring detta.

Det är, trots dessa brister, min uppfattning att forskare inom fältet för sinnen och känslornas historia, filosofins historia likväl som inom konst-, film- och litteraturvetenskap kan ha stor behållning av Maurettes *The Forgotten Sense*. Essäsamlingen kan med fördel också användas i undervisning inom en rad humanistiska ämnen. Den insikt författaren visar ger nya uppslag i relation till kanoniserade verk och väcker dessutom liv i texter och målningar som i traditionell historieskrivning varit bortglömda eller förbisedda.

Johanna Vernqvist

**ANNA SMEDBERG BONDESSON**  
**GÖSTA BERLING PÅ LA SCALA:**  
**Selma Lagerlöf och Italien**  
Göteborg: Makadam, 2018, 223 s.

Kulturförbindelserna mellan Italien och Sverige har en både lång och rik historia. Den har några självklara huvudpersoner såsom Heliga Birgitta, drottning Kristina och Gustav III. Märkligt nog hör inte Selma Lagerlöf till de svenska författare som man i första taget kopplar till Italien. Detta trots att en av hennes romaner, *Antikrists mirakler* (1897), utspelar sig på Sicilien och att en ”längtan till Italien” märks på flera håll i författarskapet, som operaregissören Stina Ancker träffande skriver i programmet till iscensättningen av *Kavaljererna på Ekeby* i Karlstad 1994 (185).

Detta missförhållande är nu överkommet tack vare Anna Smedberg Bondessons *Gösta Berling på La Scala: Selma Lagerlöf och Italien* (2018). Trots den aningen missvisande huvudtiteln – adaptationen av Lagerlöfs debutroman till opera behandlas strängt taget enkom i bokens tredje kapitel – fullföljer Smedberg Bondesson det som utlovas i titelns fortsättning. Läsaren får i denna bok ta del av Lagerlöfs fruktbara relationer till Italien som författaren skickligt utformar till en karta över kulturrelationerna mellan länderna vid sekelskiftet 1900. Kartmetaforen är särskilt träffande när det gäller att beskriva Lagerlöfs intresse för Italien, som i hög grad färgas av den Italienromantik som präglade väsentliga delar av den svenska 1800-talslitteraturen och som närde sig av författarnas flitiga resande söderut.

Givet dessa premisser är det därför passande att Smedberg Bondesson påbörjar sin undersökning med ett längre citat av Italienkännaren Bengt Lewan – vars minne boken är elegant tillägnad – som skrivit flera studier om de svenska resenärernas intryck från Italien. I citatet lyfter Lewan fram det motsägelsefulla i de kulturella relationerna mellan Italien och Sverige. För att parafasera Lewan, fanns såväl stark attraktionskraft som intensivt avståndstagande närvarande i svenskarnas möte med Italien. Å ena sidan framstår Italien i svenska sinnen som konstens och kreativitetens hemvist – mest påtagligt i arvet från antiken och renässansen – och landet prisas också för livsnjutningens konst, å andra sidan oroar dess något barnsligt anarkistiska drag det nordiska förnuftet och dess strävan efter ordning. De som läser bokens inlednings-citat och som haft den stora förmånen att träffa den för bara några år sedan bortgångne Lewan kan säkert igenkänna – min knapphändiga återgivning till trots – den djupa kännedom som litteraturvetaren från Lund hade om landet i södern. Som Smedberg Bondesson påpekar i det första kapitlet, talade denne sanne gentleman varmt om sin tid som svensklektor i Florens på 1960-talet och hur den hade en

avgörande betydelse för författandet av hans oöverträffade bok *Drömmen om Italien* (1966), i vilken han undersökte de svenska författarnas bild av Italien under 1800-talet. Det är nog oundvikligt att en recensent med italienskt förnamn och svenskt-italienskt efternamn finner Lewans studier och den efterföljande forskning som de gett upphov till – såsom den aktuella boken – särskilt intressant.

Att jag i denna recension blandar in personliga betraktelser i en mer traditionell akademisk framställning beror inte enbart på en vilja att hedra Lewan och hans betydelsefulla insatser för studiet av de svensk-italienska kulturförbindelserna, det tjänar dessutom syftet att framhålla hur viktig denna strategi är i *Gösta Berling på La Scala*. Smedberg Bondesson införlivar på ett mycket effektivt sätt sina egna betraktelser och erfarenheter av Italien i undersökningen av Lagerlöfs förhållande till *il bel paese*. I bokens upptakt berättar hon bland annat om sin egen *Grand Tour* på sent 1980-tal, hur hon då förlängde en stipendietid från sensommaren till jul och med hjälp av Pirandello uthärdade kylan i en kall lägenhet i Florens. Denna är bara en av många liknande berättelser genom vilka Smedberg Bondesson placerar in sig själv i sin undersökning och på så sätt ger liv åt sitt forskningsobjekt: svenskarnas, och i synnerhet Lagerlöfs, föreställningar om Italien. Det är svårt att fullt ut återge hur effektiv denna strategi är i *Gösta Berling på La Scala* men det kan kanske räcka med att påminna läsaren om hur minnets evokativa funktion är en grundläggande *topos* i Italienresenärernas skildringar från alla tider. Vi reser helt enkelt alltid i någon annans fotspår och när vi reser till Italien reser vi oftast i en författares fotspår.

