

TFL 2019:4

TEMA LYRIK

ARTIKLAR

Cecilia Lindhé, *Konsten att se skogen för bara träd:
Silva som metapoetisk och mediemateriell trop i några av Johannes Heldéns verk* – 7

Mia Quirin, *Modern poetik och litterär konstnärlig forskning ur
ett dansk-svenskt perspektiv* – 16

ESSÄER

Eva Borgström, *Om sångens poesi och boksidans:
Tankar om tid, rum, kropp och musik* – 29

Jonas Ellerström, *Klang och eko:
Om versraders återkomst och betydelseförskjutning i villanellor och pantoumer* – 38

Ylva Lindberg, *Motståndets poesi och lyrikens roll i världen* – 47

Olle Nordberg, *Lyrik som ingång till litteraturen:
Litteraturdidaktiska reflektioner om poesins betydelse för gymnasiets yrkeselever* – 57

ÖPPEN SEKTION

Gustav Borggård och Maria Jönsson, *Från litteraturförståelse till literacy:
Om utbredningen av ett begrepp och konsekvenserna för litteraturdidaktiken* – 69

Magnus Persson, *Litteraturfestivalen som offentlighet* – 79

Oscar von Seth, *Pojken med koskällan och Tjuren på Nybacken:
En queer läsning av Vilhelm Mobergs utvandrarserie* – 88

SKAMVRÅN – 98

RECENSIONER – 102

MEDVERKANDE – 118

Från redaktionen

Med jämna mellanrum talas det om lyrikens nära förestående död. Men än lever liket. Eller? Å ena sidan är poesin någonting upphöjt men dammigt. Det är ingen som läser längre, och ingen som bryr sig. Å andra sidan har poesifestivaler och *spoken word*-evenemang tusentals besökare. Så många att man kan fråga sig varför det inte blev ett ramaskri när tävlingen Ortens bästa poet lade ner.

Vad är lyrik, och vad får räknas in under den rubriken? På Instagrams poesikonton finns det bara plats för några rader – där blir lyriken kortare och kortare. Samtidigt har lyrikeposet gjort oväntad comeback. Vad händer med information, idéer, uttalanden och beskrivningar när de tar lyrisk form? Och är det skillnad på att vara poet och författare?

Till det sista numret av vårt första redaktionsår efterlyste vi bidrag om lyrik. Vi föreslog texter om äldre lyrik, yngre lyrik, lyriköversättning, lyrikundervisning, lyrikkritik, barnlyrik, digital lyrik, prosalyrik, nästan-lyrik. Alla perspektiv var välkomna, helt enkelt. Resultatet blev ett nummer som visar hur det poetiska eller lyriska spelar roll även för många andra typer av tanke och text än vad vi omedelbart associerar med genren.

Som allt vetenskapligt arbete är tidskriftsarbetet delvis beroende av slump och tillfälligheter. Vi vill gärna att det också syns i den färdiga tidskriften. Den här gången blev följderna att numret innehåller en stor andel essäer, och det är kanske inte så konstigt. Om något nummer under vår tid som redaktion skulle innehålla många essäer så var det väl just det här – essän är en väldokumenterat svårdefinierad genre och ligger på så vis nära lyriken.

Liksom lyriken vill även essän tänka i texten, låta språket generera tanken. Är det kanske så att essän som kunskapsform lämpar sig särskilt väl för att undersöka lyrik? Enligt Nationalencyklopedin är essän ”en skriftlig framställning av måttligt omfång där man avser att meddela fakta men gör det på ett personligt sätt”. På TFL-redaktionen har vi haft anledning att fundera på det där: både vad en essä är för något och vilken typ av texter

TFL ska publicera (det finns – i alla fall så vitt redaktionen känner till – inte någon formulerad policy kring frågan). Vad är egentligen skillnaden mellan en essä och en artikel, i en vetenskaplig tidskrift? Förutom vad gäller ren formalia (även om essän behöver redovisa sina källor kräver vi inga fotnoter i dem) så har essän ett stilistiskt anspråk som skiljer sig från den vetenskapliga artikelns.

Essäns potential att erbjuda utökad kunskap genom att kombinera fakta med ett personligt, prövande och inte sällan närmast skönlitterärt tilltal kan sägas ha ett syskon i den konstnärliga forskningen. I sin artikel om avhandlingar i litterär gestaltning lyfter Mia Quirin bland annat upp poetikens position i gränslandet mellan konstnärlig och akademisk verksamhet. Med utgångspunkt i den förhållandevis långa danska traditionen av poetikdiskussioner undersöker Quirin de fyra första svenska avhandlingarna i litterär gestaltning, och finner bland annat hos Hanna Nordenhök en strävan efter ”en poetisk snarare än en ’begreppslig sanning’”. Cecilia Lindhés artikel ”Konsten att se skogen för bara träd” ger nya infallsvinklar och perspektiv på Johannes Heldéns multimediala diktkonst genom att sätta det i förbindelse med det förmoderna begreppet *silva*. Lindhé presenterar detta mångtydiga begrepp och visar hur det får förnyad aktualitet i en analys av Heldéns nutida, digitala estetik. Inom lyriktemat publicerar vi även fyra essäer. Eva Borgström vill slå ett slag för att sjungen lyrik bör få större plats inom litteraturvetenskaplig forskning. I sin essä lyfter hon några avgörande skillnader mellan det sjungna och det skrivna ordet, skillnader som får konsekvenser för både diktare och publik. Förläggaren Jonas Ellerströms essä tar sin början i en (i drömmen) ihågkommen diktrad, för att diskutera betydelsen av upprepade fraser i bundna versformer. Han visar hur återkommande fraser vidgar ordens och dikternas innebörd, med utgångspunkt i dikter av poeten Janice D. Soderling. Ylva Lindberg poängterar i sin essä att poesin erbjuder vägar till motstånd på olika nivåer; både genom att poeter behandlar konkreta samhällsfrågor i sitt diktande och

genom att lyrik i sig kan betraktas som en motsats till allt vad bruksvärde och mätbar samhällsnytta heter. Frågan om lyrikens nyttoaspekt lyfts också av Olle Nordberg, fast ur ett didaktiskt perspektiv. Nordberg, som förutom att forska inom litteraturredaktik även arbetar som gymnasielärare, visar hur just lyrik kan bli nyckeln till en identitet som litteraturläsare för ungdomar som är ovana att läsa skönlitteratur. Det litteraturredaktiska perspektivet återkommer i en artikel i den öppna sektionen, Gustav Borsgård och Maria Jönssons ”Från litteraturförståelse till literacy”. Med utgångspunkt i en historisering av literacy-begreppet synliggör och problematiserar författarna en omorientering som inneburit att litteraturundervisningens fokus förflyttats från litteraturen till läsaren. I den öppna sektionen finns ytterligare två artiklar. Först besöker Magnus Persson litteraturfestivaler och prövar olika sätt att förstå dem som litterära offentligheter, samtidigt som han synliggör behovet av litteraturvetenskaplig forskning inom området. Slutligen analyserar Oscar von Seth queera läckage i människa-djurrelationerna i Wilhelm Mobergs *Utvandrarepos*. Artikeln visar hur den romantiska vänskapen mellan de unga drängarna Robert och Arvid både hotas och stärks av närheten till djur, och de tidelagsanklagelser som följer dem.

Skamvrån har i detta nummer ett särskilt studentperspektiv. Två masterstudenter, Linnéa Guldbacke Lund och Sarah Nordgren, skriver om sina erfarenheter av hur plågsamt skamfyllt det kan vara att försöka bli sams med epitetet ”litteraturvetare”, med allt vad det innebär av implicita förväntningar och kulturella statusmarkörer. Vi på redaktionen tror att många läsare, oavsett hur länge de varit verksamma, kommer att känna igen sig i deras texter.

Nästa nummer av TFL blir ett öppet nummer från Mittuniversitetet (deadline 4 januari), därefter ger vi ut ett temanummer om feminism (deadline i slutet av maj). Varmt välkomna att skicka in era texter till redaktionen, och trevlig läsning så länge!

Umeåredaktionen

Sam Holmqvist, Tamara Andersson, Sofia Pulls

TEMA LYRIK

CECILIA LINDHÉ

KONSTEN ATT SE SKOGEN FÖR BARA TRÄD

Silva som metapoetisk och mediemateriell trop i några
av Johannes Heldéns verk

”Gå in i skogen och du befinner dig i poetens verkstad”, skriver den amerikanske klassicisten Shane Butler i *The Matter of the Page* (2011), en bok som spårar sidans betydelse för de antika poeterna.¹ Det är förstas Vergilius skog som står i centrum för hans analys. I samma gröna, metapoetiska verkstad kan vi spåra och placera Johannes Heldéns konstnärsskap. Precis som i skogen finns det inga raka vägar genom Heldéns verk – det går inte att undkomma de slingrande stigarna, omvägarna och platserna som döljer sig bakom täta lövverk. Inte sällan publiceras verken i flera olika versioner: som tryckt diksamling, som digital poesi, som installation (till detta kan läggas framträdanden och ljudinspelningar). De olika mediemateriella manifestationerna, där verken är sammanflätade i ett sofistikerat rotsystem – bildligt såväl som konkret – kännetecknar Heldéns *oeuvre*.² Men det som kanske främst binder samman Heldéns arbete med de antika poeterna kan sammanfattas i begreppet *silva*, som betyder just skog på latin. Silvans bokstavliga innebörd utvecklades tidigt till att innefatta ett kluster av metaforiska betydelser vilka har en lång och varierad historia i den latinska litteraturen.³ Exempelvis använ-

der Cicero silva i betydelsen ”disparat råmaterial” och som en metaforisk förlängning kom begreppet att omfatta just ”obearbetat litterärt utkast”.⁴ Men det handlar också om en typ av litterär komposition som inte minst var vägläddande för renässanspoeterna, Ben Jonson skriver i *The Underwood* (1640) att silvan inbegriper: ”Works of diverse nature and matter congested, as the multitude call timber-trees, promiscuously growing a wood or forest – rough drafts, improvised, raw materials waiting to be worked up.”⁵ Tidigt blev begreppet ett samlingsnamn för ”hastiga skisser och ingivelser, en slumpens artrika snårskog”, skriver Thomas Götselius, men det är inte en genre i traditionell mening, utan det tycks ”[s]narare [...] röra sig om ett veritabelt litterärt aggregat, sammanfogat av tre distinkta principer: tanken på den poetiska texten såsom en slumpmässig ordning; tanken att dikter i olika genrer kan föras samman till en helhet; tanken att dikt och ting är metaforiskt omvändbara. Allt detta är silvan: poetologisk princip, metagenre, metapoesi.”⁶ Silva var alltså inte enbart en genre och en metafor för poetens verkstad, utan användes också för att beskriva en speciell typ av litterär komposition.⁷

Silvans alla drag finns hos Heldén, de slumpmässigt ordnade texterna (som ett uttryck för en genomtänkt digital algoritmisk estetik), blandningen av långa och korta dikter/texter/kod i olika ämnen och av olika karaktär, den metapoetiska värdbarheten mellan dikt och ting, där bokens blad verkligen är av gräs och gräset är språk. Hos Heldén ser vi en strävan efter att skapa immersion och lösa upp motsättningarna mellan den tryckta boken och det digitala verket, mellan natur och människa, objekt och subjekt. I flera av hans digitala verk och installationer upplöses ontologiska skillnader mellan människan, hennes redskap och omvärlden. Detta är en del av Heldéns civilisationskritiska projekt och det är en silva där naturen är inte ett objekt som vi betraktar eller är särskilda ifrån. Han breddar och fördjupar silvan genom att använda metaforer från geologi och vetenskap, vilket i sin tur erbjuder en ny möjlighet att såväl bejaka som undersöka och kritiskt förhålla sig till teknisk förändring och förutsättningarna för vår digitala samtid.

Syftet med föreliggande artikel är att lyfta fram ett förmodernt begrepp, sätta in det i olika mediemateriella kontexter för att diskutera och analysera en samtida digital estetik. Analyserna inspireras av mediearkeologiska perspektiv där historiens traditionellt progressiva och evolutionära tendenser – inte minst vad gäller den teknologiska utvecklingen – bryts upp genom sidoställningar eller oväntade kombinationer.⁸ Men medan delar av mediearkeologin kanske främst lagt fokus vid att lyfta fram försummade eller bortglömda tekniska apparater eller medier fokuserar föreliggande studie på ett begrepp.⁹ Thomas Götselius menar till och med att silvan utgör grunden för den moderna poesin, men så genomgripande att vi inte längre ser den. Exempelvis, och som jag har visat i en rad andra artiklar, har retoriska begrepp, såsom ekfras och *enargeia*, befästs av en tryckteknologisk hegemoni och till och med ansetts obsoleta i den digitala tidsåldern, men genom den digitala linsen kan vi också ompröva ett begrepp såsom *silva* och sätta det i rörelse igen.¹⁰

Johannes Heldén (f. 1978) är författare, konstnär och kompositör. Han debuterade med diktsamlingen *Burner* (2003) och har sedan dess publicerat en räckta poetiska och konstnärliga verk i olika former och medier – *Primärdirektivet* (2006) är hans första digitala publikation. Heldén utforskar förhållandet mellan den tryckta och digitala dikten och utställningen/installationen som form. Verken spiller över på flera olika plattformar och uppträttar på så sätt en mediemateriell dialog med varandra – i detta överskridande finns en metapoetisk dimension som är genomgående i författarskapet. Vi ser om och om igen hur hans verk omförhandlar gränserna mellan liv och artefakt, natur och kultur, kod och språk, människa och maskin. Denna civilisationskritik formuleras i en sammansmältning mellan urtid och nutid, mellan tid och rum:

det som skulle bli ett bibliotek ligger under
vatten
grönt skimmer över grå geometri
frökapslarna exploderade –
nedfrusna bakterier – encelliga – plankton
– ryggradsdjur –
valar simmar () i de vattenfyllda rummen
mellan hyllor av
mörkt trä långsamt stigande
dokument, artefakter m
bleka rhizom imploderar (de luktar under
vattnet
självklart synliga i flera dimensioner *so it goes*¹¹

Samma år som Heldén mottog Åke Andréns stora konstnärsstipendium bjöds han in för att skapa ett verk för HUMLabX vid Umeå universitet – det resulterade i *Field* (2015).¹² Verket består av landskapsanimationer på en stor responsiv golvsärm, ett ständigt skiftande ljudlandskap och en interaktiv skärmvägg framför vilken en serie skulpturala mutationer av en kaja, utskrivna på en 3D-skrivare, exponeras. När man utforskar landskapet över skärmarna utlöser kroppens rörelse ett temporalt förlopp, moln rör sig över scenen,

träd blöder bort, översvämningar flyter fram och en efter en aktiveras de fyra fågelskulpturerna. I slutet av stycket finns inget ljus längre kvar i landskapet – allt blir svart. De mutationer av kajans DNA som gestaltas i verket påverkar språket och vår omgivande värld. I presentationen av *Field* skriver Heldén om relationen mellan kod, språk och DNA: ”[A]llt medan koden för dagens art [av kaja] sakta går förlorad, så går också språkets kod och kontext förlorade.”¹³ En liknande interaktion gestaltas när kroppens rörelsemönster påverkar installationen. Vi betraktar inte objektet på distans – det finns inget definierbart och hanterbart objekt där borta. I stället handlar det om sammanflätning, beroende och immersion. Det ena leder över i det andra. Ju snabbare och ju mer intensivt vi rör oss i installationen, desto snabbare framkallas förfall och död på skärmarnas representationer av skog, landskap och natur. *Field* rymmer flera av de aspekter som varit centrala i Heldéns författarskap från början: han undersöker ett slags kontinuum mellan kultur och natur, mellan sofistikerad teknologi och de mineraler, den jord ur vilken de är komna och igen ska återgå till. Det finns inte någon strikt ontologisk skillnad mellan konstnären (människan), redskapen och den så kallade omvärld hon verkar i. Jesper Olsson skriver om Heldéns poesi: ”Det är ofta mörkt apokalyptiska bilder som målas upp – hans poesi sträcker sig mot en framtidshistoria [...] där vår samtid har förvandlats till fossil, där de tekniska apparaterna och komponenterna har återgått till den natur de alltid varit.”¹⁴ I diktsamlingen *Terraforming* (2013) formuleras detta explicit: ”en stensockel/där det låg en härva av nätverkskablar/sammanflätade ungräd” och några sidor tidigare:

Vad kommer att föras över hit – molnskogarnas hummande väta, redwoodträdens höga gläntor, maskrosfältens överklighet? Tillvaron, nästan stiliserad. Det finns så många frågetecken här – ljudvägornas arrytm (som fortplantas och förändras), sandkristallens förmåga att skära

papper, sedimentens skiftande ordning vid polerna, de alfabetliknande mönster som bildas när lera eller nattgammal is spricker upp ...

[...]

*Prototyper till drönare – de är sländor, flodhästar, mullvadar, elefanter, falkar, valar ... Expansion. Kluster av skjul av solhårdad biomassa, kupoler för växtlighet (som inte håller transparensen), intill koagulerade bränsleflöden klättrar invånare in under presenningar nedsölade av solceller och mjuka krets kort. De frasar i solen, efter bara några månader. Små elfel löper gnistrande på undersidan om nätterna, tecknar de oregelbundna fyrkanternas kantlinjer utmed floderna. Språk. Avgränsade fält av aktivitet släcks och tänds.*¹⁵

Lerans sprickbildningar, nattgammal is likställs med skriften, drönare som är sländor och flodhästar förenas i vad Jesper Olsson kallat för en post-antropocensk sång.¹⁶ Heldéns poetiska världar iscensätts ofta i en sådan odefinierad tid och som i *Terraforming* inleds med ”*Changes at molecular level, the oxygen content of the atmosphere increasing, the temperature rising. The heat activating implanted micro-organisms. The atmosphere sedimented, visible at dawn and dusk as stripes of dark red and pale copper.*”¹⁷ Heldén söker sig till geologiska formationer, fossiler, mineraler och molekyler, det som utgör själva fundamentet och utgångspunkten för vår samtid och inte minst för den tekniska utvecklingen och det är en del av författarskapets samhällskritiska dimension, vilken jag återkommer till nedan.

Liknande tankegångar finns i Jussi Parikkas *A Geology of Media* (2015) där det medie- arkeologiska perspektivet drivs till sin spets då den handlar om mer omfattande ekologier än enbart apparater och medier i traditionell mening: ”This book is structured around the argument that there is such a thing as *geology of media*: a different sort of temporal and spatial materialism of media culture than the one that focuses solely on machines or even networks of technologies as nonhuman agencies.”¹⁸ Utifrån ett sådant synsätt är medierna inte

enbart förlängningar av människan, för att parafrasera Marshall McLuhan, utan består av naturens eget råmaterial. Parikka skriver vidare om hur medier och hårdvara utgör en del av: "[E]nvironmental context, questions of energy consumption, and, one could add the electronic waste that surround our contemporary worries of [...] transmission, calculation, and storage [...] in a material context."¹⁹ En viktig utgångspunkt för Parikka är den tyske mediearkeologen Siegfried Zielinskis begrepp *Tiefenzeit*, djuptid, som ursprungligen hör samman med geologi och paleontologi – kopplat till en cyklisk förståelse av jordens evolution.²⁰ Inom ramen för Zielinskis mediehistoria står *Tiefenzeit* för ett tidsperspektiv som mäts i miljoner år, något som Zielinski överför till studiet av medier. Det innebär en repetitiv tidsuppfattning som inte existerar i ett temporalt greppbart förlopp – historien är inte ackumulativ utan snarare en aktiv omprövning, men då inte bara av kända fakta och diskurser utan också av det som glömts bort.²¹ För Parikkas vidkommande betyder det att den digitala hårdvaran är intimt sammankopplad med natur och miljö – den är sprungen ur natur och ska så småningom åter bli natur.²² Metaforer hämtade från geologin blir, för Heldén, en strategi för motstånd mot linjära framstegsmyter som skapar begränsade sammanhang och begränsad förståelse för evolutionär och teknisk förändring.

Heldéns diktsamlingar, digitala verk och installationer tematiserar och iscensätter de geografiska förutsättningarna för vår samtids digitala teknologi – och det är här, i detta geografiska och mediemateriella sammanhang som vi kan introducera silva. En bokstavlig översättning av det latinska ordet *silvasilvae* är skog/skogar men även i betydelsen dunge, lund som i överförd betydelse blir oöverskådlig massa, rikt ämne, utkast eller obearbetat material. Begreppet är nära sammankopplat med Publius Papinius Statius (ca 45–96) och hans *Silvae*, en samling av tillfällighetsdikter som Statius påstår sig ha skrivit ner i största hast.²³ Statius skriver i förordet till *Silvae*: "[B]åde länge och väl har

jag tvekat, om jag skulle utge dessa dikter, som kommit till vid en plötslig ingivelse, och till följd av ett visst nöje att i rivande fart skriva ner något, i en samling, ehuru de var och en för sig utgått från min hand."²⁴ Thomas Götselius skriver om *Silvae* att: "Denna bok, vars inflytande på den moderna poesin jag vågar påstå är lika omfattande som det är ouppmärksammat och undflyende, kallar poeten *Silvae*."²⁵ Statius hade inte för avsikt att skapa en ny genre med diktsamlingen, men däremot anspelar förstås verkets titel på den metaforiska möjlighet som finns i begreppet *silvae* och Götselius fortsätter: "[D]e träd som växer i hans silvor är av uppenbar metaforisk natur. Eken förkroppsligar Jupiter, den falliska furan står för Pan, medan lagern är Apollons och därmed diktarens eget träd. I Statius skogsbok är varje dikt ett träd, samtidigt som varje träd kan inlösas i dikt och litteratur."²⁶

Att silvans metaforiska värdbarhet genomgående verkar hos Heldén är tydligt framträdande. Jonas Ingvarsson har till och med karakteriserat honom som naturlyriker: "De faktiska textfragmenten i Heldéns poetiska bygge lutar snarast åt naturimpressioner – ja, egentligen är han en utpräglad naturlyriker med en svaghet för postapokalyptiska scenarion där det är den ekologiska katastrofen snarare än Bomben som skördat sina offer."²⁷ Men det är inte enbart silvans metaforiska värdbarhet och metapoetiska potential som verkar i Heldéns konstnärsskap, den utgör också grunden för den slumpmässiga ordningen, för oväntade kombinationer och till synes obearbetat material som sidoställs. *Astroekologi* (2013) publicerades som en tryckt diktsamling, ett digitalt projekt samt som en performance på Dramaten. Boken inleds med en tecknad karta som föreställer ett hus, en trädgård och en omgivande skogsmiljö. Bilden är försedd med nummer som hänvisar till fotografier med detaljer från obestämda naturmiljöer – de åtföljs av bildtexter och fotnoter. I slutet av diktsamlingen finns en "Astroekologisk ordlista". Här står bland annat att "hav" är en "vattenmassa utan liv" och att

den sista blåvalen jagades in i en grund bukt på Arktis år 2026 där hon strandade och dog.²⁸ Kombinationen av fotografier, poetisk text, ordlistor, fotnoter och betraktelser kan ses som ett exempel på hur hela författarskapet laborerar med och kombinerar olika genrer.

Ett annat exempel är *Evolution* (2014), som Heldén skapat tillsammans med programmeraren och konstnären Håkan Jonsson. Arbetets ramfiktio är att en AI (en algoritm) ska ta över Heldéns poetiska uppdrag och skapa dikter ur en språklig databas som består av av författarens samlade verk. ”Utgivningen av *Evolution* innebär att Johannes Heldén slutar skriva poesiböcker. Han har, kan man säga, blivit ersatt”, står det i programförklaringen.²⁹ I den digitala versionen av *Evolution* hämtas texten från en databas som består av Heldéns samlade verk. Texten på skärmen suddas oavbrutet ut för att på nytt dyka upp i nya till synes ändlösa formationer och långsamt, långsamt framträder en vegetativ scen: *woven grass, rising trees, treehouse a rain, weed, sprout, plant, moss luminous, oak tree, night blooming*.³⁰

Verket ligger sålunda online samtidigt som koden sin i helhet publiceras i en tryckt bok. I boken finns också en rad andra texter under rubriken Appendix 1–12. ”Appendix 1: *Performance script*” innehåller ett antal centrala historiska händelser av betydelse för tillkomsten av *Evolution*, bland annat matematikern Alan Turings berömda *Imitation game test* från 1951 som ställer frågan om huruvida en maskin kan tänka. Appendix 2–7 innehåller essäer av sex forskare, medan appendix 8 består av en logg. Appendix 9 rymmer skärmdumpar med poetiska fragment baserade på koden, appendix 10 utgörs av algoritmen som kör programmet; appendix 11 utgörs av förteckning över de verk av Heldén som ligger till grund för *Evolution*. Det tolfte appendixet ger en översiktlig trädstruktur över programmet. Boken består också av ett antal *sequences* (1–18), vilka bland annat består av bilder/fotografier, en ”*atlas of extratropical storm tracks (1998–1999)*”, sekvens 13 utgörs av ”*northern hemisphere land-ocean*

temperature index in 0.01° Celsius, 1880–2014”. Den sista sekvensen visar en beräkning över ”*cups of coffee per episode of Twin Peaks*”. Ett av den antika silvans kännetecknande drag var slumpässigheten eller utkastestetiken, men det betyder inte att dikterna varken då eller nu skulle vara ogenomtänkta hastverk.³¹ Heldéns digitala poesi är förstås, även om den till synes är slumpmässig på grund av det digitala mediets specificitet (de slumpmässigt genererade texterna och den algoritmiska poesin), noggrant komponerade verk som estetiskt skapar en dynamik som har bäring för hela hans produktion.

Det är inte enbart silvans drag i form av slumpmässighet, de vegetativa metaforerna och genreblandningen (kod, poesi, vetenskapshistoria, vetenskapliga fakta, trivia), eller det fragmentariska och utkastestetiken som utmärker *Evolution*. Termen ”evolution” kommer från latinets *evolutio* som betyder upprullande av en bokrulle, veckla upp, och i överförd mening betyder det helt enkelt ”att läsa”. En av de äldsta beskrivningarna av en bokrulle finns hos Catullus (XXII). Han kritiserar poeten Suffenus för att han använder nytt material, nytt papyrus, nya rulländar och så vidare när Catullus tycker att han borde ha återanvänt ett gammalt ark i stället. För att kunna läsa bokrullen var man tvungen att använda båda händerna alternativt låta en sida av rullen hänga ner mot marken. Tydligt var den svårhanterlig då den oavbrutet försöker rulla ihop sig, det var alltså ett arbete att läsa och man fick hela tiden rulla upp och rulla ihop. Bokrullen var också en elitistisk produkt, svår att läsa och utan de paratextuella markörer vi har i dag. Det var helt enkelt ett fysiskt *arbete*. Det är förstås frestande att göra enkla paralleller mellan den digitala poesin som inte heller, i traditionell mening, uppvisar de paratextuella markörer vi förknippar med traditionell bokpublicerad poesi (för visst har den digitala texten paratexter). Heldéns konstnärsskap uppmanar också till fysisk förflyttning, boken anropar installationen som i sin tur pekar mot både den

tryckta och den digitala versionen, alternativt också till Heldéns framförande av verket. Som läsare av Heldéns verk är man konstant satt i rörelse – metforiskt såväl som fysiskt. Men det som är intressant i sammanhanget är snarare att *Evolution*, liksom flera andra av Heldéns verk, vill påminna oss om det poetiska mediets begynnelse, från sten via papyrus, papper till pixlar och därtill kommer förstas ljudkonstverken och performance – det muntliga som ju funnits där från allra första början. Att silvan är nära sammankopplad med produktionsmaterialiet var förstas också en viktig utgångspunkt för den antika silvan. Shane Butler skriver om de antika poeterna, men det kunde lika gärna handla om Johannes Heldén:

No one moves through the woods quickly, or in a straight line; something always happens here. But let us also remember – and this point is not unrelated – that for ancient poets, the woods (*silva* in Latin, *hulē* in Greek) also figured the very stuff of literary production, the timber of which poems were made, including everything from subject "matter" to literary models to rough notes to the waxed wooden tablets on which most poets composed.³²

Silva har definierats som en synonym till det grekiska ordet *hule* och kopplingen mellan den latinska och grekiska termen diskuteras bland annat hos Isidore av Sevilla (cirka 560–636). I kapitlet "de elementis" i *Etymologia* definierar Isidore en rad begrepp som de grekiska filosoferna använde för att karakterisera de första enskilda kropparna som utgjorde universum. Ett av dessa begrepp som Isidore nämner är *hule*, alltså det som de romerska poeterna benämner silva, eftersom i bokstavlig mening är *hule* timmer – det råmaterial som utgör silvan.³³ Heldéns digitala poesi vill få oss att se boksidas materialitet på nytt, hur den lever och har kopplingar till en sorts ursprungsmaterial – begreppsligt såväl som konkret. N. Katherine Hayles har skrivit att skriften är platt och koden är djup.³⁴ Visst kan boksida se platt

ut, men tittar vi tillräckligt noga, rör vi vid pappret känner vi porerna och fibrerna som ger boksida såväl textur som djup. Heldén riktar uppmärksamhet mot just detta, att sidan aldrig är platt, den tar plats och hävdar närvaro och djup. Hans verk tvingar oss att omförhandla vår invanda syn på papper och på den tryckta bokens format liksom mot de digitala verkens egenskaper. Det blir tydligt också i flera av hans installationer. Här fungerar naturen inte enbart som metafor och metarefleksion – i flera av hans verk är naturen konkret närvarande. I skulpturen *First Contact* (2011) växer grönskan från boken och i *Terraforming* är det de tjugo boksidorna som visas i en glasmonter kanske snart inneslutna av en vegetativ tillväxt som slutför naturens cykliska förlopp.

Ett liknande tillvägagångssätt finns i *The Factory* (2013) där ett blad är fastklippt på första sidan i varje fysiskt exemplar av boken. Och i delar av *Clouds*, som visades i anslutning till en av Heldéns senaste publikationer *New Hampshire* (2017), finns det handskrivna text på ett löv. Denna genomgående tematik – ömsesidigheten mellan natur och språk, mellan alfabet och lövverk accentuerar silvatematiken hos Heldén. Fysiska artefakter är övergångsobjekt, mellan alfabetet och stenar eller gräs.

Även om Thomas Götselius inte utgår från digitala perspektiv i sin essä, konstaterar han att silvan utgör grundformen för den moderna poesin och så pass genomgående att vi tar den för självklar: "Silvans lika omfattande som uppmärksammade och undflyende tillväxt i den moderna poesin består i att den utgör en grundmodell för den moderna diktsamlingen. Om den sentida silvan förefaller osynlig är det alltså för att vi – och nu kan uttrycket verkligen inte undvikas – inte ser skogen för bara träd."³⁵ I Heldéns författarskap verkar silva på samtliga av de nivåer som Götselius beskriver: Verken hämtar estetisk komplexitet från skogens och naturens vegetation; silva är utgångspunkten för den metapoetiska och civilisationskritiska reflexionen; för den slumpmässiga ordningen som kännetecknar de digitala verken; för de

varierande verkmanifestationerna som kan betraktas som en helhet; silva fungerar slutligen också som en förutsättning för verkens konkreta och mediemateriella genomförande. Om silvan varit så grundläggande att den blivit osynlig i den moderna poesin, kan den digitala linsen få oss att se den på nytt – men inte enbart i digitala verk utan också i analoga då digitaliseringen erbjuder en möjlighet att ompröva synen på den tryckta kodexbundna boken.³⁶ Med den infallsvinkeln kännetecknas kodexboken av att den är ett ”program” som ”gör” och ”utför” snarare än en statisk artefakt och utgör på så sätt den digitala programmerings förutsättning:

båda kännetecknas av performativitet.³⁷ Jerome McGann skriver att en bok aldrig är ”self-identical” – den står inte i ett motsatsförhållande till den digitala litteraturens påstådda öppenhet och performativitet; den sluter sig inte kring sig själv som en statisk, livlös artefakt.⁶ Men Heldén uttrycker det bäst själv: ”Formulerar en poetik. Tar sig in i den grundläggande strukturen. Ser: kristallina strukturer, närbilder på bergarter eller växter. Syntaxen liknar poesi, den rör sig oförutsägbart, med ett regelverk alltför omfattande – eller decentraliserat – för att överblickas. Eller en roman som handlar om taktträdgårdar.”³⁸

Noter

- 1 Shane Butler, *The Matter of the Page: Essays in Search of Ancient and Medieval Authors* (Madison, The University of Wisconsin University Press, 2011), 18. Föreliggande artikel är skriven inom ramen för det VR-finansierade forskningsprojektet *Representationer och omkonfigureringar av det digitala i svensk konst och litteratur 1950–2010*: <http://blog.liu.se/reprecdigit/>. Jag vill också speciellt tacka Jonas Ingvarsson och de anonyma läsarna för produktiv feedback.
- 2 Kopplingarna mellan olika mediala uttryck i Heldéns poesi har bland annat behandlats hos: Hans Kristian Rustad, ”What also could poetry be? Technogenesis in Johannes Heldén’s Evolution”, i *Dialogues on Poetry: Mediatization and New Sensibilities*, red. Stefan Kjerkegaard och Dan Ringgaard (Aalborg Universitetsforlag), 111–126; Hans Kristian Rustad: ”Digital poesi og materialitet”, i *Passage 69*, 2013.
- 3 Stephen Thomas Newmeyer, *The Silvae of Statius: Structure and Theme* (Lugduni Batavorum: Brill, 1979).
- 4 Newmeyer, *The Silvae of Statius*, 5.
- 5 Citerat efter *The Cambridge Companion to Ben Jonson*, red. Richard Harp och Stanley Stewart (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 128.
- 6 Thomas Götselius, ”Snärskogen som diktgenre”, i *Göteborgsposten*, 1997-08-02.
- 7 Kopplingarna mellan litteratur och natur går förstas långt tillbaka i tiden, men har fått förnyad aktualitet med det relativt nya forskningsfält som går under namnet ekokritik. Framväxten av ekokritiken hör samma med en ökad medvetenhet om klimatförändringar och miljöproblem, och handlar således inte om sublimes naturskildringar i den romantiska traditionen, utan om gestaltningen och problematiseringen av människans/djurens/systemens plats i ett komplicerat och vittförgränsat ekosystem. Heldén och ekokritik har behandlats av exempelvis: Johan Alfredsson, ”Program eller kod – kod eller natur: Om digitala och ekologiska erfarenheter i samtida poesi”, i *Økopoesi: Modernisme i nordisk lyrikk 9* (Bergen: Alvheim och Eide Akademisk forlag, 2017), 109–134.
- 8 Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?* (Cambridge, Polity Press, 2012); Erkki Huhtamo, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications* (Berkeley, University of California Press, 2011). Mediearkeo-logins ambition att undvika linjära utvecklingslinjer till förmån för bland annat cyklisk tid (Huhtamo) eller *deep time* (Zielinski) har kritiserats av bland andra Lisa Gitelman i *Always already New: Media, History and the Data of Culture* (Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006).

- 9 Se till exempel Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles* (Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2013).
- 10 Tryckteknologins dominans under de senaste femhundra åren har förstås satt spår i konst och litteratur såväl som i teoribildning och analys. Se Cecilia Lindhé, "A Visual Sense is Born in the Fingertips", *Digital Humanities Quarterly*, 2013; "Medieval Materiality through the Digital Lens" i *Between Humanities and the Digital*, red. David Theo Goldberg och Patrik Svensson (Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2015); med Jonas Ingvarsson, "Marshal McLuhans juxtaposeringar i den digitala åldern: mosaik, epistemologi, arkeologi", i *Bomber, virus, kuriosakabinett: Texter om digital epistemologi*, red. Jonas Ingvarsson (Göteborg: Rojal Förlag, 2018), 69–97. Se även John Guillory, "Genesis of the Media Concept", *Critical Inquiry* 36: 2, 2010, 321–362; N. Katherine Hayles, *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis* (Chicago, University of Chicago Press, 2012).
- 11 Johannes Heldén, *Terraforming*, 2013, opag.
- 12 <https://www.johanneshelden.com/field>
- 13 Citerat efter Jesper Olsson, "Poesi post-antropocen: Om *Field* och andra verk av Johannes Heldén", <http://blog.liu.se/reprecdigit/2015/10/09/johanneshelden-field-humlab-umea-2015/>.
- 14 Jesper Olsson, "Poesi post-antropocen: Om *Field* och andra verk av Johannes Heldén", <http://blog.liu.se/reprecdigit/2015/10/09/johanneshelden-field-humlab-umea-2015/>.
- 15 Johannes Heldén, *Terraforming* (Stockholm: OEI editör 2013), opag.
- 16 Jesper Olsson, "Poesi post-antropocen: Om *Field* och andra verk av Johannes Heldén", <http://blog.liu.se/reprecdigit/2015/10/09/johanneshelden-field-humlab-umea-2015/>.
- 17 Heldén, *Terraforming*, opag.
- 18 Parikka, *A Geology of Media*, 3.
- 19 Parikka, *A Geology of Media*, 2015, 4.
- 20 Se Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* (Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006).
- 21 Se Timothy Druckrey, "Foreword", i *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, red. Siegfried Zielinski (Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006), viii.
- 22 Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?* (Cambridge, Polity Press, 2012); Erkki Huhtamo, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications* (Berkeley, University of California Press, 2011).
- 23 *Silvae* upptäckts först 1417 av renässanshumanisten Poggio Bracciolini (1380–1459). Det finns ett fullbordat och ett påbörjat epos av Statius: *Tebaiden* – stort verk på upp emot 10 000 hexametrar och som handlar om blodiga strider mellan de tebanska kungasönerna Polynejkes och Eteokles. Därtill finns det ofullbordade *Akilleiden*. Se Götselius, "Snårskogen som diktgenre". Se även Newmayer, *The silvae of Statius*.
- 24 Publius Papinius Statius, *Silvae*, översättning J. E. Hylén (Nyköping: Gust. Österbergs Tryckeri A.-B., 1928), 5. Se även Tore Janson, *Latin Prose Prefaces: Studies in Literary Conventions* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1964).
- 25 Götselius, "Snårskogen som diktgenre".
- 26 Götselius, "Snårskogen som diktgenre".
- 27 Jonas Ingvarsson, *Bomber, virus, kuriosakabinett: Texter om digital epistemologi* (Göteborg: Rojal Förlag, 2018), 123.
- 28 Johannes Heldén, *Astroekologi* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2016), opag. För en diskussion kring *Astroekologi* som roman se Gitte Mose, "Novels – A Missing Piece in Electronic Literature? Johannes Heldén's Astroecology Read as a Possible Bit", i *European Journal of Scandinavian Studies* 49 (1) 2019, 96–120.
- 29 Johannes Heldén, *Evolution*, 2014, <http://www.textevolution.net/>.

- 30 Johannes Heldén, *Evolution*. Det finns förstås också estetiska beöringspunkter med såväl det tidiga 1900-talets avantgardistiska litteratur konst som 1960-talspoesin. Johan Alfredsson har i en artikel blottlagt fram relationen mellan 1960-tals poesin *Evolution* med fokus på hur begreppen natur/kultur omkonfigureras. Se Alfredsson, "Program eller kod – kod eller natur". Se även Hans Kristian Rustad, "What also could poetry be?"
- 31 Det finns forskare som hävdar att Statius förord, där han beskriver hur snabbt dikterna kom till, är en del av en genretadition och att det inte innebär att dikterna är ogenomtänkta hastverk. Se Newmeyer, *The Silvae of Statius*, 6. Vad gäller Heldén så har Lisa Schmidt visat hur hans debut, *Burner*, beskrevs som maskinell och att vissa kritiker drev det så långt som till att påstå att dikterna var betydelselösa. Se Lisa Schmidt, "KR'PTA. Samtidspoesin och Derrida: Spår och ärbildningar hos Johannes Heldén, Ingrid Storholmen och Anna Hallberg", i *Samlaren: Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, 127, 2006, 349–394.
- 32 Butler, *The Matter of the Page*, 17–18.
- 33 Newmeyer, *The Silvae of Statius*, 3–4.
- 34 N. Katherine Hayles, "Print is Flat, Code is Deep: The Importance of Mediaspecific Analysis", i *Poetics Today* 25.1 (2004), 67–90.
- 35 Götselius, "Snårskogen som diktgenre".
- 36 Se exempelvis Jerome J. McGann *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web* (New York: Palgrave, 2001); Johanna Drucker, *Speclab. Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing* (Chicago och London: The University of Chicago Press, 2009); Andrew Piper, *Dreaming in Books: The Making of the Bibliographic Imagination in the Romantic Age* (Chicago: The University of Chicago Press, 2009).
- 37 McGann, *Radiant Textuality*; Johanna Drucker *Speclab*.
- 38 Heldén, *Astroekologi*, Bonniers, 2016, opag. fotnot 11.

Summary

To See the Wood for the Trees: Silva as Meta-poetic and Media Material Trope in Johannes Heldén's Work

"Enter the woods and you are in the poet's workshop", writes Shane Butler on the importance of the page to the ancient poets. Naturally, it's Virgil's forest that is at the center of his analysis – Johannes Heldén's entire work can be situated in this ancient metapoetical tradition. The aim of this article is to analyze Heldén's digital aesthetic through the concept of silva (lat. forest). All the features of silva are found in his work, the randomly arranged texts (an elaborated digital, algorithmic aesthetic),

the mixture of long and short poems, texts, code, and the metapoetic reversibility between poem and thing. The analyzes are inspired by media archaeological perspectives where the traditionally progressive and evolutionary tendencies of media history are broken up by side positions or unexpected combinations. But while parts of media archeology primarily have focused on highlighting neglected or forgotten technical devices or media, the present study focuses on a concept – silva.

Keywords: silva, digital poetry, Johannes Heldén, media archaeology, Jussi Parikka

MIA QUIRIN

MODERN POETIK OCH LITTERÄR KONSTNÄRLIG FORSKNING UR ETT DANSK-SVENSKT PERSPEKTIV

I en artikel i Vetenskapsrådets första årsbok för konstnärlig forskning från 2004, gav Gunnar D Hansson uttryck åt förhoppningen om att ett ”ständigt prövande av former” i formulerandet av ”tidens estetiska frågor” skulle bli bestämmande för konstnärlig forskning i litterär gestaltning.¹ Han avslutade sin artikel med att placera in forskningen i en specifik litterär tradition: ”Konstnärlig forskning = ’hur man gör’ = ’gestaltning av det gestaltade’ = ’poetik’”.²

Femton år senare har de fyra första avhandlingarna i litterär gestaltning blivit disputerade vid Göteborgs universitet, sammanställda mellan 2013 och 2018 av författarna Fredrik Nyberg, Mara Lee, Helga Krook och Hanna Nordenhök.³ Avhandlingarna består av både gestaltande och reflekterande element, de rymmer normativa och deskriptiva utsagor om litteraturens väsen, och reflektionerna är knutna till den egna praktiken – den som realiseras i avhandlingarna, men också den poetiska praktik som författarna har etablerat professionellt utanför akademien. Jämför man avhandlingarna med den form av modern, estetisk självreflektion som fått ett namn i dansk littera-

turforskning – författarpoesik – finner man att beröringspunkterna är många. Till skillnad från författarpoesiken är avhandlingarna emellertid bundna till en institutionell kontext, vilket gör dem till något av ett gränshenomen både inom en disciplinär, estetisk-teoretisk och en utom-disciplinär, konstnärligt tänkande tradition.⁴ Så hur skall en sådan position mellan självreflexiv poesik och akademisk avhandling förstås?

