

TFL 2019:1: *FULLT*

TEMA FULT

Johan Örestig, *"Sluta spela fin och gå loss":
Original Dunder Zubbis som lallande polyfoni* – 7

Christian Lenemark, *Att gestalta sjukdom:
Grafiska självbiografier om cancer* – 17

Maria Jönsson, *Femton år av fulskrivning:
Om nykritik, transgression, den andres
ansikte och nätundervisning* – 31

ÖPPEN SEKTION

Svante Landgraf, *Drömmar av sten:
Mot en posthumanistisk estetik i Sam J. Lundwalls
Fängelsestaden* – 41

Åsa Nilsson Skåve, *Katastrofer vid vatten:
Maktstrukturer och tidslager i två svenska
Norrlandsromaner* – 51

Andreas Hedberg, *"Mänskligheten svämmar
över alla bräddar och krymper på samma gång":
Modernitet och antropocentrism i Karl-Erik
Forsslunds Djur (1900) och Helena Granströms
Det som en gång var (2016)* – 61

SKAMVRÅN – 70

RECENSIONER – 82

MEDVERKANDE – 99

FRÅN REDAKTIONEN

Välkomna till *Tidskrift för litteraturvetenskap* från Umeå!

Vad är det som är fult egentligen? Hur ful får konsten vara? Och litteraturvetenskapen? *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2019:1 har tema fult, och vi bad om texter som förhöll sig till fulhet. Hur gestaltas fulhet – fula känslor, tankar, upplevelser, handlingar, människor, platser – i text? Hur ser fulhet ut? Finns det ful forskning? Temat började med en känsla av att tidskriften var på väg att bli fulare. Vi har valt att trycka enklare, på billigare papper. Inga tjusigheter. Ingenting som kostar. I takt med de beslutade pratade vi en hel del om fulhet, och om våra egna, fula känslor. Den stora frågan var hur mycket krassa, ekonomiska beslut som tidskriftsarbete fick handla om. Skulle vi få betalt? Hur viktig var den egna forskningstiden jämfört med tidskriftstiden (eller tid för nästa *Greenleaf*-avsnitt, för den delen)? Borde vi vara höjda över sådana fulheter? Ska vi skriva om dem, eller bara bita ihop och publicera?

När vi väl hade börjat prata om ett ful-tema kändes det självklart. Inte bara för att det tilltalade oss, utan också för att vi ville ha ett brett tema som kunde tolkas på olika sätt och därmed locka skribenter från olika discipliner. I tidskriftens första artikel analyserar Johan Örestig hur den svenska hiphop-gruppen Original Dunder Zubbis använder, uttrycker och utnyttjar fulhet. Genom en lallande polyfoni skapar gruppen en kollektiv röst som kan behålla makten över sin egen berättelse. Därefter analyserar Christian Lenemark hur seriemediet – genom sin kombination av text och bild – gestaltar självupplevda erfarenheter av cancer. Dessa berättelser värderas ofta som icke-litteratur, och är därigenom förbundna med det fula. Till fulhetstemat bad vi även Maria Jönsson om en essä. I ”Femton år av fulskrivning” beskriver Jönsson ett undervisningsmoment där studenter fått i uppgift att skriva ”fult”.

Vad händer i en sådan undervisningssituation? Och hur förändras den, när kursen blir en nätkurs och studenterna inte längre möts ansikte mot ansikte?

Det finns en hel del som är fint med *Tidskrift för litteraturvetenskap* också. En av de saker som vi vill värna om är att tidskriften – som en av få – bereder möjlighet att publicera litteraturvetenskapliga artiklar på svenska. Därför har vi valt att ha med en öppen sektion i numret, något som vi hoppas fortsätta med även i Umeås kommande nummer. Vi ser fram emot att läsa era artiklar inom alla möjliga ämnen.