Smedberg Bondessons bok kan beskrivas som en resa mellan Sverige och Italien, tur och retur, i tre anhalter eller kapitel. I det första, ”Etna på svenska”, undersöker hon främst den redan nämnda *Antikrists mirakler*; i det andra, ”Kebnekaise på italienska”, receptionen av Lagerlöfs verk i Italien och i det tredje, som delar rubrik

med huvudtiteln, hur denna reception reflekteras tillbaka i Sverige genom översättningen och adaptationen av Riccardo Zandonais opera *I cavalieri di Ekeby* (*Kavaljererna på Ekeby*, 1925). Dessa tre kapitel inleds av en prolog i vilken, förutom bokens teoretiska ramar, Bondesson Smedberg presenterar Lagerlöfs egen *Grand Tour* i sällskap med Sophie Elkan (1895–96). Vi får som läsare en bild av de bestående intryck som resan gjorde på Lagerlöf tack vare en övertygande redogörelse för den idéhistoriska kontext inom vilken hennes vistelse i Italien utspelade sig. Denna är av stor betydelse inte minst för diskussionen av *Antikrists mirakler* i första kapitlet. Lagerlöfs intresse för några italienska legender och för Luca Signorellis freskykel om den yttersta domen i Orvietos domkyrka (1499–1523) – där han avbildar just motivet om Antikrists predikan och gärningar – kopplas ihop med sekelskiftets debatt om renässansbegreppet. Jacob Burckhardts *Die kultur der Renaissance in Italien* (1867) hade som bekant en avgörande roll för uppfattningen om renässansens självständiga människoideal som vann konsensus vid tiden. Denna föreställning uppstod i samma tidsanda och ur liknande premisser som den nietscheanska filosofins starkt individualistiska tendenser. Bondesson Smedberg diskuterar hur den dialog mellan socialism, kristendom och individualism som Lagerlöf skapar i sin roman bär eko av denna idétradition. Den konflikt mellan uppoffring och självhävdelse som återfinns i såväl debutromanen som i *Antikrists mirakler*, i vilken den märks tydligast i Lagerlöfs gestaltning av huvudpersonen Micaela, vidgas i boken genom kopplingarna till den nämnda sekelskiftsdebatten om renässansbegreppet. Denna utvidgning av perspektivet stannar dock inte här. Första kapitlet avslutas med en komparativ läsning av Lagerlöfs reception i Italien ställd bredvid mottagandet av Grazia Deleddas (1871–1936) författarskap i Sverige. Smedberg Bondesson visar hur den sardiska nobelpristagaren – den andra kvinnan att tilldelas priset efter Lagerlöf

själv – i sin tid bemöttes av kritiken utifrån liknande kriterier som den svenska kollegan. Frågan om äkthet och författarnas närhet till och användning av sina hemtrakter i sina berättelser – Värmland för Lagerlöf och Sardinien för Deledda – tycks låsa både den svenska och den italienska kritiken vid att uteslutande fokusera på det autentiska, folkloristiska, omedvetna, ursprungliga och intuitiva i båda författarskapen. Smedberg Bondesson föreslår ett i mitt tycke lyckat begrepp för hur dessa samlade förväntningar konstruerar en viss bild av Lagerlöfs författarskap, nämligen ”lantligt kapital” (116). Detta begrepp, som förenar Lagerlöf med Deledda, uppfattas här både som ett element som främjar författarskapen men samtidigt begränsar dem i alltför snäva fack. Det är utifrån dessa resonemang som Smedberg Bondesson kommer fram till en initierad förklaring till varför liknande uttryck kan uppfattas som autentiska i *Nils Holgersson* och exotiserande i *Antikrists mirakler*. Detta första inspirerade kapitel innehåller också en högtintressant jämförelse mellan det svenska och det italienska 1880- och 1890-talen. Här visar Smedberg Bondesson hur den hävdvunna bilden av 1890-talets, och i synnerhet Lagerlöfs, avståndstagande från naturalismens samhällsengagemang till förmån för romantiserande och estetiserande inslag är en litteraturhistorisk förenkling som inte håller för en noggrannare contextualiserande läsning. Den italienska verismens huvudnamn, sicilianaren Giovanni Verga (1840–1922) – och i ännu högre grad den av honom influerade Deledda och norditalienaren Antonio Fogazzaro (1842–1911) med sin känsla för naturen och dess innersta samband med människa – förefaller onekligen ligga Lagerlöf närmare än Gabriele D’Annunzios (1863–1938) dekadentism.