Poesikbegreppet är i sig svårdefinierat. Det råder ingen enighet bland forskarna huruvida poesiken är en konstnärlig eller akademisk verksamhet, och mycket beror givetvis på var i historien man gör sitt nedslag. Vidare finns ingen omfattande internationell forskning att ta stöd mot i undersökningar av poesikbegreppets historia och utveckling. Den tyska litteraturvetaren Sandra Richter framhåller att vi vet anmärkningsvärt lite om olika nationers poesikhistorier, och att ”even less can be said about international developments and exchanges”.⁵

I Danmark tycks emellertid en unik forskningstradition ha etablerats som en konsekvens av de många verk av skönlitterära författare som har mottagits som poetiker i landet sedan

Paul la Cours *Fragmenter af en Dagbog* (1948). Från Per Højholts *Cézannes metode* (1967) till 80- och 90-talens poetikverk med bland andra Søren Ulrik Thomsen, Bo Green Jensen, Pia Tafdrup, Niels Frank och Inger Christensen, och vidare till samtida poetikförfattare som Niels Lyngsø, Mikkel Thykier och Amalie Smith. Att poetikbegreppet i Danmark de senaste decennierna återkommande använts som genreterm, betecknande skönlitterära författares estetiska reflektioner med utgångspunkt i sin egen litterära praktik, är med tanke på den nationella poetiktraditionen föga förvånande. Genom att läsa de svenska, litterära avhandlingarna i ljuset av den danska poetikforskningen- och traditionen, menar jag att vi kan närma oss både konstnärlig forskning och modern poetik från nya håll, vilket potentiellt kan generera vidgade och produktiva samtal om två i Norden synnerligen aktuella områden som den svenska litteraturforskningen har visat anmärkningsvärt lite intresse. Som ingång till ett sådant samtal, vill jag i den här artikeln ge en introduktion till de båda verksamheternas beröringspunkter och skillnader, samt argumentera för varför och hur konstnärlig forskning i litterär gestaltning kan betraktas som ett nytt poetologiskt grännsfenomen.

Självreflexiv poetik – en modern genre?

Poetikens ursprung förläggs vanligen till Aristoteles *Om diktkonsten*, det första traderade verket att ägna sig uteslutande åt reflektioner kring diktkonstens genrer, regler och syften. Under antiken fungerade poetiken som en disciplin närbesläktad med områden som etik, politik, retorik och ekonomi.⁶ Poetiken som självständig disciplin försvann efterhand, och omvandlades under 1500-talets italienska renässans och 1600-talets franska klassicism till retorik.⁷ Först vid sent 1700- och tidigt 1800-tal formades en allians mellan poetik och filosofi.⁸ Under romantiken tog sig poetiken uttryck i en mängd olika texttyper, och med de romantiska fragmenten började den poetologiska texten

röra sig mot sitt eget reflektionsobjekt, vilket pekade fram mot den metareflexiva litterära praktik som senare skulle karaktärisera modernismens poetologiska dikt och avantgardistiska manifest.⁹ Enligt den danska poetikforskaren Michael Kallesøe Schmidt är det i linje med de romantiska fragmentens förening av konst och filosofi som den moderna poetiken har utvecklats.¹⁰ Därtill har modernismens metalitterära tradition fortsatt att verka in i vår tid. Det betyder emellertid inte att den disciplinära poetiken inte lever vidare, dock med en förskjutning mot ett mer vetenskapligt begreppsmaskineri; det går att argumentera för att begreppet i dag snarast används synonymt med ”litteraturteori” eller ”estetisk teori”.¹¹

I de flesta fall när poetik undersöks i Sverige i dag, rör det sig om poetologiska idéer bakom enskilda författarskap. Samtida poetikverk blir sällan om någonsin föremål för forskning.¹² I TFL:s temanummer om poetik från 1997, skriver Thomas Götselius i en anmälan av antologin *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte* (1997), att artikelförfattaren Ivar Lærkesen inspirerar till vidare forskning med sin teoretiskt orienterade utredning av poetiken, ”dels på ett principiellt plan, då han reser grundfrågan ’vad är poetik?’ på nytt, och dels på ett specifikt plan, då andra tillämpningar pockar på. Hur ser ’poetikens fält’ ut i Sverige?”.¹³ Trots förhoppningar, är den svenska poetikforskningen i dag alltså anspråkslös. Endast ett fåtal begreppsdiskussioner har först i tidskriftsartiklar, förord och inledande avhandlingskapitel.

Som nämnts ser den danska situationen annorlunda ut. Tre avhandlingar som tar ett större grepp om poetik har framlagts sedan 80-talet: Poul Erik Tøjners *Poetik: At tænke med kunst* (1989), Peter Stein Larsens *Digtets krystal* (1997) och Michael Kallesøe Schmidts *Forfatterpoetik: En genres opståen og udvikling i dansk litteratur 1948–2013* (2015). Därtill har ett stort antal vetenskapliga artiklar tagit upp begreppet ur både historisk och teoretisk synvinkel. Många danska forskare som ger sig i kast med att diskutera poetikbegreppet i dag,

menar att poetiken har färdats till att bli en egen genre, förbehållen i första hand skönlitterära författare. Få har dock försökt sig på att närmare definiera en sådan genre. Den enda som tagit sig an uppgiften är Michael Kallesøe Schmidt, som argumenterar för användandet av begreppet ”författarpoesi” på dansk mark.¹⁴

Det tycks vara först kring senare halvan av 1990-talet som danska forskare på allvar börjar betrakta poetiken som en genre, men man kan tidigare än så märka av vacklande tendenser. Tøjner tecknar i sin avhandling från 1989 en estetisk-teoretisk bakgrund från Kant till Gadamer, för att därefter behandla Paul la Cour, Per Højholt och Søren Ulrik Thomsens poetikverk. I sitt förord hävdar Tøjner att estetisk teori är ett ”dubbelspel”, och skriver vidare: ”Moderne poetik er tænkning, der har digtning som udgangspunkt og ikke blot som objekt.”¹⁵ Den moderna poetiken likställs med teori, men framställs samtidigt som begränsad till en viss typ av tänkande som sker på diktningens premisser. Sammanföringen av estetiska filosofers och skönlitterära författares poetologiska texter under samma beteckning, bidrar till en viss begreppsförvirring.

Under 90-talet formas en större medvetenhet om vad som börjar likna en genretadition i landet. I *Digtets krystal* (1997) behandlar Peter Stein Larsen förhållandet mellan poetik och poesi i Danmark efter 1980. Larsen jämför danska poetikverk från 80- och 90-talen med de äldre modernistiska, och konstaterar att de har framställandet av den subjektiva erfarenheten av diktande som en generell utsaga gemensamt.¹⁶ Liknande iakttagelser gör Michael Kallesøe Schmidt, och Jørn Erslev Andersen menar redan 1987 att poetikbegreppet i samtida dansk kulturdebatt nästan uteslutande hänvisar till några få lyrikers självreflektioner som på samma gång pekar in mot och ut över deras egen diktning.¹⁷

Många är skeptiska. Thomas Bredsdorff är i ”Poetik som sproghandling” (1997) öppet raljant när han skriver att självreflexiv poetik är ”en särskild form för sløret bekendelselyrik” som, i stället för att säga någonting grundläggande om

poesin, säger någonting om poeten som skriver den, ”bare godt camoufleret”.¹⁸ På liknande sätt menar Jon Helt Haarder i en kåserande artikel från 1999, att den moderna, danska poetiken är poeternas motsvarighet till romanförfattarnas bekännelseskriter: ”Hvor det prosaiske bekendelseskriter viser os sengen, viser poetikken os skrivebordet.”¹⁹ Poetiken har inte enbart kommit att utvecklas till en genre, den fungerar också som ett ”selviagttagelsens skema”, och därmed som ingång till enskilda författarskap.²⁰ Larsen tycks instämma, när han skriver att de yngre poetikverken i högre grad än tidigare tar sig uttryck som individualistiska projekt och bör läsas som ”författarskabsnøgler”.²¹

Schmidts avhandling från 2015 är det mest omfattande bidraget till dansk poetikforskning. Han lanserar termen ”författarpoesi” för att urskilja och avgränsa de moderna, danska poetikverken, och menar att det går att tala om tre kategorier av dansk poetik: akademisk poetik, poetologisk litteraturkritik och författarpoesi. Visserligen hävdar han att författarpoesin bland annat har sin upprinnelse i den form av ”spekulativ disciplin” som han menar att de svenska poetikavhandlingarna från slutet av 1800- och början av 1900-talet av Hans Larsson, Olle Holmberg och Hans Ruin är exempel på, men vad som utgör den ontologiska skillnaden mellan författarpoesi och akademisk poetik, är först och sist avståndet.²² Den självreflexiva utsägelsepositionen markerar hela vägen genom författarpoesins genrehistoria ”en distance til akademisk prosa”.²³ Från Schmidts utsiktspunkt är denna skarpa uppdelning legitim, men med den litterära konstnärliga forskningen i fokus kan den ifrågasättas. Det återkommer jag till.

De flesta danska poetikverk balanserar på gränsen mellan teoretisk reflektion och gestaltning, vilket har gett upphov till ett intresse för poetikens retoriska och stilistiska aspekter. Mads Julius Elf menar 1995 att litteraturforskningen har försummat poetikernas retoriska och formella drag till förmån för diskussioner om estetiska ställningstaganden.²⁴ Han ser det som

avgörande att skilja mellan ”en digterisk og en videnskabelig udlægning av poesien”, och menar att det moderna poetikverket bör behandlas som en konstnärligt utfärdad produkt.²⁵ Schmidt är överens med Elf om att poetikens uttrycksform har försumrats, men menar inte att författarpotiken är en i första hand litterär genre. Visserligen infogas ofta ”poesiens diskurs” som ett ”operativt element i refleksionen over litteratur”, men författarpotiken bör varken läsas som skönlitteratur eller sakprosa, utan med blick för den särskilda positionen mellan dessa båda områden.²⁶ Haarder, å sin sida, är långt ifrån övertygad om att ”teorien og sangen” kan paras och skapa ett produktivt mellanting mellan reflektion och poesi.²⁷ I stället menar han att samtidens poetiker är ett nonsensproblem för humaniora som ingen riktigt vågar närma sig.²⁸ Ett påstående som, med tanke på den relativt omfattande danska poetikforskningen, måste betraktas som aningen vågat.

Även om ingen konsensus råder kring hur den moderna poetikens oscillerande mellan gestaltning och reflektion bör förstås, tycks få mena att den är ämnad att läsas som teori i första hand. Antingen är den en konstnärlig verksamhet, eller också bör fokus riktas mot den unika positionen mellan teori och konst. Att de danska poetikverken är skrivna utanför en akademisk kontext, gör det givetvis lättare att placera dem bortom en teoretisk eller filosofisk diskurs i inskränkt mening. På den punkten skiljer sig den danska situationen från den svenska: den litterära konstnärliga forskningen, som ännu inte existerar vid universitetet i Danmark, har gjort den självreflexiva poetikens gränssituation mellan vetenskap och konst än mer akut, eftersom de arbeten som produceras inom ämnet på förhand är knutna till ett disciplinärt sammanhang.

Litterär konstnärlig forskning som poetik

År 2009 skrevs den konstnärliga doktorsexamen in i svensk högskoleförordning. Diskussionerna kring disciplinen som länge var både livliga

och utbredda tycks nu ha avtagit, förmodligen på grund av en viss utmattningsgällande den utdragna legitimeringsprocessen.²⁹ Med Vetenskapsrådets formulering tar forskningen sin utgångspunkt i ”den konstnärliga processen och verksamheten. Forskningen, som kan beröra alla konstarter, är praktikbaserad och inkluderar en intellektuell reflektion för att utveckla ny kunskap”.³⁰ Tre centrala sidor lyfts fram: den praktikbaserade, den intellektuellt reflekterande och den kunskapsutvecklande. Dessa aspekter tas ofta som utgångspunkt i nationella såväl som internationella diskussioner kring fältet, och redan diskussionerna pekar mot ett estetisk-teoretiskt komplex som behandlar frågor om konstens natur.³¹ Är vetenskap och konst ontologiskt skilda fenomen eller utgör de två sidor av samma historiska mynt? Är den konstnärliga praktiken en kunskapsproducerande verksamhet? Går gestaltande och teoretiskt reflekterande element att kombinera på ett fruktbart sätt? Den här sortens epistemologiska, estetiska och poetologiska frågor har debatterats inom en samlande institutionell kontext, och avhandlingarna i litterär gestaltning verkar så inom en på förhand uppritad poetologisk diskurs.

Diskussioner kring vad konstnärlig forskning är och bör vara tenderar vidare att röra sig inom samma begreppsfrå som diskussioner kring vad modern poetik är och bör vara. Förutom relationen mellan konst och vetenskap/teori, rör det sig om områdenas självreflexivitet. I de flesta försök till en komprimerad definition av konstnärlig forskning, finns den dubbla hänvisningen till det praktikbaserade och det praktikreflekterande. Efva Lilja hänvisar till Lars-Göran Karlsson som menar att ”konstnärlig forskning är den forskning som har konstnärlig praktik som kunskapsobjekt och som bedrivs med konstnärlig praktik som grund”.³² Byter man ut ”forskning” mot ”tänkande”, ligger definitionen påtagligt nära Tøjners poetikdefinition: ”moderne poetik er tænkning, der har digtning som udgangspunkt og ikke blot som objekt”.

Därtill har inte bara Gunnar D Hansson, utan också Lars-Håkan Svensson och Staffan Söderblom, använt poetik som syskonbegrepp till litterär konstnärlig forskning; Svensson hänvisar rentav till poetikverk av bland andra Søren Ulrik Thomsen.³³ Hansson vänder sig i första hand till essän när han diskuterar den litterära forskningens potentiella framställningsform: essän blandar ”vad som enligt äldre genreläror inte borde blandas”.³⁴ Även Söderblom hoppas att den litterära forskningen skall forma ett nytt utrymme mellan traditionella genrer: ”orena blandningar av essä, dagbok, fiktion, självbiografi, vetenskap, klotter”.³⁵ Utrymmet som Hansson och Söderblom pläderar för, hade vid den konstnärliga forskningens genesis redan öppnats av författarpoetiken. Schmidt visar att en hybrid genrekomposition är karaktäristisk för i synnerhet yngre danska poetikverk, men att den kompositionsmässiga upplösningstendensen är kännetecknande för genren som helhet.³⁶

Söderblom och Hansson spådde rätt i mycket. De fyra avhandlingarna i litterär gestaltning arbetar alla med en mängd olika texttyper. Fredrik Nybergs avhandling *Hur låter dikten?: Att bli ved II* (2013) kretsar kring frågor om poesins akustiska egenskaper, och består av ett antal separerade genrer som korresponderar tematiskt: historie- och teoriöversikter om poesiuppläsning, essäer om andra författares praktiker, självreflekterande avsnitt om egna verk och uppläsningar, längre diktsviter och narrativa passager, samt en medföljande CD-skiva som innehåller text- och ljudverken ”Att strö ut cypresser” och *ADSR*. Mara Lees avhandling, *När Andra skriver: Skrivande som motstånd, ansvar och tid* (2014), har som syfte att på poetisk väg ”göra teori” om ”Andras” skrivande.³⁷ Inom sex tematiskt indelade kapitel rymms diskussioner på gränsen mellan teori och gestaltning, stundtals poetiserade genom en rytmiserad typografisk uppställning, essäistiska läsningar av andras verk, biografiskt material samt dikter fungerande som del av den teoretiska och poetologiska diskussionen.

Även här har vi att göra med ett hybridiserat verk, om än av mer koherent och fortlöpande karaktär än Nybergs.

Helga Krooks *Minnesrörelser* (2015) utgår från ett dokumentärt material hämtat från Krooks egen släkthistoria, och koncentreras tematiskt till (o)möjligheterna med att berätta en berättelse baserad på minnen från andra världskriget. Avhandlingen använder i högre grad än de tidigare ett narrativt modus för att berätta om arbetet med avhandlingen. Resultatet är sex olika volymer skrivna under skilda pseudonymer. Fragment, dikt, dagboksanteckningar, narrativa berättelser samt teoretiskt argumenterande passager (om än lutande åt en narrativ framställning), är några texttyper som finns representerade i volymerna. Hanna Nordenhöks *Det svarta blocket i världen: Läsningar, samtal, transkript* (2018), är uppdelad i tre block som kretsar kring poetologiska samtal med tre olika poeter. Blocken innehåller essäistiska läsningar av respektive författares dikter, transkriberade och litterärt bearbetade samtal med författarna, samt självreflekterande epiloger om den poetiska transkriberingen som forskande metod. Blockens tre texttyper utgör arbetets överordnade genrer, men även brevväxlingen, kritiken och översättningen förekommer i både gestaltad form och som reflektionsämnen.

Alla avhandlingar har en collageartad struktur. Därtill rymmer de en pendelrörelse mellan subjektiva och generellt eller normativt syftande poetologiska yttranden, vilket även förskjuter dem mot de danska poetikverkens retoriska situation, i synnerhet sådan den framställs av Schmidt.³⁸ Författarna ger ofta sina poetologiska utsagor en subjektiv karaktär som ”mjukar upp” normativa reflektioner, genom reservationer av typen ”så tänker jag mig det” eller ”min erfarenhet säger mig”.³⁹ Samtidigt ter sig reservationerna närmast som en garant för att kunna framlägga mer allmänna antaganden. Nyberg skriver exempelvis: ”Att det poetiska skrivandet till viss del styrs av en rytmisk slinga och/eller ett specifikt ljudande [...] är för mig en realitet

[min kursivering]”, för att strax därpå demonstrativt hävda: ”Skrivsättet talar. Ljuden talar. Rytmen och rymmen är betydelsealstrande.”⁴⁰ De subjektiva markörerna bidrar så till att konstruera en professionell författarröst: i kraft av den praktiska erfarenheten får utsagorna en auktoritativ status. Samma sak hos Nordenhök: ”Men det handlar också om läsningen – så tror jag att den människa som skriver måste tänka på den levda erfarenhet skrivandet är – som en situation ’mitt i världen.’”⁴¹ Frasen ”så tror jag” markerar visserligen en distans till forskarens ”objektivt docerande utsägelseposition”, men signalerar samtidigt en högre grad av auktoritet eftersom den springer ur erfarenheten av att vara en ”människa som skriver”.⁴²

Lee växlar ideligen utsägelseposition från det subjektiva till det generella, men också till det kollektiva: ”Därför blir det poetiska språket livsviktigt *för mig* [min kursivering]”, kan hon skriva, och andra gånger: ”Vi skapar allierade i skrivandet, men inte de som vi kan förvänta oss.”⁴³ Vissa yttranden är framskrivna som mer traditionella aforismer: ”Skrivandet är inget hem, utan en förhandling av hem.”⁴⁴ Genom arbetets pågående rörelse mellan subjektivt och generellt, teoretiserar Lee i samma åtbörd kring sin egen praktik och den litterära praktiken i stort. Krooks självreflexiva utsagor rör i högre grad de gestaltningar som avhandlingen rymmer. Hon markerar en distans till forskarens auktoritet genom att retoriskt skriva fram en poetik som bygger på ambivalens, exempelvis genom en stor mängd frågesatser om litteraturens villkor som inte besvaras. Den icke-auktoritära utsägelsepositionen hon intar är emellertid bedräglig, eftersom den låter henne formulera programmatiska utsagor om konstens förmåga att hårbärgera mångtydighet. Den retoriska osäkerheten banar väg för arbetets slutliga hyllning av ”litteraturens möjliga möjligheter” bortom den vetenskapliga diskursens lagbundenhet.⁴⁵

Men de fyra avhandlingarna delar inte bara formella och retoriska drag med författarpoesin, utan också med den traditionellt

akademiska avhandlingen. En texttyp som givetvis är svår att definiera, inte minst med tanke på de formexperiment som utövats inom humaniora de senaste decennierna. Om man som Schmidt införstått tillskriver den akademiska avhandlingen drag som en fortlöpande och resonerande argumentation, en problematiserande dialog med tidigare forskning och en omfattande citatpraktik, kan man emellertid konstatera att de konstnärliga avhandlingarna skriver in sig i en traditionell avhandlingstradition.⁴⁶ Ett av Schmidts kriterier för författarpoesin är att den befinner sig i en ”gråzone mellan skönlitterær praxis och quasiakademisk teoridannelse”.⁴⁷ Många författarpoesiker avskriver sig dessutom uttryckligen vetenskapligt ansvar.⁴⁸ Avhandlingarnas teoretiska diskussioner kan knappast betraktas som kvasiakademiska, de bär odiskutabelt på vetenskapligt ansvar, och kritisk teori ingår ofta funktionellt i poesin som skrivs fram. Därtill bör konstateras att de har den traditionella avhandlingens fysiska format: sidantalet varierar från strax under 300 till strax över 600 sidor.

Så, för att återgå till artikelns inledande fråga: hur bör gränspositionen mellan självreflexiv poetik och akademisk avhandling förstås? Kan den litterära konstnärliga forskningen sägas ha öppnat ett nytt utrymme, men inte mellan vetenskap och konst som många vill mena, utan mellan författarpoesin och akademisk poetik? En disciplinär form för författarpoesin, helt enkelt. För det är till syvende och sist just med sammanlänkandet mellan den självreflexiva utsägelsepositionen och den disciplinärt förankrade akademiska prosan, som de litterära avhandlingarna utmärker sig i relation till redan befintliga genrer.

Det behövs givetvis inte innebära, för att svara på Gunnar D Hanssons ekvation, att en litterär konstnärlig avhandling per automatik blir poetik. Anledningen till att de fyra avhandlingarna går att läsa som poetik är att de reflekterar över den konstnärliga praktiken. Flera debattörer inom området har emellertid menat att forskningen inte tvunget måste vara

självreflexiv, den kan lika gärna undersöka icke-konstnärliga fenomen från en konstnärlig horisont. Den konstnärliga avhandlingen ligger fortfarande i sin linda, den har tänjbara gränser och är under pågående transformation, och de arbeten i litterär gestaltning som hittills har producerats behöver inte nödvändigtvis agera modell för fortsatta arbeten; även om det är ett påfallande faktum att de allihop bär på liknande poetologiska kvaliteter. Vad som emellertid kan konstateras, är att de anförda avhandlingarna problematiserar Schmidts ontologiskt dragna gräns mellan författarpoesi och akademisk poetik – en gräns som möjligtvis hade behövt omförhandlas om konstnärlig forskning varit etablerad i Danmark.

Den moderna poetikens tematik

Vad gäller estetiska ställningstaganden, bör man först och främst konstatera att diskussionerna som har förts om konstnärlig forskning ofta går att härleda till vad man möjligen kan kalla en modernistisk diskurs, som framhäver den sida av konsten som inte kan begreppsliggöras som själva det estetiska elementet och som dess *raison d'être*.⁴⁹ Fusionen mellan vetenskap och konst tycks ha bäddat för diskussioner om konstens särart i just denna bemärkelse. Konsten som en vitaliserande tillgång för akademien har anförts av en del, men desto fler har uttryckt en oro för att konsten riskerar att domesticeras om man inte värnar om dess autonomi. Även om en del har pläderat för en mer uppluckrad gräns – och i enstaka fall uppmärksammat möjligheten att återinföra ett kunskapssamhälle à la italiensk renässans⁵⁰ – behandlas kategorierna oftast i dikotomiskt hänseende, och uppdelning baseras allt som oftast på en uppfattning om konsten som innehavande en privilegierad tillgång till det utsägliga. Exempelvis menar Magnus William-Olsson i ett inlägg i debatten att konstens sanning, till skillnad från vetenskapens, grundas i insikten om att ”erfarenheten av/ur/genom verket alltid är oändligt mycket större

än det som kan sägas om det”.⁵¹ Vi kan endast peka på konstens sanning, fortsätter han, ”om vi *dia-logiskt* skall formulera den kan det bara sluta i oförståelse [kursivering i original]”.⁵²

Många poetikforskare har menat att moderna poetiktexter styrs av en liknande uppdelning av vetandet i en tyst och en uttryckbar sida. Ivar Lærkesen vill i ”Poetikens felt” (1997) göra gällande att självreflexiva poetiktexter från romantiken och framåt utgör ett sammansatt *fält* som uppvisar återkommande variationer på samma tema: spänningen mellan utsägelse och antydan.⁵³ Även om diktens närhet till det utsägliga definieras i enlighet med nya villkor i efterkrigstidens och 80-talets danska poetiker, förhåller de sig enligt Lærkesen till samma grundprincip, som han härleder till romantiken: ”For hvad er vel egentlig det udsigelige andet end netop det som romantikerne omtalte som den høje sandhed, enheden i universet?”⁵⁴ På liknande sätt menar Haarder att den moderna poetikens utbredda bruk av fragmentet hänger samman med föreställningen om att det viktiga inte låter sig sägas direkt. Fragmenten har fyllts med skilda innehåll under åren, men poetiktexterna har likväl det gemensamt att de försöker återskapa momentet i den poetiska skapelseprocessen då det utsägliga ”slår in i sproget”.⁵⁵

Både Lærkesen och Haarder universaliserar en romantisk och/eller modernistisk estetik⁵⁶ och framställning som den moderna poetikens villkor, vilket de inte är ensamma om. I förordet till den danska poetikantologin *Hvad med litteraturen?* (2017) förklarar Malene Breunig och Lars Handesten det stora antalet texter som pläderar för en modernistisk estetik med att det just är modernismen som har haft den estetiska självreflektionen som centralt tema (vilken vidare kan betraktas som ett romantiskt arv).⁵⁷ Formen för reflektion, skulle man alltså kunna sluta sig till, för med sig omtagningar av de estetiska idéer som har skapat den. Men man skulle också kunna anta, just som i fallet med konstnärlig forskning, att det är gränspositionen mellan konst och vetenskap/teori som

bäddar för positionering i fråga om konstens icke-diskursiva natur.

Vad gäller de fyra avhandlingarna, positionerar de sig alla mer eller mindre i opposition till sitt vetenskapliga sammanhang. Krook konstruerar sin avhandling som en sorts negativ gest som döljer den autonoma konstnärliga texten, och hon använder sig av fragmentformen för att gestikulera mot det som avhandlingen inte lyckas tala om. Den litterära gestaltningen måste vara ”alltigenom skrift på sina egna villkor” om den skall kunna uttrycka någonting sant om det dokumentära materialets komplexitet, som den vetenskapliga texten bara kan förvanska.⁵⁸ Nyberg, i sin tur, skriver att han under arbetets gång burit med sig ”ambitionen att [...] aldrig diskutera, eller ens nämna, begreppet ’konstnärlig forskning’”.⁵⁹ I stället för att fokusera på skillnaden mellan vetenskap och konst vill han göra gällande att allt som ingår i avhandlingen är delar av samma *praktik*, och mer specifikt ”en praktik som är intresserad av skillnader så länge dessa inte gör anspråk på under- eller överläge”.⁶⁰ Samtidigt som Nyberg insisterar på en icke-hierarkisk relation mellan reflektion och gestaltning, framställer han poesin som en ”alternativ” och ”främmande” praktik, delvis belägen bortom språkets ”socialiserande” struktur, och därmed väsensskild från vetenskapens utslutande kommunikativa diskursivitet.⁶¹

På liknande sätt skriver Nordenhök att hon inte vill göra någon hierarkisk skillnad mellan teori och skönlitteratur, samtidigt som hon framhåller att avhandlingen strävar mot en poetisk snarare än en ”begriplig ’sanning’”.⁶² Den poetiska skrivakten definierar hon i enlighet med föreställningen om en epifanisk erfarenhet som springer ur mötet med det okända, vilket resulterar i en sorts jag-förlust. Det okända blir emellertid inte begripliggjort genom skrivakten; den poetiska skapelseprocessen innebär att sträcka sig efter någonting som alltid förblir ovetbart.⁶³ Lee, i sin tur, framhåller poesins särskilda, performativa för-

måga att härbärgera och frammana ambivalens och komplexitet, men också att förskjuta vårt vetande mot kunskapens gränser eller ”’icke-vetandets natt’” (med Jacques Derrida).⁶⁴

Avhandlingarna kan så även på semantisk nivå sägas ingå i det poetologiska komplex som fortsätter att laborera med spänningen mellan det vetbara och det ovetbara. Visserligen förekommer även andra sorters estetiska diskussioner i avhandlingarna, men uppfattningen om poesins förmåga att uttrycka sanningar främmande för vetenskapen på grund av närheten till det utsägliga eller för-språkliga, ligger som en klangbotten till avhandlingarnas övergripande resonemang. Släktskapet mellan den moderna, självreflexiva poetiken och den litterära konstnärliga forskningen är slutligen av såväl formmässig och retorisk som tematisk art. Betraktar man de konstnärliga avhandlingarna som ett samtida poetologiskt uttryck, sammanlänkar de den långa och föränderliga traditionen av disciplinär poetik med vad som enligt dansk forskning utgör en modern, estetiskt självreflexiv genre.

I Sverige lanserades vintern 2018 en satsning på poetik av föreningen Autor, ursprungligen anknuten till Akademin Valand i Göteborg, som planerar att ge ut en skriftserie med nordiska författares reflektioner kring ”den egna praktikens tillkomst, dess förutsättningar och begär”.⁶⁵ Måhända vittnar lanseringen om ett ökat intresse för poetik i Sverige. För att intresset skall få genklang, krävs dock att receptionssidan börjar intressera sig för hur svenskspråkig, samtida poetik i olika former och medier produceras och utvecklas. I den här artikeln har jag tagit ett introducerande grepp om den litterära, konstnärliga forskningen som poetik. Ett fortsatt samtal behöver ställa utförligare frågor, förslagsvis om det nya forskningsfältets funktion och relevans i relation till en historiserande diskussion om poetiken som konstnärlig, kunskapsutvecklande och/eller estetiskt kungörande verksamhet, både ur ett nordiskt och internationellt perspektiv.

Noter

- 1 Gunnar D Hansson, "Columbi enkrona: Om essän som brygga mellan konst och vetenskap", i *Konst, kunskap, insikt: Texter om forskning och utvecklingsarbete på det konstnärliga området*, red. Torbjörn Lind och Jesper Wadensjö (Stockholm: Vetenskapsrådet, 2004), 51.
- 2 Gunnar D Hansson, "Columbi enkrona", 51.
- 3 Vid artikelns tillkomst hade endast fyra avhandlingar framlagts, ytterligare en har tillkommit sedan dess: Imri Sandströms *Tvärsöver otysta tider: Att skriva genom Västerbottens och New Englands historier och språk tillsammans med texter av Susan Howe* (Diss., Göteborg: Autor, 2019). Sandströms avhandling ingår följaktligen av förklarliga skäl inte i undersökningen.
- 4 Kategorier som givetvis inte oproblematiskt låter sig separeras, men som för den här artikelns argumentation likväl är nödvändiga att hålla isär.
- 5 Sandra Richter, *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960* (Berlin: de Gruyter, 2010), VII. Själv ägnar sig Richter uteslutande åt disciplinär poetik.
- 6 Anna Cullhed, *The Language of Passion: The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806* (Diss., Uppsala: Uppsala Universitet, 2001), 28.
- 7 Arne Melberg, "Inledning", i *Om diktkonsten* (Göteborg: Anamma, 1994), 11.
- 8 Cullhed, *The Language of Passion*, 37.
- 9 Poetiken som litterär uttrycksform har visserligen inte sitt ursprung i romantiken, men relationen mellan estetisk reflektion och gestaltning utvecklades av romantikerna.
- 10 Schmidt, *Forfatterpoetik*, 9.
- 11 Universitetsämnet som i Sverige tidigare hette "litteraturhistoria med poetik" bytte vid 1960-talets slut namn till "litteraturvetenskap", symptomatiskt för en tid då ökat fokus på teoretiska utredningar om litteraturen ledde till att poetiken som isolerad aktivitet förlorade i relevans och infogades i det övergripande litteraturvetenskapliga studiet. Se Staffan Bergsten, "Från litteraturhistoria till litteraturvetenskap", i *Litteraturvetenskap: En inledning*, red. Staffan Bergsten (Lund: Studentlitteratur, 2002), 9–18.
- 12 Bristen på undersökningar av en svensk poetiktradition bidrar till att verk skrivna av skönlitterära författare som behandlar litteraturens villkor varken rubriceras eller mottas som poetiker i dag. Från 2000-talet skulle man kunna tänka sig följande verk som exempel: Katarina Frostenson och Aris Fioretos *Skallarna* (2001), Lars Mikael Raattamaas *Politiskt våld* (2003), Magnus William-Olssons *Det är för att jag har lärt mig av Homeros* (2003) eller *Läsningen föregår skriften* (2011), Marie Silkebergs *Avståndsmäning* (2005) samt Johannes Anyurus *Strömavbrottets barn: Texter om konst, våld och fred 2010 – 2018* (2018). Mycket händer även utanför boksidan i dag, och vidgar man begreppet poetik finns få begränsningar för vilka texter man kan inkludera. En avgränsning och undersökning av svenskspråkig, samtida poetik skulle tveklöst vara av litteraturvetenskapligt intresse.
- 13 Thomas Götselius, "Recension av Heiko Uecker (red.): *Fragmente einer skandinavischen Poetgeschichte*", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 27, nr 3–4 (1997), 216.
- 14 Begreppet existerar även på tyska. Se till exempel Heiko Ueckers användning av "Autorenpoetik" i "Vorwort", i *Fragmente einer skandinavischen Poetgeschichte*, red. Heiko Uecker (Hrsg.) (Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1997), 8.
- 15 Poul Erik Tøjner, *Poetik: At taenke med kunst* (København: Gyldendal, 1989), 9.
- 16 Peter Stein Larsen, *Digitets krystal* (Valby: Borgen, 1997), 48.
- 17 Jørn Erslev Andersen, "Hvorfor poetik?", *Pas-sage* 2, nr 3–4 (1987), 6.
- 18 Thomas Bredsdorff, "Poetik som sproghandling", i *Perspektiver på nyere dansk litteratur*, red. Neal Ashley Conrad med flera (Hellerup: SPRING, 1997), 62 och 71.
- 19 Jon Helt Haarder, "Ville De turde købe brugt bil af denne genre?: Omrids af udkast til fragmenter af en skitse af en poetik-manual", *Spring* 8, nr 15 (1999), 84.
- 20 Haarder, "Ville De turde købe brugt bil af denne genre?", 89.
- 21 Larsen, *Digitets krystal*, 48ff.
- 22 Schmidt, *Forfatterpoetik*, 74. Se även Per Erik Ljung, "Att läsa poetik. Några anteckningar inför studiet av Hans Larssons *Poesiens logik* och Hans Ruins *Poesiens mystik*", i *Tidskrift*

- för litteraturvetenskap 27, nr 3–4 (1997) för en diskussion om dessa avhandlingar. Ljungs artikel framstår som den mest systematiska diskussionen av poetikbegreppet på svensk mark.
- 23 Ibid., 193.
 - 24 Mads Julius Elf, ”Med kroppen som utopi: En retorisk revaluering af Pia Tafdrups ’Over vandet går jeg’”, i *Kritik* 28, nr 116 (1995), 22.
 - 25 Elf, ”Med kroppen som utopi”, 29.
 - 26 Schmidt, *Forfatterpoetik*, 167 och 6.
 - 27 Haarder, ”Ville De turde købe brugt bil af denne genre?”, 80.
 - 28 Ibid., 88f.
 - 29 Se Efva Lilja, *Konst, forskning, makt: En bok om konstnären som forskare* (Stockholm: Utbildningsdepartementet, Regeringskansliet, 2015), 15.
 - 30 Se: <https://www.vt.se/annesomraden/annesomraden/konstnarligforskning.4.5adac704126af4b4be280008981.html>. Hämtad 09.05.2018.
 - 31 Se till exempel Efva Lilja, *Konst, forskning, makt* och Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden: Leiden University Press, 2012), för vidare inblick i internationell forskning och diskussion.
 - 32 Lilja, *Konst, forskning, makt*, 16.
 - 33 Svensson, ”Ostronets tysta kunskap: Reflektioner över konstnärlig forskning”, i *Konstnärlig forskning: Artiklar, projektrapporter och reportage*, red. Torbjörn Lind (Stockholm: Vetenskapsrådet, 2006) och Staffan Söderblom, ”Anteckningar om senfärdigheten: Om ansatser till konstnärlig forskning inom det litterära området”, i *Konst och forskningspolitik: Konstnärlig forskning inför framtiden*, red. Torbjörn Lind (Stockholm: Vetenskapsrådet, 2009).
 - 34 Hansson, ”Columbi enkrona”, 41.
 - 35 Söderblom, ”Anteckningar om senfärdigheten”, 74.
 - 36 Schmidt, *Forfatterpoetik*, 44.
 - 37 Mara Lee, *När Andra skriver: Skrivande som motstånd, ansvar och tid* (Diss., Göteborg: Glänta produktion, 2014), 13. Begreppet ”Andra” är egenmyntat och används för att beteckna en position befolkad av ett mångfaldigt antal kroppar som på ett eller annat sätt definieras utifrån sin annanhet och därmed fungerar som ”en projektionsyta för omvärldens begär, hat och fantasier”, 18.
 - 38 Författarpoeitikens ”karakteristiske dobbelthet af subjektiv selvrefleksion og objektiv redegørelse” påvisas genom hela Schmidts genrebildande historieskrivning från Paul la Cour till Mikkel Thykier. Schmidt, *Forfatterpoetik*, 107.
 - 39 Jfr Schmidt, *Forfatterpoetik*, 94f.
 - 40 Fredrik Nyberg, *Hur låter dikten?: Att bli ved II* (Diss., Göteborg: Autor, 2013), 158.
 - 41 Hanna Nordenhök, *Det svarta blocket i världen: Läsningar, samtal, transkript* (Diss., Göteborg: Råmus, 2018), 17.
 - 42 Schmidt, *Forfatterpoetik*, 58. Avhandlingarna visar med andra ord prov på det som Schmidt kallar för poetologisk cirkel: en författare skriver sekundärlitteratur om sin egen primärlitteratur och kan därför ”betjene sig af instruktive henvendelser til læsaren med en særlig autoritet”. Ibid., 84.
 - 43 Lee, *När Andra skriver*, 176 och 20.
 - 44 Ibid., 137.
 - 45 Helga Krook, *Minnesrörelser* (Diss., Göteborg: Autor, 2015), 72. Jfr Schmidt, *Forfatterpoetik*, 56 där han för en liknande diskussion om ambivalenta markörer som förbereder för demonstrativa postulat i poetologisk text.
 - 46 Schmidt, *Forfatterpoetik*, 184–187.
 - 47 Michael Kallesøe Schmidt, ”En exemplarisk genre: Dansk forfatterpoetik på langs og på tværs”, i *Nordisk Poesi. Tidsskrift for lyrikforskning* 1, nr 1 (2016), 32.
 - 48 Schmidt, *Forfatterpoetik*, 140.
 - 49 Föreställningen om konstens närhet till det utsägliga kan givetvis också härledas till en romantisk diskurs, se not 56. Att diskussionerna på internationell nivå ofta utgår från en romantisk konstuppfattning uppmärksammas av bland andra den portugisiska forskaren Catarina Almeida, som menar att romantikens poetologiska föreställningar fortfarande har stort inflytande på samtidens konstnärer, vilket blir särskilt synligt i en akademisk kontext ”where these conceptions are daily being interfered with, reinforced, discussed or confronted”. Ana Catarina Moreira Pinto da Fonesca Almeida, *After Artistic Research: What Follows the Establishment and the Realization of the Establishment of the Phenomenon* (Diss., Portugal: Universidade do Porto, 2015), 16–17.
 - 50 Helga Nowotny, ”Foreword”, i *The Routledge*

- Companion to Research in the Arts*, red. Michael Biggs och Henrik Karlsson (Oxon: Routledge, 2011), xix.
- 51 Magnus William-Olsson, "Denna oroligt uppmärksamma ensam-med-mig-själ-polka i mörkret", i *Methodos: Konstens kunskap, kunskapens konst*, red. Magnus William-Olsson (Linderöd: Ariel, 2014), 15.
- 52 William-Olsson, "Denna oroligt uppmärksamma ensam-med-mig-själ-polka i mörkret", 16.
- 53 Ivar Lærkesen, "Poetikens felt", i *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte*, red. Heico Uecker (Hrsg.) (Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1997), 35.
- 54 Lærkesen, "Poetikens felt", 20 och 35.
- 55 Haarder, "Ville De turde købe brugt bil af denne genre?", 85f.
- 56 Hur närheten mellan en romantisk och en modernistisk estetisk idétradition eventuellt gör sig gällande i moderna poetiktexter är ett alldeles för stort ämne för den här artikeln. Jag har bara utrymme att snudda vid sådana historiskt komplexa frågor, vilket naturligt gör diskussionen något överblickande och svepande. En studie i om och i så fall hur romantikens teman har utvecklats i svensk, självreflexiv poetik genom åren skulle även det vara av litteraturvetenskapligt intresse.
- 57 Malene Breunig och Lars Handesten, red., *Hvad med litteraturen?: Dansk litterær kritik og poetik 1800–2016* (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2017), 11.
- 58 Krook, *Minnesrørelser*, 71.
- 59 Nyberg, *Hur låter dikten?*, 348.
- 60 Ibid., 349.
- 61 Ibid., 154 och 199.
- 62 Nordenhök, *Det svarta blocket i världen*, 23.
- 63 Ibid., 11f och 253.
- 64 Lee, *När Andra skriver*, 37 och 24.
- 65 <http://www.autor.se/autorchap.htm>. Hämtad 07.17.2019.

Summary

Modern Poetics and Artistic Research in Literary Composition from a Swedish and Danish Perspective

This article discusses how the first four Swedish dissertations in literary composition can be said to practice poetics. Poetics, understood as a modern, self-reflexive genre under the name of "author's poetics," has been subject to literary scientific research in Denmark that differs from comparable Swedish research, arguably due to the large number of Danish self-reflexive poetological works published since Paul La Cour's *Fragmenter af en dagbog*

(1948). The literary dissertations are situated on the border between composition and self-reflection in ways similar to the Danish authors' poetics, but they are also closely connected to disciplinary poetics and traditional academic writing. The article therefore suggests that the literary dissertations can be said to create a new poetological spectrum, described as a disciplinary form of authors' poetics.

Keywords: poetics, Author's Poetics, Artistic Research in Literary Composition, Fredrik Nyberg, Mara Lee, Helga Krook, Hanna Nordenhök.

ESSÄER

EVA BORGSTRÖM

Om sångens poesi och boksidans

Tankar om tid, rum, kropp och musik

Vi läser inte så mycket lyrik som vi en gång gjorde. Ibland talas det om lyrikens nära förestående död, för att låna ord från redaktionens *call for papers*. Samtidigt samlas stora skaror kring poesifestivaler, *spoken word*-tillställningar och andra former av scenisk poesi. För att inta tala om intresset för sångens lyrik. Många har ett intensivt förhållande till sångtexter av olika slag och kan recitera långa texter utantill. För väldigt många utgör de ett livsmedel.

Lyriken håller inte på att dö, men kanske håller den på att få nya framträdelseformer. Den muntligt framförda dikten återvinner mark den inte har haft på länge. En gång var det självklart att det musikaliska och det poetiska skulle bilda en gemensam helhet, men med modernismens genombrott gavs de tryckta orden mer prestige än de muntligt framförda. Lyriken blev det tryckta ordets konst och dess viktigaste tillägnelseform den enskilda läsningen. Konstnärliga verknytningsmedel som gör sig bäst i skrift blev viktigare, medan muntliga drag som rytm, rim, allitterationer, assonanser, antiteser och repetitioner av olika slag fick stå tillbaka.

Den diskussion som uppstod när Bob Dylan fick 2016 års Nobelpris visar det skrivna ordets dominanta ställning. Många upprördes över Akademiens val, trots att hans sånger har vunnit så mycket erkännande från så många håll – i Sverige senast av Ola Holmgren i *Stickspar: Åtta skäl till varför Bob Dylan borde tilldelas Nobelpriset i litteratur*, 2016. Svenska Akademiens motivering var att Dylan ”skapat nya poetiska uttryck inom den

stora amerikanska sångtraditionen”, något som inte gick hem i alla läger. För dem är Dylan helt enkelt inte en författare utan en låtskrivare. Som jag uppfattar saken grundade sig kritiken mot valet av pristagare på något av följande argument:

– Bob Dylan borde inte ha fått priset eftersom han inte är en bra poet och för att ta reda på om någon är en bra poet eller inte *så läser man en tryckt version* av hans verk.

– Bob Dylan borde inte ha fått priset eftersom han inte skriver böcker utan sånger och *det är den bokliga litteraturen som ska premieras*.

Dessa argument är knappast självklara. Varför skulle sånglyrik inte vara värd att prisas? Varför tänker man sig att den konstnärliga halten i en sång bättre kan avkodas om man *läser* texten än om man *hör* den? Det muntliga och det skriftliga har olika verkningsmedel, lever under olika estetiska existensvillkor och skiljer sig åt på samma systematiska sätt som den dramatiska texten från den episka.