I just det här numret har det slumpat sig så att artiklarna i den öppna sektionen nästan bildar ett eget tema, om modernitet, makt och mänsklighet. Svante Landgraf undersöker Sam J. Lundwalls *Fängelsestaden* och Piranesis *Carceri*-etsningar som en medieekologi, där materialiteten tematiserar upplösningen av gränser mellan människa och djur, natur och kultur, form och innehåll. Därtill publicerar vi två artiklar som jämför romaner från tidigt 1900-tal respektive 2010-tal med hjälp av ekokritik. Åsa Nilsson Skåve kombinerar ekokritisk och postkolonial teori i sin analys av Per Hallströms *Döda fallet* (1902) och Mikael Niemis *Fallvatten* (2012). I romanernas beskrivning av mänskligt skapade naturkatastrofer blottläggs maktstrukturer både tematiskt och språkligt, genom lager av förflutenhet och samtid. Andreas Hedberg studerar modernitetskritik och antropocentrism i Karl-Erik Forsslunds *Djur* (1900) och Helena Granströms *Det som en gång var* (2016). Genom sin jämförelse av verken visar Hedberg hur antropocentrismen blivit föremål för kritisk granskning i svensk skönlitteratur, samtidigt som han synliggör skiftningar i de upplysningskritiska naturskildringarna under perioden.

Förutom en fyllig recensionsavdelning – som sköts av vår utmärkta recensionsredaktion bestående av Umeå universitets litteraturvetardoktorander – lanserar vi sektionen Skamvrån. Här skriver forskare om skamkänslor och läsning, en idé som föddes i samband med temat men som vi tänkte fortsätta med även framöver. I det här numret finns texter av Tamara Andersson, Katarina Båth, Birgitta Holm, Sam Holmqvist, Markus Huss, Fanny Lindgren, Jerry Määttä, Anna Nordenstam och Sofia Pulls. Vill du vara med i Skamvrån i nästa nummer? Hör av dig till oss!

I och med 2019:1 tas *Tidskrift för litteraturvetenskap* över av Umeå universitet tillsammans med Mittuniversitetet. Huvudredaktionen finns i Umeå, men vartannat nummer kommer att göras av Sundsvallsredaktionen på Mittuniversitetet. Dit hör nästa nummer, 2019:2–3, som kommer att ha tema Litteratur och fascism. Därefter kommer ytterligare ett Umeånummer, med tema lyrik. Håll gärna utkik på vår hemsida och facebook för kommande Call for papers!

Att redaktionen flyttar mellan olika lärosäten ger den en bredd – det är en av *Tidskrift för litteraturvetenskaps* styrkor. Men de praktiska förutsättningarna har förändrats en hel del sedan tidskriften startade 1971. Inte minst saknar en allt större del av landets litteraturvetare fasta tjänster – bland annat vi som har gjort det här numret. Under de senare åren har redaktionerna ibland kunnat arbeta med tidningen inom ramarna för en tjänst, ibland inte. En del har fått betalt, andra har finansierat sin arbetstid genom att själva söka pengar, ytterligare andra har helt enkelt jobbat gratis. De praktiska förutsättningarna har alltså varit väldigt olika. En del arbetsuppgifter är inte heller helt enkla att flytta mellan redaktioner. De flesta som arbetat med *Tidskrift för litteraturvetenskap* kan vittna om hur mycket tid allt tar i början, innan några rutiner finns på plats. För att inte tala om hur många timmar som lagts på att leta en borttappad inbetalning till plusgirokontot, ett lösnummer som plötsligt inte finns eller en prenumeration som kommit bort. På Umeåredaktionen har vi den stora förmånen att få ta över ett VR-bidrag, vilket kommer att finansiera just prenumerationshanteringen under vår redaktionstid. Men vad händer när vår tid är slut? Ska allt börja om igen, och vem ska köra kartongerna med gamla lösnummer den gången? (Tack Lisa och Christian för att ni gjorde det nu!) Är det någon vits att vi

lägger en bit av vår budget på en hemsidesadress, om den kanske ändå bara kommer att ligga uppe i två år? Delar av redaktionsarbetet skulle onekligen må bra av lite långsiktighet. Frågan är bara hur det ska genomföras, av vem och för vilka pengar. Dessa frågor diskuterades intressant och initierat i den avgående redaktionens sista nummer, med temat Redaktionellt (som så klart finns att läsa i vårt arkiv på nätet). Kanske behöver alla Sveriges litteraturvetare fundera på hur vi vill att tidskriften ska fungera i framtiden. Den goda hjälp vi fått från Göteborgsredaktionen närmast understryker detta behov. Tack för svar på alla frågor och all praktisk hjälp!