Andra kapitlet innehåller gedigna växelvisa läsningar av Lagerlöfs *Nils Holgersson* och Carlo Collodis *Pinochio* (1883) som återigen aktualiserar bokens utforskande av hur läsförväntningar skapas utmed en svensk-italiensk axel. Dessa barnlitteraturens klassiker som

framgångsrikt rest mellan olika kulturer är utmärkta exempel på den perspektivförskjutning mellan den alstrande och den tolkande kulturen som är en av bokens röda trådar.

I tredje kapitlet blir slutligen, som sagt, perspektivet det motsatta och vi får följa den italienska Lagerlöf-receptionens väg tillbaka till Sverige. Översättningen och adaptationen av Riccardo Zandonais opera *I cavalieri di Ekeby* anses – av en lika fördomsfull kritik som den som mötte *Antikrists Mirakler*, som underkände dess sicilianska äkthet mestadels för att den var skriven av en svenska – sakna en nordisk känsla. Zandonai delar på så vis Lagerlöfs öde och hamnar mellan två, kulturella, stolar. Smedberg Bondesson beskriver denna speciella position som både roman- och musikkapare kan hamna i som en kreativ plats utifrån Sandra Bermans översättningsteorier och idén om en ”and zone” (2009), det vill säga ett kreativt mellanrum där konversationen

mellan olika kulturer är ständigt pågående.

Sammanfattningsvis utgör Smedberg Bondessons bok ett mycket välkommet bidrag till historien om kulturförbindelserna mellan Italien och Sverige. Bland bokens främsta förtjänster vill jag gärna framhålla förmågan att anlägga ett antal olika perspektiv på ämnet. Det svensk-italienska kulturutbytet vid sekelskiftet 1900 framstår i hennes framställning i all sin komplexitet. Smedberg Bondesson kommer i bokens första kapitel åtminstone en bra bit på väg med att skriva den första fullständiga studien av Lagerlöfs *Antikrists mirakler* och jag hade personligen önskat mig att detta kunde reflekteras tydligare i bokens titel. Med tanke på bokens ambition att låta de italienska och svenska rösterna ingå i en dialog framstår valet att i brödtexten återge alla citat både på originalspråk och i översättning som särskilt lyckat.

*Stefano Fogelberg Rota*

# MEDVERKANDE

*Matilda Amundsen Bergström* är doktor i litteraturvetenskap med särskild inriktning på tidigmodern litteratur. Hon disputerade 2019 vid Göteborgs universitet på avhandlingen *Som en Sapfo: Publiceringsstrategier, självframställning och retorik hos tre tidigmoderna kvinnliga författare*.

*Katarina Båth* är FD i litteraturvetenskap och just nu verksam som universitetslärare vid Åbo Akademi, Finland. Hennes avhandling handlade om romantisk ironi och därefter har hon påbörjat ett projekt om litterära traumastudier och biblioterapi.

*Stefano Fogelberg Rota* är docent i litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Hans forskning handlar, bland annat, om drottning Kristinas litterära mecenatskap och reselitteratur från Italien under 16- och 1700-talen.

*Torbjörn Forslid* är professor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Hans forskning är inriktad på litteraturens roll i offentligheten och på bruket av litteratur. Han har i dessa sammanhang publicerat studier om bland annat den medialiserade författaren, om politikernas bruk av skönlitteratur och om den litterära värdeförhandlingen. För närvarande arbetar han med ett projekt om litteraturläsningens sociala dimensioner.

*Caroline Graeske* är biträdande professor och docent i Svenska med didaktisk inriktning vid Luleå tekniska universitet. Hennes forskningsintressen rör främst litteraturredaktik, genus, mångfald, inkludering och digitala medier.

*Eva Heggstad* är professor emerita i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Hennes forskning har huvudsakligen ägnats åt svensk 1800- och 1900-talslitteratur ur ett genusperspektiv.

*Hanna Labdenperä*, FM, är med i forskningsprojektet *Tove Janssonin tuotannot* (Tove Janssons produktioner) vid Uleåborgs universitet, finansierat av Konestiftelsen. Hon är också doktorand i nordisk litteratur vid Helsingfors universitet och lägger sista handen vid en avhandling om Monika Fagerholms *Diva* och den filosofiska läsningen.

*Linus Ljungström* är doktorand i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet.

*Stefan Lundström* är biträdande professor och docent i Svenska med didaktisk inriktning vid Luleå tekniska universitet. Hans forskningsområde är litteraturredaktik, med särskilt fokus på ungdomars fiktionsvanor i olika medier. För närvarande driver Lundström forskningsprojekt kring berättande och lärande i spel samt kring multimodala textuniversum i det nya medielandskapet.