Den här texten handlar om skillnader mellan sångens poesi och bokens. Att det också finns stora likheter behöver inte sägas. Fokus ligger på livemusik och diskussionen förs med hjälp av orden kropp, rum, tid och musik. Den är skriven med en förhoppning om att den muntliga diktningen ska möta ett större intresse inte bara bland poesiälskarna – för det gör den ju redan – utan också inom vårt ämne. Texten handlar om sånglyrik, men delar av resone-mangnet kan tillämpas även på andra former av scenisk poesi.

Kroppen

Det muntliga ordet är alltid kopplat till kroppen. Sången framförs i en gemenskap mellan sångaren, musikerna och publiken. Sången förmedlas alltid av en människa av kött och blod, en människa som kan avläsas som en han, hon eller hen, en människa som är klädd på ett visst sätt, rör sig på ett visst sätt, riktar blicken på ett visst sätt. Allt detta spelar roll för hur vi uppfattar sången. När Sofia Karlsson sjunger Dan Anderssons *Svarta Ballader* händer något annat än när Thorstein Bergman gör det, något som inte handlar om konstnärlig kraft, eftersom båda tillhör de främsta uttolkarna av Dan Andersson vi har. Delvis handlar det om kön – dikterna i *Svarta ballader* är lagda i mäns munnar och Sofia Karlsson är kvinna. Men också om musik – hon rör sig i en folk-

musikalisk tradition och kan lyfta fram det folkligt musikaliska som finns inskrivet i *Svarta ballader*.

När Sofia Karlsson gör sina könsöverskridande tolkningar utvinns nya dimensioner av sångerna, de får andra djup. Men när rollfiguren Kurt Olsson sjunger schlagers i texter som är lagda i en kvinnas mun, uppstår en helt annan effekt. Det blir komiskt. Det som framkallar skratt är krocken mellan Kurtans uppblåsta ego och hans omedvetna könsöverskridande, som i rådande könsmaktsordning innebär prestigeförlust. Kroppens kön, ålder, hudfärg etcetera har inga givna innebörder, men ingår i den repertoar av möjligheter som sångaren alltid måste hantera i det sceniska framträdandet.

Den muntligt framförda dikten är i en ytterst konkret mening sinnlig, särskilt i konsertsituationen. Det finns en kroppslig kontakt mellan sångaren och åhöraren genom den sceniska närvaron. Sångarens andning får stämbanden att vibrera så att toner frambringas och läppar, tunga och tänder formar språkljud, som förs fram till åhörarens öron. När man hör en inspelning finns det sinnliga kvar. Rösterna är ett mycket speciellt instrument, unikt för varje sångare. Vi känner igen en sångares röst och speciella sätt att frasera bland hundratals andra röster.

Den sjungna texten formas av att den är tänkt att sjungas och inte läsas tyst. Den är något annat än den boklyriska texten och måste vara det för att vara bra. Den måste till exempel anpassas till andningen. Fraserna måste konstrueras så att sångaren får en chans att andas och själva andningen blir en del av musiken. Man kunde göra invändningen att det kan finnas en andningsrytm inskriven också i boklyrik. För så är det. Det finns givetvis ingen absolut skiljevägg mellan sånglyrik och det tryckta ordets lyrik.

En bra sångfras är en fras som *låter bra*. Bob Dylan är en mästare i att formulera sådana fraser. Ibland förstår man dem inte och det är kanske inte ens nödvändigt att göra det. De kan ändå fungera ypperligt som grundstenar i textbygget. Sången utformas också för att *ligga bra i munnen*. Om textens betoningar ligger fel i den musikaliska rytmen, om det är fel vokaler på vissa toner eller för många konsonanter på en gång, ja då blir sången svårsjungen. ”En stursk skrake” – det är svårt att sjunga ”rskskr”. Alla som sjunger i kör har stött på texter som är svåra att sjunga så att både ordens innebörd och själva musiken fungerar. Lina Sandells

”Tryggare kan ingen vara” är ett välkänt exempel på hur språk och versrytm kan kollidera. Versens betoningar hamnar helt enkelt fel. ”Tryggare kan ingen vara” blir ”Trygga rakan ingen vara” om man bor i Stockholmstrakten och utläser ä som e.

Sångaren lyfter fram textens innebörd genom *sitt sätt att sjunga* – smäktande, rasande, förvånat, glatt och så vidare. De flesta känslöstämningar en människa är förmögen att känna kan höras i en skicklig sångares röst och detta färgar förstås textens mening. Hen kan använda bröstklang eller huvudklang, knarra, viska, tala eller ryta och så vidare. Detta är inte platsen att lägga ut texten om röstens möjligheter, det räcker med att konstatera att den är den viktigaste komponenten i den ickeverbala kommunikationen i sång.

Rummet

I en konsertsituation finns sångaren och publiken i samma rum och i samma tid. Det blir ett möte där publiken i någon mening är medförfattare till texten. Musikernas sceniska närvaro påverkar åhörarnas förståelse av texten och deras agerande påverkar musikernas presentation av den. Mellansnacket eller det som händer mellan låtarna blir en ram för det berättade.

Den muntligt framförda texten är uppspänd på en tidslinje. Den har en början, en mitt och ett slut. Den som hör en dikt – och alltså inte läser den – har bara en chans på sig att förstå den. Detta innebär att texten inte kan vara hur komplicerad som helst. Åhöraren måste ju hinna med. Missar man något så har man missat det. På en konsert kan man inte spola tillbaka bandet och börja om från början som man kan när man läser en dikt tyst för sig själv. Sånglyrik av det slag det handlar om här är gjord för scenen, ofta för en sittande konsertpublik, inte för att läsas. Den är heller inte tänkt att vara bakgrundsmusik på en fest. För mycket ”tralala” och ”ooo” blir tråkigt för den uppmärksamma åhöraren, även om det kan fungera ypperligt i andra sammanhang. Sånglyrik är gjord för koncentrerat lyssnande.

Den första raden är alltid viktig i en sång. Nu börjar berättelsen. Öppningsfrasen sätter den språkliga och musikaliska stilen och antyder vad texten kommer att handla om. Den måste fånga publiken direkt. Sångförfattaren kan inte kosta på sig några transportsträckor i texten för att kunna ta hem poänger längre fram. Berättelsen måste vara effektiv.

Sångförfattaren kan spela med åhörarnas förväntningar på ett sätt som boklyriken inte kan på samma omedelbara sätt. Åhörare som älskar sin *singer-songwriter* lär sig ofta hens texter utantill. Sångaren kan då använda publikens förförståelse i föreställningen, till exempel genom att låta publiken sjunga med på vissa låtar som Christina Kjellsson gör. Eller, som Bob Dylan gör, överraska genom att aldrig göra det förväntade. Han sjunger inte sina sånger på scen på samma sätt som han gör på skiva. Det skulle förminska värdet av själva konserten och leda till konstnärlig förstelning. Men det har också en annan effekt: Två sånger kan bringas att klinga samtidigt – dels den inspelade versionen, alltså den som finns i den trogna publikens huvuden, och dels den som presenteras under konserten. Det finns ytterligare en intressant form av dubbelhet i en livekonsert, som Lars Lönnroth kallar ”den dubbla scenen”. Fenomenet handlar om att det alltid finns en framförandets scen, alltså den scen publiken har framför sig, och dels det framfördas scen, alltså det som sången handlar om. En slags dubbelexponering alltså.

Tiden

Det sjungna och det skrivna ordet existerar under olika tidsvillkor. ”Ljud finns bara tills de upphör”, för att citera Walter Ong. Med de lästa orden förhåller det sig annorlunda. Man kan slå upp dem i en ordbok, vända och vrida på dem och läsa om den mening de ingår i tills man tycker att man är klar. Detta ger utrymme för en större teoretisk abstraktion i de skrivna orden än i de sjungna.

I sånglyrik är det rytmiska momentet, som ju handlar om tid, självklart viktigare än det är i boklyrik. *Rytmen* är ett musikaliskt fundament. I äldre tiders versformer kunde versen vara lika taktfast som musiken i en traditionell blåsorkester, men den moderna fria versen laborerar med rytmen med andra medel. En roman, ett drama eller en dikt har självklart också någon form av rytm, men av en mer abstrakt karaktär.

Den sjungna lyrikens bildspråk kännetecknas ofta av en större konkretion, tydlighet och kroppslighet än den bokliga. Och detta har med det muntliga att göra. Åhöraren har bara en chans på sig att ta till sig texten. Förstår man inte direkt så förstår man inte. I en dikt som man läser kan man gå fram och tillbaka i texten.

Sångaren formar texten genom fraseringen. Man kan artikulera

så att varje bokstav i frasen hörs eller sluddra över dem. (Tråkigt men vanligt.) Fraseringen är avgörande för hur texten uppfattas. Man kan lägga in mikropausar före eller mitt i ett eller flera ord för att lyfta fram dem på exempelvis ett ironiskt sätt. Eller kanske förvånat eller ilsket. Man kan variera fraseringen av en återkommande ordsekvens så att den får nya innebörder varje gång. En god frasering kan trolla med orden. Den kan kompensera för en medioker röst och till och med för en medioker text.

Fraseringen har med tidsaspekten att göra. Liksom rytmiseringen. Sångaren gör texten till en del av musiken, liksom musiken är en del av texten. Hen kan dra i tonerna, hugga tag i dem lite före taktslaget, ligga rakt på takten eller smattra fram stavelserna och göra att språket blir ett rytminstrument i orkestern.

Tempo, som handlar om hastighet, är ett viktigt moment både i skriftliga och muntliga texter om än på lite olika sätt. Jag tror att tryckta texter kan ha ett slags tempo inbyggt i sig. Vissa texter verkar må bäst av att läsas lite snabbare och andra av att läsas lite långsammare, på samma sätt som en film eller ett drama måste spelas i ett visst tempo för att komma till sin rätt. Jag tror till exempel att Agnes von Krusenstjernas Pahlen-svit ska läsas ganska snabbt för att dess inneboende poesi ska kunna realiseras. Läser man för långsamt riskerar man att missa kvaliteter i texten, samtidigt som vissa inslag framstår som svagheter. Andra texter måste man läsa långsamt och noggrant för att hinna uppfatta deras konstnärliga rikedom. I bokkonsten är det texten själv som får läsaren att läsa i ett visst tempo. I sången är det sångaren som bestämmer.

En sånglyrisk text kan levereras i ett väldigt långsamt tempo. Eller jättesnabbt, som när Povel Ramel och hans gäng ekvilibristiskt framför hans tungvrickartexter. Eller i rasande tempo, som när Tom Lehrer rabblar upp alla grundämnen i ”The Elements”. Drar man upp eller ner tempot i en sång för mycket kan resultatet bli komiskt eller konstigt. I båda fallen riskerar man att förstöra texten. För det mesta gör den sig helt enkelt bäst i ett visst tempo. Ändå finns det ett stort spelrum för en skicklig musiker att dra upp eller ner tempot i en sång och ingenting hindrar heller att hen ändrar tempo under låtens gång.

Tempus är viktigt i den muntligt berättade texten. Har det berättade redan hänt? Handlar det om en önskan om vad som ska ske?

Eller händer det just i berättelsens nu? ”Som du sa var det mycket bättre att vi inte följde med till London”, börjar Barbro Hörbergs ”Sommarön”. Texten är ett pågående telefonsamtal mellan en ung mor och hennes karriärsatsande make. Hon har allt vad pengar kan ge, men känner sig ändå ensam och olycklig. Berättelsens tempus bestämmer hur sången kan sjungas. Ett pågående skeende är något annat än ett avslutat, ett önskat eller ett fruktat skeende.

En annan aspekt av lyrikens tid är omtagningar. Musiklyriken använder sig av olika former av upprepningar i betydligt högre utsträckning än den skrivna. Det kan gälla en hel refräng som så ofta i sånglyriken, eller bara om orden ”Jack of Hearts” som i Bob Dylans femton verser långa ”Lily, Rosemary and the Jack of hearts” från skivan *Blood on the tracks*. Den sången är som en hel film och handlar om en kriminell och erotisk uppgörelse i krogmiljö i bästa westernstil. Dylan använder namnet ”Jack of Hearts” på ständigt nya sätt i sången. Det är hjältens namn, det är hans funktion i berättelsen och det är kortspelets hjärterknekt som också figurerar i texten. Omtagningar, som i en skriven text kan framstå som onödiga och tråkiga, ger stabilitet åt sångtexten och kan användas för att göra den konstnärliga väven tät.

Sånglyrikens repetitioner har många estetiska och andra funktioner. Refrängen ger igenkänning och bekräftelse på att man hänger med och kan samtidigt fungera som en nödvändig informationsvila. Men sångaren kan också spela på publikens förväntningar om en repetition genom att *inte* leverera den. Till exempel ett rim. Ett uteblivet rimord kan vara minst lika effektivt som ett levererat. Sången bygger upp ett eget universum och refrängen kan länka ihop dess delar. Många gånger ges orden i refrängen nya innebörder och fördjupas för varje gång de återkommer. Andra former av repetitioner kan vara anaforer och epiforer, liksom förstås rim, allitterationer, assonanser och rytmiska figurer av olika slag.

Repetitioner är typiska för den muntliga diktningen. I boklyriken riskerar de att uppfattas som fyrkantiga och tråkiga, men i sången kan repetitioner ladda texten med mening. Sången är nuets konst. Man kan inte stanna tiden för att fundera över en metafor eller en allusion och dess plats i den konstnärliga helheten. Man måste få med sig det viktiga i samma stund man hör sången. När den klingat ut finns den inte längre kvar.

Musik

Den sjungna texten har verkningsmedel som saknar motstycke hos den skrivna. Och vice versa. Sången har en melodi. Texten kanske är skriven till en redan existerande melodi, eller så kan text och melodi ha tillkommit tillsammans. Den framförs ofta ackompanjerad av ackord, den har en harmonik. Sångaren kan viska fram texten eller vråla ut den och sedan gå upp och ner i dynamik för att åstadkomma mesta möjliga effekt. Den kan framföras a capella eller arrangeras för en jätteorkester. Här kan också finnas instrumentala solon som på olika sätt förstärker eller tolkar texten.

Musiken är en medberättare av texten. Ibland på ett ytterst konkret sätt. Både Bellman och Dylan lägger till exempel gärna in meningsbärande melodislingor i sina sånger. Musiken kan ibland säga det texten inte kan, får eller vill säga. Musiken kan förstärka känslor och tankar som finns i texten eller kommentera den på olika sätt. Musiken kan lyfta in element från andra texter som sången inte nämner, men som härigenom sätts i något slags relation till den. Musiken kan skapa konstnärlig kraft på mångahanda sätt. En sångtext ska inte säga allt. Hål i texten kan vara estetiskt produktiva. Det måste finnas utrymme för musikernas arbete, precis som det måste finnas utrymme för regissörens och skådespelarnas arbete inom dramatiken. Musiken är något annat, något mer än utsmyckning.

Det faktum att en text är tänkt att sjungas till musik inför en publik och inte läsas i tyst avskildhet påverkar den också på ett annat sätt. För de flesta av oss finns det en gräns för hur mycket information vi kan ta in per tidsenhet. När vi hör en sång på en konsert kan vi inte stoppa tiden, backa och ta om en sekvens tills vi tycker att vi förstår den. En sång är inte bara ord utan också musik, något som tillför komplexitet till verket. Texten måste ta hänsyn till detta. Låt oss kalla denna formande aspekt av sången för en fråga om informationstäthet.

Konserten finns i nuet. Sången innehåller alltid ett utrymme för improvisation hur inövad den än är. Den goda livekonserten är unik så att den ena konserten inte riktigt liknar den andra. Sångaren kan stuva om i låtordningen, lägga in nytt material, frasera på nya sätt, eller helt enkelt ändra i texterna. Den sjungna texten är inte skriven i sten. Musikerna kan vara lysande och nyskapande ena dagen och ha en vanlig dag på jobbet den andra. Sången kan lyftas till nya höjder när allting stämmer. Den är i någon mån i ständig förändring.

Slutord

Dessa sidor har handlat om att de konstnärliga villkoren skiljer sig åt mellan sångens poesi och bokens. Det har främst handlat om livemusik – ett musikalbum har större likheter med en diktsamling. Ofta finns texterna med och ordnas för den konstnärliga helheten. Det finns kringtexter, bilder och så vidare. Ändå finns en skillnad. En bra sångtext är inte nödvändigtvis en bra bokdikt och en bra bokdikt inte nödvändigtvis en bra sångtext, även om det konstnärliga värdet kan vara lika högt. Det är meningslöst att säga att en sångtext av Bob Dylan inte håller för tyst läsning. Så kan det ju vara, det är bara inte relevant. Sanningen om en sångs konstnärliga värde kan helt enkelt inte avgöras genom tyst läsning. Den måste höras eller sjungas för att komma till sin rätt.

Det som har sagts på dessa sidor framstår förmodligen som rena självklarheter för många. För det är det ju. Ändå kan man konstatera att läsningar och teorier som utgår från att texter är något man läser och inte något man hör har dominerat den litteraturvetenskapliga diskussionen under mycket lång tid. När nu sångens och scenens poesi så uppenbart vinner mark kan man bara hoppas att den teoretiska diskussionen om den kan haka på. Teorier som är konstruerade för att förstå skriven text, är inte alltid ägnade att förstå den muntliga.

Referenser

- Kjellson, Christina. *Rim & reson: Om att skriva vistexter*. Göteborg: Kabusa, 2008
- Lilja, Eva. *Svensk metrik*, Stockholm: Svenska akademien, 2006
- Lilliestam, Lars. *Rock på svenska: Från Little Gerhard till Laleh*. Göteborg: Bo Ejeby förlag, 2013
- Lönnroth, Lars. *Den dubbla scenen*. Stockholm: Prisma, 1978
- Holmgren, Ola. *Stickspåår: Åtta skäl till varför Bob Dylan borde tilldelas Nobelpriset i litteratur*. Stockholm: Carlsson, 2016
- Malm, Mats. *Poesins röster: Avlyssningar av äldre litteratur*. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2011
- Nyberg, Fredrik. *Hur låter dikten? Att bli ved II*, Göteborg: Litterär gestaltning, 2013
- Ong, Walter. *Muntlig och skriftlig kultur*. Göteborg: Anthropos, 1990
- Rhedin, Marita. *Sjungande berättare: Vissång som estradkonst 1900–1970*. Göteborg: Bo Ejeby förlag, 2011

JONAS ELLERSTRÖM

Klang och eko

Om versraders återkomst och
betydelseförskjutning i villanellor och pantoumer

Jag svarade, rätt ut i luften: ”Det lilla språket är den vuxnes mor.” Jag räckte inte upp handen – hade någon fråga egentligen ställts? – men rummet påminde vagt om en gammaldags skolsal och vad jag gjorde var just att redovisa kunskap. Låt vara att det skedde i drömmen (drömmen är ett andra liv, som Gérard de Nerval säger): minnet var riktigt, det är just med den raden som Göran Printz-Påhlson inleder sin dikt ”Villanella för ett barn i vår tid”.

Den kunskap som visade sig giltig även i det nattliga livet var ihågkommen snarare än instuderad. Jag har inte gjort något försök att lära mig Printz-Påhlsens villanella utantill, och vad jag kommer ihåg av den är inte mer än dess kärna och koncentrat, de två rader som inleder och avslutar den första terzinen, för att därefter återkomma med regelbundna mellanrum genom hela dikten och slutligen bilda dess avslutning.

Att två rader, var och en upprepad tre gånger, i så hög grad färgar en dikt gör naturligtvis att de raderna får väljas med omsorg. De måste tåla att upprepas. Risker att stanna för ett epigrammatiskt påstående är uppenbar. ”Det lilla språket är den vuxnes mor” varierar den engelske romantikern William Wordsworths sentens ”The child is father of the man”. Typiskt nog för sin tillkomstmiljö, det tidiga 1950-talets studentintellektuella Lund, flyttas här innebörden från att sammanfatta en psykologisk och pedagogisk process till att uttrycka en språkfilosofisk dito.

Lite skolmästaraktigt förtydligar sig Printz-Påhlson i nästa rad: ”Språket bestämmer vad vi ser och inte ser.” Här introduceras

också det andra av villanellans aldrig fler än två rim. Ett par tunga, förment allmängiltiga påståenden inleder alltså villanellan. Den måste räddas ut ur katedern och ges mycket riktigt lyftkraft med strofens tredje rad: ”Vem känner gossen som i vattnet bor?” Med Narcissusallusionen återförs ett psykologiskt element till dikten, och frågeformen ger dess inledda resonemang dynamik och styrfart.

Och detta är vad som intresserar mig mer och mer: hur de uppretrade raderna i villanellan och dess systerform pantoumen kan vidgas i innebörd och suggestivitet under dessa versformers relativt korta förlopp; att en och samma fras inte blir en tråkig repetition av något redan sagt utan lägger ett nytt lager av betydelse till dikten. Den här essän är ett försök – just det, *un essai* – att förstå den processen.

Villanellan kom via Frankrike till England och via England till Lund. Tekniskt sett fungerar den sexstrofiga och nittonradiga versformen så att dess första rad återkommer som raderna sex, tolv och arton. Den tredje raden återkommer som raderna nio, femton och nitton. Slutstrofen skiljer sig från de fem föregående genom att ha fyra rader snarare än tre, och ger alltså redan genom sitt typografiska utseende intryck av tyngd och avrundning. Den som är van vid formen – den blev påfallande populär i England – och ser villanellan framför sig som ett schema (titta annars två sidor framåt i essän på den citerade dikten av Janice D Soderling, en visserligen lite fritt behandlad men helt korrekt villanella!) inser redan efter läsningen av första strofen inte bara vilken klangvärld som kommer att byggas upp genom de återkommande rimljuden, utan också vilket diktens långsamt roterande innehållsliga centrum kommer att vara.

Följaktligen är vi från början på det klara med att Printz-Påhlsons villanella, riktad till oss som barn av våra respektive tider, kommer att handla om språk men också om självbild, om vår språk- och svarslösa spegelbild i källans vatten. Vi vet också på förhand att den första strofens rimmande rader ett och tre kommer att avsluta hela dikten. I samma ordning, men nu kittade samman till en enhet: ”Det lilla språket är den vuxnes mor. / Vem känner gossen som i vattnet bor?”

Påståendet följs här direkt av frågan, och spänningen mellan dem ökar. Hur förutsägbart slutet än kunde tyckas vara växer dess

innebörd när raderna för fjärde gången fällt in på sina platser. Just detta radpar var det alltså som jag helt korrekt mindes i drömmen. Den andra raden mumlade jag tyst för mig själv, generat medveten om vilket lillgammalt intryck det ger att snabbt svara rätt på en fråga.

Rimligen är det inte bara det enkla men kraftfulla rimmet mor/bor som gör att jag genom åren kommit ihåg de två viktigaste raderna i ”Villanella för ett barn i vår tid”. Minnet tar också stöd mot det betydligt mer svårfixerade, levande förhållandet mellan raderna, som trots att de ordagrant upprepas vidgas och får resonans inte bara i logik utan också i erfarenhet. Vill vi se ett exempel på hur svårt det kan vara att hitta rätt återkommande element kan vi gå till Oscar Wilde, en inte alls så svag poet som handböckerna vill göra gällande. Under universitetstiden misslyckades han dock med att finna tillräckligt betydelsegenererande rader i sin annars tekniskt oklanderliga fingerövning till villanella, ”Theocritus”. Invokationen ”O singer of Persephone!” lyckas inte göra den mytologiska och litteraturhistoriska referensen produktiv, och frågan till den grekiske diktaren: ”Dost thou remember Sicily?” lyfter inte varken ur sin biografiska bakgrund eller sitt konventionellt retoriska tonfall.

Den amerikansk-svenska poeten Janice D Soderling säger apropå villanellans slutrader i allmänhet att: ”One of the difficulties of all repeating forms is to create satisfactory closure. So the two refrain lines must have a measure of ambiguity so as to shut the door with a bang. Or a horselaugh, or a few tears.” Den lekfullt antydda föreskriften är alltså att ge raderna den mångtydighet som behövs för ett kraftfullt avslut. En vacker paradox.

Soderling, en tekniskt mycket framstående poet, har i sin senaste samling *The Stranding* från 2019 en villanella som hon själv blygsamt karaktäriserar som *light verse*. Nu hör det till saken att den genren inom engelskspråkig poesi rymmer dikter av annat raffinemang och komplexitet än den traditionella svenska dagsversen. (Också inom den finns viktiga undantag, till exempel Stig Dagerman, Lotta Olsson och Caj Lundgren när han var som bäst.) *Light verse* skiljer sig ofta från *poetry* genom skillnader i tonfall och rekvisita snarare än genom att egentligen avhandla andra, lätt-sammare ämnen. Soderling slår an sin vardagliga, lätt kåserande ton – ett arv från Dorothy Parker, tänker jag mig – redan genom titeln, ”Continental Breakfast”:

At my table in the hotel breakfast room,
a honeymooning couple chomp and chat.
She asks, "What town were we in Sunday, John?"

A plaintive tone. He, as behooves a groom,
gives pause, furrows his brow; a caveat
at my table in the hotel breakfast room.

"Sunday, we saw the gold mask from the tomb
of Agamemnon, dear. Remember that?"
She asks, "What town were we in Monday, John?"

Do I detect an atmosphere of gloom
– a bottle of champagne gone quickly flat –
at my table in the hotel breakfast room?

She adds, "It seems so rushed, this honeymoon."
"Five cities in eight days, my pussycat."
She asks, "What town were we in Friday, John?"

She'll be a nag, and he, I must assume,
rushes in bed wearing the jaunty hat
he's wearing in the hotel breakfast room.
It's plain where they are heading, she and John.

Här är de två återkommande raderna valda på ett helt annat sätt. Den första, "at my table in the hotel breakfast room", ger inte mer än en konkret platsangivelse. Den andra är en monotont upprepad fråga, avlyssnad ur samtalet mellan det unga paret vid bordet intill i frukostmatsalen. Den frågan anger tvärtom en stor osäkerhet vad gäller plats – var har vi varit, och när?

Genom ett så enkelt grepp som att variera veckodagarnas namn suggererar Soderling det futila i konversationen. Själva slutraden blir sedan en långt mer radikal variant av den andra refrängraden. Vad som varit en fråga gällande vilken plats de befunnit sig på, ställd av den nygifta hustrun, blir en förutsägelse om framtiden och vart paret är på väg, utförd av den äldre kvinnan vid bordet bredvid. Den kan läsas som vasst ironisk; att jag tolkar den mer som ett beklagande beror på tonen i omgivande dikter och

på den människosyn som över huvud taget kommer till synes i Soderlings böcker.

”Continental Breakfast” visar både villanellaformens tånjbarhet och vad jag börjat misstänka är dess viktigaste egenskap och största lockelse: den skiftande innebörd som de återkommande raderna kan få. Ett omkväde i en ballad eller en refräng i en visa uppfattas ofta som en trygg vilopunkt. Nu känner vi igen oss! Inom pop- och rockmusiken blev refrängen än mer låtens viktigaste avsnitt, det som skulle klistra sig fast och garantera skivförsäljning. Resten – verserna, det eventuella B-temat (som typiskt nog även i Sverige börjat kallas brygga, efter engelskans *bridge*, något som leder till refrängen) – betraktades som en form av utfyllnad. ”Don’t bore us, get to the chorus!” lät popmusikantverkaren Per Gessle en ironisk skivtitels uppmaning lyda.

Men det finns sätt att bemöta publikens ytliga krav på igenkännlighet: tänk bara på hur fint Paul Simon varierar den textmässiga omgivningen till sin titelfras i ”The Sounds of Silence”. I Sverige har Tore Berger skrivit låttexten ”Villanella 55” efter konstens alla regler och visat att villanellan, som ursprungligen inte tycks ha varit någon av trubadurlyrikens former, passar utmärkt för sofistikerad vispop. Och frågan är om inte den anonyma folkdiktningen kan ha ett raffinemang av i grunden samma art. Den fantastiska medeltidsballaden om herr Olof och älvorna får i alla fall i mina öron hela sin stämning från den sakta växande, allt mer ominösa innebörd som det till synes idylliska omkvädet rymmer. ”Herr Olof rider hem när skogen görs lövegrön” – allitterationen och assonanserna är viktiga för radens omedelbara attraktionskraft, men det är den från början osynliga mångtydigheten, den långsamma konnotativa glidningen, som blir det verkliga mästarprovet.

Det finns många versformer som utnyttjar upprepningar: den persiska ghazalen, den franska rondeaun, de provensalska trubadurernas sestina, de nordamerikanska bluessångarnas kraftfullt inhamrade rader. Många av dem har betraktats som just mästarprov, som tecken på fulländat hantverk. Att låta slutraden i en sonett inleda en ny sonett låter sig lätt göra tack vare det hela vägen, genom alla de fjorton raderna, regelbundna versmåttet. Men att sedan låta slutdikten i en femton sonetter lång svit bildas av samtliga tidigare förstrarader kräver en annan planering och överblick, och denna sonettkransens slutdikt blev också känd som mästarsonetten.

Jag kan ändå, med all respekt för vershantverket, tycka att det verkligt krävande inte bara är att bygga en slutsonett som elegant hänger ihop och får synbarligen i sig själva slutna rader att sömlöst ingå i det nya sammanhanget. Det gäller också att vidga varje rads innebörd, att få slutdikten att fungera som enskild text samtidigt som den spänner ut hela svitens semantik. Det är säkert ingen tillfällighet att Inger Christensen skrev en sonettkrans och sedan lämnade formen. Mästarprovet går inte att upprepa.

Villanellan var, till skillnad från sonetten, från början ingen högtidlig versform utan kunde användas för satir och smådedikter. I Lund på 1920-talet lekte poetiska och formella begåvningar som Hjalmar Gullberg och Frans G Bengtsson med villanellan som graciös anakronism. När så Printz-Påhlsöns läromästare (både som litteraturforskare och som poet) William Empson i Cambridge bland andra samtida poeter tog upp villanellan på 1930-talet gjorde han den till en både mer filosofisk och mer vemodig dikt. Empson är väl den villanellapoet som jag själv haft och har mest utbyte av.

Frågan om villanellans användningsområde gäller såväl tonfall som innehåll. Den tycks inte förutbestämd till något särskilt ämne. Majken Johansson kunde skriva sin ”Villanella på en spik” som en munter och djupt allvarlig, symbolisk, erotisk och pessimistisk replik till Printz-Påhlsöns högt ställda anspråk. I ett mail till mig från den 16 augusti 2019 skriver Janice D Soderling med en fin inledande allusion på Johanssons dikt att: ”A vessel can be filled with any liquid. So, in my opinion, can a craftsman fill any form with any content. Consider the thundering roar of Dylan Thomas in *Do Not Go Gentle Into that Good Night* and the wonderful Majken Johansson’s plaintive *Villanella på en spik* which is, by the way, the finest villanelle I know and totally untranslatable.”

Detta hindrar inte att versform kan väljas efter tänkt motiv, eller att formen i viss utsträckning påverkar ämnet. Apropå en mindre extravagant men nog så krävande diktform, pantoumen, skriver Soderling att: ”Repeating forms lend themselves to obsessive themes and therefore the pantoumen often has love as its subject. But repetition in poetry, as in love, can become boring and trite, therein lies the challenge of both.”

Pantoumen påstås ofta vara en malajisk versform, men är i sin västerländska utformning huvudsakligen en skapelse av Victor Hugo. Den ursprungliga malajiska pantunen är en folklig, oftast

anonym fyrradig dikt, rimmad abab. De två radparen, till synes åtskilda innebördsligt men förbundna genom rimmen, kontrasterar mot varandra på ett subtilt och gåtfullt sätt. Vad Hugo gjorde var att med viss grund i malajisk tradition expandera formen till en räkka fyrradiga strofer av valfritt antal. Den andra och fjärde raden i första strofen återkommer som rad ett och tre i nästa strof. Schemat i vilket jämna rader i en strof repeteras som udda rader i nästa fortsätts. Dikten genererar alltså sig själv till dess att den avslutas genom att rad tre från den inledande strofen återkommer som rad två i den sista strofen, och diktens första rad rundar av kompositionen genom att upprepas som slutrad.

Schemat kan verka komplicerat men har fördelen att vara mindre uppenbart än villanellans. Övriga strofer blir även för den vane läsaren större, upprepningarna än mer effektfulla. Janice D Soderling har i samma nya samling, *The Stranding*, en pantoum av helt litet format som just därför ger maximal verkan åt första strofens udda rader när de återkommer i den fjärde:

Full Moon Over Athens

Deep underground the broken relics rest.
A fractured frieze or clasp, a carved bone flute.
Sometimes the finest, sometimes second-best:
a dented shield or heart, a stringless lute.

A fractured clasp or word, or champagne flute.
They were, these lovers, skilled at breaking things,
her dented heart, his shield, a stiff-necked lute.
They warred with the civility of kings.

They were, these lovers, skilled at breaking things:
vows, promises and treaties. And they waged
their love with the civility of kings.
Love's buried now, and both of them have aged.

Now promises, entreaties, wars they waged
seem less than finest – hardly second-best.
All buried now. Dear God, so fast we've aged.
Deep underground, the broken relics rest.

Dikten ställer antikens begravda, fragmentariska historia mot den likaledes kantstötta samtiden. Atens arkeologiska förflutna kontrasteras mot en slocknad kärlekshistoria, och det täta förhållandet mellan de två tidsplanen understryks av homonymer som *flute* (= flöjt respektive champagneglas), och andra ord med hemhörighet i dubbla sfärer som *frieze* (skulptural fris respektive berättelse) och *clasp* (spänne/omfamning).

Utöver dessa betydelseskiftningar finns eleganta verbala glidningar med en tragisk underton som förstärker diktens samlade stämning av återhållen personlig smärta och alltför tappert burens förlust. Se bara på den nästan omärkliga modulationen av "vows, promises and treaties" till "Now promises, entreaties ..."

Dikten "Full Moon Over Athens" är naturligtvis långtifrån *light verse*, men delar tekniskt raffinemang och verbal precision med den tidigare citerade "Continental Breakfast". Versformerna villanella och pantoum visar sin likhet och något av sin respektive karaktär. Framför allt syns vilken effekt upprepade eller subtielt varierade rader kan ha inom en rimmad och metriskt regelbunden dikt.

Rimmen, ja. Jag har inte uppehållit mig vid dem i exemplet ovan. Det hade funnits möjligheter både att nämna Majken Johanssons originella och innebördsdiga användande av manliga respektive kvinnliga rim (Printz-Påhlson har enbart manliga), eller att framhålla hur mycket Dylan Thomas får ut av det till synes enkla rimparet *night/light*. Men i någon mening hör rimmen huvudsakligen till diktens yta, de är vad som lockar örat och drar blicken till sig. Och jag har velat söka mig till andra, mindre uppenbara funktioner av den så kallat traditionella formens element.

I villanellan och pantoumen blir rimmets sammanbindande effekt i mina ögon mindre än de upprepade radernas framdrivande kraft och strukturerande egenskap. Säkert hjälper rimmen den som vill att komma ihåg en viss dikt, men minnet är en osäker faktor. Jag tänkte länge att bara jag hittade de två rader, de två jambiska pentametrar som behövs skulle jag kunna skriva en villanella som rymde allt jag ville säga. Någon gång under studentåren tyckte jag att jag hade den första raden. Nu gällde det bara att komma på nästa. Innan jag hann det glömde jag den första. Nu får jag börja om från början. Kanske kan radparet komma till mig i en annan dröm.

Litteratur och musik

- Backlund, Staffan, "Förord", i *Pantun: Malajisk folkpoesi*. Lund: Ellerström, 2000
- Berger, Tore, "Villanella 55", i *Mening och minnen*. Stockholm: YTF, 2011
- Christensen, Inger, *Sommerfugledalen*. København: Brøndum, 1991
- Empson, William, *Collected Poems*. London: Chatto & Windus, 1955
- Johansson, Majken, *Andens undanflykt*. Stockholm: Bonnier, 1958
- de Nerval, Gérard, *Aurélia*. Stockholm: Tiden, 1953
- Parker, Dorothy, *Not So Deep As a Well: Collected Poems*. New York: Liveright, 1937
- Printz-Påhlson, Göran, *Dikter för ett barn i vår tid*. Stockholm: Bonnier, 1956
- Roxette, *Don't Bore Us, Get to the Chorus!* Stockholm: EMI, 1995
- Simon & Garfunkel, "The Sounds of Silence", på *Wednesday Morning, 3 AM*. New York: Columbia, 1964
- Soderling, Janice D., *Om du var hos mig nu*. Norrköping: BenTarz Books, 2018
- Soderling, Janice D., *Picture This*. Norrköping: BenTarz Books, 2018
- Soderling, Janice D., *The Stranding*. Norrköping: BenTarz Books, 2019
- Thomas, Dylan, "Do Not Go Gentle into that Good Night", i *In Country Sleep and Other Poems*. London: Dent, 1951
- Wilde, Oscar. "Theocritus". *Poems*. London: David Bogue, 1881

YLVA LINDBERG

Motståndets poesi och lyrikens roll i världen

Sedan Aristoteles *De Poetica* (cirka 335 f Kr) innehar lyriken en självklar plats bredvid övriga grundläggande genrer inom skönlitteraturen, det vill säga dramatiken och epiken. Dramatiseringar och återberättande av händelser omger vardagen genom olika medier, både för underhållning och information. I detta avseende har ”storytelling” blivit ett begrepp som tillämpas i producerandet av en mängd text- och medietyper, inte bara fiktion. Denna förskjutning och integrering av litterära tekniker i andra sammanhang än i konstprosa signalerar att skönlitteraturens roll befästs i samhället, även om trenden skulle föra med sig en ”avlitterarisering”, det vill säga en förlust av litterära värden. Lyriken hävdar sig inte med samma lätthet utanför sin egen genre och kontext. Förvisso är poesivideor och internetdelningar av kända poem vanliga, men lyriken, som en bland grundläggande litterära genrer, ligger trots allt längst ifrån de pragmatiska, samhällsnyttiga genrererna med ett uppenbart bruksvärde. I *Dagens Nyheter*s sommardebatt, 2016, ifrågasatte också språkforskaren Lars Melin varför vi ska studera skönlitteratur, där lyriken ingår. Den främjar ju inte kompetenser som kan komma till nytta i ett yrkesverksamt liv, menade han. Melins forskningsfokus och intresse är vänt mot språkets klarhet och begriplighet, där överensstämmelser mellan ord, text och verklighet svårligen kan ifrågasättas. Språkkompetenser som främjar tydlig, klar och övertygande kommunikation är givetvis betydelsefulla i vardagen. Lyriken däremot, är inriktad på det motsatta och speglar snarare språkets skevhet och brister, samt

oförmåga att uttrycka en entydig verklighet och sanning. I stället för regelmässig bundenhet, erbjuder lyriska genrer möjligheter att experimentera utöver språkliga normer och ramar. De strävar efter att uttrycka det som existerar men som det kanske ännu inte finns ord för, utmana läsarens tänkande, samt ifrågasätta självklara yttranden och påståenden som cirkulerar i olika kontexter.

Paul Éluards oväntade metaforik i versraden "La terre est bleue comme une orange" [Jorden är blå som en apelsin], är ett bra exempel på hur poetiskt språk arbetar.¹ Raden kan uppfattas som absurd, då den går emot gängse normer för beskrivningar av planeten jorden och på så sätt utmanar läsarens associationsbanor. Den sfäriskt blå jorden förs ihop med den orangea frukten och likaledes sfäriska apelsinen. Läsningen av hela dikten ger vid handen att bilden strävar efter att uttrycka fullheten i en kärlekslycka, som både är himmelsk (den blå jorden) och närande (frukten). Det finns således en bakomliggande legitimitet i metaforen, som med sitt poetiska anslag fungerar suggestivt och inte pragmatiskt logiskt. På så sätt framträder poesins förmåga att genom språket se världen med nya ögon och förfrämliga vardagliga ting. Detta poetiska särdrag har gett upphov till teorier om litteraturens "främmande-görande" effekt, som Sjklovskij och Brecht varit frontfigurer för.² Vidare uttrycker den norske poeten Johan Sebastian Welhaven vad lyrik gör i förhållande till andra textgenrer i "Digtens Aand" [Diktens ande] från 1845:³

Hvad ei med Ord kan nævnes
I det rigeste Sprog,
Det Uudsigelige,
Skal Digtet røbe dog.

[Vad ej med Ord kan nämnas / I det rikaste Språk, / Det Outsägliga, /
Skall Dikten ändå röja]

Welhaven antyder i strofen att dikten inte gör anspråk på entydig mening, eftersom den famlar efter något utanför etablerad förståelsehorisont. Därigenom öppnar dikten upp för ett meningsöverskott och många tolkningsalternativ. Lyrikens vägran att säga något bestämt och färdigt förs fram av Christian Janss, Arne Melberg och Christian Refsum i *Lyrikens liv* (2004). De skriver att "diktens

parafraaserbara betydelse [ofta är] mindre väsentlig än försöket att ringa in den punkt där något är på väg att formuleras”.⁴ Därmed kan man påstå att rörelsen mot och sökandet efter betydelse blir mer centralt i lyriskt skrivarbete och poetisk förståelse än att, som i den pragmatiska prosan, neutralt och entydigt förmedla en information, ett argument, eller ett förlopp.

I Éluards dikt är dessutom betydelsen komprimerad och uttryckt genom en bild, vilket signalerar genrens öppenhet för att laborera med olika modaliteter. Poesin bär alltså på en potential att utveckla språkliga förmågor – och därmed ett tänkande – som innefattar text, rytm, ljud och bild, och som i princip går stick i stäv med Melins framhållande av språkligt pragmatiska kompetenser. Poesins sammankoppling av olika modaliteter och rebelliskhet mot rådande språkbruk blir mest förståeligt om mottagaren är medveten om dominerande normer. Därmed krävs kunskap om språkkonventioner för att inse hur poesin bjuder motstånd. I mötet med poetiskt språk måste läsaren förskjuta sina strategier utanför invanda sätt att skapa mening och nyfiken undersöka hur dikten utmanar språket och de kulturella kontexter inom vilka den verkar.

Både poeten och lyrikläsaren inbjuds med andra ord att inta ett språkkritiskt förhållningssätt där språket ständigt misstänkliggörs. Paul Valéry menade att detta var hemligheten bakom allt välgrundat tänkande.⁵ Poetisk språkanvändning kan öppna nya rum för reflektion genom att ta spjörn mot konventionella språkliga praktiker, eftersom lyriken tillåter en språklig frihet som kanske ingen annan genre kan berömma sig om. Lyrikgenren utmanar på detta sätt dominerande strukturer och tankemönster i samhället.

Detta betyder inte att lyriken är fri från konventioner, men, som Roland Bleiker påminner oss om i *Aesthetics and World Politics* (2009), genren gör dessa till sin bevekelsegrund.⁶ Det är också lyrikgenren som troligtvis tydligast av textgenrerna visar fram hur nära förbundna form och innehåll är i överföring av betydelse. För att ringa in vad ett poetiskt uttryck är i sin vidaste betydelse, föreslog Paul Valéry som definition alla kompositioner där språk utnyttjas i lika hög grad som verktyg för förmedling av innehåll och som ett innehåll i sig självt.⁷ Med andra ord, i poetisk förståelse fungerar språket till stor del inom texten och har inga självklara länkar till en verklighet, så som i pragmatiskt språk. Lingvisten Roman Jakobson underströk denna tanke och visade hur poetisk

kommunikation inte nödvändigtvis pekar vidare mot en mottagare, utan snarare tillbaka mot sig själv och sin egen materialitet. Den poetiska aspekten i språket menade Jakobson var dominerande i lyriska genrer, men också en av flera grundläggande funktioner i all mänsklig kommunikation.⁸

Lyriskens försvar

Med tanke på hur lyriken leker med och tänjer på de kodifierade överenskommelser som gängse språklig kommunikation bygger på, kan man påstå att genren i sig är samhällskritisk, oavsett form och innehåll. Poesi kan därför upplevas som hotande. Poeten har också symptomatiskt nog, vid återkommande tillfällen och på olika sätt genom seklerna, varit utsatt för kritik och behövt försvara sin plats i samhället.⁹ Platon ville bannlysa poeter från staten då de inte var till någon uppenbar samhällsnytta och förirrade medborgarnas själar med sina lögner.¹⁰ Under renässansen återuppstod poeter som ett hot mot samhället genom sina korrupperande texter som ledde till moraliskt fördärv. Philip Sydney gick därför till poesins försvar i *An Apology for Poetry* (1595), för att visa att poesin har en betydelsefull etisk-moralisk funktion i samhällsbygget, då den varken ljuger eller hävdar en sanning, varken kringgärdar föreställningsförmågan eller litar till auktoriteter.¹¹ Långt senare, under romantiken, såg sig Percy Bysshe Shelley återigen tvingad att besvara kritiken mot poesin som en i samhället överflödigt genre. I Shelleys *A Defence of Poetry*, postumt publicerad 1840, var poeter filosofer och försvarare av moral, lag och rätt. Dessutom var de nyskapande visionärer utan vilka vetenskapen inte skulle kunna utveckla vare sig sina teorier eller uppfinningar.¹² Vid modernismens inträde, i teknikexplosionen under *La Belle époque*, mitt under brinnande världskrig, fortsätter poeten Guillaume Apollinaire i samma tradition, men väljer att år 1916 publicera en ironisk berättelse om *Le Poète assassiné* [Den dräpte skalden]. Poeterna framställs i berättelsen som sysslolösa drönare som lever på andras arbete. Det är hög tid att de försvinner, annars kommer ”detta lata och uppblåsta släkte, att sätta sig fast som en parasitisk överklass, som vi ej mera kan befria oss från”.¹³ Apollinaire uttrycker i denna humoristiskt absurda text sin berättigade oro för vad som ska komma att hända med det poetiska skapandet i en tid då den direkta nyttoaspekten verkade övertrumfa betydelsen av konst-

närlighet. Som ett svar på sina egna farhågor ställer Apollinaire i sin egen poesi, framför allt i diktsamlingen *Calligrammes* (1918), det vetenskapliga förhållningssättet till skapande mot poetens.¹⁴ I dikten ”Sur les prophéties” [Om profetior] skriver han exempelvis i klarspråk att poetens perception och analytiska förmåga visar på ”ett sätt att observera och tolka naturen som är mycket legitimt” [min översättning].¹⁵ Poetens utforskande av omvärlden likställs i citatet med vetenskapernas observerande och tolkande aktiviteter med syfte att skapa kunskap om verkligheten.

Långt senare, i 1990-talets omställning till en digital era, inleddes en debatt kring litteraturens ställning i samhället. Synpunkter från akademiker och författare samlades i en antologi där poeten Miranda Landen bidrog med en reflektion kring ”Poeternas plats”.¹⁶ I ett avsnitt för Landen fram att poesin står sig slätt på en allt mer kommersialiserad litteraturmarknad. Köparna vill ha romaner och lyrik läses inte, menar hon. Även om lyrik inte läses i stor utsträckning, så var estradlyriken däremot på frammarsch under 1990-talet. Etablerandet av svenska mästerskap i *poetry slam* har bidragit till att engagera en publik och kratta manegen för en yngre generation poeter, inte minst representanter för marginaliserade grupper i samhället. Trots att Landen på 1990-talet uttrycker sin desillusion över poeternas förminskade plats i samhälle och den litterära världen, är estradpoesins utveckling ett tecken som indikerar en annan riktning. Åsa Arping skriver också i artikeln ”Kropp + kön = politik” (2016) att:¹⁷

Poesin har i allt högre grad intagit den samhällskritiska, kunskapsökande och formupplösande position som tidigare reserverats för romanen, samtidigt som den funnit nya vägar in i det offentliga rummet. Performance, poetry slam, poesifestivaler, poesifilm, bloggar och poddar är exempel på hur dikten lever utanför boksidorna. Dagens poeter är mångsysslare som raserar genregränser, osäkrar utsägelsepositioner, leker med olika författarroller och samverkar med kolleger.

Arping visar att poesin i högsta grad är levande och delaktig i det omgivande samhället i Sverige och Norden genom nya kanaler och skapandekoncept. Landen tar också fram siffror som visar att utgivningsandelen av lyriksamlingar är relativt stabil, samt att

publiceringsverksamheten i Sverige faktiskt är bättre rustad än i ett litteraturland som Frankrike. Poeter i Frankrike blir utgivna i lägre utsträckning än i Sverige, samt mer sällan recenserade.¹⁸ Kungliga bibliotekets senaste statistik visar dessutom att även om romanen fortsatt har en stark ställning i Sverige, så har lyriken brutit fram tydligare i utbudet.¹⁹

I den franska litterära kanon går det inte att bortse från lyriken. Franska företrädare och föregångare för modernistiska strömningar, som 1800-talspoeterna Baudelaire, Valéry och Rimbaud, gick emot litterära och språkliga normer, liksom de gjorde motstånd mot samhällets sociala regler och konventioner. De lever kvar. Att dessa poeter var upproriska och skapade skandal betyder dock inte att de varken då sågs eller i dag uppfattas som samhälls-tillvända. Den samhällsrelevanta aspekten i fransk lyrik brukar snarare förknippas med begreppet *poésie engagée* [engagerad poesi]. Litteraturhistorieböcker exemplifierar denna lyrikkategori med poeter som uttryckt sig i tider av politisk konflikt och krig, till exempel Marianne Cohn, med sin enda kvarlämnade dikt ”Je trahirai demain” [Jag förråder imorgon], eller återigen Éluard med sitt poem ”Liberté”, som spreds som flygblad av franska motståndsrörelsen. Dessa poeter uttryckte en kampvilja och önskan att förändra något i samhället.

Sammanförandet av samhällsengagerad poesi med tillfällighets-poesi under svåra förhållanden i ett pressat politiskt klimat riskerar att snäva in poesins samhällsrelevans till särskilt viktiga historiska händelser. Frågan är om inte den franska poesifestivalen Le Printemps des poètes [Poeternas vår] förstärker denna syn på poetiskt engagemang i sitt nästa program som tar fasta på temat *courage* [mod]. Poesin som dominerar detta arrangemang representerar just krigshistoria, främst i västvärlden. En av de sista alexandrinerna i pjäsen *Le Cid* som uppfördes 1637 och skrevs av Corneille, får inleda genom att illustrera känslan av mod: ”Espère en ton courage, espère en ma promesse...” [Sätt hopp till ditt mod, sätt hopp till mitt löfte...] [min översättning].²⁰

Mod och erkännande av icke-mod exemplifieras vidare i den introducerande texten genom första och andra världskrigets poeter, såsom Anna Akhmatova, Paul Éluard, Robert Desnos och Blaise Cendrars. Jaques Prévert's dikt ”Complainte du fusillé” [Den arkebuserades klagan] [min översättning], citeras med de ironiska

verserna: ”*La guerre déclarée / j’ai pris mon courage / à deux mains / et je l’ai étranglé*” [När kriget förklarats / tog jag mitt mod tillfånga / med bägge händerna / och ströp det] [min översättning].

Temat aktiverar tydligt poesins samhällsrelevans, men det är poetens engagemang och förmåga att bjuda motstånd i tider av krig och konflikt som blir avgränsningen. Poesin tjänar utan tvivel ett syfte att i oroliga tider av tystnadskulturer vara språkrör för kuvade och förföljda grupper i samhället. Nelly Sachs och Wisława Szymborskas poetiska konst är exempel på det.

Däremot behöver det inte vara världskrig för att skriva poesi som är engagerad i samhällsfrågor. Tidskriften *Fokus* lista på 100 samtidspoeter i Sverige pekar på ett intensivt samhällsengagemang genom teman som spänner över medborgarrättsfrågor, vithetsnormer, genusperspektiv, ekokritik, civilisationskritik, fred och konflikt, klassfrågor, arbetsmarknad och geopolitik.²¹ Flera av dessa poeter behandlas av Arping, men även av Evelina Stenbeck i hennes avhandling om ”aktivistisk poetik”.²² Arpings artikel, Landens text och Stenbecks forskning ringar in samtidens samhälleliga intresse för och allmänhetens bruk av lyrik i Sverige. Ändå menar både Landen och Stenbeck att poesins samhällsroll inte uppmärksammas tillräckligt. Båda lägger delvis skulden på Jean-Paul Sartre. I *Vad är litteratur* (1970) argumenterar Sartre för att poesi inte kan vara samhällsengagerad så som prosan.²³ Landen, å ena sidan, visar på Sartres motsägelsefullhet, då han i samma andetag påstår att Mallarmé ”är ett verkligt bra exempel på en författare eller poet som ’handlat engagerat’”.²⁴ Stenbeck, å andra sidan, visar att den ”poetiska praktiken” under 1900-talet ger en helt annan bild än Sartres, och för fram poetrepresentanter från medborgarrättsrörelsen, exempelvis från den franskspråkiga négritude-rörelsen, såsom Aymé Césaire, från USA, såsom Langston Hughes, men även protestpoeter mot det spanska inbördeskriget, såsom Pablo Neruda.²⁵

Nämnda exempel från litteraturhistorien och samtiden visar lyrikgenrens och även poetens utsatthet och avslöjar att lyriken kan ha en verkanskraft som upplevs antingen som ett samhällshot, eller som överflödigt i förhållande till andra litterära genrer. ”Synen på poeten skiftar ofta från djup respekt till ointresse eller förakt”,²⁶ skriver Landen, vilket illustrerar poesins reversibla roll i samhället. Detta kan bero på att lyriken ofta balanserar på en fin gräns mellan

autonomi och kollektiv, där samhällsengagemanget kan vara mer eller mindre förnimbart.²⁷

Med utgångspunkt i att lyriken visar upp en mängd uttryck för motstånd och engagemang, framhäver den också sin förmåga att skapa en mental och känslomässig vakenhet. I och med att den söker efter det som skevar, skaver och tystas, kan lyriken nå bortom dogmer och skapa debatt om politiska frågor som inte nödvändigtvis tar plats i den politiska diskursen.²⁸ Den politiska aspekten av lyriken, oberoende av form och innehåll, har återuppväckts om man får tro Åsa Arping, som konstaterar att ”kring sekelskiftet 2000 blir det personliga åter politiskt – samhället tar ånyo plats i poesin, och dikten öppnar sig mot omvärlden”.²⁹ Detta påstående grundar sig på forskning om kvinnliga nordiska samtidspoeter och väcker frågan om det endast är samhällsvetenskaperna som kan förklara världspolitik, såsom samhällsvetaren Alexander Wendt menar.³⁰ Bleiker argumenterar emot Wendt och för fram att vi inte kan investera i en enda kunskapspraktik för att förstå och lösa världsproblem. Politik är för allvarligt för att överlåtas till en expertgrupp, skriver han.³¹ Poesi är enligt Bleiker ett annat sätt att tänka och lösa problem. Det finns en rad texttyper och genrer som står och väntar på att bli använda eller uppfunna på nytt. Lyriken är en bland dem och kanske har den en viktig roll att spela i en tid av många åsikter och positioneringar, i syfte att nå bortom mönster och beteenden, förbi det uppenbara, på ständig jakt efter ny mening.

Noter

- 1 Paul Éluard, ”La Terre est bleue comme une orange”, poème no. VII dans ”Premièrement”, i *Capitale de la douleur: Suivi de L'amour la poésie* (Paris: Gallimard, 1979).
- 2 Se Douglas Robinson, *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008).
- 3 Johan Sebastian Welhaven, ”Digtens Aand”, in *Samlede verker* band 2, utgitt med innledning og kommentarer av Ingard Hauge (Oslo: Det Norske språk- og litteraturselskap, Universitetsforlag, 1990), 73.
- 4 Christian Janss, Arne Melberg och Christian Refsum, *Lyrikens liv: Introduktion till att läsa dikt*, övers. Enel Melberg (Göteborg: Daidalos, 2004), 35.
- 5 Valéry citerad i Hans-Martin Gauger, ”Sprachkritik”, i *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*, Jahrbuch 1991 (Hamburg, Zürich: Luchterhand, 1992), 23–24.

- 6 Roland Bleiker, *Aesthetics and World Politics* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), 94.
- 7 Paul Valéry, *Variété V* (Paris: Gallimard, 1945), 291.
- 8 Se till exempel Roman Jakobson, "Linguistique et poétique", i *Essais de linguistique générale* (Paris: Editions de Minuit, 1963), 258–286.
- 9 Ylva Lindberg, "Poeten Apollinaire möter 1900-talets vetenskapsman", i *Ariel. Tidskrift för litteratur* 85, nr 3–4 (2003): 5–10.
- 10 Platon, "Diktkonstens skadeverkningar och dess förbudande i staten", i *Staten*, övers. Magnus Dalsjö, rev. David Tabachovitz (Stockholm: Modernista, 2019), 409–413.
- 11 Philip Sidney, *An apology for poetry, or, The defence of poesy*. Tredje upplagan., rev. och utökad (Manchester, UK: Manchester University Press, 2002).
- 12 Percy Bysshe Shelley, "A Defence of Poetry; or Remarks Suggested by an Essay Entitled 'The Four Ages of Poetry' (extracts)", i *Romanticism: An Anthology*, fjärde upplagan, red. Duncan Wu (Chichester, UK: Wiley – Blackwell, 2012), 1233–1247. Duncan Wu, red., "Introduction", i *Romanticism: An Anthology*. Fjärde upplagan. (Chichester, UK: Wiley – Blackwell, 2012), xxxii–xiv.
- 13 Guillaume Apollinaire, *Den dräpte skalden*, övers. och inl. Ebbe Linde (Stockholm: Lundquist & Rising, 1985), 114–115.
- 14 Se Ylva Lindberg, "*L'écume serait mère encore*": "*Ondes*" de Guillaume Apollinaire (diss. Uppsala: Uppsala universitet, 2002).
- 15 Guillaume Apollinaire, "Sur les prophéties", i *Œuvres poétiques*, préf. André Billy, texte ét. et an. Marcel Adéma et Michel Décaudin (Paris: Gallimard, 1965), 187.
- 16 Miranda Landen, "Poeternas plats", i *Litteraturens ställning*, framförda av Kerstin Bergman, Maria Birgersson, Anna-Karin Carlstoft, Johan Edlund, Christina Gullin, Miranda Landen, Jens Liljestrand, Peter Luthersson, Magnus Persson, Per Rydén, Cristine Sarrimo, Ann Steiner, Charlotte Ulmert (Stockholm: Carlssons förlag, 1997) 98–110.
- 17 Åsa Arping, "Kropp + Språk = politik. Nordisk lyrik vid millennieskiftet", i *The History of Nordic Women's Literature* (11 October 2016): 1–18. <https://nordicwomensliterature.net/se/2016/10/11/kropp-spraak-politik-nordisk-lyrik-vid-millennieskiftet/>
- 18 Landen, "Poeternas plats", 103–104.
- 19 Kungliga biblioteket. *Nationalbibliografen i siffror* (Stockholm: Nationalbibliografen, Kungliga biblioteket, 2018). <http://www.kb.se/samlingarna/Bibliografier/statistik/>
- 20 Pierre Corneille, "Acte V, scène 7", i *Le Cid*, éd. prés., an. et expl. Évelyne Amon, (Paris: Larousse, 1991), 156.
- 21 Fokus redaktion, "100 svenska poeter", i *Fokus. Sveriges nyhetsmagasin*, 6 december, 2018. <https://www.fokus.se/2018/12/100-svenska-poeter/>
- 22 Evelina Stenbeck, *Poesi som politik: aktivistisk poetik hos Johannes Anyuru och Athena Farrokhzad* (diss. Lund: Lunds universitet, 2017), 19.
- 23 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris: Gallimard, 1964[1948]). Jean-Paul Sartre, Vad är litteratur?, övers. Mario Grut (Mölnadal: Partisan, 1970).
- 24 Landen, "Poeternas plats", 107.
- 25 Stenbeck, *Poesi som politik*, 19.

- 26 Landen, ”Poeternas plats”, 106.
- 27 Angående motsättningen mellan autonomi och kollektiv hänvisar jag till Janss, Melberg, och Refsum ”Dikt, historia, verklighet”, i *Lyriskens liv*, 145–165, samt till Jakob Ladegaard, ”Politik”, i *Litteratur: Introduktion till teori och analys*, red. Lasse Horne Kjældgaard med flera, övers. Sven-Erik Torhell (Lund: Studentlitteratur, 2015), 225–233. I dessa avsnitt diskuteras särskilt Theodor Adornos uppfattning om samhällsengagerad lyrik som en avsikt bland flera i det poetiska verket.
- 28 Bleiker, *Aesthetics and World Politics*, 1–17.
- 29 Arping, ”Kropp + Kön = Politik”, 1.
- 30 Alexander Wendt, *Social Theory of International Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 90.
- 31 Bleiker, *Aesthetics and World Politics*, 1.

OLLE NORDBERG

Lyrik som ingång till litteraturen

Litteraturdidaktiska reflektioner om poesins
betydelse för gymnasiets yrkeslever

Det slog mig för en tid sedan att jag faktiskt kom in i svensk-läraryrket ganska slumpmässigt, ja nästan motvilligt för 20 år sedan. I samma ögonblick framträdde en något långsökt, möjligen missvisande men också oemotståndlig parallell med Odysseus liv. Vi hade båda, efter att i åldern ”tjugo någonting” försökt komma undan våra respektive öden, genomlevt två tioårsfaser av strapatser. Den första halvan utspelade sig i mitt fall på heltid i gymnasieskolan, den andra halvan med forskning och universitetstillvaro till största del (men med en tå kvar i skolans värld som gymnasielektor på si och så många procent). Nu, med den medelålders människans erfarenhet och visdom, kunde jag alltså blicka tillbaka över såväl en litteraturdidaktisk Iliad som Odysse.

Nåväl, om vi lämnar den lite sökta parallellen – och O gör väl aldrig några större försök till djuplodande reflektioner efter hemkomsten vad jag minns, annat än hos Eyvind Johnson? – vad går att se från den här utkikspunkten? Massor förstås. Allra klarast framträder insikten att jag inte alls ägnat tillräcklig uppmärksamhet i arbetet som läsforskare, lärarutbildare och litteraturdidaktiker åt att kommunicera lyrikens avgörande betydelse i ungas läsutveckling.¹ I min egen praktik har nämligen det poetiska uttrycket genomgående varit den allra bästa ingången till litteraturen och till en *litterär identitet*. Inte minst för så kallade

ovana läsare, från hemmiljöer där litteratur och läsning inte är en central del av livet.

Begreppet litterär identitet har jag själv myntat i ett försök att fånga in och lyfta fram den attitydmässiga aspekten av den skönlitterära läsförmågan, ett perspektiv som ofta saknas i modeller för hur litterär kompetens fungerar. I flera större läsundersökningar med unga läsare har jag funnit att den har en central betydelse och jag har också speciellt framhävt behovet av att litteraturlärare arbetar med attityden redan från början i sina möten med nya klasser och grupper.

Första steget i byggandet av en sådan identitet är att eleverna får syn på sig själva som reflekterande och aktiva läsare vilkas perspektiv är efterfrågat och viktigt. Känner ungdomarna direkt att deras tankar räknas och är en del av undervisningen, då växer också självförtroendet och viljan att bidra till diskussioner med utgångspunkt i den egna läsoplevelsen. En elev med litterär identitet ser sig själv som *litteraturläsare* och är därmed medveten om skönlitteraturens speciella egenskaper och att tolkning, diskussion och bearbetning av fiktionsberättelser och lyrik skiljer sig från all annan läsning i skolan. Att en läst roman, dikt eller novell i diskussioner visar sig inrymma många olika lager, nivåer och tolkningsperspektiv kan genom lärarens vägledning tydliggöra fiktionsberättelsens, dramats eller lyrikens rika potential att säga någonting väsentligt om verkligheten på ett annat sätt än fakta och faktion. Dit ska litteraturundervisningen försöka nå. Lyckas det har också den så kallade legitimitetsfrågan (det vill säga frågan om varför skönlitteratur ska läsas i skolan över huvud taget) besvarats på vägen och blivit överspelad.

Hur elevers experimenterande med språk och bilder i klassrummet kan få dem att börja tänka på det här sättet, och ta viktiga steg i byggandet av sin litterära identitet, diskuteras och åskådliggörs i det följande.

Bild, form, rytm – och eget skapande

Allra först när jag möter en ny grupp brukar jag låta eleverna beskriva sig själva enligt instruktionen *Om du vore en växt, vad för slags växt skulle det vara då?* Jag ber dem fundera noga, sedan går vi laget runt. Många ser helt undrande ut till en början, men snart säger någon ”tall”. Jaha, undrar vi andra, varför då? Diskussion uppstår och snart säger nästa ”tussilago”. En sol- eller

maskros brukar dyka upp, några härmar varandra och tar samma palmer och prästkragar – och kanske en och annan mer ljusskygg elev väljer något under jord såsom tryffel eller potatis. Sedan kommer alltid en kaktus också, och då tar diskussionen fart på allvar. Brännässlor, köttätande växter och möjligen någon rus- eller beroendeframkallande planta kan också ruska om lite och leda till både djupare frågor och skratt. Efter att alla fått säga sitt frågar jag dem: Vad gjorde vi nu här? Ni beskrev er själva med en symbol och vi andra fick tolka. Hur var det? ”Kul”, säger de flesta. Okej, säger jag, då är vi igång i vårt poetiska skapande och tänkande. Nu kör vi på härifrån. Och det får mycket gärna vara just – kul!

Alla som jobbat med lyrik i undervisningssammanhang vet hur hårt idén om rim i traditionell mening sitter hos eleverna. Detta är viktigt att ta ur dem direkt! Jag brukar i stället lyfta fram form och rytm, tillsammans med detta att uttrycka sig metaforiskt och symboliskt som vi snuddat vid med växterna, och ganska snabbt har eleverna hittat ett poetiskt språk. Förbjud dem alltså – på ett vänligt men bestämt sätt – att rimma, tvinga in dem i fasta formler av stavelser och ord (det finns massor av bra tips och övningar för det) och du kan snabbt se hur 25 poeter i vardande prövar sina vingar på ett för dem nytt sätt.

Relativt snart hittar eleverna känslan för rytm och kan skapa poesi fri från nödrim utan att jag styr dem. I det första exemplet på detta nedan kan det anas att poeten, en byggelev på målarinriktningen, har inspirerats av låttitlar och textrader från den svenska rock- och poplyriken. Exempel nummer två är skriven av en så kallad ”hästelev”, det vill säga en elev inom naturbruksinriktningens hästinriktning.

Utan titel

Brev till de förlorade
Sju sorger
På toppen av världen:
En säng av lögner

Mitt hjärta blöder
Väck mig när ni vaknat
Inget kommer mellan oss
Jag är inte skyldig dig någonting

Gåshud

Så kallt men omvälvande
Drar i den sköra huden,
Känner mig frusen
och en känsla av växande,
inom mig.
Så spänd,
men undergiven.
Ont mot gott.

En annan fungerande kom igång-metod kan vara att ge eleverna första raden i deras kommande dikt, med den vidare instruktionen att den ska vara orimmad och innehålla ett visst antal rader. Eleverna ges i det sammanhanget möjligheten att vara kreativa vad gäller radbrytningen, och de hittar ofta en rytm och ett innehåll som får dessa 16-åringar, som varken läst eller skrivit poesi på det här sättet alls förut, att själva imponeras av och glädjas såväl åt sin egen lyriska förmåga som åt kamraternas. Att läsa upp sina alster med inlevelse är en viktig del i övningen och det är högst väsentligt att det kring detta läsande – och över hela skrivprocessen – råder en positiv skaparglädje. Det exempel jag visar här är skrivet av en elev som går skogsbruksinriktningen inom naturbruksprogrammet och har öppningsraden *När luckorna öppnas ...* given på förhand.²

När luckorna öppnas så faller
man ner. Ingen vet hur långt det är. Några meter. När
luckorna öppnas känner man hur vinden
piskar i ansiktet. När man har ramlat så tar
man sig upp igen. Luckorna öppnas varje dag.

En ytterligare möjlighet för litteraturlärare att hjälpa elever att hitta lyriska uttrycksätt är att utgå från formmässiga verktyg som etablerade poeter använt, som till exempel fraser eller ord som återkommer. Sonja Åkessons "Sommarräkning" är mycket tacksam i den typen av kreativt skrivande, inte minst när eleverna är tillbaka efter sommarlovet.³ Som bekant binds Åkessons dikt ihop av ordet *och* mellan två ord eller fraser och får på så sätt en väldigt speciell effekt på den som läser. Två exempel på denna typ av formexperiment ges nedan skrivna av elever på bygg- och naturbruksprogrammen.

32 grader

Studentmössan och plakatet
och Vincent och fota
och skogen och springa
och sommarkläder och min gamla cykel
och kohagen och kossorna
och gräset och fästingarna
och blommorna och åkrarna
och solen och regnskurarna
och mer fest och misslyckanden
och återhämtning och bryggan
och grillning och nattbadet
och katterna och hästarna
och dammiga hagen och hopp om regnet
och midsommar och för många glas
och sång och piano
och släkten och kalas
och barndomsvännen och ankan
och biltvätten och sushin
och Frenchi och rödingen
och jobbet och mamma
och stilla vattnet och båten
och hundarna och springturerna
och gruvtornet och utsikten
och Amanda och Anton
och utgång och musik
och Vigiland och dans
och båtveckan och bekanta
och killen och rosen
och pride och kärleken
och stoltheten och glädjen
och helgjobbet och stationen
och marken och glaset

Min Telefon

Min mobil är trasig
Som min själ
Skärmen är splittrad
Som min själ

Sprickan är djup
Som min själ
Den är kolsvart
Som min själ

Att tolka genom att plocka isär, veckla ut och sätta ihop på nytt
När det gäller att tolka dikt finns förstås många olika vägar att gå. Att inleda ett pass med en projicerad dikt, gärna en så kallad ”svår” dikt, och låta var och en reflektera fritt i några minuter för att sedan ta gemensam diskussion i smågrupper och helklass kring hur eleverna uppfattat dikten är svårslaget som start på en svensklektion. Avgörande är då att de först enskilt skriver ner sina personliga reflektioner och tolkningar innan diskussionerna inleds. På så vis konkretiseras och synliggörs deras eget tänkande för dem och i nästa steg, när eleverna tar med sig dessa anteckningar in i en smågrupp, finns automatiskt fyra–fem olika sätt att förstå dikten att diskutera. Just detta att lyrik i det format som ryms på en powerpoint-bild går snabbt att läsa igenom, samtidigt som poemen innehåller passager som *måste* tolkas för att ett menings-skapande ska kunna äga rum är optimalt i det utvecklande arbetet av elevernas litterära läs- och tankeförmåga.

Att klippa sönder dikter rad för rad och låta eleverna sätta ihop dem, utan att de vet hur originalet ser ut, är ett annat sätt att sätta igång elevernas poetiska kreativitet. Jag brukar ofta använda Tranströmers poesi i de sammanhangen, i synnerhet dikten ”Efter en lång torka” där varje rad är ett rytmiskt bilduniversum i sig själv. Det blir alltid fantastiska nya dikter – samtidigt som vi kan odla vår poetiska rebellstatus genom att göra våld på en nobelpristagares verk, om än med stor respekt. Detta är faktiskt en viktig sak då elever med lågt självförtroende ofta är rädda att göra fel. När de förstår att det inom poesin inte finns några fasta regler skapar det stor lättnad. Många av dem är så vana att göra fel när det kommer till skrivande att de inte vågar försöka alls när det först dyker upp. Övningar av den här typen, och praktisk tillämpning av Tristans Tzaras välkända dadaistiska manual för diktskrivning råder vanligtvis slutgiltig bot på det.

Med jämna mellanrum påminner jag eleverna om poesins komprimerade form och pekar på vilken stor betydelse detta har, både vid läsning och eget skrivande. För att vidare illustrera detta

ger jag dem ibland uppmaningen att ”veckla ut” detta koncentrat av mening genom att låta poetiska uttryck byta genre.⁴ Med siktet inställt på de förtätade berättelser som ofta ryms i dikter öppnar sig många bearbetningsmöjligheter som verkligen nödvändiggör ett aktivt tolkningsarbete. Att till exempel göra manus till musikvideor med utgångspunkt i äldre poesi är en övning som ofta blir mycket bra.⁵ För att lyckas måste eleverna då gå djupt ner i texten, tolka den och sedan ge uttryck i form av rörlig bild och musik. Musikartist och genre väljer de själva med utgångspunkt i texten. En annan variant är att utveckla en läst dikt till en novell. Det går också alldeles utmärkt att göra tvärtom, det vill säga att läsa en novell noga för att därefter komprimera sin läsoplevelse till en egen tolkning i poesiform. Mirja Unges novell ”Jul för fan” läste jag i december förra året med en klass och bad sedan eleverna att sammanfatta sin läsoplevelse enskilt. Först fritt i några korta rader, sedan i en så kallad 11-ordare enligt den för svensklärare välkända formeln *ett ord – två ord – tre ord – fyra ord – ett ord*. En kille från naturbruksprogrammets jordbruksinriktning som inte varit speciellt på hugget tidigare under kursen skrev följande reflektion och dikt.

Jul för fan. Känslan man får av berättelsen är ganska sorglig men ändå glad. Sorglig för att familjen är splittrad och att pappan har blivit alkoholiserad. Glad för att pappan ändå fick veta att hans dotter bryr sig om honom och har saknat honom och att han får besök av henne på just julafton.

Jul
Kalla händer
Alkoholens lungnande rus
Rök i nattens luft
Sorgen.

Som ni kan se är elevens stavning och språkbehandling inte helt felfri. Men hans dikt är onekligen en komprimerad version av hans resonemang med utgångspunkt i novellen – och en tänkvärd sådan. Att dikten säger någonting mer, någonting större än reflektionen är tydligt. Rytmen och orden, rytmen i orden. Känslan. Ja, det finns någonting där. Det kände han också när han läste upp den inför närmast andäktiga kurskamrater.

Diktsamlingar och författaruppläsning

Mot slutet av en kurs eller ett moment har jag ofta sammanställt elevernas dikter till diktsamlingar i form av hyfsat snygga häften, alltefter min bästa kopierings- och layoutmässiga förmåga.

Till dessa skriver jag alltid förord i litterär och peppande stil.

Diktsamlingarna ställs ut i skolbiblioteket och i klasserna har vi haft uppläsningar med de mest hänförande resultat. Många av de som kallas "svaga läsare" vågar i den situationen läsa upp sina alster och de tas emot av de lyssnande på ett positivt sätt. När jag ibland träffar elever tio år senare tar det inte lång tid innan poesiläsningen kommer på tal. Det är då tydligt att det vi gjorde har betytt något för dem och gör så fortfarande.

Ibland vid dessa tillfällen har vi försökt hålla dikterna som ska ingå i samlingen inom ett tema. Ibland har temat varit "Jag". Det svåraste och lättaste av ämnen, nämligen att skriva några rader om vem man är. Det vet väl alla? Vem man är alltså? Eller? I våras fick jag in den här dikten av en flicka i årskurs 2 som utbildar sig till djurvårdare inom naturbruksprogrammet. Det kan anas att vi läst en del modernistiska dikter under terminen. Att eleverna tar till sig och själva använder sådant vi jobbat med och läst och gör det till sitt är förstås alldeles utmärkt.

Jag

Hjärtat bultar, pulserar ut vackra röda rosor i ådrorna och klär mitt inre

Men, fortfarande lika vass som dess taggar

Passa dig, hoppas du är försiktig, hälsningar från illviljan och
välviljan tillsammans med skadeglädjen.

Huden är tatuerad men inte ens jag kan se de mönster som annars
skulle varit gaddade i mitt minne.

Bär kroppen som ett museum av naturkatastrofer.

Min sol, måne och stjärnor, jag studerar er som ni vakar över mig
jag vaktar det stilla vattnet precis som fisken i Mars månad inte gör.

Skickar en slängkyss över havet innan vågen tar det sista andetaget
som skulle varit mitt.

När vi kommit ända hit känner de flesta eleverna att poesi och litteratur behövs för att kunna uttrycka allt det där som inte går att säga eller skriva på annat sätt. Det lyriska och fiktionella blir som i elevdikten ovan mer verkligt och substantiellt än verkligheten själv.

Avslutning

Min förhoppning är att jag med dessa exempel och resonemang har kunnat visa någonting av hur just lyriken ger goda och direkta möjligheter att utveckla en litterär identitet bland yrkesinriktade ungdomar från icke-läsande hem. Att det här är elevgrupper som ofta underskattas inte minst i svenskundervisningen och i samband med läsning visar flera olika studier.⁶ Tyvärr befarar jag att detta ganska ofta får följderna att lärare i yrkesklasser inte tycker att det är någon idé att läsa abstrakt poesi. ”Bättre att hålla sig till verkligheten och lära ungdomarna stava och skriva korrekt”, tycks vara filosofin. Inget kan enligt mig vara mer felaktigt.

I mötet med lyriken öppnas hela den stora potentialen och behovet av att skriva och tänka på sätt som leder tanken vidare till tolkning, till diskussion, inre och omvärldsorienterande fördjupning. Fiktionens och konstens meningsfullhet blir påtaglig och utvecklande i en tid där långt fler ungdomar än de yrkesinriktade – och väldigt många vuxna – har attityden att det enda som egentligen är värt att läsa är det direkt verklighetsanknutna. På andra sidan denna utblickande reflektion ser jag därför starka anledningar att kriga på en tjuoårsperiod till.

Noter

- 1 Detta är jag inte ensam om, området tycks ha ägnats märkligt lite intresse inom den svenskämnesdidaktiska forskningen och skolrelaterad läsdebatt i Sverige. Om lyrikens undanskymda plats svenskämnesdidaktiska forskningen har till exempel Peter Degerman, Anna Sigvardsson och Pär-Yngve Andersson skrivit under 10-talet. När detta skrivs i augusti 2019 är det med den glädjande vetskapen att en poesididaktisk konferens äger rum i december vid Göteborgs universitet.
- 2 Den övningen och många andra mycket användbara lyriska kom igång-övningar är hämtade från Rosemarie Holmströms bok *Hundra huskurer mot skrivkramp* i vilken en bärande idé är att de skrivande får en mycket begränsad tid för varje skrivuppgift. Detta har visat sig vara mycket bra bland elever som tvivlar på sin förmåga. Har de för lång tid på sig blir det oftast ingenting.
- 3 Åkessonidén är inspirerad av Christina Monthan Axelsson som med sin engagerade undervisning inom lärarutbildningen i Uppsala under 90- och 00-talen synliggjorde litteraturdidaktikens alla möjligheter. Att övningen fått viss spridning framgår på nätet.
- 4 Genrebyte är generellt en strålande metod för bearbetning och tolkning där debattartiklar kan bli schlagertexter och kakrecept bli till politiska tal.
- 5 En variant på den här övningen finns i läromedlet *Svenska spår 2*. Ahlénius, Monica och Leibig, Annika. *Svenska spår 2*. Stockholm: Bonnier utbildning, 2002.

- 6 För en översikt, se Katrin Lilja Waltås avhandling ”Äger du en skruvmejsel?” *Litteraturstudiets roll i läromedel för yrkesinriktade program under Lpf 94 och GY 2011 (2017)*. Jfr även forskningsresultat och diskussion hos forskare som Gun Malmgren, Lotta Bergman, Eva Hultin och Caroline Graeske om att svenska ofta i praktiken setts som ett färdighetsämne inom de yrkesförberedande programmen, medan det inom studieförberedande program varit ett bildningsämne.

ÖPPEN SEKTION

GUSTAV BORSGÅRD OCH MARIA JÖNSSON

FRÅN LITTERATUR- FÖRSTÅELSE TILL LITERACY

Om utbredningen av ett begrepp och konsekvenserna
för litteraturredaktiken

Jag ska som litteraturvetare presentera mig på en tvärvetenskaplig workshop för lärarutbildning och läsforskning där språkvetare, lingvister och språkdidaktiker utgör majoriteten. Stämningen är vänlig, öppen och nyfiken. Vi gör en presentationsrunda – alla berättar vad de heter och säger några ord om vad de forskar om. De flesta nämner ord som "literacy", "språkutveckling" och "läsförståelse" – de undersöker hur man kan utveckla den hos eleverna, eller hur man bäst kan studera den. Jag har inte fått ordet ännu men börjar bli nervös. Kanske känner jag att mitt ämne inte riktigt hör hemma i sammanhanget? Jag kan väl inget om läsförståelse? Däremot mycket om litteratur och om att undervisa om den.

Jag blir torr i munnen, hittar inte orden. Jag famlar efter begrepp som kan göra mig förstådd i det här sammanhanget. Jag kan inte bara prata om skönlitteratur, det förstår jag ju. Jag letar i minnet efter orden som kan beskriva det jag gör, så att det inte ska låta så flummigt... Vad sjutton heter det? Det man försöker utveckla hos studenterna som gäller deras förmåga att läsa, förstå och analysera litteratur? Tolkning? Nej,

herregud, det låter gammaldags. Jag mumlar något om att jag också arbetar med läsförståelse, ja, fast kopplat till skönlitteratur då.

När jag går därifrån, besviken på mig själv och med känslan av att inte ha varit uppriktig, möter jag en äldre litteraturvetarkollega. Jag frågar henne, lätt desperat, "vad heter det vi utbildar våra studenter i? Alltså vad är det vi lär dem? Vad heter det vi gör?". Hon svarar mig att hon alltid sagt att hon håller på med "litteraturundervisning" och att hon vill att studenterna ska utveckla "litteraturförståelse". Jag stannar upp – just ja! Det är så det heter! Det har jag alltid gjort, det kan jag något om. Hur kunde jag glömma det?

De senaste åren har vår vokabulär som litteraturvetare och litteraturredaktiker gradvis kommit att förändras. Vi hör oss själva allt oftare tala om "läsförståelse", "narrativ kompetens" och "literacy" där vi tidigare skulle ha använt andra ord för att beskriva det vi undervisar i och forskar om. Delvis har det att göra med ett ökat ämnesöverskridande samarbete där vi både i forskning och utbildning i högre grad än

tidigare samarbetar med språkvetare, lingvister och språkdidaktiker. Delvis har det att göra med att diskursen kring litteraturundervisning svängt från ett fokus på ”objektet” – litteraturen och litteraturkunskaperna – till ”subjektet” – läsaren och läsarens förståelse.

I denna text vill vi diskutera vad denna omorientering innebär för litteraturredaktiken och litteraturens plats i såväl lärarutbildningen som i forskning om litteraturundervisning. Vi tar utgångspunkt i en historisering av literacybegreppet och beskriver begreppets utbredning inom dagens transnationella policylandskap. Därefter undersöker vi hur literacydiskursen har rekontextualiserats inom ramen för det svenska skolsystemet och problematiserar dess användbarhet inom litteraturundervisning med hjälp av teoretiker som Gert Biesta, Emmanuel Lévinas, Rita Felski och Toril Moi. Vi diskuterar också vad ett okritiskt användande av literacybegreppet innebär för literaturredaktiken som forskningsämne samt vad konsekvenserna kan bli för det litteraturvetenskapliga professionspråket.

Vårt huvudargument är att literacybegreppet sätter fokus på det lärande subjektet snarare än på det objekt som hen undersöker, vilket riskerar att på olika sätt reducera det sistnämnda. Detta får särskilda konsekvenser när objektet är skönlitteratur, men kan också ses som ett större undervisningsproblem där eleven på ett förenklat sätt förväntas inkorporera ”det andra” – det som inte med lätthet låter sig förstås, integreras, begripas – i den egna förståelsen.

Literacybegreppets expansion

Begreppet literacy kan, enkelt översatt, förstås som läs- och skrivkunighet, men har de senaste decennierna nått utanför sitt ursprungliga språkvetenskapliga sammanhang och kommit att få en långt mer vittfamnande innebörd. I dag används literacy i en bred, metaforisk mening för att beteckna en uppsjö av olika förmågor, praktiker eller ”händelser”.¹ Som så ofta när man försöker förstå utbredningen av ett begrepp

inom utbildningsdiskursen får man, i dagens transnationella policylandskap, lyfta blicken utanför det nationella. De senaste decennierna har på bred front inneburit en utbildningspolitiskt baserad förskjutning av skolans karaktär till en allt starkare inriktning mot tester och betygssättning. Starkt bidragande orsaker till denna utveckling återfinns på en transnationell nivå; dels handlar det om ett ökat ekonomiskt imperativ i OECD:s och EU:s utbildningspolicy, dels om inflytandet från internationella kunskapsmätningar som PISA.²

Begreppet literacy användes tidigare oftast för att beteckna läskunnighet bland vuxna, men OECD:s PISA-studier har starkt bidragit till att begreppet med brett genomslag har kommit att användas för att beteckna skolelevs kompetenser.³ Det tål att påpekas att fältet för olika literacystudier är enormt och att det finns falanger – som Critical Literacy eller New Literacy Studies – som på olika sätt verkar för en förståelse av literacy som mindre av en individuell kompetens och mer av en social interaktion eller en händelse som uppstår i sociala kontexter.⁴ Som Elin Sundström Sjödin påpekar i avhandlingen *Where is the Critical in Literacy?* (2019) innebär trycket från den mätbarhetsinriktade, transnationella policydiskursen emellertid att literacy tenderar att behandlas som en uppsättning förmågor.⁵ I OECD:s tappning är literacy exempelvis en teknik eller förmåga som provas individuellt.⁶ PISA:s tre undersökningsområden – matematik, naturvetenskap och läsning – kallas samtliga för literacy, nämligen *mathematical literacy*, *scientific literacy* och *reading literacy*. Reading literacy kan i förstone framstå som ett tautologiskt begrepp – läsningsläskunnighet? – men en förklaring ligger i att den läskunnighet som åsyftas genom literacybegreppet är ett vidgat begrepp som har kommit att te sig alltmer synonymt med ”kompetens” eller ”förmåga”. Ninni Wahlström, professor i pedagogik, skriver:

The PISA Assessment is described as measuring broad knowledge and going beyond school-

based knowledge towards its use in everyday life as an adult. It is based on a "dynamic model of lifelong learning", which implies that it teaches knowledge and skills for the "successful adaptation to a changing world" and concerns continuous learning throughout life. This broad approach to knowledge and skills is summarised in the concept of "literacy".⁷

Som Wahlström beskriver det är literacybegreppet inbegripet i en diskurs om livslångt lärande, som under de senaste decennierna har medfört att utbildning mer och mer kommit att betraktas som en individuell angelägenhet där det enskilda, lärande subjektet och dess livslånga (om)skolning står i fokus.⁸ Blickar man bakåt kan man konstatera att den brasilianske pedagogen Paulo Freires teorier från 1970-talet har varit betydelsefulla för literacybegreppets utveckling, fast kanske inte på det sätt som Freire hade önskat.⁹ Freire, vars pedagogik hade ett kritiskt-emancipatoriskt syfte, menade att "reading the word" alltid föregås av "reading the world" – läsningens kontextbundenhet var med andra ord central för Freire, liksom läroprocessen förstådd som en aktiv och dialogisk förbindelse mellan individ och omvärld.¹⁰ Även om den kritiska dimensionen i Freires förståelse av literacy inte alltid har förvaltats har det vidgade läsbegreppet – att på olika sätt "read the world" som en form av literacy – med tiden fått stort genomslag.