*Gitte Mose* är Lic. phil. (ph.d.), førsteamanuensis og dansk lektor i nordisk litteratur ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo. Publikationer om bland annat elektronisk litteratur, økokritik, nordisk samtidslitteratur, Karen Blixen, Jan Kjærstad, (Claus Beck-) Nielsen, J. P. Jacobsen og R. M. Rilke.

*Magnus Nilsson* är professor i litteraturvetenskap vid Malmö universitet. Hans forskning handlar huvudsakligen om arbetarlitteratur i olika genrer.

*Eva Nordlinder* är lektor i litteraturvetenskap vid Mittuniversitetet i Sundsvall. Hennes forskning och undervisning är främst inriktad på barn- och ungdomslitteratur samt barns läsning.

*Johanna Vernqvist* är disputerad i Språk och kultur och är för närvarande associerad forskare vid Linköpings universitet med litteraturvetenskap som huvudsaklig ämnesinriktning. Hon forskar om tidigmoderna gestaltningar och förståelser av kärlek, genus, kropp och sexualitet.



#### **Kommande nummer**

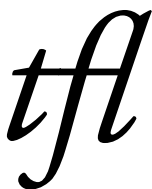
TFL 2020:2 – Tema feminism, deadline 27 maj

TFL 2020:3-4 – Tema kreativt skrivande, deadline 1 oktober

Vi välkomnar tidigare opublicerade artiklar från alla discipliner inom ramarna för området litteraturforskning.

#### **Skribentinformation**

TFL är en referegranskad tidskrift. Alla texter som publiceras har blivit bedömda av anonyma fackgranskare. En artikel får bestå av högst 30 000 tecken (inklusive blanksteg och slutnoter). Hänvisningar utformas som fullständiga noter, enligt notsystemet i Chicago Manual of Style. Texten avslutas med en engelsk summary på högst 300 ord samt 3–5 engelska keywords. I ett separat dokument bifogas en kort författarpresentation: namn, titel, ämnesområde, institutionstillhörighet, en kort beskrivning av pågående forskning samt andra uppgifter som kan vara relevanta. Eventuella bilder, tabeller eller figurer bifogas som separata filer och med en bildupplösning på minst 300 dpi. Manuskript sänds som bilaga till tidskriftens mejladress: [tfl.kultmed@umu.se](mailto:tfl.kultmed@umu.se). Filformatet bör vara .doc eller docx. Redaktionen ansvarar inte för obeställt material. Den som skickar material till TFL medger elektronisk lagring och publicering. För utförligare skribentinformation, se TFL:s hemsida: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/index>



**Ansvarig utgivare** Sam Holmqvist

**Redaktör** Eva Nordlinder

**Recensionsredaktion** Louise Almqvist, Gustav Borsgård, Jenny Jarlsdotter Wikström, Malin Niklasson

**Kassör** Fanny Lindgren

**Redaktionskommitté** Louise Almqvist, Tamara Andersson, Gustav Borsgård, Annelie Bränström-Öhman, Peter Degerman, Stefano Fogelberg Rota, Anne Heith, Peter Henning, Sam Holmqvist, Jenny Jarlsdotter Wikström, Anders E. Johansson, Sven Anders Johansson, Maria Jönsson, Fanny Lindgren, Malin Niklasson, Eva Nordlinder, Sofia Pulls, Evelina Stenbeck, Jimmie Svensson, Anders Öhman

**Redaktionsråd** Claes Ahlund (Åbo), Carin Franzén (Linköping), Åsa Arping (Göteborg), Paula Henrikson (Uppsala), Eva Hættner Aurelius (Lund), Roland Lysell (Stockholm), Mats Malm (Göteborg), Anders Mortensen (Lund), Daniel Möller (Lund), Anders Olsson (Stockholm), Margareta Petersson (Växjö), Torsten Pettersson (Uppsala), Rikard Schönström (Lund), Anders Öhman (Umeå)

**Adress** Tidskrift för litteraturvetenskap  
Institutionen för kultur och medievetenskaper  
Umeå universitet  
901 87 Umeå

**E-post** [tfl.kultmed@umu.se](mailto:tfl.kultmed@umu.se)

**Digitala utgåvor av TFL** <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/>

**Prenumerera på TFL** genom att fylla i formuläret på vår hemsida: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/pages/view/prenumeration>

**2020 får tidskriften stöd av** Vetenskapsrådet

**Tidskriften ges ut av** Föreningen för utgivandet av Tidskrift för litteraturvetenskap, Lund; medlemskap i föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr

**Grafisk form** Richard Lindmark

**Tryck** Bording AB, Borås 2020

**ISSN** 1104-0556