Inom ramen för dagens tongivande, transnationella policydiskurs framstår det emellanåt som att det är få företeelser som inte kan betecknas som en form av literacy, så till den grad att man kan fråga sig vad som egentligen skiljer literacybegreppet från kompetensbegreppet. Två exempel på ett vidgat literacybegrepp som i sammanhanget kan nämnas är *physical literacy* (förmåga att utföra och upprätthålla fysisk aktivitet) och *financial literacy* (individens förmåga att fatta välinformerade beslut i ekonomiska frågor).¹¹ Somliga forskare har påpekat hur literacy har tappat värde som begrepp när dess koppling till "traditionell läsfärdighet" under-

mineras.¹² En annan, marxistiskt inriktad, kritik mot literacybegreppet är att det behandlar läskunnighet som en vara som syftar till att öka den individuella studentens marknadsvärde.¹³ Litteraturdidaktikern Christian Mehrstam skriver att ett begrepp som literacy har en "paketpotential" i den bemärkelsen att begreppet framställs som en fråga om att som individ bära med sig ett batteri av behändiga manicker:

Man tänker sig eleven eller studenten som en autonom, rationell individ som kommer in i en utbildningsbutik. Där ska tydligt avgränsade, snyggt paketerade och moderiktigt etiketterade kunskaper (kompetenser, literacies, gener, verktyg, strategier) ligga på hyllorna, så att det går snabbt och lätt att välja. Individens lägger bara sådant i kundvagnen som hon tror sig ha nytta av för att hävda sig i konkurrensen på en global arbetsmarknad.¹⁴

Med Mehrstam kan man ifrågasätta om det här är ett rimligt sätt att förstå vad som händer i ett boksamtal eller en seminariemiljö, att deltagarna där skulle vittja sin personliga kunskapsbank för att plocka fram sina paket med litterär kompetens, seminarieliteracy och tolkningsstrategier i syfte att montera ihop en läsning.¹⁵ Mehrstams "seminarieliteracy" kan framstå som ett raljant påhitt, men med tanke på hur tøjbart literacybegreppet visat sig vara är det en fullt rimlig term. Vi menar att begrepp som *physical* eller *financial literacy* är illustrativa exempel på vad som inom ramen för dagens policydiskurs är möjligt att inkludera i literacybegreppet och därigenom betrakta som en form av "läsning".

Literacy och litteraturundervisning

Vilka blir då konsekvenserna av literacybegreppets expansion för lärarutbildningen och för den (syn på) litteraturundervisning vi som litteraturvetare förmedlar till våra lärarstudenter? Det svenska skolsystemet står inte utanför inflytandet från de dominerande, transnationella

policydiskurserna inom OECD och EU. I en tid av ”tävlingsorienterad kunskapskapprustning” väcker bristfälliga resultat på PISA:s mätningar en oro att halka efter andra nationer ekonomiskt, vilket skapar utrymme för utbildningsreformer.¹⁶ I den skoldebatt som ägde rum i Sverige under 2000-talets första decennium och som ledde fram till grund- och gymnasieskolereformen 2011 användes de otillfredsställande resultaten från internationella kunskapsmätningar som PISA för att konstituera ett legitimt reformutrymme.¹⁷ De borgerliga partiernas företrädare gjorde i sammanhanget retoriskt bruk av en motsättning mellan ”flum” och ”fast kunskap” och förespråkade en skola där det senare skulle sättas i centrum.

För litteraturundervisningens vidkommande blev en konsekvens av denna utbildningsideologi att den skönlitterära läsningens demokrati- och bildningsaspekter tonades ned i styrdokumentet till förmån för den ”fasta kunskap” som undervisning i explicita lässtrategier sägs kunna erbjuda.¹⁸ Vikten av att lära ut lässtrategier understryks i såväl det centrala innehållet för svenskämnet i årskurs 1–9 i *Lgr11* som i den läsfrämjande satsningen *Läsllyftet*, i vilket strategiundervisningens värde för fler skolämnen än svenska betonas.¹⁹ Per-Olof Erixon och Maria Löfgren skriver, angående *Läsllyftet*, om hur skönlitteraturens demokratispekter marginaliseras i och med att Skolverket valt att utforma *Läsllyftet* med utgångspunkt i ett språkvetenskapligt literacyperspektiv.²⁰ Undervisning i explicita lässtrategier har också lyfts fram i populariserad form genom Martin Widmarks inflytelserika *En läsande klass*.²¹

Jämför man med OECD:s förståelse av *reading literacy* kan man notera att OECD, i tilltagande grad sedan PISA började genomföras år 2000, stöder sig på forskning som lyfter fram värdet av metakognition och explicit undervisning i lässtrategier.²² Metakognitiva kompetenser aktiveras, enligt OECD, när läsare övervakar och justerar sin läsning i enlighet med de mål han eller hon har ställt upp för läsningen. I detta avseende

framställs explicita lässtrategier – som med fördel kan läras ut genom uttryckliggjorda och formaliserade instruktioner – som ett viktigt verktyg: ”By using these strategies, the reader can effectively interact with the text by conceiving reading as a problem-solving task that requires the use of strategic thinking and by thinking strategically about solving reading comprehension problems.”²³

Styrdokumentens och de läsfrämjande satsningarnas ökade intresse för strategibaserad läsundervisning tycks således gå hand i hand med OECD:s betoning av undervisningsmodellens värde. Från vårt perspektiv, som lärarutbildare och litteraturvetare, finns det ett par oroande tendenser med denna utveckling. Vi har själva ägnat lektioner åt att undervisa lärarstudenter om metakognition och modellering, med en gnagande känsla av att skönlitteraturen befinner sig någon helt annanstans. Problemet med utvecklingen är, som vi ser det, för det första att fokus tenderar att hamna på *läs*undervisning snarare än på *litteratur*undervisning. Om problemformuleringen är sådan att det viktiga är att förbättra svenska elevers literacy, samtidigt som skönlitteraturen inte tillerkänns något särskilt värde, blir det oklart varför man inom ramen för svenskämnesundervisningen inte kan fokusera på läsning av sakprosatexter. Detta är en uppfattning som bland annat har togräfsits av språkvetaren Lars Melin i en medial debatt om skönlitterär läsning från 2016. I en artikel ur *Dagens Nyheter*, ”Skönlitteratur hjälper inte unga till framgång i livet”, skriver Melin:

Det är just faktalitteratur som är nyckeln till framgång i skolan, till högre studier och till framgång i alla något så när kvalificerade jobb. Det är bra om de unga läser våra klassiker, men det är förmågan att tillgodogöra sig en rapport eller ett pm som ger dem framgång i livet. Det är också denna förmåga som Pisa mäter.²⁴

Melins argumentation kan ses som en rekontextualisering av en globalt dominerande och arbetsmarknadsinriktad problembild gällande

undervisningspolicy, strängt upptagen vid det kvantitativt mätbara: Hur ska man bära sig åt för att den egna nationens elever ska prestera bättre i OECD:s kunskapsmätningar? Detta leder oss in på det vi uppfattar som en annan oroväckande tendens, nämligen att objektets betydelse – i det här fallet skönlitteraturen – reduceras när fokus hamnar på lärprocesser hos subjektet – det vill säga utvecklandet av elevens literacy. För litteraturundervisningens del blir problemet att såväl skönlitteraturens specificitet som det enskilda skönlitterära verkets unicitet inte tas om hand.

Vår avsikt är här inte att söka idealisera skönlitteraturen eller bidra till ”myten om den goda litteraturen” som Magnus Persson skrivit om.²⁵ Däremot tror vi att litteraturundervisningen kunde tjäna på att ta skönlitteraturen på allvar på de sätt som Rita Felski och Toril Moi förespråkar i *The Limits of Critique* respektive *Revolution of the Ordinary*. Felski skriver: ”Works of art are not just objects to be interpreted; they also serve as frameworks and guides to interpretation.”²⁶ Ur det perspektivet är skönlitteraturen mer än ett godtyckligt valt ”objekt” att applicera förutbestämda lässtrategier eller teoretiska modeller på. Objektet har något att komma med, något att säga – det vägleder och vilseleder, efterfrågar och svarar. De senaste åren har flera litteraturdidaktiker argumenterat för ett sådant ”lyssnande” förhållningssätt. Anders Öhman menar till exempel, i sin bok *Litteraturdidaktik, fiktioner och intriger*, att läsning bör handla om att ta del av det ”hela yttrande” som texten vill förmedla, och i antologin *För berättelsens skull* utgår flera av skribenterna från en idé om att skönlitteraturen bär på sin egen didaktiska impuls.²⁷ Även om literacydiskursen sällan problematiseras explicit i den litteraturdidaktiska forskningen pågår alltså försök att beskriva varför litteraturundervisning inte kan reduceras till läsundervisning – och hur detta har betydelse även bortom svenskämnet.

Om respekten för objektets annanhet och unicitet inte värderas i litteraturundervisningen riskerar vi att skapa läsare – och i

förlängningen kanske elever och medborgare – som paradoxalt nog blir både omnipotenta och ensamma. Omnipotenta för att de invaggas i förhoppningen om att alla texter och fenomen går att ”bena upp”, tränga in i och beskriva, bara man använder de rätta strategierna. Att makten över texten ligger hos läsaren, och att målet är att inkorporera objektet i den egna förståelsen. Ensamma för att de i förhoppningen att integrera det obekanta i sitt lärande inte kan få verklig kontakt med ”det andra”, det som ligger bortom förståelsen, som är just något annat än dem själva – något som enligt filosofen Emmanuel Levinas inte kan och inte ska integreras utan i stället erkännas i sin annanhet och unicitet.²⁸ Utan respekt för den andres annanhet uppstår inget verkligt möte mellan läsare och text. Literacybegreppets expansion vittnar inte bara om att elever utbildas till ”läsare” i allt fler ämnen och sammanhang, utan också om att allt fler fenomen i utbildningen blir ”avläsbara”. Den potentiellt bångstyriga och brokiga verkligheten förutsätts – oavsett om det handlar om gymnastik, fysik eller litteratur – vara möjligt att läsa av.

Teoretikern Gert Biesta ifrågasätter denna utveckling och menar att verkligt meningsfull undervisning innebär ett sorts risktagande där eleven uppmuntras utmana och riskera sina kunskaper och tidigare förståelse av tillvaron i mötet med objektet.²⁹ Biesta är kritisk till vår samtids sätt att tala om ”lärande” som en ständigt pågående process där subjektet inkorporerar allt mer kunskap i den egna förståelsen, och där lärarens roll är att stödja detta lärande. Biesta menar att detta tal döljer det faktum att det i mötet med objektet, och det som inte helt går att begripa, sker en process som är oförutsägbar och som inte kan läras ut på förhand.³⁰ En undervisning som ensidigt fokuserar på elevens kompetens och förmågor, där objektet blir utbytbar och avläsbar, riskerar konstruera ett koloniserande förhållningssätt till omvärlden och till det okända.

Tänker man med Biesta har litteraturundervisning en viktig emancipatorisk potential.

Det handlar dels om att erkänna litteraturens egenart och specificitet, men också om att – via densamma – faktiskt lära sig något som går utöver skönlitteraturen och som handlar om livet. Det som står på spel är alltså i slutändan hur man över huvud taget ”läser” sin omvärld och hur man hanterar det ännu inte kända. Litteraturundervisningen har möjlighet att förbereda elever på detta möte – inte genom att rusta subjektet med förutbestämda strategier, utan med respekt inför och nyfikenhet på det de inte redan vet.

Literacy och litteraturdidaktik

Vår avsikt är inte att ifrågasätta den omfattande literacyforskning som bedrivs inom olika discipliner – den är diversifierad och långt mer nyanserad än vad vi här kan göra rättvisa. Det vi vill problematisera är vad som händer när ett begrepp som literacy överförs till ett litteraturdidaktiskt sammanhang. I dag används literacy närmast synonymt med läsning och läsförståelse också av oss litteraturdidaktiker verksamma i Sverige – ibland i sin försvenskade variant ”literacitet”.³¹ En hypotes som vi har är att begrepp som ”literacy” och ”läsförståelse” blivit ett slags *lingua franca* – de har blivit kodorden som släpper in oss i sammanhang där vi som litteraturvetare och litteraturdidaktiker, av såväl vetenskapliga som strategiska skäl, behöver och vill vara. Det kan handla om svensklärarytbildningen, debatten om och forskningen kring läsförståelse och läsundervisning, ämnesöverskridande samarbeten, nätverk som adresserar frågor om läsande och skrivande etcetera. Använder vi i dessa sammanhang begreppet ”literacy” förstår forskare och didaktiker från angränsande ämnen vad det är vi säger – vi blir begripliga, om än obekväma på en och samma gång.

Samtidigt, menar vi, riskerar begreppet literacy att ställa sig i vägen och skymma de fenomen, kunskaper och praktiker vi en gång hade för avsikt att översätta. Litteraturdidakti-

ker har redan sedan ett tiotal år tillbaka börjat tala om ”narrativ kompetens” för att beskriva vad de kan bidra med i exempelvis lärarytbildningen.³² Även ”läsförståelse” är ett begrepp som vi har vant oss vid att använda. Redan dessa begrepp tenderar att i vissa sammanhang alienera oss från vår litteraturdidaktiska och litteraturvetenskapliga diskurs, men de har åtminstone en – om än vag – kontakt med ett ”objekt” utanför lärsobjektet, nämligen texten, boken eller berättelsen. ”Narrativ kompetens” syftar ändå på att utveckla elevers förmåga att läsa och skriva *berättelser* – och då torde kunskap om hur dessa berättelser är uppbyggda fortfarande vara av intresse.

Ett begrepp som ”literacy” saknar dock denna relation till ”objektet” – här ligger fokus enbart på läsaren och de strategier och kompetenser hen ska utveckla. Vi menar att användningen av dessa begrepp inte är helt oskyldig. Det är inte bara så att vi, för att det är praktiskt och för att bli begripliga, kan byta ut begrepp som litteraturförståelse mot literacy – det händer något på vägen. Vi tappar kontakt med det objekt som är verksamt i läsprocessen, och därmed med de kunskaper och praktiker vi har utvecklat i relation till detta objekt. Det kan handla om att analysera fenomen som berättarperspektiv, genre, motiv och tema. Det kan också handla om att undersöka textens implicita läsare, retoriska strategier, versmått, paratexter och bildspråk – kort sagt den myriad av detaljerat kunnande om texter som man har utvecklat som litteraturvetare.

Ju mer man talar om läsförståelse och literacy, desto mindre får man kontakt med dessa begrepp som lär oss att se och urskilja objektet i dess unicitet. Vad händer med det kunskapsområde litteraturundervisningen ska peka ut, om vi byter begrepp? Faller det i glömska? Att jämföra literacybegreppets utbredning med en kolonisering av det litteraturvetenskapliga professionsspråket är kanske att ta i. Men i takt med att de humanistiska bildningsämnen marginaliseras i utbildningen är liknelsen

kanske ändå inte helt irrelevant. Att vi konstruerar vår förståelse av världen genom ord och begrepp är i humanvetenskaperna närmast en truism – ord gör något, de påverkar vår uppfattning om verkligheten. Literacybegreppet riskerar – liksom skriftspråket i relation till det muntliga, standardspråket i relation till det dialektala – att inte bara skymma utan radera kopplingen till de erfarenheter och kunskaper de lokala uttrycken är förbundna med.

Avslutning

Tillbaka till det tvärvetenskapliga sammanhanget och presentationsrundan vi nämnde inledningsvis. Vad handlar den där svindeln och svårigheten att hitta rätt i den tvärvetenskapliga begreppsvärlden egentligen om? Är det inte i slutändan ämnesidentitet och revirbevakning det handlar om – en rädsla att tappa mark och auktoritet som litteraturvetare och litteraturdidaktiker i ett sammanhang som präglas av literacyforskare?

Kanske är det så. Det finns onekligen fördelar med ett begrepp som överbryggar ämnesdiscipliner och som tar fasta på en allmän läskompetens och förmåga att ”läsa världen”, snarare än enbart skönlitteraturen. Här får ju till exempel ämnen som idrott, musik och hemkunskap plats. Kompetensen att utföra vissa rörelser eller läsa av musikaliska strukturer verbaliseras och får ett metaspråk. De estetiska ämnenas teoretiska och analytiska aspekter kan synliggöras och erkännas.

I literacybegreppets utbredning finns också en – åtminstone potentiell – problematisering av det språkligas företrädesrätt. Det är inte bara texter som går att läsa – även midsommarfirande, stadsplanering eller för den delen träd blir avläsbara fenomen. Det utvidgade textbegreppet utvidgas alltså än mer med ett literacybegrepp som flyttat fokus från objektet till läsaren. Det finns en lustig tanke i att literacybegreppet kanske ger oss litteraturvetare större, snarare än mindre spelrum – vi kan

kanske vidga vårt kunskapsområde? Att barn utbildas till att läsa världen, snarare än enbart den litterära texten, skulle ju kunna vara omvälvande, i positiv mening, för vårt sätt att se på läsning.

Men förutsättningen för att så ska ske är att de specifika och kontextbundna villkoren för ”läsningen” erkänns, och att ”objekten” i den läsprocessen tas i beaktande som viktiga aktörer. På samma sätt som romanen i den skönlitterära läsakten måste få betydelse för läsförståelsen måste de romerska ringarna, tamburinen eller träden, gräset och stenarna, få betydelse för förmågan att ”läsa” rörelse, musik eller landskap. Vad är läsningen utan något som blir läst? Risken med literacybegreppets utbredning är att all specifik läsning reduceras till en och samma kompetens. Begreppet riskerar således att dölja eller radera enskildheter, snarare än att nyansera dem.

Frågan är också vad literacybegreppets utbredning får för konsekvenser i en konkret undervisnings- och bedömningsituation. Vi vet att mätningar som nationella prov och PISA tenderar att få stort genomslag i konkreta undervisnings- och bedömningspraktiker.³³ Som vi har nämnt översätts också literacy, i undersökningar som PISA, till metakognitiva kompetenser och förmågan att använda explicita läsförståelsestrategier. Om det inte längre räcker att vara duktig i de romerska ringarna utan att man dessutom, eller i stället, måste kunna formulera sig på en metanivå om det man gör i de där ringarna – har man då inte förlorat något på vägen? Om allt praktiskt kunnande ska översättas till läsning – och kunna bedömas som läsning – finns det en risk att elever blir sittande med att skriva långa reflekterande rapporter även i ämnen där det praktiska kunnandet borde ha företräde.

Det finns alltså, menar vi, goda skäl att som litteraturvetare förhålla sig kritiskt inför literacybegreppets utbredning och i stället argumentera för vikten av att använda kontextanpassade begrepp för läsningens olika dimensioner.

Fokus för oss litteraturdidaktiker borde kanske inte vara att utbilda allmänna ”läskompetenser”, utan att insistera på vikten av att släppa in objektet och ”den andre” i läsakten? Att vi

snarare än att intressera oss så mycket för våra inre mentala processer strävar efter att lära oss läsa texter – så väl som träd, gräs och stenar – uppmärksam, intresserat och noggrant.

Noter

- 1 UNESCO, *Education for All: Literacy for Life* (Paris, 2005), 150.
- 2 Ninni Wahlström och Daniel Sundberg red., *Transnational Curriculum Standards and Classroom Practices: The New Meaning of Teaching* (London: Routledge, 2018); Heinz-Dieter Meyer och Aaron Benavot red., *PISA, Power, and Policy: The Emergence of Global Educational Governance* (Didcot: Symposium Books, 2013); Martin Lawn och Sotiria Grek, *Europeanizing Education: Governing a New Policy Space* (Oxford: Symposium Books, 2012); Gert Biesta, *God utbildning i mätningens tidevarv*, övers. Katarina Falk och Christian Thurban (Stockholm: Liber, 2011).
- 3 Lawn och Grek, *Europeanizing Education*, 123.
- 4 Se exempelvis Hilary Janks, *Literacy and Power* (New York: Routledge, 2010); James Paul Gee, ”The New Literacy Studies” i red. Jennifer Rowsell och Kate Pahl, *The Routledge Handbook of Literacy Studies* (New York: Routledge, 2015), 35–48.
- 5 Elin Sundström Sjödin, *Where is the Critical in Literacy? Tracing Performances of Literature Reading, Readers and Non-readers in Educational Practice* (diss. Örebro universitet, 2019), 38.
- 6 UNESCO, 150.
- 7 Ninni Wahlström, ”A Third Wave of European Education Policy: Transnational and National Conceptions of Knowledge in Swedish Curricula”, i *European Educational Research Journal* 15, nr 3 (2016), 307f.
- 8 Gert Biesta, ”Against Learning: Reclaiming a Language for Education in an Age of Learning”, i *Nordisk Pedagogik* 25 (2005), 54–66; Lawn och Grek, 47; Jenny Ozga, Peter Dahler-Larsen, Christina Segerholm och Hannu Simola red., *Fabricating Quality in Education: Data and Governance in Europe* (London: Routledge, 2011), 15f., 27.
- 9 James Paul Gee, *Social Linguistics and Literacies: Ideology in Discourses* (London och New York: Routledge, fjärde utgåvan, 2012), 59–62.
- 10 Janks, *Literacy and Power*, 13.
- 11 *Physical literacy* inbegriper enligt många forskare mer än själva den fysiska förmågan. Begreppet omfattar även den motivation, självförtroende och kunskap som krävs för att upprätthålla fysisk aktivitet. Se till exempel Margaret Whitehead, ”Physical Literacy: Philosophical Considerations in Relation to Developing a Sense of Self, Universality and Propositional Knowledge” i *Sport, Ethics and Philosophy* 1, nr 3 (2007), 281–298. *Financial literacy* beskrivs i sin tur, av OECD, som individens förmåga att ”identify financial information, analyse information in a financial context, evaluate financial issues and apply financial knowledge and understanding”, se OECD, *PISA 2018. Draft Analytical Frameworks* (2016), 70.
- 12 UNESCO, 150.
- 13 Patrick Shannon, ”Reading Marxism” i red. E. Wayne Ross och Rich Gibson, *Neoliberalism and Education Reform* (Cresskill, NJ: Hampton Press Inc, 2006), 162.
- 14 Christian Mehrstam, ”Kunskapspaket eller kulturell omförhandling? Den enskilda läspraktikens förhållande till genre” i red. Judith-Ann Chrystal och Maria Lim Falk, *Tionde nationella konferensen i svenska med didaktisk inriktning* (Stockholm: Universitetservice AB, 2013), 117.
- 15 Mehrstam ”Kunskapspaketet”, 113.
- 16 Uttrycket ”tävlingsorienterad kunskapskapprustning” är hämtat hos Stefan Lund och Daniel Sundberg, ”Kunskaper för en ny tid: Pedagogisk kritik av samtidens kunskapspraktiker”, i *Utbildning och demokrati* 21, nr 2 (2012), 6.
- 17 Carl-Henrik Adolffson, *Kunskapsfrågan: En läroplansteoretisk studie av den svenska gymnasieskolans reformer mellan 1960-talet och 2010-talet* (diss. Linnéuniversitetet, 2013), 248f.

- 18 Gunilla Molloy, "Where is the Money?" i red. Madeleine Ellvin, Gustaf Skar och Michael Tengberg, *Svenskämnet i förändring? Perspektiv på de nya kurs- och ämnesplanerna* (Stockholm: Svenskläraryrskommittén: Natur och kultur distributör, 2011), 26; Caroline Liberg, Jenny Wiksten Folkeryd och Åsa af Geijerstam, "Swedish – An Updated School Subject?", i *Education Inquiry* 3, nr 4 (2012), 477–493; Ninni Wahlström, "Equity: Policy Rhetoric or a Matter of Meaning of Knowledge? Towards a Framework for Tracing the 'Efficiency–Equity' Doctrine in Curriculum Documents", i *European Educational Research Journal*, vol 13, nr 6 (2014), 739.
- 19 Kursplan för svenska i årskurs 1–3, 4–6 och 7–9 ur Skolverket, Läroplan för grundskolan samt för förskoleklassen och fritidshemmet (2011); Skolverket, *Läsflytet: Modul: Lässtrategier för ämnestexter* (2017) https://larportalen.skolverket.se/#/modul/5-las-skriv/Gymnasieskola/028_las-strat-for-amnestext (hämtat: 2019-01-17).
- 20 Per Olof Erixon och Maria Löfgren, "Ett demokratilyft för Sverige? Om relationen mellan literacy, skönlitteratur och demokrati i Läsflytet" i *Utbildning & Demokrati* 27, nr 3 (2018).
- 21 Martin Widmark red., *En läsande klass: Träna läsförståelse* (Lettland: Livonia Print Ltd, 2014).
- 22 OECD, 10f., 35.
- 23 OECD, 35.
- 24 Lars Melin, "Skönlitteratur hjälper inte unga till framgång i livet", i *Dagens Nyheter*, 2016-07-17.
- 25 Med "myten om den goda litteraturen" åsyftar Magnus Persson en seglivad idé om att skönlitteraturen är någonting upphöjt och "gott" och att man genom läsning av densamma själv blir en "god" människa/ medborgare, se Magnus Persson, *Den goda boken: Samtida föreställningar om litteratur och läsning* (Lund: Studentlitteratur, 2012).
- 26 Rita Felski, *The Limits of Critique* (Chicago: University of Chicago Press, 2015), 168; Toril Moi, *Revolution of the Ordinary: Literary Studies After Wittgenstein, Austin, and Cavell* (Chicago: University of Chicago Press, 2017). Felski och Moi kommer till detta ställningstagande på olika vägar. Där Felski lutar sig mot Latour och nätverksteori tar Moi hjälp av Wittgenstein och språkspels-teori. Båda vänder sig dock mot föreställningen om att en litterär text bör hanteras genom förutbestämda angreppssätt. I första hand gör de upp med slentrianmässiga kritiska läsningar inom litteraturvetenskapen, men resonemangen kan även appliceras på tillämpningen av lässtrategier och andra didaktiska modeller där eleven rustas med på förhand givna verktyg.
- 27 Anders Öhman, *Litteraturdidaktik, fiktioner och intriger* (Malmö: Gleerups, 2015); Ingrid Lindell och Anders Öhman, *För berättelsens skull: Modeller för litteraturundervisningen* (Stockholm: Natur & kultur, 2019). Se även Maria Jönsson, "Litterär didaktik: Kritisk och naiv läsning i Tove Janssons Den ärliga bedragaren" i red. Maria Jönsson och Anders Öhman, *Litteratur och läsning: Litteraturdidaktikens nya möjligheter* (Lund: Studentlitteratur, 2015) och resonemanget om lärandeobjektet i ämnesdidaktiken i Ingrid Lindell och Olle Widhe, "Inledning", i *LIR:journal* 8 (2017).
- 28 Emmanuel Lévinas menar exempelvis att den andre aldrig kan omfattas av min kunskap, hen kan inte utforskas och inkorporeras i min förståelse utan markerar gränsen för min kunskap, se Emmanuel Lévinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority* (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969), 46, 194. Denna gräns är på samma gång en möjlighet för att kunna öppna sig mot det man inte redan vet och det man inte är.
- 29 Gert Biesta, *The Beautiful Risk of Education* (Boulder: Paradigm Publishers), 2014.
- 30 Gert Biesta, "Against Learning", 54–66.
- 31 Ett exempel är Gunilla Molloy, som med boken *Svenskämnets roll: Om didaktik, demokrati och critical literacy* (Lund: Studentlitteratur, 2017), i stort ägnar sig åt en rekapitulation av hennes tidigare teorier, fast denna gång presenterade genom Hilary Janks *critical literacy*-begrepp. Ett annat exempel utgör Maria Ulfgard, som i *Lära Lärare Lära: Om utbildning av svensklärare och litteraturundervisning* (Göteborg/Stockholm: Makadam, 2015), föreslår begreppet *literary literacy* för att beteckna den som kompetens som krävs för läsning av skönlitteratur.
- 32 Se exempelvis Stefan Lundström och Christina Olin-Scheller, "Litterär kompetens: En

förutsättning i multimodala textuniversum”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3–4 (2010), 107–117. Kompetensbegreppet har också delvis andra och äldre rötter hos exempelvis Örjan Torell. Se till exempel *Hur gör man en litteraturläsare? Om skolans litteraturundervisning i Sverige, Ryssland och Finland* (Härnösand: Mittuniversitetet, 2002).

- 33 Se exempelvis Wahlström och Sundberg red., 2018; Meyer och Benavot red., 2013; Xavier Bonal och Aina Tarabini, ”The Role of PISA in Shaping Hegemonic Educational Discourses, Policies and Practices: the Case of Spain”, i

Research in Comparative and International Education 8, nr 3 (2013), 335–341; Lawn och Grek, 2012; Martha Nussbaum, *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities* (Princeton, N.J.; Oxford: Princeton University Press, 2010); Diane Ravitch *The Death and Life of the Great American School System: How Testing and Choice Are Undermining Education* (New York, NY: Basic Books, 2010); Stefan Lundström, Lena Manderstedt och Annbritt Palo, ”Den mätbara litteraturläsaren: En tendens i Lgr11 och en konsekvens för svensklärautbildningen”, i *Utbildning & Demokrati* 20, nr 2 (2011).

Summary

From Literary Comprehension to Literacy: The Expansion of a Concept and its Consequences for the Teaching of Literature

During the last few decades, the concept of ”literacy” has had a growing impact on the vast fields of education. Although the uses of the concept are multifaceted and diverse, the hegemonic policy discourse as supported by the OECD treats literacy as an individual competence closely tied to the development of explicit reading strategies. This article examines what the concept of literacy means for literary studies in general and literature education in particular. We argue that there are reasons to critically reflect upon the effects

of invoking the concept of literacy in the field of literature education. With the aid of theorists like Rita Felski and Toril Moi, our main focus is to examine the risks of centering attention on the ”subject” (the student and his/her abilities) instead of the ”object” (in our case, the works of fiction). By turning to Gert Biesta and Emmanuel Lévinas, we argue that there is an educational value in acknowledging and appreciating what lies beyond the scope of the student’s immediate understanding.

Keywords: teaching of literature, literary didactics, literacy, literary competence, literary comprehension, PISA, measurability in education

MAGNUS PERSSON

LITTERATURFESTIVALEN SOM OFFENTLIGHET

Litteraturfestivaler är ett alltmer utbredd och populärt fenomen.¹ De kan till exempel fokusera regional litteratur eller världslitteratur, en enskild författare eller en genre, litteratur i allmänhet eller ett specifikt tema. En gemensam nämnare för många festivaler är att de har starka kopplingar till både marknaden, staten och den bredare kulturella offentligheten. Trots deras ökande betydelse som offentligheter, där en intensiv produktion och cirkulation av litterärt värde äger rum, så har de, tills alldeles nyligen, ägnats litet intresse av forskningen.² Merparten av denna forskning kommer inte från litteraturvetenskapen utan från discipliner som sociologi och bokhistoria.

Den hittills mest omfattande studien utgörs av Millicent Webers monografi *Literary Festivals and Contemporary Book Culture* (2018).³ Ansatsen är tvärvetenskaplig och etnografisk. Hon visar att festivalerna blir spelplatser där gränserna mellan högt och lågt, lokalt och globalt, personligt och offentligt ritas om. Huvudsyftet är att undersöka och komma närmare festivalpublikens mångskiftande estetiska, kognitiva, affektiva och sociala upplevelser, men också att beskriva festivalernas relationer till olika "policy makers" och de kreativa industrierna. En av Webers slutsatser är att festivaldeltagarna både drivs av yttre och inre motivation: man vill förmera sitt kulturella kapital, men också ha

en underhållande upplevelse; man eftersträvar personlig utveckling men vill också odla sitt stora litteraturintresse.⁴ Inriktningen på publikens reception av festivalerna är återkommande också i den övriga tidigare forskningen, liksom olika tillämpningar av Bourdieus fältteori. Jag kommer i denna artikel att löpande anknyta till tidigare forskning där det är relevant.

Artikeln övergripande syfte är att diskutera litteraturfestivalen som en offentlighet. Jag ansluter mig därmed till den inriktning inom litteraturvetenskapen som vill vidga disciplinens ämnesområden och perspektiv och särskilt fokusera litteraturens användning och nya villkor i ett starkt föränderligt och medialiserat samhälle. Jag utgår ifrån en bred och öppen definition av litterär offentlighet som ett fysiskt och/eller virtuellt rum där ett samtal om litteratur förs och en ständig förhandling om dess mening, former och värden pågår.⁵ Jag kommer att diskutera på vilka sätt litteraturfestivalen kan ses som en offentlighet ur tre olika perspektiv: som en kvardröjande⁶ form av festival- eller karnevalskultur;⁷ som ett exempel på kollektiv läsning eller "läsning bortom boken";⁸ och som en spegel av de konflikter och motsägelser som cirkulerar i det vidare litterära fältet – till exempel "högt" kontra "lågt", boken som estetisk form kontra vara⁹. Artikeln avslutas med en kort sammanfattande diskussion.

De tre perspektiven har valts för att synliggöra centrala och ofta samspelande dimensioner av en nutida litteraturfestival, och för att därmed också kunna ge en komplex och mångsidig bild av detta växande fenomen. Under rubriken "Karneval" diskuterar jag frågan om det går att se spår av äldre tiders festivalkultur, eller annorlunda uttryckt, om litteraturfestivalen uppvisar drag av en pre-modern offentlighet. Perspektivet "Kollektiv läsning" placerar in litteraturfestivalen i den större kontext som den tilltagande tendensen mot social läsning utgör. Här görs jämförelser med Habermas teori om den borgerliga offentligheten, och en diskussion om (den oundvikliga) medialiseringen av litteraturfestivalen förs. Under rubriken "En spegel av det större litterära fältet" diskuterar jag utifrån urvalet av författare hur festivalerna kan ses som en spelplats för ständiga och ibland motsägelsefulla förhandlingar om var gränserna mellan "högt" och "lågt" kan och ska dras.

Till det empiriska materialet hör kampanjmaterial, både tryckt och digitalt, från två festivaler, en socialt "aktivistisk" festival i Sverige (Malmö Litteraturfestival) och en av de största festivalerna i världen (Edinburgh International Book Festival). Jag kommer också att stödja mina argument på observationer och fältanteckningar från dessa festivaler, som löpande skrevs ned för hand i en dagbok, där jag särskilt fokuserade faktorer knutna till de olika framträdandena av författarna, däribland själva inramningen och iscensättningen, tilltalet och publikreaktionerna.

Festivalen i Malmö är kopplad till den årliga läskonferensen README, som arrangerades första gången 2017, och beskriver sig själv som organisk och byggd på gräsrotsengagemang. Temat första året var utanförskap. Ambitionerna är höga och helt i linje med den starka kopplingen till organisatörernas målsättning att vara den "samlade noden för läsdiskussionen i Sverige". Man vill samla alla läsfrämjande aktörer för att motverka samhällsproblem och stärka demokratin. Edinburgh International Book Festival är en av världens absolut största

och startade 1983. Där festivalen i Malmö pågår under ett par dagar och har ett trettiotal programpunkter, kan Edinburgh erbjuda framträdanden av fler än ettusen författare från fyrtiofem länder på en festival som pågår från morgon till sen kväll under mer än två veckor.¹⁰ Den sammanlagda publiken uppgår till fler än 220 000 besökare per år.¹¹ Festivalen i Edinburgh är därtill en del av stadens intensiva festivalsäsong som pågår under sex veckor på sommaren och också inbegriper bland annat film-, musik- och tevefestivaler.¹²

Karneval

Är det möjligt att betrakta litteraturfestivalen i termer av det Raymond Williams kallar en kvardröjande kultur, det vill säga en form och praktik som har sitt ursprung i det förflutna men som fortfarande är aktiv i nuets kulturella processer?¹³ Både ja och nej. Ordet festival leder naturligtvis tankarna till fest och firande. Vi tänker nog inte längre så ofta på ursprunget i religiösa högtider, eller i gemenskapen kring årtidernas växlingar i form av till exempel skördefester.¹⁴ I en tillspetsad reflexion lyfter kritikern Ivor Indyk fram just litteraturfestivalernas likheter med en religiös ritual:

The air of adulation is unmistakable: you queue, you sit as a congregation, you listen to oracular utterances by the writers of the day on all the fundamental issues of existence. It is Spring, it is Autumn. They are our gods, and goddesses. This adoration carries over to television, radio and the book pages of the newspapers – all focused, some exclusively, on the presentation, the image, of the author.¹⁵

Litteraturfestivalen kan tveklöst ses som ett firande och gemensamt delande av kärlek, i det här fallet till boken. Samtidigt är litteraturfestivalen en del av en större och extremt utbredd allmän festivalkultur vars hyllningsföremål kan omfatta alltifrån öl till opera, och skulle därmed snarare beskrivas som en dominerande kultur

av Williams. Denna utbredda ”festivalisering” inbegriper specifika traditioner, institutioner och gener för kulturella praktiker, och den har förvisso en lång historia i Europa – men den kraftigt ökade förekomsten av ”mega-events” gör att vår egen samtid utmärker sig särskilt i detta avseende.¹⁶ Och när det gäller festivalisering finns det troligen få städer i världen som kan mäta sig med Edinburgh, som under en period av sex intensiva veckor varje år blir hemort för minst sju enormt stora festivaler, och därmed får se hela sin stadsbild radikalt transformerad.¹⁷

Karnevalen är en släkting, men banden till den är knappast heller starka, särskilt inte om man avser den typ av radikal karnevalskultur som analyserats av Bachtin.¹⁸ Grundvillkoret för en karneval är enligt Bachtin att gränsen mellan deltagare och publik är upphävd. Den upp- och nedvända värld som iscensätts i karnevalen, med gränsöverskridande handlingar och subversiva omkastningar av värdehierarkier, kan möjligen blixtra till för ett ögonblick under en nutida festival, bara för att försvinna lika snabbt igen. Dagens festival är en publiksport, och det gäller i högsta grad litteraturfestivalen också, vars mest prototypiska inslag är en författare som läser högt inför en tyst publik. Det är därför jag ställer mig skeptisk till Lisbeth Larsson och Christian Lenemark när de karakteriserar Sveriges största bokmässa som ett exempel på en karnevalskultur i Bachtins mening.¹⁹ Bokmässan är tvärtom ett hyperkommersiellt marknadstorg där gränserna mellan författare och läsare sällan överskrids annat än genom publikfrågor och boksigneringar. Med Henri Lefebvres ord skulle man kunna tala om ett slags ”profitabla pseudo-transgressioner”.²⁰ Litteraturfestivalerna uppvisar dock fortfarande en släktgemenskap med både äldre tiders festivaler och karnevaler – det markerade avbrottet från vardagen. Ett exempel från festivalen i Edinburgh på hur också festivalens egen vardagslogik luckras upp och det skapas något oväntat var den plötsligt tillkomna programpunkten ”Fun loving crime writers”. I ett smockfullt

tält som det var omöjligt att komma in i hade ett antal deckarförfattare bildat ett hobbyband som anförda av Val McDermid gjorde covers på låtar om brott, alltifrån Clash till Johnny Cash.

Festival och karneval är komplexa och värdeladdade begrepp med en lång betydelsehistoria. Att tillskriva fenomen dessa kvaliteter kan innebära både positiva och negativa kodningar av föreställda offentligheter. I vardagsspråket tenderar de att ha en positiv laddning, och beväpnade med Bachtins karnevalsteori kan till exempel populistiska strömningar inom *cultural studies* utsträcka den semantiska räckvidden så att karnevalen och hela den samtida populärkulturen blir synonyma företeelser. John Fiske kunde som bekant finna subversiva och gränsöverskridande kvaliteter i alltifrån Madonna till amerikansk brottnig.²¹ En helt annan diagnos ges av tänkare som Josef Pieper och Martin Heidegger, för vilka den moderna festivalen avklippt från sina teologiska rötter enbart kan ses som ett symptom på förfall. Pieper skulle troligen avfärda litteraturfestivalens likheter med en religiös ritual, som lyftes fram av Indyk ovan, som symptom på en pseudo-festival. Han skriver: ”A festival without gods is a non-concept, is inconceivable”.²² Och i sina ökända svarta anteckningsböcker skriver Heidegger att ögonblicket då konsten görs till föremål för en festival och denna festival upphöjs till institution också innebär konstens död.²³ En mer balanserad slutsats är att litteraturfestivalen utgör ett avbrott från vardagen där väntade – och ibland också oväntade – saker kan hända, allt inramat av en delad övertygelse om bokens värde.

Kollektiv läsning

Litteraturfestivaler kan ses som en av många instanser av en kraftig nutida rörelse i riktning mot kollektiv läsning. Den kollektiva läsningen kan vara både småskalig, som i de privata läsecirkelarna, och storskalig, som i massläsningsevenemang (*Mass Reading Events*) som ”Hela staden läser”, eller just (större) litte-

raturfestivaler. Gemensamt för dem alla är att läsningen direkt eller indirekt, och på olika sätt och med olika syften, delas med andra. En återkommande fråga i teorierna om och diskussionen av den kulturella offentligheten har varit vilken roll publiken och massmedierna spelar i den, en fråga som också aktualiseras när litteraturfestivalen betraktas som ett exempel på en offentlighet. Inte sällan har diskussionen gällt huruvida publiken ska betraktas som aktiv eller passiv, och om massmedierna fungerar gynnsamt eller negativt för offentligheten.

Som Denise Fuller och DeNel Rehberg Sedo har visat i sin stora studie *Reading Beyond the Book* (2013) innebär massläsningsevenemangen att en ny, ofta populärkulturell och massmedial, praktik möter gamla kulturella värdeskalor. Traditionella idéer om litteraturläsningens ”socially transformative and civilizing effects” slår följe med en ny betoning av läsning som njutning och underhållning.²⁴ De menar att den delade läsningen alltid är inbäddad i initiativtagarnas drömmar, rädslor och politiska målsättningar, och att det alltid pågår en värdoförhandling kring den gemensamma läsningens syften och effekter.²⁵ En del evenemang har, som README, långtgående ambitioner om social förändring, medan andra har mer modesta och pragmatiska anspråk.²⁶

Ur ett kulturellt offentlighetsperspektiv borde boomen för litteraturfestivaler vara goda nyheter. Är inte det vi bevittnar rentav en återgång till den tidiga borgerliga offentlighetens intensiva litterära och politiska diskussioner i salonger, *coffee houses*, *Tischgesellschaften* och deras efterföljare? Så enkelt är det naturligtvis inte, och samtida representanter för den (gamla) litterära bedömningsmakten avfärdar inte sällan de nya offentligheterna som degraderade spektakel. Så här säger till exempel Harold Bloom om massläsningsevenemangen: ”I don’t like these mass reading bees. It is rather like the idea that we are all going to pop out and eat Chicken McNuggets or something else horrid at once”.²⁷ Men också Habermas var som bekant djupt skeptisk mot det han uppfattade

som den borgerliga offentlighetens förfall i en tid av manipulativa och fördummande massmedier.²⁸ Vi har enligt Habermas gått från en *kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum*, och en avgörande faktor i denna transformation är att privatpersoner inte längre samlas ansikte mot ansikte som en fysisk publik för att diskutera gemensamma och angelägna frågor.²⁹ Offentlighetens aktiva deltagare har ersatts av masskommunikationens passiva och anonyma publik, och denna distinktion har, som bland andra Sonia Livingstone visat, varit återkommande i många av modernitetens mediekritiska diskurser, där publiken snarast ses som det som underminerar offentligheten.³⁰

Dagens litteraturfestivaler är på många sätt otänkbara utan just massmedier.³¹ Journalister fungerar naturligtvis som rapportörer från festivaler, men också som intervjuare och samtalsledare under dem. Medieföretag sponsrar många festivaler, och evenemang sänds på TV, radio eller streamas online. Även om festivalerna rent konkret innebär att många människor fysiskt samlas kring en gemensam angelägenhet – litteraturen – är det dominerande formatet (författarsamtalet) upplagt för att positionera publiken som åskådare i stället för aktiva deltagare. Festivalerna är naturligtvis medvetna om detta problem (om det nu är ett problem) och försöker i större eller mindre utsträckning göra publiken mer aktiv och delaktig. I Edinburgh prövade man till exempel greppet att iscensätta ett slags mikro- eller engångsläsecirkel, där publiken återkommande bjöds in att under en dryg timmes tid i intim miljö och under en författares ledning diskutera en specifik skönlitterär eller facklitterär bok. Och i Malmö trycker man hårt på att både festivalen och läskonferensen ska bygga på deltagarkultur. Inför konferensen 2018 signalerades att man kommer att viga halva evenemanget åt en traditionell konferens och halva åt en ”unconference” där publiken själv bestämmer agendan. På hemsidan presenteras initiativet så här: ”Ta chansen att diskutera de frågor du brinner för! Kanske har du en lösning på ett problem, ett arbetssätt som du vill dela

med dig av eller idéer som du inte har haft möjlighet att förverkliga.³² Diskussion, engagemang, möten och kollaborativ problemlösning blir nyckelord som onekligen leder tankarna till en aktiv publik snarare än passiva åskådare. Trots litteraturfestivalernas popularitet tycks det alltså finnas en strävan efter att öppna evenemangen för ökat deltagande. Det kan ses som en längtan tillbaka till en genuint kulturresonerande offentlighet, och kanske också som ett försök att lösa det dilemma Nietzsche formulerade i en anteckning för nästan etthundrafemtio år sedan: ”The trick is not to arrange a festival, but to find people who can enjoy it.”³³

En spegel av det större litterära fältet

Litteraturfestivalerna sätter gränserna mellan hög och låg litteratur och kultur på spel. På ett ställe karakteriserar Fuller och Rehberg Sedo i förbifarten festivalen i Edinburgh som distinkt ”high-profile and high-culture”.³⁴ Det är ett aningen missvisande påstående.³⁵ Än mer missvisande, och mera vanligt – vilket vi redan sett exempel på – är att avfärda festivalerna som kommersiella spektakel. Här kommer ytterligare ett exempel, denna gång från en australiensisk författare, som raljerar över festivalen som en arena för exponering av kulturellt kapital av konsumistiskt *middlebrow*-snitt:

The new type of festival visitor now expects a plentiful supply of fairly sophisticated catering with decent wine and good coffee, for which they are willing to pay. Inch by imperceptible inch, the demographic expands beyond passionate lovers of literature to a more general and well cashed-up audience who wants to hear and see the latest Booker winner, the spunky author whose sexy novel was made into a film, the new black chic on the international circuit.³⁶

Gemensamt för Edinburgh och Malmö, och många andra festivaler, är i stället ett brett och eklektiskt urval av författare som sträcker sig från det smala och avancerade registret till det

masspopulära. I Edinburgh varvas samtal om alltifrån yttrandefrihet och globalisering till samtida poesi med lättsammare ämnen som kriminallitteratur och trädgårdsdesign. Här skulle man faktiskt kunna dra en parallell till den tidiga borgerliga offentligheten, som enligt Habermas kunde kännetecknas av just att ”det oviktiga, resan och ens välbefinnande, behandlas lika högtidligt som det viktiga, teatern och politiken”.³⁷

Edinburgh kan naturligtvis på ett helt annat sätt än sin svenska motsvarighet engagera de riktigt stora affischnamnen från hela världen: Paul Auster, Zadie Smith, Chimamanda Ngozi Adichie, Richard Ford... Ena dagen är jag på *afternoon tea* och lyssnar på den populära chic lit-författaren Jenny Colgan som pratar om sin senaste roman *Spandex and the City*. Andra dagen lyssnar jag på den experimentelle författaren Tom McCarthy som pratar om sin senaste essäsamling *Typewriters, Bombs, Jellyfish*. Båda evenemangen är fullsatta, och båda verkar uppskattas mycket av publiken. McCarthy inleder med att säga att detta är den enda festival han åker på, och anledningen till det är att han får tillfälle att träffa moderatorn för samtalet Stuart Kelly, som i likhet med honom själv är expert på James Joyce och avantgardistisk litteratur – en positionerande utsaga som placerar McCarthy, och kanske i förlängningen också just denna del av festivalpubliken, som tillhörande den begränsade produktionens distinkt höglitterära pol. Samtalet är däremot oupphörligt fascinerande, och rör sig obehindrat mellan högt och lågt: mellan David Lynch och fotbollsspelaren Zinedine Zidane, Freud och rockgruppen Swans, Mallarmé och Lego. Man kan hävda att McCarthys närmande till populärkulturella fenomen sker enligt en välbekant logik sammanfattad i formeln ”low culture for highbrows”,³⁸ samtidigt som dessa populärkulturella fenomen i sig själva utgör exempel på hur enkla uppdelningar i högt och lågt blivit alltmer komplicerade. Avantgardism och populärkultur utgör inte nödvändigtvis motsatta storheter (Lynch, Swans), och båda

polerna betraktas av McCarthy utifrån en högteoretisk optik med namn som Friedrich Kittler och Donna Haraway som givna referenser. På ett mer övergripande sociologiskt plan kan man, i likhet med bland andra Millicent Weber, konstatera att det, liksom för alla typer av kulturella evenemang, finns socialt och politisk bestämda hinder och trösklar för deltagande i en litteraturfestival beroende på kategorier som klass, etnicitet och kulturellt kapital.³⁹ Majoriteten av festivaldeltagare tillhör den vita välbeställda medelklassen. Det finns emellertid många festivaler som eftersträvar demografisk breddning, och det arrangeras även alternativa festivaler med till exempel uttalat feministisk inriktning.⁴⁰

Litteraturfestivalerna visar med eftertryck att författaren inte är död utan har återupstått som kändis, intellektuell eller både och. Indyk och många andra kommentatorer har naturligtvis rätt när de pekar på det litterära fältets varufiering och att den nya kulten av författaren placerar oss som läsare "under the spell of a commodity".⁴¹ Författaren som kändis, varumärke och vara.⁴² Festivalerna är genom den ökade interna konkurrensen beroende av att kunna presentera de stora vördade och populära affischnamnen. Men det öppnar också för och möjliggör bokningen av andra, smalare, och kanske rentav oppositionella namn. Och fixeringen vid författarens persona innebär för publiken också, som Weber påpekar, upplevelsen av att en mer personlig och autentisk relation kan upprättas.⁴³

Festivalerna kan inte avfärdas som vare sig kommersiella jippon eller pretentiösa tillställningar för de närmast sörjande. De speglar och reproducerar det större litterära fältets värdehierarkier, samtidigt som de också blir platser där dessa kan utmanas. Boken är, om än på helt olika sätt, både konst och vara, vare sig man heter Colgan eller McCarthy.

Avslutning

Jag har i denna artikel belyst litteraturfestivalen som en offentlighet ur tre olika perspektiv: som karneval, som kollektiv läsning och som

en spegel av det större litterära fältet. Även om man kan se spår av äldre tiders festivalkultur är det inte trovärdigt att betrakta den som en subversiv karnevalskultur i Bachtins mening. Därtill är publikens möjlighet att aktivt bidra till att vända upp och ned på grundläggande värdehierarkier alltför begränsad. Däremot utgör den en plats för att odla kollektiv eller social läsning i olika former. Även om det dominerande formatet är författarsamtalet, där publiken positioneras som åhörare, finns det många både planerade och oplanerade möjligheter att dela sina tankar och känslor om litteraturen med andra: frågestunder, bokcirklar i miniatyr (Edinburgh), samtal och informella möten med andra festivaldeltagare.

Att tänka sig litteraturfestivalen som ett slags ren motoffentlighet förefaller naivt. Att den skulle kunna utgöra det Negt och Kluge kallade en proletär offentlighet, präglad av autentiska omedelbara erfarenheter och arbetarnas spontana kommunikation, framstår naturligtvis som ännu mer osannolikt.⁴⁴ Festivalerna erbjuder en möjlighet att skapa vad de Certeau kallar konceptstäder, där kulturen riskerar att bli en oskiljaktig del av projekt som handlar om turism, stadsförnyelse och gentrifiering, och därmed bli ett verktyg för att dölja reellt existerande sociala problem.⁴⁵ Men som jag har visat finns här kvardröjande spår av den klassiska borgerliga offentligheten. Festivalen erbjuder en tillfällig gemenskap där en vanligtvis privat aktivitet blir föremål för offentlig uppmärksamhet, firande och diskussion. Litteraturfestivalen är en spegel av det större litterära fältet, men det innebär inte att fältets hierarkier enbart på något enkelt sätt reproduceras, utan att de också synliggörs och ibland till och med ifrågasätts.⁴⁶ Här finns även likheter med det Lauren Berlant kallar en intim offentlighet:

An intimate public operates when a market opens up to a bloc of consumers, claiming to circulate texts and things that express those people's particular core interests and desires. When this kind of "culture of circulation"

takes hold, participants in the intimate public *feel* as though it expresses what is common among them, a subjective likeness that seems to emanate from their history and their ongoing attachments and actions.⁴⁷

Berlant menar att den intima offentligheten skapar en känsla av att det finns en känslomässig gemenskap som på något sätt existerade före och är oberoende av den marknad som trots allt är dess förutsättning. Litteraturfestivalen blir med denna logik den plats där deltagarnas delade intressen och begär både kan konstitue-

ras och manifesteras. Festivalen skulle slutligen också, och med Ben Highmores ord, kunna ge en bild av "the possibility of life lived differently (to another tempo, a different logic)".⁴⁸ Människor samlas för att dela sin kärlek till och utbyta idéer om böcker i en inramning där vardagens normer och konventioner för hur tiden och rummet ska organiseras delvis är satta inom parentes. Förborgat här finns kanske ändå en utopisk dröm om ingenting mindre än litteraturens makt. Litteraturvetenskapen har allt att vinna på att ägna dessa fenomen en större uppmärksamhet.

Noter

- 1 En första version av denna artikel presenterades på American Comparative Literature Associations konferens vid UCLA, Los Angeles, 29 mars–1 april 2018. Stort tack till deltagarna i sessionen "Reading Publics and the Power of Literature" för värdefulla synpunkter.
- 2 Ett tidigt undantag är Wenche Ommundsens artikel "Literary Festivals and Cultural Consumption", i *Australian Literary Studies* 24, nr 1 (2009): 19–34, som behandlar litteraturfestivaler i Australien utifrån litteratursociologiska perspektiv. Antologin *Festivals and the Cultural Public Sphere*, red. Lina Giorgi, Monica Sassatelli och Gerard Delanty (London och New York: Routledge 2011), tar sig en ett brett urval kulturfestivaler utifrån kultur-sociologiska och kulturteoretiska perspektiv. Flertalet av bidragen visar hur festivalen kan ses som en omstridd och motsättningsfylld offentlighet där relationerna mellan ekonomiskt och kulturell kapital, lokalt och globalt, autonomi och inkorporation förhandlas och omförhandlas. Ett av kapitlen handlar om litteraturfestivaler, Liani Giorgis "Between Tradition, Vision and Imagination: The Public Sphere of Literature Festivals". Millicent Weber pläderar för nödvändigheten av ett tvärvetenskapligt förhållningssätt med perspektiv hämtade från *cultural studies*, bokhistoria, medie- och kommunikationsvetenskap och *performance studies* för att komma närmare festivalpublikens skiftande estetiska, kognitiva, affektiva och sociala upplevelser i "Conceptualizing Audience Experience at the Literary Festival", i *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 29, nr 1 (2015): 84–96. Weber bygger vidare på denna artikel i monografien *Literary Festivals and Contemporary Book Culture* (Cham: Palgrave Macmillan, 2018). Beth Driscoll och Claire Squires argumenterar för nya metoder att studera litteraturfestivaler inspirerade av spel och konst i "Serious Fun: Gaming The Book Festival", i *Mémoires du livre* 9, nr 2 (2018). I en svensk kontext beskriver Christian Lenemark hur ett fenomen som Litterfest i Umeå blir en plats för cirkulation av litterärt värde i "Att studera litterära värdeförhandlingar: En litteraturetnografisk ansats" i *Humanister i fält*, red. Åsa Arping, Christer Ekholm och Katarina Leppänen, LIR. Skrifter. Varia. (Göteborg: Göteborgs universitet, 2016), 11–22.
- 3 Millicent Weber, *Literary Festivals and Contemporary Book Culture* (Cham: Palgrave Macmillan, 2018). Weber bygger sin undersökning på fallstudier av fem festivaler, däribland den i Edinburgh.
- 4 Weber, *Literary Festivals*, 83.
- 5 Jfr. Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson red., *Litteraturens offentligheter* (Lund: Studentlitteratur, 2009).
- 6 Raymond Williams, *Marx och kulturen* (Stockholm: Bonnier, 1980).
- 7 Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia* (Gråbo: Anthopos, 1986).

- 8 Denise Fuller och DeNel Rehberg Sedo, *Reading Beyond the Book: The Social Practices of Contemporary Literary Culture* (New York: Routledge, 2013).
- 9 Pierre Bourdieu, "Några egenskaper hos fälten", i förf:s *Texter om de intellektuella* (Stockholm/ Stehag: Symposion, 1992); *Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur* (Stockholm/Stehag: Symposion, 2000).
- 10 Malmö Litteraturfestival pågick 25–29 mars och README 28 mars 2017. Edinburgh International Book Festival pågick 12–28 augusti 2017.
- 11 Weber, *Literary Festivals*, 63.
- 12 För en kritisk analys av Edinburgh som festivalstad, se Kirstie Jamieson, "Edinburgh: The Festival Gaze and its Boundaries", i *Space and culture* 7, nr 1 (Februari 2004): 64–75.
- 13 Williams, *Marx och kulturen*, 102.
- 14 Josef Pieper, *In Tune with the World: A Theory of Festivity* (South Bend: St. Augustine's Press, 1999).
- 15 Ivor Indyk, "Literary Authority", i *Australian Book Review* 196 (November 1997): 38.
- 16 Maurice Roche, "Festivalization, Cosmopolitanism and European Culture: On the Sociocultural Significance of Mega-Events", i *Festivals and the Cultural Public Sphere*, red. Liana Giorgi, Monica Sassatelli och Gerard Delanty (London och New York: Routledge, 2011), 127.
- 17 Jamieson, "Edinburgh", 64–65.
- 18 Bachtin, *Rabelais*.
- 19 Lisbeth Larsson och Christian Lenemark, "Bokbackkanalen", i *Glänta*, nr 2–3 (2013): 46–54. Författarna understryker visserligen att gamla hierarkier och distinktioner i slutändan återställs, men jag är alltså tveksam till att de utmanas, än mindre omkastas, från första början.
- 20 Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991).
- 21 John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston: Unwin Hyman, 1989).
- 22 Pieper, *In Tune with the World*, 34.
- 23 Martin Heidegger, *Gesamtausgabe. IV. Abteilung: Hinweise und Aufzeichnungen*, Band 95, Überlegungen VII–XI (Schwarze Hefte 1938–1939) (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2014), 51.
- 24 Fuller och Rehberg Sedo, *Reading Beyond the Book*, 19.
- 25 Ibid., 3.
- 26 Ibid., 19.
- 27 Bloom citerad i Fuller och Rehberg Sedo, *Reading Beyond the Book*, 6.
- 28 Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet: Kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället* (Lund: Arkiv, 1984).
- 29 Ibid., 51.
- 30 Sonia Livingstone, "On the Relation Between Audiences and Publics", i *Audiences and Publics: When Cultural Engagement Matters for the Public Sphere*, red. Sonia Livingstone (Bristol: Intellect Books, 2005), 17–41.
- 31 Fuller och Rehberg Sedo, *Reading Beyond the Book*; Giorgi, "Between Tradition, Vision and Imagination"; Weber, *Literary Festivals*.
- 32 README, Kampanjmaterial (2018). <http://readmeconf.se>. Det visade sig senare att hela 2018 års evenemang fick ställas in.
- 33 Nietzsche citerad i Pieper 1999, *In Tune with the World*, 13.
- 34 Fuller och Rehberg Sedo, *Reading Beyond the Book*, 7.
- 35 Jamieson beskriver i "Edinburgh", 66–67, hur stadens festivaler utvecklats historiskt, från att under 40-talet varit utpräglade hyllningar till europeisk högkultur till att successivt bli alltmer globala och eklektiska. För en mer omfattande historisk studie som belyser festivalerna som arenor för skiftande samhälleliga trender och motsättningar, se Angela Bartie, *The Edinburgh Festivals: Culture and Society in Post-war Britain* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013). Barties bok behandlar dock inte litteraturfestivalen, som hade premiär 1983, eftersom hennes historik bara sträcker sig fram till 1971.
- 36 Caroline Lurie, "Festival, Inc.", i *Australian Author*, 36.2 (2004): 12.
- 37 Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 33.
- 38 Jag anspelar här på Toby Youngs och Julie Burchills sedan länge nedlagda tidskrift *Modern Review*, vars undertitel och slogan var just "Low Culture for Highbrows".
- 39 Se Weber, *Literary Festivals*, 193.
- 40 Ibid.
- 41 Ivor Indyk, "Literary Authority", 38.

- 42 För analyser av litterärt kändisskap, se till exempel Joe Moran, *Star Authors: Literary Celebrity in America* (London: Pluto Press, 2000) och Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson, *Författaren som kändis* (Malmö: Roos och Tegnér, 2011).
- 43 Weber, *Literary Festivals*, 126.
- 44 Alexander Kluge och Oskar Negt, *The Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (London: Verso, 2016).
- 45 Se Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life I*, (Berkeley: The University of California Press, 2011) och Jamieson, "Edinburgh: The Festival Gaze". Festivalerna uppvisar här en intressant skillnad i förhållande till ett fenomen som "Hela staden läser", vars grundtanke är att så många som möjligt av invånarna i en stad ska läsa och i olika former samtala om samma bok. Här handlar det sällan om turism eller varumärkesbyggande utan om att genom litteraturen och läsfrämjande insatser skapa gemenskap mellan människorna i staden. Se Magnus Persson, "Städer som älskar böcker", i *Svenskläraren*, nr 2 (2019).
- 46 Weber, *Literary Festivals*, 215.
- 47 Lauren Berlant, *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture* (Durham och London: Duke University Press, 2008), 5.
- 48 Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory*, (London: Routledge, 2002), 29.

Summary

The Literature Festival as a Public Sphere

Literary festivals are becoming increasingly popular. They can, for instance, be dedicated to regional or world literature, a single author or a genre, literature in general or a specific theme. Despite their growing importance as public spheres, where an intense production and distribution of literary value take place, little scholarly attention has been paid to them. A common denominator for many festivals is that they have strong connections to the market, the state, and the broader cultural sphere of society.

In this article I approach literary festivals from the following perspectives: as a residual

(Williams) form of an older festival or carnival culture (Lefebvre, Bakhtin); as an example of collective reading, or "reading beyond the book" (Fuller and Rehberg Sedo); as a mirror of the conflicts and contradictions that circulate in the wider literary field – e.g. "high" versus "low" literature, the book as cultural form and commodity (Bourdieu). Observations from two festivals support my argument: one politically activist festival in Sweden, and one of the largest literary festivals in the world (Edinburgh International Book Festival).

Keywords: literary festival, carnival, collective reading, literary hierarchies, public sphere

OSCAR VON SETH

POJKEN MED KOSKÄLLAN OCH TJUREN PÅ NYBACKEN

En queer läsning av Vilhelm Mobergs utvandrarserie

I denna artikel görs en queer läsning av Vilhelm Mobergs utvandrarserie, med fokus på relationen mellan Robert och Arvid. Hypotesen är att det, genom att lyfta de queera läckage som genom närvaron av djur och djuriskhet förekommer i romanerna, är möjligt att läsa fram en romantisk kärlekshistoria mellan dessa två figurer.

Queer är ett mångbottnat begrepp som omfattar kritik av normer och i synnerhet kritik av heteronormativitet. Som teoretiskt perspektiv inbegriper queer att ifrågasätta föreställningar om fasta kategorier vad gäller kön och sexualitet. Sedan uppkomsten på 1990-talet har queer kommit att utvecklas till ett tvärvetenskapligt begrepp som utmanar hegemonier och normativa antaganden om identitet, subjektivitet och begär.¹ Att göra en *queer läsning* kan beskrivas som att lyfta sådant som framstår som ambivalent, gåtfullt eller normbrytande i en text.² Den queera läsmetoden – eller den queera *läsarten* – utgår enligt Tiina Rosenberg från antagandet att västerländsk kultur är heteronormativ men inte nödvändigtvis heterosexuell. Rosenberg menar att det som på ytan framstår som heterosexuellt kan ”läcka queerhet” eftersom

kulturen befinner sig i spänningsfältet mellan homofobi och homoerotik. Den som läser queert förutsätter alltså att en potentiell queerhet existerar i alla konstverk – och alltid har gjort det – men inte på samma villkor som det heteronormativa.³

I denna artikel, som med hjälp av utvandrarseriens djurtematik avser lyfta textens queera läckage, kommer jag att utgå från Carmen Dell’Aversanos begrepp *animal queer* som utmanar förställningen om en ”naturlig” skillnad mellan arter och påvisar queerhet i tillgivna relationer mellan djur och människor.⁴ Liksom heteronormativitet stipulerar och begränsar möjligheterna för hur människor förväntas rikta sina sexuella begär och organisera sina relationer, fungerar ”människonormativitet” på samma sätt för relationer mellan människor och djur, menar Dell’Aversano.⁵ Relationer mellan människor och djur samt relationer mellan personer av samma kön är således, genom sin likartade marginalisering, möjliga att läsa som både symboliskt jämförbara och queera. I det följande tillämpas queer alltså inte som en synonym för homosexualitet utan i betydelsen *normbrytande*.

Utvandrarserien, som handlar om en grupp småländska bönders livsöden då de emigrerar till Nordamerika i mitten på artonhundratalet, är ett av de mest lästa svenska verken genom tiderna. Forskningsfältet om Vilhelm Moberg är stort men trots detta har det inom tidigare forskning om utvandrarserien inte lagts någon större vikt vid textens icke-normativa aspekter, eller gjorts någon queer läsning av romanerna.⁶ Detta kan ha sin förklaring i att *Utvandrarna* (1949), *Invandrarna* (1952), *Nybyggarna* (1956) och *Sista brevet till Sverige* (1959) i stor utsträckning handlar om traditionella familjeideal och domineras av heterosexualitet, eftersom reproduktiv sexualitet, genom skildringen av huvudpersonerna Kristina och Karl Oskars äktenskap, står i berättelsens centrum. Av övriga sexuella uttryckssätt omnämns prostitution i samband med romanfiguren Ulrika i Västergöhl, samt tidelag.

Tidelagsmotivet förekommer framför allt hos den unge drängen Arvid, som är vän med Karl Oskars lillebror Robert. På grund av ett rykte att ha bedrivit otukt med en ko dras Arvid med öknamnet ”Tjuren på Nybacken”. I och med 1864 års strafflag om ”otukt mot naturen” kom den sedan länge utbredda uppfattningen i Sverige som placerade tidelag, sex utanför äktenskapet och samkönade sexuella handlingar i ett tankekomplex kring normbrytande sexualitet, officiellt att fastställas.⁷ Det är med utgångspunkt i detta jag i det följande väljer att framhålla tidelagsmotivet i Mobergs utvandrarserie – samt den djuriskhet och djurnärvaro som präglar författarens gestaltning av figurerna Robert och Arvid – som queera läckage.⁸

I drängkammaren på Nybacken

Första gången Robert omnämns i *Utvandrarna* beskrivs han som en person som sedan barnsben varit annorlunda. Robert har alltid gått sin egen väg, bokstavligen. Under uppväxten vållade detta bekymmer för hans föräldrar, som ”kunde få leta i timal efter den lille bland de täta enbuskarna. De hängde en koskälla om

halsen på pojken, så att de skulle höra var han befann sig.”⁹ Att Robert introduceras så här gör att han omedelbart framstår som präglad av rörelsefrihetsdrift. Hans frihetsbegär genomsyrar hans roll i utvandrarserien men det är inte bara detta som inledningsvis fastställs: koskällan genererar en association som sammankopplar Robert med ett boskapsdjur och indikerar djuriskhet inom honom, något omänskligt och skrämmande.

Enligt Michael Lundblad kan djuriskhet förekomma hos såväl människor som övriga djur och i *The Birth of a Jungle* (2013) påpekar han att läsningar av djur i litteratur inte måste sträva efter att ge djuren agens, eller syfta till att betrakta dem som ”riktiga” djur.¹⁰ I likhet med Dell’Aversanos fokus på queerhet i artöverskridande relationer visar Lundblad att litterära representationer av artöverskridande begär också kan läsas som queera.¹¹ När djur eller djurtematik används för att accentuera djuriskhet, eller som omskrivningar för djuriskhet i mänskliga romanfigurer, får djur och djurtematik queera konnotationer. Att läsa Roberts koskälla som en indikation på djuriskhet gör därmed att Robert, när han introduceras i *Utvandrarna*, etableras som en potentiellt queer gestalt. Koskällan hängs om hans hals eftersom han flyr ifrån sina arbetsysslor och på så sätt fungerar den dessutom som ett koppel eller en boja. Sett i relation till den heteronormativitet som hans föräldrar representerar gör flyktförsöken Robert förbunden med ett avvikarbeteende som omgivningen försöker tygla; därigenom blir motsättningstematik, ambivalens och utanförskap centralt för honom som figur.

Inom tidigare forskning om utvandrarserien har det sällan dröjts vid Roberts relation med Arvid. Robert omnämns flitigt eftersom han är en motpol till sin storebror, romanseriens huvudperson, Karl Oskar.¹² Arvid berörs däremot sällan. Det antagande som görs här är att tidelagstematiken i utvandrarserien, liksom Roberts djuriskhet, är möjliga att läsa som queera läckage. Att betrakta Arvids förbindelse med tidelag på detta sätt handlar dock inte om att

påvisa queerhet i hans påstådda tidlagsbrott. Han ägnar sig, såvitt läsaren får veta, aldrig åt tidlag. Det är faktumet att Moberg använder tidlag för att gestalta Arvids utanförskap som är intressant, eftersom normbrytande sexualitet därmed görs till det huvudsakliga skälet för utanförskapet. Tidlagsmotivet är möjligt att läsa som en indikation på att Arvids sexualitet är avvikande och bryter mot normativa uppfattningar om begär. Den kontextuella kopplingen mellan Arvid och boskapsdjur och djuriskhet är dessutom av intresse eftersom den speglar Roberts koppling till djur. Att dessa figurer har denna djurkoppling gemensamt, att ingen av dem gifter sig (eller på annat vis införlivas i heteronormen) och att de åtföljer varandra genom hela utvandrarserien, antyder samhörighet och begär mellan dem.

Utöver ovanstående framstår varken Robert eller Arvid som sexuellt intresserade av kvinnor. I Roberts fall förekommer en kortare episod då han under båtresan till Nordamerika tillbringar tid med Ulrikas dotter Elin och detta är det enda längre textparti i *Utvandrarna* då en annan figur än Arvid utgör hans huvudsakliga umgänge. Men romantik uppstår aldrig. Roberts och Elins umgänge är en platonisk vänskap utan konventionella uttryck av heterosexuellt begär. Här framgår det att Robert är medveten om heterosexualitet men ambivalent inför det: "Jag tänkte nu inte röra Elin på det förbjudna viset. Jag ämnade inte göra hor med henne, om jag fick krypa till henne här på skeppet om natten. Jag skulle bara ligga och hålla om henne, med båda armarna skulle jag hålla om henne."¹³

I Arvids fall är den enda hänvisningen till heterosexualitet att han under en kort tid innan ryktet om hans sexuella överskridande uppstod gått och "hälsat på en piga i granngård".¹⁴ Men här finns anledning att påminna om en mer iögonfallande aspekt vad gäller hur Arvids sexualitet gestaltas: koskällan som hängs om Roberts hals alstrar en association som förbinder Robert med en ko, ett boskapsdjur mot vilket Arvids sexuella drift påstås vara riktad.

När sex nämns i samband med de unga

drängarna är tidlagstematiken påtaglig: "[Robert kunde] föreställa sig hur människor bar sig åt. Men han kunde inte föreställa sig människor och djur ihop, inte ett manfolk och en ko tillsammans."¹⁵ Robert kan alltså inte föreställa sig artöverskridande sexuella praktiker – tidlag framställs som skrämmande och hotfullt – däremot kan han föreställa sig människor som har sex med människor. Detta avsnitt läcker queerhet genom Mobergs sätt formulera sig. Författaren använder begreppet "människor" snarare än "kvinnor och män" för att förklara vad för sexuell praktik den unge Robert är kapabel att föreställa sig. Här är texten fri från könsbestämda konstellationer och talar således för att Robert kan föreställa sig olika alternativ, till exempel män som har sex med män.

Queera läckage i form av förekomsten av djur och djuriskhet åtföljer Robert och Arvid redan från första gången de möts på *Utvandrarnas* boksidor. Vägglössen finns överallt i deras drängkammare, som är belägen intill hästarnas spiltor. Det är nästan som om drängarna är arbetsdjur själva: "Djuren stod bundna i sina spiltor, och drängarna var bundna vid djuren."¹⁶ En motsättning mellan den animal-queer-betonade tillvaron i vilken drängarna lever i harmoni med boskapsdjuren och det hotfulla tidlagsmotivet framträder dock, och förstärks av antydningarna om Arvid och kvigan på Nybacken som "hade fått kalvar med människohuvuden och människoansikten, förskräckliga vidunder, som var till hälften kreatur, till hälften människor".¹⁷ Detta exempel uttrycker avsmak för tidlag och likställer det med något omänskligt och onaturligt. Just äckelkänslor är vanligt förekommande reaktioner på tidlag som gränsöverskridande fenomen, skriver Jonas Liliequist, som hävdar att den största skrällen som omgärdar all tidlagstematik är den potentiella monstruösa avkomman.¹⁸ Tidlaget utgör alltså en reell fara, och ryktet om Arvids tidlagshandling hotar inte bara hans anseende utan i förlängningen även drängarnas samkönade och tillgivna animal-queer-betonade relation.

I de tidiga kapitlen om Robert och Arvid

i *Utvandrarna* etableras en djup gemenskap. I drängkammaren uppstår en intim förtrohet. Rent fysiskt lever männen nära varandra, boende mellan djurens spiltor, och vid flera tillfällen kallar Robert Arvid för ”söte” och ”käre”, ömhetsbevis som i kombination med textens hänvisning till att Robert ”gick och bar på en *hemlighet*, som han väl vårdade och gömde”,¹⁹ spår på antagandet om begär mellan männen:

De tog varandras händer, och den yngre avbördade sig: Han ämnade rymma ur sin tjänst. [...] Han skulle i Karlshamn stiga på ett skepp, som seglade över till Nordamerika – till Nya världen. – Följer du mä mej, Arvid? Så blir du kvitt öknamnet – Tjuren?²⁰

Tillsammans med Arvid vill Robert lämna Sverige och slippa ha en husbonde över sig. När denna frihetsdrift betraktas i relation till den förväntade heteronormativa livsvägen för unga män i hembygden får Roberts och Arvids gemensamma längtan särskild relevans eftersom i Mobergs romanvärld ”lydde [barnen] sina föräldrar och härmade efter dem och gjorde om och om igen detsamma, som föräldrarna hade gjort”.²¹ I de unga drängarnas fall kan planen att bege sig till Nordamerika därmed läsas som en flykt från två saker: Å ena sidan flyr de Arvids tidelagsanklagelse och å andra sidan flyr de det kretslopp av heteronormativitet som präglar den värld de vuxit upp i, en värld som ingen av dem passar in i. Dessutom finns här ett romantiskt bildspråk – två unga älskande, hand i hand på en säng, planerande sin flykt – ett likartat upplägg som i romantikromaner där ett kärlekspar förlovar sig i hemlighet och sedan flyr för att gifta sig. Den hemliga pakt som Robert och Arvid ingår i drängkammaren är alltså möjlig att läsa som en öppning till ett framtida liv ihop.

Farobetonade djur

Bortsett från hotet om tidelag beskrivs de faktiska djuren i utvandrarseriens första romandel

(som huvudsakligen är kor eller andra boskapsdjur) som ofarliga. I den andra delen, *Invandrarna*, får textens djur (som nu huvudsakligen är vilda) en uttryckligt farobetonad betydelse.

Efter att ha landstigit i New York tar Robert och Arvid en promenad på Broadway och nu nämns en enorm boorm som åskådare kan gå in och betrakta i ett tält. Medan Robert verkar gräma sig över att inte ha råd att gå in i tältet och se ormen har Arvid en annan uppfattning: ”Han var inte så angelägen som kamraten att köpa sig tillträde till den människoötande ormen. [...] I hans skrämselförelser var Amerika uppfyllt av hungriga, väsende ormar och tedde sig som ett enda ohyggligt ormbö.”²² Arvid har alltid varit rädd för kräldjur och medger att ”han tordes aldrig slå ihjäl en orm [...]”.²³

Med stöd av Lundblads resonemang om literära djur som queert konnoterade blir dessa kräldjur intressanta. Ormarna som trycker sig på Arvid utifrån visar att ambivalens framträder inom honom, motstridiga känslor som han inte kan ta död på eftersom han inte ”törs” slå ihjäl djuren. Arvid är en figur som tvingats förhålla sig till och ta avstånd från tidelag vilket genererar ett utanförskap med queera konnotationer, så när även kräldjuren tolkas som queera blir Arvids ovilja att slå ihjäl dem förstälilig; handlingen skulle indikera att han i så fall tillintetgör en del av sig själv.

Under den fortsatta promenaden på Broadway sås fröet till guldsökarresan som ynglingarna kommer att göra utan de övriga utvandrarerna i den tredje romandelen. Roberts dröm om guld väcks när han och Arvid får syn på ett segelfartyg på väg västerut mot San Francisco. På skeppsdäcket befinner sig män som ska till Kalifornien för att gräva guld och synen tycks ha en stor inverkan på båda ynglingarna, som stannar och betraktar båten. Även här förekommer en hänvisning till djur som visar att texten läcker queerhet. Det sägs att det finns så få kvinnor i Kalifornien att en skeppslast med kvinnor ska avgå dit då ”guldgrävorna höll på att försmäktas av kåthet. Det hade gått så långt att de våldtog sina hästston och mulåsnor.”²⁴ I

kontextuell mening gör denna hänvisning till tidelag att guldgrävartropen i utvandrarserien hädanefter kan betraktas som normbrytande. Att Robert vill ta med sig sin livskamrat, den tidelagsanklagade Arvid, till en plats som redan är förknippad med tidelag styrker tesen att en koppling mellan artöverskridande sexuella praktiker och normbrytande sexualitet har betydelse för gestaltningen av de unga drängarna. Att bege sig västerut kan således läsas som ett sätt för Robert och Arvid att placera sig i en uteslutande manlig miljö där normbrytande sexuella praktiker, i detta fall gestaltat i form av en associativ hänvisning till tidelag, är ett tillåtet alternativ. Och dessutom kan själva riktningen att bege sig västerut ("going West") tolkas som normöverskridande. I *Re-dressing America's frontier past* (2011) visar Peter Boag att i mitten på 1800-talet var den konventionella idén om "the American West" som en strikt maskulin arena fylld av guldsökare och cowboys, i själva verket en plats där genus- och sexualitetsöverskridanden var vanligt förekommande.²⁵ Att de queert konnoterade Robert och Arvid vill bege sig just västerut bör därmed inte betraktas som en tillfällighet.

Under Broadwaypromenaden nämns också Arvids klocka för första gången i utvandrarserien. Klockan tillskrivs en stor symbolisk betydelse, Arvid har fått den av sin far och den "var hans käraste och dyrbaraste ägodel".²⁶ Förutom sina liv är det också denna ägodel de unga männen är rädda att bli berövade när de befinner sig på Broadway. Detta gestaltas dramatiskt när en man i en gränd anfäller ynglingarna. Då ryggar de skräckslaget tillbaka och de "höll sig i varandra, hårt, krampaktigt höll de i varandras händer. De var rädda för att bli skilda åt."²⁷ Att de krampaktigt håller varandras händer påminner om den hemliga pakt som ingåtts i drängkammaren samt uttrycker rädsla för att någon yttre kraft ska skilja dem åt.

Bilden av faror i form av djur som tränger sig på Robert och Arvid återkommer när de reser från New York mot Taylors Falls i Minnesota och en natt ligger och sover i skogen. Då är Ro-

bert rädd att björnar, vargar, skalleroromar och krokodiler lurar i mörkret, och i likhet med de tidigare nämnda kräldjuren fungerar djuren här som något som pockar på, något okänt och otyglat. När de farobetonade djuren läses som queera får de särskild betydelse för hypotesen i denna artikel, eftersom de generellt skrivs fram som påtryckande för just Robert och Arvid, och inte för de andra i utvandrarföljet. Eftersom Robert och Arvid redan är förknippade med normbrytande sexualitet hotas de mer av de queert konnoterade djuren än vad de andra figurerna gör. Djuren genererar en känsla av utsatthet för drängarna, vilken förstärks av att de befinner sig på okänd mark. Till skillnad från de andra romanfigurerna har Robert och Arvid inte heteronormen att luta sig mot när de ställs inför den Nya världens utmaningar. Kristina, Karl Oskar och de andra uttrycker också rädsla för det främmande ibland men deras heteronormativa, kärnfamiljsliknande livssituationer skapar en grundläggande trygghet som Robert och Arvid aldrig är delaktiga i.

I *Invandrarna* uttrycks också rädsla för "indianerna [som] fanns här i skogarna, fastän de ännu inte mött dem, och de rörde sig så kvickt att inte ett ljud hördes [...]".²⁸ I utvandrarserien utmålas den nordamerikanska ursprungsbefolkningen genomgående som djuriska, vilket har betydelse då Robert jämförs med dem: "Flera gånger under resan hade de sett indianer, men de hade varit tama".²⁹ Att de är "tama" antyder djuriskhet och likaså skrivs djuriskheten fram genom hur Kristina betraktar dem: "Hon varsnade inte genast att det var ett människoansikte: Vad hon oförmodat fick se var som ett stycke blodigt och ludet djurskinn."³⁰ Och: "Hon urskiljde dem otydligt i halvskymmningen; först såg hon inte vad det var för slags varelser, om det var människor eller djur, män eller kvinnor, hon varseblev endast ett par ludna, håriga kroppar, och hon förmodade att det var djur som hade trängt in till henne i stugan."³¹

Analogierna mellan Robert och den nordamerikanska ursprungsbefolkningen framträder

som tydligast genom att det hos Robert väcks en stor nyfikenhet på ursprungsbefolkningen när utvandrarföljet bosätter sig vid Ki-Chi-Saga-sjön: "Dessa marker skulle nu bli hans boningsort, mitt ibland hedningar skulle han vistas, mitt ibland vildar skulle hans liv härefter förflyta. Och Robert kände en stor rädsla och en kanske ännu större förväntan."³² Men framförallt framställs parallellerna eftersom Robert som ende individ i det svenska utvandrarföljet kan identifiera sig med ursprungsbefolkningens lidande då de blir bestulna på sitt land: "Indianen sörjde. Men han sörjde inte en enda människas död, utan många tusen människors – sina fränder, alla dem som drevs bort härifrån av de vita nybyggarna. [...] Det lät nästan som om Robert hade talat om sig själv."³³

Dessa analogier har tidigare synliggjorts av Jens Liljestrand som menar att kopplingen mellan Robert och den nordamerikanska ursprungsbefolkningen inte enbart handlar om att de avviker från konventioner inom nybyggarsamhället – normer som genom arbetsvilja, handlingskraft och realism gestaltas av Karl Oskar – utan också genom att de delar samma ödesbundenhet: "Moberg fördömer dem inte", förklarar Liljestrand, "skildrar dem inte som ondskefulla eller omoraliska. Han bara visar läsaren hur de är dömda till undergång."³⁴ Mot bakgrund av det civilisationsmotiv som präglar utvandrarserien blir denna undergångstrop intressant eftersom idén om "civilisation" inte är fri från hierarkier vad gäller ras, kön och sexualitet. Valerie Rohy konstaterar att sedan 1800-talet har evolutionsteorier präglats av föreställningar om att homosexuella och icke-vita ("primitiva") individer är underutvecklade och därmed hotar samhällets utveckling.³⁵ En konsekvens av dessa föreställningar är att alla hot mot utvecklingen måste tillintetgöras. I utvandrarserien kommer detta till uttryck genom att Robert och Arvid (på grund av att de förknippas med normbrytande sexualitet) och ursprungsbefolkningen (på grund av att de gestaltas som djuriska och primitiva) döms att gå under.

"Fästefolk i sin kärlighet"

I utvandrarseriens tredje del, *Nybyggarna*, avviker Robert och Arvid från utvandrarföljets gemensamma väg och beger sig iväg för att leta guld, en trop som i likhet med de som framhävt i föregående romaner förbinder figurerna med djur och djuriskhet. I *Invandrarna* har djuren varit sådant som trängt sig på, förenat med fara; i *Nybyggarna* fungerar djur stundtals som ynglingarnas primära sociala sammanhang. Att leva tillsammans med djuren såsom Robert och Arvid gör i drängkammaren på Nybacken och under guldsökarresan västerut då de tar hand om mulor, kan mot bakgrund av tillgivenheten och närheten mellan figurerna och djuren, läsas som animal-queer-betonat: "De ryktade djuren och lastade dem, följde dem under dagen och vaktade dem under natten. [...] De låg och sov utsträckta på marken med mulornas sadlar som huvudgård, men ofta vaknade de frysande och kröp närmare varandra."³⁶ I detta exempel märks en större intimitet mellan ynglingarna, en närhet som skiljer sig från gemenskapen i drängkammaren på Nybacken. Där sov de i varsin säng medan de nu sover tätt intill varandra.

En morgon har mulorna försvunnit och Robert och Arvid går vilse medan de letar efter dem. Ett mardrömsliknande segment leder nu till Arvids död. Trots att ynglingarna sedan länge lämnat Nybacken har de inte lyckats fly från Arvids tidelagsanklagelse och de omges av metaforiska, monstruösa djur som kan läsas som en hänvisning till den onaturliga avkomma som jag tidigare påpekat utgör tidelagets slutgiltiga, hotfulla konsekvens. Öknens klippor antar förvridna skepnader: "De blev åter vidunderligt skapade djur: En buffeloxes hornkrönta kungahuvud satt på en mulas lilla smala, spensliga kropp, och en ökenvarg som bestod av en enda, trettio fot lång svans öppnade sin klipphålas djupa gap framför dem."³⁷ Moberg skriver:

De hade gripit tag i varandras händer för att få stöd, för att hålla varandra kvar på fötterna. Två sammanslingrade kroppar vacklade fram, greppet som höll dem samman var hårt; två kroppar gick

stadigare än en. De båda ynglingarna gick med händer i händer, som fästepolk går i sin kärlighet, som ynglingen och ungmön vandrar över gräset i blomstrens lund i den svala junis afton.³⁸

Här framträder en skarp kontrast mellan en heterosexuell och en samkönad relation. Exemplet ungmö och yngling, hetero-paret, förbinds med gräs, blommor och en sval sommarafton, medan de unga männen går hand i hand mot oundviklig död. Beträktat i relation till utvandrarseriens civilisationsmotiv återaktualiseras här föreställningen att normbrytande sexualitet är ett hot mot samhällets utveckling – samt ett hot mot heteronormativiteten – och därför måste tillintetgöras. Att Robert och Arvid griper tag i varandras händer upprepas också återigen. Detta läser jag nu som ett otvetydigt uttryck för kärlek, ett tydligt queert läckage, framförallt eftersom det inte förekommer i samband med någon av utvandrarseriens andra manliga figurer.

När Arvid har dött hamnar Robert i en spökstad där han på en bordell gör sin första och enda heterosexuella erfarenhet. I likhet med det mardrömsliknande segmentet i öknen skrivs händelseförloppet fram som obehagligt, dunkelt och hotfullt. Kvinnorna gestaltas som pådyvlade och innan någon sexakt kan påbörjas blir Robert så äcklad att han springer därifrån. Textpartiet innehåller också en referens till ett boskapsdjur, en referens som dessutom väcker en association till Arvid. Robert betraktar en naken kvinna: ”Brösten var slappa och utplattade och så långa att de föll ner på hennes mage. De liknade juver hängande emellan bakbenen på en ko.”³⁹ Att denna djurassociation, med den medföljande kopplingen till tidelagsmotivet, väcks mitt i den icke-fullbordade heterosexaktens inledning är ett slående exempel på att kamraten Arvid är ständigt närvarande för Robert. Att kvinnan får djurattribut och framställs som äcklande kan också förstås som kopplat till skräcken för monstros avkomma som konsekvens av tidelag. Utöver tidelagsmotivets förbindelse med djuriskhet har textens

hänvisningar till boskapsdjur hitintills varit av animal-queer-betonad karaktär, vilket exemplen i drängkammaren på Nybacken och tiden med mulorna påvisat. Det är därför betydelsefullt att det monstros här antar en kvinnlig skepnad. Kvinnan med juverliknande bröst påminner Robert om sin förlorade livskamrat och förmedlar samtidigt ett slutgiltigt avfärdande av heterosexualitet.

När Robert återvänder till Ki-Chi-Saga är det minnet av Arvids händer som gestaltar saknaden, vilket skrivs fram genom närvaron av Arvids klocka. Efter Arvids död i öknen har Robert klockan i sin ägo. Han ”stack ner sin hand i byxlommen och grep efter en klocka av nickel. Det var som om han i sin ficka sökte efter de händer som hade tagit i klockan och tusen kvällar dragit upp den till gång.”⁴⁰ Att Robert saknar Arvid går inte att ta miste på och att han fram till sin egen död sover med klockan under huvudkudden indikerar känslor som överskrider gränsen för konventionell kamratskap mellan män.

Slutord

Denna queera läsning av utvandrarserien har lyft indikationer på en icke-utskrivna men närvarande romantisk kärlek mellan Robert och Arvid, en kärlek som framhävs genom och samtidigt hotas av närvaron av djur och djuriskhet. Analysen har visat att förekomsten av djur och djuriskhet går att läsa som och fördjupar textens queera läckage. Robert präglas till exempel genomgående av en stark rörelsefrihetsdrift som kan läsas som avvikande, och koskällan som hängs om hans hals och antyder djuriskhet fördjupar hans avvikelse. Detta får än större relevans tillsammans med det faktum att Arvid förknippas med tidelag. Att Robert och Arvid inte har några andra nära relationer och att ingen av dem uttrycker begär mot kvinnor visar att Moberg (medvetet eller omedvetet) har skrivit en berättelse som kan läsas som två män som förälskar sig i varandra.

Att närvaron av djur och djuriskhet för-

djupar textens queera läckage visade även exemplet med det romantiska bildspråket i drängkammaren, när Robert och Arvid tar varandras händer, en återkommande handling i romanerna. Sittande på sängen ingår de en pakt att fly, samtidigt befinner de sig mellan hästarnas spiltor och omgivna av vägglöss. Djur finns ofta i deras närhet och när dessa djur läses som queert konnoterade uppstår såväl intimitet som ambivalens och rädsla.

Stundtals ger texten sken av att Robert och Arvid döljer sina känslor för att passa in i roma-

nernas heteronormativa narrativ och effekten av detta, kanske i synnerhet för Robert, är att en påtaglig gåtfullhet genereras som lever kvar långt efter hans död. I den fjärde delen, *Sista brevet till Sverige*, minns Karl Oskar sin lillebror, ”en bror, som för mig var en gåta”.⁴¹ Det är min förhoppning att den queera läsning som gjorts här inte enbart har betonat utvandrarseriens normbrytande aspekter och nyanserat dess normuttryck, utan framför allt gjort gåtfullheten kring Robert och Arvid lite mindre påtaglig.

Noter

- 1 Noreen Giffney, ”Introduction: The ‘q’ Word,” i *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*, red. Noreen Giffney och Michael O’Rourke (Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2009), 2–3.
- 2 Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönngren och Rita Paqvalén, red., *Queera läsningar: Litteraturvetenskap möter queerteori* (Hägersten: Rosenlarv förlag, 2012), 10.
- 3 Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda* (Stockholm: Bokförlaget Atlas, 2002), 118–120.
- 4 Carmen Dell’Aversano, ”The Love Whose Name Cannot be Spoken: Queering the Human-Animal Bond”, i *Journal for Critical Animal Studies* 8, nr. 1–2 (2010): 78.
- 5 Ibid., 76.
- 6 Forskningen om Mobergs författarskap har fokuserat på en rad olika teman och aspekter. Se till exempel Gunnar Eidevalls avhandling *Vilhelm Mobergs emigrantepos: Studier i verkets tillkomsthistoria, dokumentära bakgrund och konstnärliga gestaltning* (Stockholm: Norstedts, 1974), samt Erland och Ulla-Britta Lagerroths artikelantologi *Perspektiv på Utvandrarromanen: Dokument och studier* (Stockholm: Rabén och Sjögren, 1971) som innehåller studier om romanernas olika tematiska innehåll. Se även Ola Holmgrens *Emigrant i moderniteten: Vilhelm Mobergs mansfantasier* (Eslöv: B. Östlings bokförlag Symposion, 2005) som behandlar de manlighetsideal som genomsyrar Mobergs författarskap. Holmberg antyder dessutom kortfattat att relationen mellan Robert och

- Arvid möjligen inbegriper samkönat begär, även om detta inte är det huvudsakliga temat i hans analys. Se även avhandlingen *Mobergland: Personligt och politiskt i Vilhelm Mobergs utvandrarserie* (Stockholm: Ordfront, 2009) i vilken Jens Liljestrand dekonstruerar och belyser de sociala mekanismer som genererat utvandrarseriens oerhörda popularitet. Liljestrands stora betydelse för den samtida Mobergforskningen märks dessutom genom *Om Gud vill och hälsan varar: Vilhelm Mobergs brev 1918–1949* (Stockholm: Carlsson, 2007) och *Du tror väl att jag är död: Vilhelm Mobergs brev 1950–1973* (Stockholm: Carlsson, 2008), men framför allt genom den omfattande och första biografien som omfattar hela Vilhelm Mobergs författargärning, *Mannen i skogen: En biografi över Vilhelm Moberg* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2018).
- 7 Jens Rydström, *Sinners and Citizens: Bestiality and Homosexuality in Sweden, 1880–1950* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 2003), 29–30.
 - 8 Även om Rydströms tidelagsstudie inte uttryckligen behandlar den tid i vilken utvandrarserien utspelar sig (1840-talet) är det rimligt att anta att strafflagen om ”otukt mot naturen” var ett resultat av attityder och sexualitetsnormer som varit socialt rådande långt innan lagen trädde i kraft 1864. Rydström nämner bland annat Arvidfiguren i avhandlingen (18), och utvandrarseriens första del *Utvandrarna* – i vilken tidelagsmotivet är som mest framträdande –

- författades innan 1949, det vill säga inom ramen för det tidsspänn som Rydström fokuserar på. Rester av det tankekomplex som inbegrep sex utanför äktenskapet, samkönade sexuella handlingar och tidelag levde kvar när Moberg skrev utvandrarserien, och med anledning av hans engagemang i ”den homosexuella frågan” på 1950-talet intresserade han sig uppenbarligen för normbrytande sexualitet. För fördjupad information om Mobergs engagemang som opinionsbildare och sysselsättning med frågan om homosexualitet se till exempel *Att övervaka överheten* (Stockholm: Bonnier, 1953), och Anna-Karin Carlsoft Bramells *Vilhelm Moberg tar ställning: En studie av hans journalistik och tidsaktuella diktning* (Stockholm: Carlsson, 2007) samt Johan Norbergs *Motståndsmannen Vilhelm Moberg* (Stockholm: Timbro, 1997).
- 9 Vilhelm Moberg, *Utvandrarna* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1951), 41.
 - 10 Michael Lundblad, *The Birth of a Jungle: Animality in progressive-era U.S. literature and culture* (New York: Oxford University Press, 2013), 12.
 - 11 *Ibid.*, 62–68.
 - 12 Se Holmgrens *Emigrant i moderniteten* (s. 282–289) och Liljestrands *Mobergland* (s. 138–146) för mer ingående beskrivningar av skillnaderna mellan utvandrarseriens brödrapar; det vill säga att medan Karl Oskar är gift, familjefar och gestaltas som rejäl, handlingskraftig, företagsam och sanningsenlig, är Robert ogift, oskuld, impulsiv och framställs som någon som lever i en egen föreställningsvärld och ljuger för alla i sin omgivning.
 - 13 Moberg, *Utvandrarna*, 330.
 - 14 *Ibid.*, 64.
 - 15 *Ibid.*
 - 16 *Ibid.*, 62.
 - 17 *Ibid.*, 63.
 - 18 Jonas Liliequist, ”Peasants against Nature: Crossing the Boundaries between Man and Animal in Seventeenth- and Eighteenth-Century Sweden”, i *Journal of the History of Sexuality* 1, nr 3 (januari 1991): 408.
 - 19 Moberg, *Utvandrarna*, 67. Min kursivering.
 - 20 *Ibid.*, 75.
 - 21 *Ibid.*, 76.
 - 22 Vilhelm Moberg, *Invandrarna* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1953), 80.
 - 23 Moberg, *Utvandrarna*, 80.
 - 24 *Ibid.*, 61.
 - 25 Peter Boag, *Re-dressing America's frontier past* (Berkeley: University of California Press, 2011), 1–3.
 - 26 Moberg, *Invandrarna*, 76.
 - 27 *Ibid.*, 84.
 - 28 *Ibid.*, 266.
 - 29 *Ibid.*, 222.
 - 30 *Ibid.*, 361.
 - 31 *Ibid.*, 385.
 - 32 *Ibid.*, 225–226.
 - 33 Vilhelm Moberg, *Nybyggarna* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1958), 331.
 - 34 Jens Liljestrand, *Mobergland: Personligt och politiskt i Vilhelm Mobergs utvandrarserie* (Stockholm: Ordfront, 2009), 141.
 - 35 Valerie Rohy, *Anachronism and Its Others: Sexuality, Race, Temporality* (Albany, N.Y.: SUNY Press, 2010), ix–x, 1–6.
 - 36 Moberg, *Nybyggarna*, 298–299.
 - 37 *Ibid.*, 335.
 - 38 *Ibid.*, 334.
 - 39 *Ibid.*, 432.
 - 40 *Ibid.*, 376.
 - 41 Vilhelm Moberg, *Sista brevet till Sverige* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1959), 228. Min kursivering.

Summary

The Boy with the Cowbell & The Bull of Nybacken: A Queer Reading of Vilhelm Moberg's The Emigrants Novels

This article presents a queer reading of Vilhelm Moberg's *The Emigrants* novel series (1949–1959), in which norm-breaking aspects of the text are accentuated. The series consists of some of the most read and beloved Swedish novels of all time, and tells the story of a group of farmers emigrating to North America in the mid-nineteenth century. Up until now *The Emigrants* novels have not been read using a queer perspective.

The focus of this reading is the close relationship between the two young farmhands Robert and Arvid. The latter is rumored to engage in bestiality, which in this article is interpreted as a transgression from normative heterosexuality. Also, neither Robert nor Arvid express desire towards women; these men are each other's primary life partners. By emphasizing expressions of queerness around them – including the prevalence of animality and queerly connoted animals – this article shows that it is possible to read the men's relationship as a romantic love story.

Keywords: Vilhelm Moberg, *The Emigrants* novel series, queer theory, queer reading, bestiality, animality, animal queer, same-sex desire, companionship

SKAMVRÅN

I Skamvrån skriver forskare och andra skribenter med litteraturvetenskaplig anknytning om skamkänslor och läsning. Vi skriver om böcker vi älskar fast vi vet att vi inte borde – de där som folk helst inte ställer upp i bokhyllan. Vi skriver också om böcker vi skäms för att vi *inte* tycker om. Eller inte har läst. Eller har börjat läsa tusen gånger men aldrig orkat ta oss igenom.

Vad skäms vi för att vi läser och inte läser? Vad skäms vi för när vi läser? Och hur?

Vill du vara med i Skamvrån? Skicka in ditt bidrag till tfl.kultmed@umu.se

Min röst duger inte i det här rummet

Första dagen på programmet för litteraturvetenskap och kreativt skrivande i Umeå: Klassrummet och spänningen i luften, alla med intresset för litteratur, alla med olika bakgrunder som lett oss dit. Någon ställer frågan *Vem är din favoritförfattare?* Och flera runtomkring mig börjar rabbla upp alla storheter som de redan läst. Likt en tävling överträffade de varandra: "Kafka, Dostojevskij, Lagerqvist, Söderberg." Alla lika mycket klassiker och alla lika manliga, och jag sitter där, förvirrad och undrar var jag har hamnat. Hur ska jag platsa här när jag inte har läst något av detta, när jag knappt lagt märke till vad författarna heter i de flesta verk jag läst. Hur ska jag kunna bli en del av det här rummet?

När jag gick i högstadiet plöjde jag alla typer av romantiska vampyrböcker, fallna änglar, demoner som blev förälskade i mänskliga flickor och allt som hade inslag av övernaturligt i sig. Jag älskade att läsa om den obotliga kärleken, den som var förbjuden och helt enkelt omöjlig. I dag står inte en enda sådan bok i min bokhylla, de ligger nedpackade i förrådet, inte till för att synas, men sparas och återvändas till. I min bokhylla står nu storheter såsom Woolf, Duras, Dostojevskij, och Kafkas *Processen* (som jag endast läst två sidor i och sedan aldrig mer öppnat). Detta leder mig hit. Till ännu en skam som vecklar ut sig och träder in i texten: jag har svårt att läsa ut en hel bok, jag är för rädd för hur det slutar. Är rädd för att det tar slut, att nu är det klart, nu finns det inget mer. Jag finner min läsprocess som något av det smärtsammaste i livet. I min bokhylla står det nästan bara ofärdiga läsprojekt där jag sparar på kapitel.

Jag inser hur det akademiska rummet har smugit sig in i mitt hem, hur bokhyllan rör sig ner mot vardagsrumsgolvet, sprider sig till köket, vänder om och hamnar i sovrummet. Här finns nu böckerna som jag inte visste skulle få en samlad plats i mitt liv innan jag kom till universitetets salar.

Jag träder in i nästa rum:

Vad gillar du helst att läsa? Min killes vänner frågar mig och jag finner mig snabbt. Pratar inte om poesin som ligger närmast hjärtat, nämner inte Sonja Åkesson och vardagsrealismen. Det hårda kontra det sårbara. Jag hör mig själv säga *Jag älskar att läsa självbiografier, gärna samhällskritiska, helst av musiker.* Och det är sant. Jag gillar den genren, men det är inte min favorit. Min röst, min skam för att svara fel sak i fel rum hindrar mig från det jag mest av allt vill prata om. Jag försöker hitta beröringspunkterna i rummen jag är i till den grad att jag viker mig själv i kanterna. Och det är ju det, att jag alltid har nära till skammen. Rädslan för att inte passa in eller höra hemma i ett rum gör mig till den anpassningsbara, den som glider undan blickar. Nickar, håller med, låtsas. Ljuger mig närmre mig själv.

Jag inser: Min röst duger inte i det här rummet. Min röst är alltid fel och samtidigt alltid rätt. Jag kämpar mot klassikerna i bokhyllan som jag älskar, och vampyrböckerna i förrådet som aldrig kommer se insidan av mitt hem. Den litterära kanon kan inte stå bredvid vampyrerna utan att min yta krackelerar. Den litteraturvetare jag blivit kan inte både vara vampyrälskande *fangirl* och samtidigt tycka om att läsa Duras.

Men varför blir rädslan för skam och värdering så märkbar inuti mig när litteraturvetenskapen har utvecklats på många vis och öppnats upp, när professorer snarare uppmuntrar en att utforska och spränga akademiska former?

Men när det kommer till genrer och finrummen så är jag rädd att göra misstag. Är rädd för att trampa snett. För det är den där processen, när orden formas i magen och rör sig mot stämbanden, den där totala skräckan av att säga fel, göra mig till åtlöje inför blickar som värderar. I de akademiska rummen jag rört mig i har jag sällan mött skepsis. Jag har aldrig fått höra på universitetet att jag gör och är fel, men jag försäkrar mig själv om att det ska fortsätta vara så. Mitt inre rum bygger sig runt den inneboende skammen. Konsekvensen borde göra mig förlamad, få mig att inte uttrycka någonting, skammen vill att jag tystnar och slutar uttala mig. Men här rör jag mig nu, bråkas och brottas med konflikten av att gå vilse i det akademiska rummet. Jag sticker håll på mig själv och den inre skammen väljer ut. Den blottas och trampas runt i nu.

Jag hittar mig ett annat rum:

Poesin har alltid varit min, speciellt när mitt skrivarår på Gotlands Skrivarlinje tog sin början. Jag hade insett tidigare hur mycket jag älskade att skriva, men inte hur fast jag skulle bli i läsandet av de där obarmhärtiga dikterna. Inuti fanns inget annat än smärta, sorg och ångest. Poesin vi skrev skulle vara hård och karg. Det var ökenlandskap och vinter i hjärtat. Här kunde inget annat existera. Speciellt inte böcker som var skrivna på två månader, du skulle spilla ut ditt inre på papperet, och det skulle ta tid. Kvalité över kvantitet var slagordet i Gotlandsrummet. Där fanns det inte plats för några andra än konstnärssjälarna. Där hade den här typ av bekännelse inte fått något fäste. Men här står jag nu, träder in i den akademiska, litteraturvetenskapliga skamvrån och säger: Jag tänker härmed vara den litte-

raturvetare som bär med sig dessa rum och exponerar mina splittrade inombords-förråd, ett efter ett. Tills alla är synliga.

Linnéa Guldbacke Lund

Den litterära diplomaten

Skammen är så stor i mig. Inget annat ryms. Organ och inälvor pressar mot huden. Jag gläder mig ibland åt att rodnad sällan syns på mig. Men den känns. Den är nästan töntigt stereotyp i sitt uttryck: bränner och rinner, förångar insidan, tar stryptag. Skammen förlamar mig: Jag sitter i köket och försöker skriva den här texten. Men jag fastnar, i träden utanför fönstret. Skammen får mig att minnas, det är så den får sitt tag. Den påminner mig om annan skam, gammal skam, som aldrig verkar förmultna och försvinna, aldrig verkar kunna övergå i något annat, inte ens ett gott skratt.

Litteraturskammen är densamma, skammen för vad som har skrivits. Hemma i mammas vardagsrum plockar vi bland mormor och morfars gamla saker. En ask: i den finns foton, tidningsurklipp, allt som rört mig och min bror under de senaste tjugo åren. Men där finns också, oundvikligen, skammen; min första krönika i den lokala tidningen. Ungdomsreporter, sexton år, en röst så in-i-bomben ungdomlig i sin okuvliga tro på det egna vetandet, på vikten av de egna orden. Jag stänger locket. Allt sker per automatik, det är impulser jag inte hinner med att förutspå eller tyda, som innan jag förstått pressat mina egna gamla ord, så otroligt verkliga, i pränt på papper, *ner, ner, ner* i lådan igen.

Varför är det så jobbigt att ta i de gamla orden? I den gamla skammen? Ibland kommer mina tidiga krönikor till minnet igen, och jag skäms, förbereder försvarstal utifall någon, någon gång skulle lyfta fram dem i ljuset igen. Jag förbereder försvarstal nu, inför att denna text ska ut i offentligheten. Jag funderar över vad det är i dessa ord som kommer få mig att vrida mig i plågor och önska mitt skrivande ogjort.

Man kommer kanske förbi den där okuvliga tron på jaget, får perspektiv på sig själv och sin egen röst, men kommer man någonsin ifrån viljan att uttrycka sig? Varje tillfälle när jag ändå måste, är en rädsla för mig. Det är skräcken för mellanförskapet som kunskap och textförfattande alltid försätter en i: att befinna sig i gapet mitt emellan det man redan kan och det man inte vet, och att i det utrymme hävda sig, läsa ord på papper, som vore de tidlösa sanningar. Jag kommer alltid att vara, nu, som då, som senare, i en situation där jag vet mindre än vad jag kommer att göra i framtiden. Detta, mitt eviga dilemma, är upphovet till rädslan. Vad vågar jag ens skriva nu? Jag som inte ens är ute på andra sidan litteraturvetenskapen än, som inte kan allt det som ska kunnas, utan står förlorad och förvirrad i virrvarret av saker jag behöver veta. Jag som fortfarande blir slagen på fingrarna och bannad för att ha kallat en filosofisk strömning för teori. Det är det förfärliga: fumlandet efter röst, rädslan för att uttrycka den.

”Det är någonting som händer nu”, säger min mentor. ”Det är nu allt börjar öppna och röra på sig.” Kanske är jag i så fall ännu en gång en tonåring, en litteraturvetenskaplig sådan nu för tiden, som tror mig veta saker, tror mig vara vuxen. En som står på osäker mark, i för stora skor, mitt i känslomässigt kaosartade år av att säga saker man senare får skämmas för, kvickt stänga locket över.

Litteraturskammen. Den är rädslan för att fastna i den ofärdiga kunskapen, inte växa i skorna, att dömas på förhand, att säga fel och att inte veta tillräckligt. Jag brukar tänka på mig själv som en litterär diplomat, en hal jäkel, som vrider och vänder, duckar och fintar, paktar och låtsas för att ingen ska se vad jag egentligen tycker. Om man inte säger något alls, kan man inte heller säga fel. Men det är särskilt svårt att vara en litterär diplomat när ord ska på papper, i pränt. Det går inte att tassa runt omkring då, vara mitt emellan. Det skrivna ordet är obarmhärtigt på så vis:

avkläder en, blottar var man står. Martina Haag i Stig Dagerman-mössa, en svår poet i enklare kläder, de blir så förfärligt tydliga när de synas i kanterna, blir nakna i svart-på-vitt, ligger stilla på sköra ark. Skammen blir dubbel när man blir påkommen med att låtsas veta, låtsas läsa rätt, låtsas vara litterär, låtsas vara litteraturvetare.

I Filosofiska rummet i P1 pratar de om skam. Jag lyssnar, och de säger till mig att skam egentligen är något bra. Skam fungerar reglerande, för att vi ska kunna höra till och fungera i en grupp. Det är svårt att tänka på det så, mitt organ-och-inälvor-som-vill-ut-genom-huden för att skammen är så stor, så mäktig och förlamande, tar liksom över. Men kanske är det också det paradoxala i skam generellt och litteraturskam specifikt, den signalerar en vilja att höra till, och korrigerar oss – på gott och ont – till att passa den grupp vi söker inträde och uppehåll i. Kanske är skammen inför litteraturvetare det som formar mig, gör mig till litteraturvetare. En kan ju hoppas.

Huruvida skammen är förlamande eller produktiv lämnar jag därhän. Kanske märker en läsare här att det på ett diplomatiskt vis går att kryssa genom en text som ska behandla litteraturskam, för att inte behöva säga vad en skäms över att läsa, för att inte riskera framtida kom-ihåg-skam över åtminstone det. Jag konstaterar i stället slutligen att det finns något som är större än rädslan över att skriva något pinsamt, och som jag önskar påminnas om när jag några år framåt i tiden hätskt stänger locket över även denna text: störst av allt är ändå fasan över att inte skriva någonting alls.

Sarah Nordgren

RECENSIONER

HILDA JAKOBSSON

JAG VAR KVINNA: Flickor, kärlek och sexualitet i Agnes von Krusenstjernas tidiga romaner

Göteborg & Stockholm: Makadam, 2018, 293 s. (diss. Stockholm)

Agnes von Krusenstjerna (1894–1940) hör till en av de mest kanoniserade svenska kvinnliga författarna under 1900-talets första hälft, och hon intar en relativt synlig position i litteraturvetenskapliga och litteraturhistoriska framställningar. Hon var under sin samtid lika känd för den svenska och den nordiska publiken som Selma Lagerlöf – även om hennes berömmelse tog sig andra uttryck, och mottagandet av hennes verk inte var odelat positivt.

Krusenstjernas författarskap har sedan Olof Lagercrantz och Birgitta Svanbergs avhandlingar, 1951 respektive 1989, gett upphov till ett flertal doktorsavhandlingar och grundliga litteraturvetenskapliga studier, inte minst med feministiska och, under det senaste decenniet, även med queerteoretiska förtecken. I december 2018 utökades Krusenstjernaforskningen med ännu en avhandling, nämligen Hilda Jakobssons *Jag var kvinna: Flickor, kärlek och sexualitet i Agnes von Krusenstjernas tidiga romaner*. I sin avhandling fokuserar hon Krusenstjernas författarskap före Pahlensviten: hennes två första romaner *Ninas dagbok* (1917) och *Helenas första kärlek: En Stockholms roman* (1918) samt romantrilogin om Tony, *Tony växer upp: Scener ur en barndom* (1922), *Tonys läroår:*

Episoder ur en ungdom (1924) och *Tonys sista läroår: Resan till Kejsarens hotell* (1926).

För varje Krusenstjernaforskare gäller det att, i ett relativt omskrivet och utforskat författarskap, hitta en egen ingång som både går i dialog med den tidigare forskningen och som bidrar med något nytt. Hilda Jakobssons avhandling sätter fokus på det tidiga författarskapet, och hon läser verken i relation till feministisk forskning och queerteori (med fokus på temporalitet). Syftet med avhandlingen är ”att undersöka kopplingen mellan föreställningar om flickors kvinnoblivande, kärlek och sexualitet” (13). Materialet för hennes avhandling är visserligen inte utforskat, men Krusenstjernas tidiga författarskap har fått stå i skuggan för intresset för de senare romansviten. Att just det tidiga författarskapet uppmärksammas av en grundlig studie är därför välkommet. Syftet att undersöka kopplingen mellan föreställningar om flickors kvinnoblivelse, kärlek och sexualitet i Krusenstjernas författarskap och i de tidiga verken i synnerhet, är i sig inte något nytt, snarare är det genom fördjupningen av tidigare läsningar som Jakobson försvarar sin plats inom forskningstraditionen. Genom sin användning av olika queerteoretiska begrepp i relation till tid, framför allt ”krononormativ” i relation till den förväntade livslinjen och kvinnoblivandet i Krusenstjernas tidigare verk, tillför hon Krusenstjernaforskningen något nytt.

Avhandlingen är traditionellt och kronologiskt uppbyggd. Den inleds med ett bakgrundskapitel i vilket Jakobsson kort kommenterar

terar begreppet ”flicka”, romantraditionen i ”flickbokens gränsland”, den tidigare Krusenstjernaforskningen samt ger en kort teoretisk bakgrund till sin avhandling. Avhandlingens följande två delar behandlar i kronologisk ordning Krusenstjernas tidiga författarskap – i del två analyseras *Ninas dagbok* och *Helenas första kärlek* och i del tre, som även är den mest omfattande delen, Tonytrilogin. I dessa två analysdelar läser Jakobsson verken i relation till den samtida, främst angloamerikanska, flickbokstraditionen och i viss mån, den nordiska. Avhandlingen avrundas med ett sammanfattande kapitel. Avhandlingen har även en omfattande notapparat på 60 sidor – en del av de teoretiska resonemangen som förpassats till noterna kunde dock med fördel ha ingått i det inledande kapitlet.

Jakobssons avhandling anknyter till flickforskningen inom litteraturvetenskapen. Hon konstaterar att hon delar forskningens kritiska syn på ”föreställningar om en flicka som en person som ska bli en kvinna”, men avviker delvis från denna genom att hon valt att fokusera på skildringar av kvinnoblivande – ”[p]å så sätt vill jag bygga vidare på flickforskningens varierande studier av flickor i varande samtidigt som jag gör något som skiljer sig från den” (14). I sin avhandling frågar hon hur begreppet ”flicka” konstrueras, var dess gränser går och hur flickan blir kvinna. Här skulle jag ha önskat en fördjupning, kontextualisering och precisering – det blir lite oklart vilken flickforskningstradition hon hänvisar till, vilka synsätt som präglar

den och hur hennes egen avhandling skiljer sig från den.

Kontextualiserandet av verken i en angloamerikansk (och stundvis även nordisk) flickbokstradition är motiverad, men avhandlingen skulle gärna kunnat diskutera mer ingående varför vissa verk har valts som dialogpartners i analysen, och hur de har blivit lästa av den angloamerikanska respektive den nordiska flickboksforskningen. Med flickbok avser Jakobsson ”en ungdomslitterär tradition, före och under Krusenstjernas samtid, som är flickigt kodad” (19), en tradition som Krusenstjernas verk ofta kopplades till både av det samtida mottagandet och tidigare forskning. Jakobsson värjer sig dock mot att kalla romanerna för flickböcker, utan menar att de befinner sig i flickbokens gränsland. Hon analyserar också förtjänstfullt Krusenstjernabilden i relation till begreppet ”flicka”. Det var inte enbart Krusenstjernas verk som kopplades (i förminskande syfte) till flickighet, även den vuxna författaren Krusenstjernas person och habitus lästes i termer av flickighet och av brottet mot den – ett brott Jakobsson kallar för ett slags ”skev” flickighet.

Den skeva flickigheten, ett varande som bryter mot den förväntade livslinjen, är en central utgångspunkt för Jakobssons avhandling och för hennes val av teoretiska analysredskap. För att diskutera hur flickskap och kvinnoblivande görs använder hon det queerteoretiska begreppet ”krononormativitet” lanserat av Elizabeth Freeman (2010). Med begreppet avses föreställningar om hurdan en livslinje borde se

ut. Andra centrala teoretiker för Jakobssons användning av begreppet är framför allt Jack Halberstam och Sara Ahmed, och i dialog med deras texter analyserar hon hur karaktärerna i verken på olika sätt avviker från den förväntade heterosexuella livslinjen. Begreppet krononormativitet och dess koppling till den förväntade livslinjen ter sig mycket användbar i relation till Krusenstjernas verk och öppnar verken – men också Krusenstjernabilden – på ett nytt och fruktbart sätt. I analyserna av *Ninas dagbok* och *Helenas första kärlek* analyserar Jakobsson karaktärernas val av älskare i relation till den krononormativa livslinjen. Hon använder begreppet ”ideale älskaren” för att beteckna en älskare som inte enbart är ett gott parti, utan vars blick bekräftar kvinnan och möjliggör en vuxen kvinnlig subjektivitet. Jakobsson introducerar också flickrummet och dess roll som något Michel Foucault betecknar som ”heterotopi”, en mot-plats och en ”tvetydig plats för motstånd såväl som disciplinering” (54). Flickrummets betydelse i Krusenstjernas romaner, liksom sinnessjukhusets i Tonytrilogin, kan inte underskattas och det kopplas förtjänstfullt till flicktiden, och anpassandet till eller brottet mot den krononormativa livslinjen. Tiden i heterotopin är annorlunda än i andra rum och är enligt Foucault ”heterokron”. Det handlar om ett brott mot traditionell tid, och som exempel ger han ansamlingen av olika tider i ett museum eller evigheten på en kyrkogård.

I litteraturforskarnas Mia Francks och Maria Margareta Österholms efterföljd använder Hilda Jakobsson begreppet ”skev” för att markera ett avvikande flickskap, flickor som inte vill eller kan följa den förväntade normen eller livslinjen. Begreppet ”skev” har sedan begreppet lanserades i en svensk kontext 2005, använts bland annat för att beteckna avvikelser från heteronormen som inte nödvändigtvis är kopplade till homo- eller bisexualitet. Skev fungerar i detta sammanhang alldeles utmärkt, även om jag gärna hade sett en bredare diskussion av begreppets relation till begreppet ”queer” och i relation till flickforskningen mer generellt.

Jakobsson använder begreppet ”skev” mer eller mindre genomgående i sina analyser, men ibland får skev – i min läsning – omotiverat ge vika för begreppet ”queer”. Ett exempel på detta hittar vi i Jakobssons analys av *Tony växer upp*. I sin läsning kopplar hon Tonys känsla av att hon genom sin sjukdom inte är som andra flickor och att hon lever i en annan tid (104) till Jack Halberstams diskussion om betydelsen av futuritet för den väntade livslinjen. Han kallar avvikelser av en sådan framtid queer och i dialog med honom föreslår Jakobsson att Tonys kropps temporalitet kunde kallas queer. Eftersom hon i övrigt valt att använda skev för att beteckna brott mot den förväntade heteronormativa (och krononormativa) livslinjen, brott som inte nödvändigtvis knyter till normbrytande sexualitet, torde begreppet ”skev” vara mer användbart i detta sammanhang. Däremot kunde begreppet ”queer” vara reserverat för de handlingar och uttryck som i hennes läsning uttryckligen är kopplade till normbrytande sexualitet och könsuttryck.

I sin läsning av Tonytrilogin, i relation till de två tidigare romanerna, spårar Jakobsson två olika livslinjer. Medan hon ser protagonisternas (Ninas och Helenas) livslinje i de två tidigare romanerna som krononormativ, en livslinje präglad av upplysning, ett kärleksval med en ideal älskare och ett kvinnoblivande, betecknar hon Tonys livslinje och kvinnoblivande som skevt. Hennes kärleksval innebär ett antiklimax som leder till sinnessjukdom och genom detta brott mot en krononormativ livslinje infrias inte de läsarförväntningar som kopplas till flickbokstraditionen. Trilogin betecknas enligt Jakobsson av ett icke-görande och icke-blivande som hon kopplar till Halberstams tankar kring ”queer negativitet”, och hon läser Tonys oförmåga att bli vuxen i relation andra klassiker på området – Peter Pan och Alice i Underlandet, som Krusenstjerna också refererar till i Tonytrilogin – och jämför Tony med. Genom Tonytrilogins skeva livslinje tolkar Jakobsson trilogin som en skev flickbok.

Hilda Jakobssons avhandling är ett välkom-

met tillägg till Krusenstjernaundersökningen, inte minst, såsom påpekats tidigare, genom hennes förtjänstfulla läsning av tid och rum i relation till kvinnoblivande och brotten mot den förväntade livslinjen. Citatet "Jag var kvinna" ur Tonytrilogin är en välvald titel för denna avhandling och illustrerar väl avhandlingens frågeställning gällande den krononormativa livslinjen och brottet mot den. Och till sist en eloge till Agnes Florin som skapat ett vackert och passande omslag för boken.

Rita Paqualén

HANNO RAUTERBERG
HUR FRI ÄR KONSTEN? Den nya kulturstriden och liberalismens kris
Övers. Joachim Retzlaff, Göteborg:
Daidalos, 2019, 170 s.

När jag läste vid Biskops Arnös författarutbildning under första hälften av 2010-talet skrev jag en novell om en man som mördade kvinnor. Under ett textseminarium bemöttes novellen med starkt ogillande, inte av uttalat estetiska skäl, utan för att flera av mina (företrädesvis kvinnliga) klasskamrater upplevde att texten "angrep" dem. Förbluffad gick jag i försvar genom att åberopa det jag uppfattade som självklarheter, nämligen värdet av konstens autonomi och den nödvändiga gränsdragningen mellan verklighet och fiktion. Sällan har jag känt mig som en så mjukig och plattitydrapande figur, och det var nog också så jag kom att uppfattas. Vad jag än hade kommit dragandes med för argument (som om skönlitterära texter var någonting författaren behövde argumentera för) hade jag nog ansetts diskvalificerad på förhand eftersom jag var, och är, en vit, heterosexuell cisman ur medelklassen.

Denna inledande anekdot behandlar förstås en storm i ett vattenglas, men med den tyske konstvetaren och journalisten Hanno Rauterberg skulle episoden kunna ses som en miniatyrversion av det Rauterberg benämner "den nya kulturstriden". Enligt Rauterberg har

konstens och konstnärens roll i det moderna liberala samhället förskjutits. Från att ha betraktats som en utomstående kritiker av *status quo* har konstnären kommit att uppfattas som en inkluderande värnare av den allmänna moralen. Konstnären ska vara den försonliga mitten, inte den radikala ytterkanten; en välkommande *insider*, snarare än en *outsider* (123).

Hur menar Rauterberg att det har det blivit så? I essän *Hur fri är konsten? Den nya kulturstriden och liberalismens kris* sätter han utvecklingen i samband med den samtida liberalismen och dess självmedvetande. Enligt Rauterberg befann sig konsten under postmodernismens sötebrödsdagar i samma "dåsig" tillstånd som den liberala demokratin efter Sovjets fall (19). Båda hade nämligen "segrat" – den liberala demokratin hölls för att vara den ideologiska evolutionens ändpunkt; konsten hade erövat sin autonomi och nått ett tillstånd av relativistiskt godtycke som gjort dess transgressioner till kutym. Men det är just på grund av att liberalismen segrade som den i själva verket misslyckades, skriver Rauterberg med en passning till statsvetaren Patrick Deneen (149). Liberalismens framgångar uppenbarade med andra ord dess inre motsägelser, med konsekvenser för produktionen och receptionen av konst.

Ett av den liberala demokratin tillkortakommanden är de svårigheter som den för med sig när det handlar om att, med demokratiska medel, rucka på samhällets ekonomiska struktur. För en brett definierad politisk vänster innebär detta ett ökat intresse för det som faktiskt *går* att påverka, nämligen diverse identitets- och symbolfrågor. I denna analys väger Rauterberg in det digitala tillståndet när han menar att en gränslös, digital värld skapar ett behov av nya gränsdragningar, som görs på moralisk grund av företrädare för olika sorters "klickaktivism" (14). Ytterligare ett predikament i sammanhanget är, menar Rauterberg, att det konservativa läget i dag har övertagit rollen som huvudsaklig kritiker av den rådande ordningen. Den politiska vänstern har kommit att identifiera sig med och försvara den liberala

demokratin, just på grund av att den premierar ”politiskt korrekta”, moraliska fejder (148).

För konstens del innebär detta tillstånd, enligt Rauterberg, att den vänsterinriktade konsten riskerar att förlora sina förut så centrala, revolutionära anspråk. Det som under högmodernismen var en kamp *mot* censur har blivit en kamp *för* censur, för värnandet av ordning och etikett (55). Denna politiska hänsyn innebär för Rauterberg att konsten instrumentaliseras och inte mäts efter sina estetiska värden utan ”efter dess emancipatoriska löften, efter det som dess programmatiska agenda utlovar” (51). Om konsten inte kan leva upp till dessa löften uppfattas den i bästa fall som meningslös och umbärlig, i värsta fall som skadlig och i behov av att förbjudas.

Rauterberg kommer med flera aktuella exempel på situationer där ovanstående konfliktlinje kommer till uttryck. Det rör sig bland annat om den vita konstnären Dana Schutz målning ”Open casket” (2017), som avbildar en död svart pojke, fjortonårige Emmett Till, som två vita män slog ihjäl i Mississippi 1955. Schutz målning kritiserades av den icke-vita konstnären Hannah Black, som uppmanade till att förstöra målningen med argumentet att den i konstens namn approprierade och exploaterade en svart människas tragiska öde. Ett annat exempel rör ett äldre konstverk, målningen ”Thérèse Dreaming” (1938) av Balthus Klossowski de Rola, som en upprörd samling aktivister ville plocka ned från Metropolitan Museum of Art eftersom den hölls för att vara sexistisk. ”Man borde också ta ner Gauguin”, heter det i en kommentar från en av aktivisterna, låter Rauterberg meddela (57).

I det sistnämnda synliggörs en svaghet med Rauterbergs övergripande resonemang. Jag är med på analysen – som bland andra Wendy Brown tidigare har gjort – om att fokus tenderar att hamna på moraliska symbolfrågor när den ekonomiska strukturen uppfattas som oomkullrunkelig. Men jag ställer mig undrande till om det Rauterberg benämner ”klickaktivism” verkligen är en så pass tongi-

vande maktfaktor. När Rauterberg hämtar stöd för sina teser ur affekterade kommentarsfält undrar jag om han inte tillskriver dessa personer ett överdrivet inflytande. Finns det inte fortfarande en tämligen bred, institutionellt understödd konsensus om att konsten bör vara fri och ”gränsöverskridande”?

Ett aktuellt exempel från svensk mark kan illustrera det hela. När en kommunal SD-politiker i Sölvesborg vill plocka ned Liv Strömquists menskonst från offentliga platser bemöts han av högljudda protester från landets ledande kultursidor. Så sett är SD-politikerns konstsyn ett större normbrott än den menskonst han vill förhindra. Likaså hade klickaktivisternas ifrågasättanden knappast varit något att höja på ögonbrynen åt om inte den modernistiska konstsyn som Rauterberg torgför hade varit doxa. Här finns alltså en risk för att göra relativt perifera (ofta nordamerikanska) fejder till en synekdoke för tillståndet inom det globala konstfältet som sådant – ungefär som att hävda att interna stridigheter i ett textseminarium på Biskops Arnös folkhögskola ger en fingervisning om världsläget.

I annat är det enklare att hålla med Rauterberg. Han skriver bland annat om hur många av de nya kulturstriderna absolutifierar de subjektiva känslorna: ”det personliga intrycket är viktigare än konstens uttryck” (107). Här tror jag att Rauterberg sätter fingret på ett verkligt dilemma och potentiellt hot för vår förmåga att tillgodogöra oss konst, som har att göra med den påstridiga individorientering som packas på oss i snart sagt varenda fråga (välj din identitet, utbildning, pension, vårdcentral och så vidare). Förskjutningen av intresset från objekt till subjekt, från vad konstverket har att säga, till mig och mina känslor och begär, riskerar att utgöra ett hinder för konst som annat än självbespejling. Denna individorientering synes mig både mer institutionellt och ideologiskt uppbackad och mindre aggressivt ifrågasatt än valfri icke-vit nätkaktivist som vill plocka ned en tavla.

En annan sak som Rauterbergs bok får mig att undra över är om inte den vänsterinriktade

klickaktivismen hade mer vind i seglen för några år sedan, om inte hela den politiska kartan på ganska kort tid har skjutits högerut. Globalt sett kan man nämna framgångarna för politiker som Donald Trump och Jair Bolsonaro, på svensk mark Sverigedemokraterna och den politiska brytpunkt som ägde rum i och med 2015 års migrationskris, när den breda opinionen svängde från generöst flyktningmottagande till en mer restriktiv migrationspolitik. Finns det, kort sagt, inte en samtidig tendens i motsatt riktning än den Rauterberg skisserar, som är minst lika livskraftig? Och som, oakad skillnad i politisk färg, riskerar att bli lika konstfientlig?

Rauterberg är stundtals inne på dessa ”illiberala” krafter, men ägnar dem inte lika mycket uppmärksamhet. Att han irriterar sig på den självvärdiga vänsterns klickaktivism framgår dock tydligt (och hans exempel gör det lätt att falla in i fnysningarna), men han tenderar också att stundtals läsa sig i sin egen polemik. Ett antal komplicerande frågor pockar på under läsningen, som Rauterbergs agenda inte verkar tillåta. Om konsten nu befann sig i ett ”dåsig” tillstånd under postmodernismen och innan klickaktivismen, som Rauterberg hävdar, ska vi i sådana fall minnas detta som ett önskvärt tillstånd? Hur spännande låter det? Finns det inte i ”klickaktivismen” en etisk impuls som på ett produktivt sätt kan bidra till konstens självreflektion? Måste de konsekvenser som Rauterberg drar av klickaktivismens frammarsch vara så absoluta? Bokens stämning är denna: Om vi viker oss en tum så går vi under.

Men är det verkligen så? Ta en välkänd text av kulturkritiskt intresse som Gayatri Spivaks ”Kan den subalterna tala?” Poängen med Spivaks kritik mot privilegierade, intellektuella sätt att behandla och representera minoriteter är, som jag uppfattar det, inte att hävda att nu återstår det för den intellektuella att bara vördnadsfullt hålla käften. Poängen är snarare att den intellektuella ”har en kringgårdad uppgift som hon inte får vifta bort med en enkel handrörelse”. Rauterberg väljer svagare kombattanter än Spivak, men det är just med den enkla

handrörelsen som han viftar bort invändningar som han i stället kunde ha läst med nyfikenhet. Det hade tillåtits av essäformen och kunde ha utgjort ett vassare bidrag till diskussionen om konstens belägenhet.

Rauterberg avrundar sin essä med att plädера för att det fortfarande finns ett hopp i att värna om konstens otyglade frihet och fantasi. Här missar han inte att göra en poäng som anmäler sig under läsningens gång: Om konsten nu (återigen?) väcker rabalder, vilket Rauterbergs exempel visar, innebär det också att konsten tas på allvar. Klickaktivismen betraktar inte konsten som en ofarlig eller skrinlagd aktivitet, tvärtom tillskrivs den en mäktig, skapande kraft. Rauterberg skriver: ”Denna kraft behöver inte ta några hänsyn, den kan förslösas, den är – när den är bra – inte av denna världen.” (156) Hans lyckligt dialektiska vändning på slutet fungerar fint, men nog är det främst en stridsskrift Rauterberg har skrivit. Och som stridsskrift har den sina poänger, men också sina döda vinklar.

Gustav Borggård

IMRI SANDSTRÖM
TVÄRSÖVER OTYSTA TIDER/ACROSS
UNQUIET TIMES: Att skriva genom
Västerbottens och New Englands
historier och språk tillsammans
med texter av Susan Howe
Göteborg: Autor, 2019, 439 s.
(diss: Göteborg, Akademi Valand)

Det är alltid spännande att från systerfältet litteraturvetenskap närma sig en avhandling i Litterär gestaltning. Medan avhandlingar inom traditionell humaniora i regel håller sig ett beprövat och överskådligt format, vet läsaren aldrig vad hon kan vänta sig när det är en konstnärlig forskare som skridit till verk och litteratur. Imri Sandström blev i våras den femte doktorn i Litterär gestaltning från Akademi Valand. Först ut var Fredrik Nyberg 2013, därefter har Helga Krook, Mara Lee och Hanna

Nordenhök bevärdigats doktorshatten. Och varje avhandling har funnit sin unika form, eftersom författarens eget konstnärliga uttryck på detta fält utgör del av undersökningsobjektet.

En risk med konstnärliga avhandlingar är att de blir introverta av rädsla att förlora sin konstnärliga integritet – en annan risk är att de faller isär i en konstnärlig och en litteraturvetenskaplig del. Som bäst blir det när författaren integrerar konstnärligt skrivande och analys, utan att tulla på komplexiteten. Detta kräver att en ledsagande auktoritet konstitueras, och den kan vara svår att sätta fingret på. Men när den väl finns där kan en gemensam undersökning ta sin början, befriad från den vanliga avhandlingstypens ängslighet, där varje fråga förväntas täppas till med ett säkert svar.

Imri Sandströms arbete *Tvärsöver otysta tider* är på många sätt ett både svårt och underligt projekt. Utöver den bok som här recenseras har projektet tagit form via webbplatsen The Pages, genom olika slags muntliga framföranden, samt i en tygklädd ”box” med särskrifter, kallad *Det kommande skallet/The coming shall* (2017).

Som avhandlingens undertitel låter ana kan projektet beskrivas som aktivering av en kontaktzon mellan två litterära-geografiska system. Å ena sidan den väletablerade amerikanska *language*-poeten Susan Howes litterära värld med rötter i New Englands norröna landskap, å andra sidan Imri Sandströms eget litterära och faktiska Västerbotten, vars skogiga historia av kristnande och kolonisering på många sätt liknar New Englands. Avhandlingstexten utspelar sig nästan genomgående på två språk, engelska och svenska. Den vänstra sidans svenska och den högra sidans engelska text betar sig i vissa sjuk som helt vanliga, oproblematiske översättningar. Ibland – och inte minst i bokens poetiska partier – glider texterna i stället isär eller kortsluts i förhållande till varandra, och medvetandegör på det sättet översättningsaktens mervärden, svårigheter och generativa associationskraft.

Komplext blir det – och desto mer avgörande blir avhandlingsförfattarens ledsagande

kapacitet. Imri Sandström tar detta uppdrag på stort allvar: föredömligt bjuder hon med läsaren på sin experimentella kunskapsresa. Det faktum att upplägget inte helt, utan bara delvis, avfärdar det klassiska avhandlingsformatet är i sammanhanget till stor hjälp. Det finns en läsvänlig introduktion som beskriver avhandlingens olika delar, samt ett avsnitt som reflekterar över teori- och metodfrågor, där Eduard Glissants *Relationens filosofi* (2012) med tankar om den nomadiska dikten, samt Karen Barads diffraktiva metodologi presenteras som ett rörlighetens fundament. Den ledsagande rösten etableras också med hjälp av humor. Tidigt i avhandlingen påminner Sandström om den gamla ordvitsen: ”Do you löv me. Näver” som utgångspunkt för en tvåspråkighetslek, som genom sin alternativa logik skapar oväntade relationer mellan kärlek, natur och tid.

Vid en hastig genombläddring kan det vara svårt att genomskåda vilka dikter i avhandlingen som är skrivna av Susanne Howes hand respektive av avhandlingsförfattarens. Efterhand klarnar det emellertid att ytterst lite ”ren” Howe-dikt finns återgiven i boken. Det är alltså *inte* så att den engelskspråkiga poesin är Howes dikt som Sandström sedan översätter till svenska på högersidorna. Principen är i stället att all text (utom vissa väl markerade citat) är avhandlingsförfattarens egen; vad hon ägnar sig åt är ett ”översättande skrivande” på de två språken, utifrån ord, teman och metoder hämtade från Howe, och med de två språkens disparata ljud- och betydelse-associationer som kraftfull generator.

Genom Sandströms diffraktiva metod uppstår avhandlingstexten som i ett pyrande släktmöte mellan Howes praktiker och textvärldar och Sandströms. De nya tvåspråkiga dikterna blir *en* typ av mötesplats – de essäistiska partierna blir *en annan typ*, där Sandström, färgad av Howes poetik och intresseområden, besöker sitt eget geografiska landskaps texter och historia, så att något tredje uppstår.

Något en litteraturvetare kan sakna i ett arbete som detta är en dialog med tidigare

forskning. Susan Howe debuterade 1974 och hennes författarskap har genererat många studier, varav en del har stark korrespondens med de aspekter Sandström tar fasta på. Peter Nicholls fina läsningar i artiklarna "Unsettling the Wilderness: Susan Howe and American History" respektive "The pastness of landscape: Susan Howe's Pierce-Arrow" hade kunnat bidra med relevant tankestoff. Men om detta saknas i avhandlingen, får läsaren i gengäld vara med om en återaktivering av Howes praktik i ny tapping.

Hur ser då släktbanden och utväxlingarna mellan Howes och Sandströms skrivande ut, mer konkret?

För det första anammar Sandström alltså Howes *language*-poetiska uppmärksamhet på ordens och orddelarnas ljud och mångtydigheter. Det pågår ett ständigt ordlekande, ordvitsande och associerande i avhandlingstexten. Detta ordlekande blir särskilt framträdande i det ovan beskrivna "översättande skrivandet", den tvåspråkiga dikten, som jag uppfattar som avhandlingens viktigaste innovation. Översättningsaktens produktiva missförstånd och blockeringar framkallar också en alternativ läsart. Det duger inte att läsa *antingen* den engelska eller den svenska versionen av dikten för att se poängerna: alltför mycket händer i mellanrummet. Det krävs en "stereoskopisk" läsart, där ögat hela tiden vandrar mellan den engelska och den svenska versionen för att omfatta helheten. Detta är något som texten både diskuterar och sätter läsaren i arbete med.

Det finns för det andra ett gemensamt etymologiskt intresse i Howes och Sandströms skrivande: orden och deras associationer förgrenar sig inte bara synkront genom landskap och situationer, utan även diakront och över tid och historia. Äldre texter ur historiens polyfona väv återaktualiseras. Där Howe i sitt författarskap läser och skriver fram sitt New England i dialog med tidigare författare som Wallace Stevens, Ralph Waldo Emerson och Henry Thoreau, samt 1700-talspräster som Cotton Mather och Jonathan Edwards, söker

sig Sandström fram genom västerbottniska texter av författare som Sara Lidman och Torgny Lindgren. Hon gräver också fram 1700-talsprästen Nils Grubb (ett briljant arkivfynd) för att få kontakt med historiens spökröster.

Det är i detta känsliga lyssnande till det förflutna som avhandlingens politiska dimension träder fram. En grundläggande tanke i arbetet som helhet är att dikt och historia är rörliga storheter och att det alltid finns en väv av o(er)hördheter bakom och mellan de artikulerade och arkiverade orden. Sandström talar om det undanträngda som ett sus eller brus: "the hiss of history", "historiens väsende". Lekmomentet får på detta sätt kontakt med allvaret i Howes skrivande: hennes önskan att framkalla historien på alternativa sätt, som i essäsamlingen *The Birth Mark* (1993) som kretsar kring det hårdföra puritanska kristnandet av New England och allt som denna rörelse undertryckte.

Avhandlingens kapitel 7 "Kronotropen/The Crown Trope", respektive 8 "Omvändelsens kronotrop/Chronotrope of conversion", illustrerar vackert hur Sandström med hjälp sina Howe-färgade läs-och-skrivmetoder kommer åt dolda ställen i den egna, nordsvenska litterära och sociala historien. Utgångspunkten är det mångtydiga ordet krona/crown. Ordet "crown" används flitigt i Howes textvärld, exempelvis i hennes inledning till diktboken *The Europe of Trusts* (2002), där hon explicit tar upp kopplingen mellan våld och historieskrivande. "The crown", trädkronan med sitt förtrollande lövverk, på en gång kröner nuet och döljer och manifesterar förgängligheten, hur blad alltid ska falla. Historieskrivningen gör samma sak: lyfter fram/döljer saker i väntan på att skrivas om.

Hos Sandström, genom översättningsarbetet, får "kronan" ytterligare konkreta betydelser och historiska konsekvenser: ordet refererar ju inte bara till ett träd och blad, utan även till svensk valuta, liksom till kungakronan/staten. Härigenom föranleds ett skarpt avsnitt om de "kronotorp" som under 1800-talet delades ut till nybyggarna i Västerbotten för att de skulle befolka det norra landet och slussa hem

rikedomar till Stockholm. "Kronotorp" för-
enas också genom homofoni med begreppet
"kronotop", som i Michail Bachtins narrato-
logi åsyftar hur ett visst tidsrum materialiseras
litterärt, och blir avgörande för berättelsens
fortsättning. Kronotorpet kan härmed tänkas
på som en historisk tröskelplats som stakar
ut en särskild väg framåt, nämligen den väg
som avhandlingens kapitel 3 berättar om,
utifrån en etymologisk utredning av begreppet
"kolonialism". Det är en historia som trycker
undan samiska kroppar och ord, till förmån för
rikssvenska, och som gör allt för att reducera
ursprungsbefolkningens kultur till ett histo-
riskt väsende, "a hiss-story".

Sandström gör med hjälp av tidigare post-
kolonial forskning av Lorenzo Veracini och
andra en tänkvärd distinktion mellan kronans
statliga kolonialism, som utnyttjar ursprungs-
befolkningens/samernas kunnande enligt
devisen "ni ska arbeta för oss", och de lokala
svenska bosättarnas nybyggarkolonialism, som
hellre helt trycker undan ursprungsbefolk-
ningen enligt devisen "försvinn härifrån". Hon
poängterar också att kronotopens nybyggare
samtidigt, precis som den samiska befolkning-
en, på många sätt blev kronans slavar – en
gemensam utsatthet som dock sällan väckt
inbördes solidaritet, vare sig i liv eller litteratur.

I ett intressant avsnitt diskuteras hur den
svenska historieskrivningen gjort nybyggarlit-
teraturen – i modern tid hos en Lidman eller
Lindgren – till Västerbottens officiella berät-
tartradition, alltmedan den samiska litteraturen
på riksplan levt en skuggtillvaro. En naturlig
fortsättning hade här varit att låta det samiska
litteraturarvet ta plats. Det tycks dock som om
läsande-skrivande-metodologin från Howe
här sätter gränser för utforskandet. Eftersom
Howe aldrig går vidare in i den amerikanska
ursprungsbefolkningens undantryckta littera-
tur, kan inte heller Sandström gå vidare in i den
samiska kulturen. Avhandlingens konceptuella
ramar klipper alltså av ett riktigt intressant spår,
på ett sätt som känns lite snopet.

Å andra sidan är avhandlingen redan som den

är extremt rik, och inläsning på ytterligare ett
område vore måhända för mycket att begära. I
Howes anda väljer Sandström att avrunda med
en arkivutflykt till intressanta textsediment från
den kristna missionsverksamheten i Sápmi, där
pastor Nils Grubb och hans rungande och
snart förbjudna 1600-tals predikningar (snarare
än joikens ljudande) får föranleda intressanta
diskussioner om "hegemoniskt lyssnande" och
om vad historien sorterar bort som "oljud".

Även om jag i ljuddiskussionen återigen kan
sakna vissa referenser som kunde stödja resone-
mangen – den brusintresserade filosofen Michel
Serres hade till exempel passat som hand i
handske – blir också dessa källstudier oavbrutet
inspirerande och intressanta. Det var länge
sedan jag läste en så välskriven och påtagligt
tänkande avhandling, och en så övertygande
plädering för estetikens och politikens rhizo-
matiska kopplingar.

Amelie Björck

SVERKER SÖRLIN
TILL BILDNINGENS FÖRSVAR: Den
svåra konsten att veta tillsammans
Stockholm: Natur & Kultur, 2019, 253 s.

I ett samhälle där skolan underkastas fyrkantiga
krav på mätbara *learning outcomes* och fakta-
kunskap kommer att betraktas som den enda
formen av kunskap kan det tyckas frestande
att återaktualisera ett begrepp som "bildning".
Med bildning kan man då åsyfta ett helhet-
ligare grepp om den personliga utvecklingen,
som når bortom det kvantitativt mätbara. Tar
man samtidigt i beaktning vår tids digitala
teknologier och de "filterbubblor" vi var och
en är förpassade till, kan bildningsbegreppet
användas för att argumentera för kunskapens
nödvändiga gifte med det kritiska omdömet.
För att göra begreppet rumsrent måste man
på en och samma gång stängas med några av
dess otidsenliga konnotationer – nationalism,
västerländsk kanon, privilegierad, vit och man-
lig borgarklass etcetera – och omdefiniera det

i relation till vår tids specifika utmaningar och konfliktlinjer.

Idéhistorikern Sverker Sörlin är inte först med denna ambition (det finns förbluffande många återaktualiseringar av bildningsbegreppet i forskningslitteraturen, om man ser till hur lite genomslag de får i skol- och universitetsvärlden), men han lämnar likväl sitt bidrag i boken *Till bildningens försvar*. Det som har föranlett Sörlins bok är känslan av att "[...] något är fel. Kunskapens volym växer med astronomiska mått – men världen blir bara delvis bättre, delvis blir den faktiskt sämre" (24). Enligt Sörlin beror detta på att vi har slutat vara ense om helt grundläggande saker, om kunskaper och värderingar som borde utgöra självklara riktmärken för samhället. Vi vet var och en mycket, skriver Sörlin, men vi vet för lite *tillsammans*.

I några personligt hållna, ofta tämligen nostalgiska partier – "världen blir kanske aldrig bättre än då", heter det om samhället fram till 1972 (12) – skriver Sörlin om den "etiska miljö" som vidmakthölls genom "goda institutioner" som välfärdsstatens folkbildningsrörelser och studieförbund. Enligt Sörlin är den typen av etiska miljöer av central vikt för att vi ska kunna bestämma oss för "*vilken kunskap vi betraktar som gemensam och etablerad, som ett slags kollektiv egendom, som är svår eller omöjlig att förneka och som vi ombudlar i ett samhälle*" (55, kursivering i original). Denna typ av kunskap, som innebär en form av överenskommelse om vad vi bör "veta tillsammans", kallar Sörlin för bildning.

Det handlar alltså inte om att tillägna sig ett antal klassiker eller att lära sig etikettsregler vid middagsbordet, utan om att etablera uppfattningar och värderingar som exempelvis handlar om tilltro till (vissa) institutioner, myndigheter, medier och experter (56). Bland högerradikala politiska ideologier ser Sörlin motsatsen, nämligen en världsbild dikterad av de egna fördomarna, på tvärs emot det – ja, Sörlin skriver det inte rakt ut, men kanske kan man kalla det som han slår vakt om för det liberala samfundet. Vore man trulig kunde man alltså

prova att byta ut ovanstående bildningsbegrepp mot begreppet "ideologi". Bildning innebär för Sörlin "en samhällsförsvarende process", vilket också torde innebära att den är samhällsbevarande (154). Enligt Sörlin bör man "inte låta ekonomiska skillnader, ojämlikhet och orättvisor ge grogrund för populisternas aldrig avstannade anklagelser om eliternas privilegier" eller hemfalla till "hatspråk" som gör skillnad på människor (153, 30).

Ur klassynpunkt finns det, med förlov sagt, ganska problematiska aspekter med att aldrig "kalla medmänniskor något annat än just medmänniskor" (211). Sörlins harmoniperspektiv och konsensussträvan gör det med andra ord svårt att tala om objektiva intressekonflikter eller att ställa privilegierade respektive förfördelade grupper mot varandra. Att Sörlins idé om bildning är implicit politisk, att den höjer vissa värden över andra, är han fullt öppen med, men här hade det inte skadat med ett större mått av självprövning. Kan det finnas skäl till att somliga demografiska grupper misstror de medier, institutioner och myndigheter som Sörlin slår vakt om? I sina svagaste stunder tenderar boken att teckna en ganska svartvit världsbild, där en hägrande högerextremism ensam får representera vad som är ur led i tiden.

Vassare är bokens kritik av en viss typ av faktafetischism, som på ett omedvetet sätt ingår i legitimeringen av sönderdelningen av kunskap till något sökbart och avgränsbart (99). Här riktar Sörlin välunderbyggd kritik mot dagens tongivande utbildningsdiskurser, inom vilka enskilda kunskapsprestationer "har blivit något av kunskapsrådets motsvarighet till naturresurser" (101). Sörlin skriver att den okritiska faktavurmen har sin skräckinjagande slutdestination i idén om "evidensbaserad politik" (100). Här kommer en annan aspekt av Sörlins förståelse av bildningsbegreppet in. Genom begreppet bildning kan man undvika att se kunskap som synonymt med faktakunskap och i stället vidga det till att röra "*formandet och tillgången av livet som enskild människa och medborgare i ett samhälle*" (16, kursivering i

original). Sörlin talar här om bildning som en inställning till kunskap, vilken han förtydligar genom att koppla på det grekiska begreppet *fronesis* – bildning är en sorts handlingskunskap, en praktisk klokhet som sker när kunskap möter omdöme (91).

Om denna syn på bildningsbegreppet framstår som förnuftig, kan man också kalla den för ganska konventionell. Sörlin tillför dock aktuella exempel för att understryka sina poänger och förankra dem i vår samtid. Här får klimataktivisterna Greta Thunberg representera bildningen som handlingskunskap medan Donald Trump får representera hennes motsats, allt som bildning *inte* är: ”Ordet [bildning] förlorar sin innebörd inför en så snävsynt, övermaga och lögnaktig människa.” (92) Om hur usel Donald Trump är finns många sådana ordvändningar.

Det är enkelt att hålla med Sörlin om att Trump är en fäntratt, samtidigt som jag får känslan av att denna kategorisering i bildat och obildat, gott och ont, osynliggör en skenbart neutral mittenposition som väl utgörs av det liberala samfund som Sörlin försvarar. Jag ska nämna ett par exempel på hur detta innebär en oreflekterad hållning till dagens konfliktssituationer. Sörlin skriver om hur nationalistiska högerpopulister förenas i klimatförnekelse och skräms av framåtsyftande förändringar såsom frihandel (50, 146f.). Dels kan man här fråga sig om inte samtliga större politiska partier, också de vänsterliberala, är klimatförnekare (enligt exempelvis Greta Thunberg, bildningens representant) om man ser till deras tämligen modesta miljöpolicyförslag. Dels finns här en större, dialektisk poäng att göra som Sörlin helt verkar förbise.

För Sörlin är rörligheten och utbytet ”krafter som skapar välbästandet och på lång sikt moderniserar och utvecklar samhällen till tolerans och upplysning” (147). På en sida kan Sörlin tala sig varm om tillväxtskapande entreprenörskap, för att på nästa deklarerar att vi behöver en mycket stor samhällsomställning för att minska klimatutsläppen (159f.). Det jag saknar är kritiska resonemang om hur handfallenheten inför

klimatkrisen *har att göra med* frihandeln, fraktskeppen, tillväxtekonomin. Hur är det tänkt att gå ihop? Detta skulle möjligen kräva en form av systemkritik som faller utanför Sörlins förståelse av bildning som ”en samhällsförsvarende process” (154). Att tillväxt och välbästand i en mening kan bidra till att förbättra samhällen är ju alldeles sant, men bristen på resonemang om upplysningens dialektik hindrar Sörlin från att tillräckligt uppmärksamma hur framgång och bakslag är förbundna.

Om högerpopulismens samhällsförståelse heter det att den är nostalgisk, men jag undrar om inte detsamma kan sägas om vänsterliberalismens (149). Det finns stunder när jag läser Sörlins bok då uppkomsten av ”alternativ media”, som Sörlin förfasas över, för mig framstår som ofrånkomliga och nödvändiga andningshål i det liberala konsensustäcket. Det innebär inte att nationalistisk protektionism eller rasism skulle utgöra rimliga svar på dagens globala utmaningar, men idealt sett hade uppkomsten av ”alternativ media” åtminstone kunnat föranleda oss goda, toleranta liberaler att i högre grad fråga oss vad det är vi har gjort fel.

Det händer att Sörlin i korthet tillfogar att man inte kan vifta bort högerns oro som irrationell, eller att han frågar sig om ett återaktualiserat bildningsbegrepp ens kan åstadkomma särskilt mycket: ”Är det inte lika bra att inse att det krävs storskalig politik för att hantera de utmaningar som Europa och dess demokratier står inför?” (150, 153) I meningen därpå halkar han dock återigen in i det personbundna kategoriserandet av goda och onda krafter: ”Handlar inte detta om en kamp mellan ideal som förkroppsligas av å ena sidan ledare som Emmanuel Macron och Angela Merkel, å andra sidan Viktor Orbán, Jaroslaw Kaczynski och Matteo Salvini?” (153) Greta Thunberg i ena ringhörnan, Trump i den andra.

Mot slutet kommer Sörlin med några mer konkreta förslag på hur man kan verka för bildning i vår tid. Förslagen innefattar argument för mer breddande, humanistiska studier på universitetsnivå – i stil med USA:s *liberal educa-*

tion – och fler behörighetsgivande folkhögskolor och studieförbund. Sådana sammanhang, menar Sörlin, kan utgöra den form av etiska miljöer som kan göra oss klokare tillsammans. Avrundningsvis talar han om behovet av en bildningspolitik som utvecklar de institutioner – skola, högskola, civilsamhälle, medier – som en gång i tiden, enligt Sörlin, gjorde Sverige till en stark kunskapsnation (198f.).

Förslagen framstår som rimliga, men jag är i det stora hela, vilket kanske har märkts, skeptisk till Sörlins bok. Efter läsningen har jag en känsla av att Sörlins ambition att vi måste ”veta mer tillsammans” i otillräcklig grad skärskådar vänsterliberalismens ideologiska premisser. Sörlin skriver att ”[b]ildning är släkt med skepsis, som kan översättas med välgrundat tvivel”, men om detta tvivel inte på samma gång görs till självtvivel finns risken att man bara upprepar gamla misstag i en destruktiv spiral (91). När självkritiken hos Sörlin brister är det lätt att uppfatta boken som ett försvar för den liberala ordningen, snarare än för bildningen. Frågan är om det ens är ett ”försvar” som bildningen behöver. Kanske kunde en väg framåt i stället vara att försvara mindre, kontrollera mindre, självtvivla mer?

Gustav Borsgård

TORSTEN PETERSSON (RED.)
**JAG GÖR MED DIG VAD JAG VILL:
Perspektiv på våld och våldsskildringar**
Göteborg: Makadam, 2019, 245 s.

Det är ganska ohyggliga nyheter som når mig under läsningen av *Jag gör med dig vad jag vill*, en ny antologi med bidrag från tio forskare knutna till det litteraturvetenskapliga seminariet ”Tema våld” vid Uppsala universitet. Det är friandet av tre poliser som mördat en tjugoföråring med Downs syndrom genom att skjuta honom i ryggen; ordningsvakter som oprovocerat brottar ner och bojar en Alzheimersjuk 73-åring och skickar honom till beroendekliniken. I Frankrike använder polis pepparsprej

mot brandmän som demonstrerar för bättre arbetsvillkor. I Chile sätter presidenten in militär mot demonstranter som protesterar mot ekonomisk ojämlikhet. I Syrien använder Nato-landet Turkiet otillåtna kemiska stridsmedel mot den kurdiska civilbefolkningen efter att den amerikanske presidenten gett carte blanche och förklarat att en ”rensning” är nödvändig. Och så vidare.

Samtidigt kopplar jag av med än mer detaljerade våldsskildringar. Jag ser första säsongen av *The Purge* (2018) om ett USA där man minimerat våldsbrottsligheten genom att införa ett årligt återkommande uppehållstillstånd där i princip alla våldshandlingar är tillåtna under tolv timmar. (Teveserien koncentrerar sig naturligtvis på dessa våldstinna tolv timmar och inte på det relativa lugn som råder resten av året.) Jag ser Paul Andrew Williams lika bloddrypande som fnissframkallande *The Cottage* (2008), om några brittiska smågangstrar som klanar till ett kidnappningsförsök och till slut själva blir byte för en blodtörstig lantbrukare som efter en fruktansvärd olycka verkar ha lagt om till att mest samla på mänskliga kroppsdelar.

Det kan ju tyckas paradoxalt att söka sin tillflykt från våld och elände i fiktionsframställningar av detsamma. Men det kräver att ”våld” i dessa fall syftar på samma sak, eller att vi förutsätter ett direkt samband mellan ett fenomen och dess representationer. Ser vi det i stället som två åtskilda aktiviteter, att å ena sidan begå våldshandlingar, å andra sidan skapa eller ta del av mer eller mindre konstnärliga framställningar, upphävs paradoxen. Vi måste i så fall också vara beredda att gå till botten med vad våld och konst egentligen är. Det är en ambition som åtminstone stundtals präglar den aktuella boken.

Mest explicit, och mest problematiskt, sker det i redaktören Torsten Petterssons inledande kapitel ”Vad är våld? Hur får våld skildras?”. Redan förordets öppnande meningar ger upphov till frågor. Pettersson skriver att våldsrepresentationer är en del av vår vardag, men, tillägger han, ”[f]ör somliga medborgare dessvärre [också] i verkligheten” (9). Är våld knutet

till medborgarskap, det vill säga en i grunden juridisk term, eller snarare något som föregår specifika sociala konfigurationer? Kan vi föreställa oss en helt och hållet våldsfri tillvaro i allmänhet och i vårt eget samhälle i synnerhet? Begränsar sig våld till just de uppenbara och uppseendeväckande handlingar som tycks utgöra avbrott mot normaliteten och vanligtvis låter sig förstås som en relation ansikte-mot-ansikte, med en tydligt avgränsad förövare och ett lika avgränsat offer – alltså, ungefär, situationer där någon slår någon annan på käften? Och är sådana konkreta våldshandlingar ”våld” på samma sätt som våldet i exempelvis en teveserie eller roman är ”våld”?

Enligt Pettersson låter sig begreppet våld inte definieras. Däremot besitter det en ”inre kärnbetydelse” som kan sammanfattas: ”Våld innebär att en människa avsiktligt fysiskt skadar eller dödar en annan människa utan samhällelig sanktionering.” (12) Det är en idiosynkratisk och kontroversiell förståelse av begreppet som varken återspeglas i ordböckerna eller i den allmänna teoretiska diskussionen. Lyckligtvis ligger den inte till grund för antologins övriga bidrag och jag tycker nog inte att redaktören alltid själv lyckas hålla sig till den.

I princip varje led i Petterssons (icke)definition kan och bör problematiseras. Jag ska här nöja mig vid det som tydligast berör min egen forskning. Lite elakt: man får känslan att våld är det som Pettersson själv tycker är orättfärdigt. Då kan det te sig mer våldsamt att trycka överarmen mot någon ”för att skjuta undan en annan person i en kö” än att ”slakta en gris” (13). Det är dåliga nyheter för exempelvis mig, som ägnat tid åt att studera representationer av våld mot djur i populärkulturen. ”Om den som skadas eller dödas inte är en människa utan ett djur tillämpas begreppet inte” förklarar Pettersson och hänvisar bland annat till att slakten av en gris ju inte är en juridiskt straffbar handling.

Pettersson återkommer gärna till denna hänvisning till juridisk straffbarhet som ett kriterium. Det borde leda till en relativisering

av våldsbegreppet: vad som är straffbart skiljer sig ju mer eller mindre godtyckligt från tid till annan och från en plats till en annan. Någon sådan relativisering är dock författaren inte intresserad av, utan han tar snarare den andra vägen och upphöjer det egna till princip. Då kan exempelvis *Tidningen Djurskyddet* få en gliring för att i en bildtext påstå att husdjur ofta utsätts ”för våld” trots att ”de juridiskt giltiga termerna är ’vanvård’ och ’djurplågeri’” (16). Att det är just det som upprör Pettersson, i en artikel om hur våld mot husdjur ofta utgör inslag i misshandelsrelationer, är för mig faktiskt obegripligt.

Några argument ges inte för varför våld mot andra djur än människor inte ska betraktas som våld. Pettersson framställer snarare oviljan att ”acceptera att djur utesluts från begreppstillämpningen” som ett uttryck för lättkränkt-het. I själva verket är det nog Pettersson som har svårt att acceptera den omfattande etiska, juridiska och politiska diskussion om våld mot djur som förs och har förts rätt länge och jorden runt. Vill man avfärda den diskussionen och fortfarande framstå som seriös får man antingen ta den på allvar eller låtsas som att den inte finns. Frågan är om det alls går att skilja våld mot djur från våld mot människor. Att de inte sällan går hand i hand framkommer exempelvis i Upton Sinclairs *The Jungle* (1906) eller Gail Eisnitz *Slaughterhouse* (1997).

Jag ska inte dröja längre vid denna punkt. Mest oroande är förstås punkten gällande samhällelig sanktionering som ju riskerar att osynliggöra otaliga utslag av våldsutövning. I mina inledande nyhetsexempel är våldet i varje fall sanktionerat av just de politiska krafter som ska garantera demokratiska och (marknads) liberala värden. Här finns mer att diskutera än vad jag har utrymme till.

Men litteraturen då? Pettersson frågar sig varför det ”verkliga våldet i världen” ska ”utökas” med ”uppdiktade våldsskildringar”, och påtalar det osunda i att ”en befolkning som visar nolltolerans mot verkligt våld vältrar sig i fiktionsvåld” (16). Frågan förutsätter att fiktio-

nen är en *förlängning* av något annat ("verkligt") fenomen snarare än ett fenomen i egen rätt. Att samhället i sin tur framstår som nolltolerant mot våld är ganska självklart om vi med våld endast förstår det "som i lagens mening är en straffbar handling" (14). Liksom Pettersson själv sanktionerar samhället en rad mer eller mindre grova våldshandlingar, exempelvis djurindustrins. Men det intressanta är här snarare frågan om varför fiktionsvåld alls ska betraktas som analogt med en våldshandling. Att skjuta en annan människa respektive att skapa eller avnjuta ett konstverk är helt enkelt olika slags handlingar. Det är därför fullt möjligt att på ett etiskt konsistent sätt söka minimera den egna våldsutövningen samtidigt som man gärna förkovrar – eller "vältrar" – sig i en uppsjö av estetiska uttryck. "Paradoxen" uppstår först när dessa uttryck antas reproducera det de representerar. Det är ett misstag som både litteratur- och representationsteorin länge sökt få bukt med.

Men låt oss övergå till antologins övriga bidrag om vilka kan sägas att de överlag är kortfattade, lättillgängliga och översiktliga diskussioner om hur framförallt litterära texter med våldsinslag bör läsas och förstås. Så värst våldsamt är det kanske inte alltid. Ann Öhrberg använder i "Långa bortkastade dagar": Skildringar av psykisk ohälsa, tid och inspärning" begreppet *queer tid* för att diskutera dokumentära och fiktiva litterära skildringar av den svenska psykiatriska slutenvården. Fokus ligger inte på bältesläggning, kastrering eller elchocker utan på den temporala förskjutning som inspärningen innebär. Det är en fin och inkännande text som jämför mönster hos etablerade författare med utsagor från patienter och vårdare.

Pettersson återkommer med kapitlet "Världens kaos – människans omoral: Om deckargenrens tjusning" som i huvudsak traderar hur "deckaren" rört sig från retrospektiv problemlösning till spänningsinriktad thriller. Inte heller här står det uttryckliga våldet i fokus utan snarare genrens löfte om att det som först ter sig kaotiskt snart kommer att bli förklarat.

Två kapitel berör didaktiska frågor. Linn Areskoug diskuterar i "Att bruka våld genom berättelser: Didaktiska dilemman i utmanande undervisning" fördelar och nackdelar med att i undervisningen använda potentiellt stötande texter. I "Verkliga mord eller bara ord? 96 gymnasieelever läser en stark våldsskildring" har Pettersson och Olle Nordberg låtit elever läsa en mordplatsbeskrivning ur *In Cold Blood* (1965) som om den var en dokumentär respektive fiktiv text. De drar slutsatsen att textens fiktionsstatus inte utgör något "skydd för själen" vad gäller våldsskildringens möjligen chockerande verkan: grupperna har ju reagerat likadant oavsett om de trott att skildringen varit fiktiv eller dokumentär! Det är emellertid inte så förvånande eftersom de ju har läst samma lösryckta icke-fiktiva text, dessutom på ett sätt som inte alls motsvarar hur vi faktiskt läser skönlitteratur. Då ingen fiktionsläsning förekommer i experimentet kan helt enkelt inga slutsatser dras i den riktningen.

Övriga bidrag går i tydligare närkamp med specifika verk. Annie Mattsson diskuterar i "Befriad från skuld: Självreflexivitet i splatterfilmer och publikens skam" hur ett par klassiska våldsfilmers medvetet går till väga för att reducera de skamkänslor som genren kan uppbåda hos en publik. Det är ett intressant perspektiv därför att det utgår från strategier som inkorporerats i det filmiska uttrycket som sådant, snarare än från någon kritik som riktats mot dem utifrån.

I "Våldet i att betrakta våld: Moraliska imperativ i film och teater" diskuterar Ann-Sofie Lönngren framförallt Sarah Kanes *Blasted* (1995) i relation till betraktarens etiska position. Lönngrens resonemang är rätt men ofokuserat och bygger på en rad tveksamma omdömen, som att dramat bryter mot en aristotelisk tradition snarare än ingår i en modern icke-aristotelisk tradition; att dramat misslyckas, när det i själva verket ständigt sätts upp på nytt och har kommit att tas upp i modern dramakanon; att dess etiska incitament uteblir därför att det handlar om kriget i det åtminstone konceptuellt avlägsna Bosnien, trots att inga platshänvisningar

finns i själva texten. Framförallt värjer jag mig mot det uppbyggliga syfte som konsten i stort tillskrivs i Lönnsgrens diskussion och som redan från början måste få Kanes pjäs att framstå som bristfällig.

Mer inkännande är då Alexandra Borgs initierade presentation av Maggie Nelsons för mig okända författarskap i "Våld mot kvinnor som underhållning: Maggie Nelsons vidräkning med mediekulturen i USA". Analysen gäller särskilt författarens litterära behandling av mordet på en kvinnlig släkting. Det är en rik och fokuserad diskussion om en författare som i olika litterära uttrycksformer slits mellan å ena sidan en kritik av konstens och samhällets upptagenhet vid detaljerade skildringar av sexualiserat våld mot kvinnor, å andra sidan behovet av att själv behandla den personliga tragedin i rollen som författare på en kommersiell bokmarknad.

Antologins två starkaste bidrag lämnar något överraskande samtidskulturen för att i stället diskutera förmoderna våldsskildringar. Sigrid Schottenius Cullhed frångår i "Tystade kvinnor: Våldtäkt i grekisk och romersk litteratur" tanken på en juridiskt sanktionerad vålds-

definition för att i stället demonstrera hur den antika litteraturen har kunnat ge utrymme att ur offrets perspektiv gestalta sådana upplevelser som vi i dag förknippar med begreppet våldtäkt. Genom initierad närläsning och komparation visar Schottenius Cullhed hur konsten haft möjlighet att utgöra korrektur till lagens förkrympta diskurs: "Även om kvinnorna skäms, stympas och tystas kommer historierna fram på det ena eller andra sättet. Lidandet som osynliggjordes juridiskt och politiskt får en form och en röst i litteraturen." (100)

Eric Cullhed och Dimitros Iordanoglou tar sig i "Stupad – saknad: Från dödsrunor till Penthesileiakomplex i den antika epiken" i stället an en betydligt mer manlig och explicit våldskonvention, nämligen de små dödsrunor som hos Homeros ofta häftas vid mindre karaktärens död. Här fokuseras tydligt vilken litterär funktion ett visst slags våldsskildring fyller och de två författarna följer sedan hur senare diktare "imiterar, leker med eller rentav saboterar" stilgreppet (106). Det är en läsning som förutsätter att våldet har sin egen stilistiska tradition där läsaren måste vara förmögen att identifiera ett stilgrepp för att förstå hur det

används i förhållande till förlagorna. Cullhed och Iordanoglou lyfter i det perspektivet fram en makabert humoristisk, parodisk användning när läsaren i *Posthomerica* får veta att två amasoner dör, inte på homeriskt manér ”långt från sitt hem”, utan ”långt från sina huvuden” (117). Därmed antyder de också varför våldskildringar inte alls behöver utgöra ”chockerande” angrepp på läsarens ”själ” utan faktiskt kan vara ganska rolig läsning. Det är ju något liknande som gör *The Cottage* så rolig för den som är bekant med den amerikanska slashergenren, då stilgrepp och motiv från, säg, *A Texas Chainsaw Massacre* (1974) omplanteras i en miljö och en situationkomisk genre som vi snarare förknippar med *Mr. Bean*. Cullhed och Iordanoglou betraktar helt enkelt inte våldskildringarna som lösryckta ställföreträdare för sitt innehåll utan bedömer dem utifrån dess litterära kontext och funktion – det vill säga, analyserar dem litteraturvetenskapligt.

Sammanfattningsvis kan jag efter läsningen av antologins tio bidrag konstatera att frågan hur det litterära våldet *får* skildras är ganska ointressant i jämförelse med *hur* det faktiskt skildras. Den stimulerande läsningen uppstår

då imperativet tillåts stamma ur verket och inte från någon moralens transcendent lag eller läsarens personliga förmåga till upprördhet. Våldsamma verk behöver helt enkelt inte utgöra något suspekt eller farligt utan kan studeras utifrån helt vanliga estetiska intressen relaterade till stil, genre, form, kulturhistoria, et cetera, liksom naturligtvis de särskilda teoretiska och filosofiska frågor verket väcker, exempelvis i förhållande till våld som fenomen. Min egen erfarenhet är att de våldsamma verken då ofta visar sig vara de som förmår att ta våldets problem på störst allvar.

Kanske borde den relevanta pedagogiska frågan då vara inte *om* vi kan undervisa på våldsamma texter utan *hur* vi undervisar om dem på deras egna villkor, som en litterär eller bredare estetisk kategori med en egen historia och egna konventioner.

Förutsättningen för att samtal om fiktionsvåld alls ska vara meningsfulla är emellertid att vi förmår hålla isär handlingarna att å ena sidan begå våld, å andra sidan skapa eller ta del av ett konstverk.

Erik van Ooijen

MEDVERKANDE

Amelie Björck är FD i litteraturvetenskap och lektor i litteraturvetenskap vid Södertörns högskola. Hennes avhandling från 2010 undersökte familjeskildringar i radioteater. Hennes nuvarande intresseområden omfattar konstnärligt akademiskt skrivande samt intersektionella perspektiv på modern och nutida litteratur och scenkonst. Det senaste projektet fokuserade djur-människa-relationen, med avslutning i boken *Zooësis: Kulturella gestaltningar av lantbruksdjurens tid och liv* (2019). 2019 medverkade hon till grundandet av det nordiska forskningsnätverket i djurmänniska-studier Ratatoskr vid Södertörns högskola. Hon är även verksam som kulturskribent och teaterkritiker i Aftonbladet.

Eva Borgström är professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Hon är också verksam som vissångare och visdiktare.

Gustav Borsgård är doktorand i litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Han är snart färdig med en avhandling om litteraturundervisning som demokratiarbete inom ramen för en transnationell policydiskurs inriktad på mätbara resultat.

Jonas Ellerström är författare, översättare och förläggare. Han har senast utgivit den egna boken *James Joyce och språken* (2018) och skrivit inledning till ett urval dikter av Gustaf Adolf Lysholm, *Dunkelt gröna fönsterluckor* (2019). Han är medlem av Samfundet De Nio och av musikgrupperna Blago Bung och Spektrum.

Maria Jönsson är docent i litteraturvetenskap och arbetar som lektor vid Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå

universitet. Hennes forskning berör frågor om genus och subjektivitet, barnlitteratur och litteraturdidaktik.

Ylva Lindberg är forskningschef och docent i litteraturvetenskap vid Högskolan för lärande och kommunikation, Jönköping University. Hon har skrivit sin avhandling om modern fransk poesi med fokus på Apollinaire och poetens identifikation med vetenskapsmannen. Lindbergs forskning spänner över argumenterande genrer, roman- och seriekonst, samt digitala spel och medier. I centrum framträder franskspråkig transnationell litteratur och litteraturens globala cirkulering. Lindberg är huvudredaktör för den kommande antologin *Litteraturdidaktisk forskning: Språk-ämnen i samverkan*.

Cecilia Lindhé är fil.dr. i litteraturvetenskap och föreståndare för Centrum för digital humaniora vid Göteborgs universitet.

Linnéa Guldbacke Lund är masterstudent i litteraturvetenskap vid Umeå Universitet, och är anställd där som amanuens vid Programmet för litteraturvetenskap och kreativt skrivande. I de akademiska texter hon skriver rör hon sig oftast inom teman såsom makt, röst, rum och genus.

Olle Nordberg är fil.dr i litteraturvetenskap och är verksam vid litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet. Nordbergs forskning är särskilt inriktad på ungdomars litteraturläsning och litteraturdidaktik. Han är också legitimerad gymnasielärare och gymnasielektor i svenska med tjugo års erfarenhet av lärar-

yrket och litteraturläsning med tonåringar. Nordberg undervisar sedan 2012 inom ämneslärarutbildningen i Uppsala och har i flera omgångar arbetat med större läsprojekt för tonåringar i Sverige.

Sarah Nordgren är litteraturvetenskaplig masterstudent vid Umeå Universitet. Hon intresserar sig för ekokritiska perspektiv i barn- och ungdomslitteratur, samt arbetar som amanuens vid Programmet för litteraturvetenskap och kreativt skrivande, Umeå Universitet, vid vilket hon i våras tog sin litteraturvetenskapliga kandidatexamen.

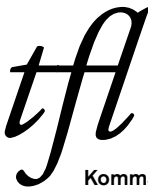
Erik van Ooijen är docent i litteraturvetenskap verksam vid Örebro universitet. Han har skrivit utförligt om våldsskildringar, bland annat i *Dödsporr: Etik, estetik, våld* (2016).

Rita Paqvalén disputerade år 2007 med avhandlingen *Kampen om Eros: Om kön och kärlek i Pablensviten* (Helsingfors universitet) och har sedan dess arbetat bland annat som universitetslektor och forskare samt som projektkoordinator för kulturhuvudstadsåret Åbo 2011 och verksamhetsledare för organisationen Kultur för alla. Hon är fackboksförfattare och har skrivit texter samt gett ut böcker om bland annat nordisk litteratur, finlandssvensk teater, kulturhistoria, feminism och queerkultur.

Magnus Persson är professor i litteraturvetenskap med didaktisk inriktning vid Malmö universitet. Han leder forskningsprojektet Inlevelsens dialektik, som fokuserar passionerad och kollektiv läsning inom och utanför utbildningssystemet.

Mia Quirin har en masterexamen i litteraturvetenskap från Göteborgs Universitet. Quirins masteruppsats behandlade de första fyra, svenska doktorsavhandlingarna i litterär gestaltning i relation till poetiken som litterär tradition och modern genre.

Oscar von Seth är doktorand i litteraturvetenskap vid Södertörns högskola. Hans avhandlingsprojekt handlar om Hermann Hesses författarskap. Bakom sig har von Seth en yrkesdansarutbildning och en karriär som sufflör och regiassistent. Han debuterade som författare under 2017 med romanen *Snö som föll i fjol*.



Kommande nummer

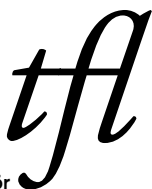
TFL 2020:1 – Öppet nummer, deadline 4 januari

TFL 2020:2 – Tema feminism, deadline 27 maj

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. 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>



Huvudredaktör
och ansvarig utgivare Sam Holmqvist

Biträdande redaktörer Tamara Andersson och Sofia Pulls

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, 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), Boel Westin (Stockholm), Anders Öhman (Umeå)

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

E-post 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>

2019 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

Korrekturläsare Anna Bark Persson

Tryck Bording AB, Borås 2019

ISSN 1104-0556