Umeåredaktionen

Sam Holmqvist, Tamara Andersson, Sofia Pulls



JOHAN ÖRESTIG

”SLUTA SPELA FIN OCH GÅ LOSS”

Original Dunder Zubbis som lallande polyfoni

I grunden speglar sig människan i tingen, hon håller allt sådant för skönt, som kastar tillbaka hennes bild [...] Det fula uppfattas som ett tecken och symptom för degenerescens [...] Varje antydning om utmattning, om tyngd, om ålder, om trötthet, varje slags ofrihet, såsom kramp, såsom lamhet, framförallt lukten, färgen, formen hos upplösningen, hos förruttnelsen [...] detta allt framtvingar en och samma reaktion, värdeomdömet ”ful” [...] Vem hatar människan då? Utan ringaste tvivel: sin typs nedgång. Hon hatar då utifrån släktets djupaste instinkter; i detta hat finns även bävan, försiktighet, djup fjärrsynthet – det är det djupaste hat som finns. För dess skull är konsten djup.¹

Vad är en konstnär om inte någon som utgår från att allt – så även det mest motbjudande avskrädet – kan förvärva estetiskt värde?²

Populärt tänks det fula och fulhet i dualistiska termer. På Wikipediasidan för fulhet presenteras det som ”motsatsen till skönhet” och ful som ett adjektiv för ”ett vederstyggligt och

ofördelaktigt utseende”.³ En sådan förståelse verkar rimlig med tanke på att fulhet och det fula associeras till omedelbara domar som vi levererar i affekt utan närmare eftertanke. Men om vi distanserar oss till nuet ser vi att det fula är kulturellt och historisk betingat. Vem och vad som väcker anstöt är beroende av tid och rum. Så påpekar exempelvis Norbert Elias i sitt arbete *Sedernas historia* att god sed i det medeltida Europa krävde att man snöt sig med vänsterhanden och tog kött med högerhanden.⁴

Spänningen mellan det föränderligt fula och sköna är ett centralt tema inte bara i populärkultur och konst utan också i politik. Det beror på att denna spänning inte sker inom enskilda isolerade individers psyken. Tvärtom är relationen mellan det sköna och det fula intimt förknippat med *ideologi*. Om ideologi är materiell och därmed ”praktiker snarare än system av idéer” så är distinktioner mellan skönt och fult ideologiska praktiker.⁵ När vi känner igen något som fult eller någon som ful deltar vi

i ideologisk reproduktion av vad som är dygdigt och eftersträvansvärt och inte. Denna reproduktionsprocess kan beskrivas som en *förfulandets praktik* som skiljer ut och exkluderar det ideologiskt främmande. Det var antagligen detta som gjorde att författaren och filosofen Georges Bataille, parallellt med sin idé om *heterologi*, talade om en ”flod av exkrement”.⁶ Om heterologi är vetenskapen om det heterogena, om det som exkluderas, så blir namngivandet av något som fult, anstötligt och äckligt till en ideologisk praktik för exkludering, för bortstötande av det som inte anses hemmahörande i det normala. Konstnärer kan protestera mot en sådan ideologisk praktik genom att omvandla det fula och presentera det genom en konstvandring längs floden av exkrement. En sådan presentation av det fula på sköna sätt kan därmed fungera som ett motstånd mot förfulandets praktik. Skammen i att vara ful vrids till trotsighet, stolthet och potentiellt till något som framstår som bättre än den officiella kulturens kvävande idéer om det sköna.

En central samtida arena för förfulandets praktik är den om ”förort”, ”knark” och ”utanförskap”. De som förknippas med dessa laddade ord riskerar att stigmatiseras. De blir då ett med ”Samhällsproblemet” och berövas möjligheter att leva och tala om sina liv på språk som erkänns som likvärdiga den officiella kulturens hegemoniska sätt att tala om deras ”situation”. I denna artikel undersöks hur fulhet uttrycks och används av den svenska musikgruppen Original Dunder Zubbis (ODZ). Detta dels för att ODZ är förknippade med just epitet som förort, knark och utanförskap, dels för att de i sin berättarform ger just fulhet en central plats. På ett sätt är populärmusiken i sig ful i meningen att den kontrasteras mot ”finkultur” både av finkulturens väktare och av musiker och fans som värnar om dess annanhet i relation till andra mer erkända uttrycksformer. Detta kom inte minst till uttryck i Bob Dylans tacktal efter att han tilldelades Nobelpriset i litteratur år 2016:

Aldrig någonsin har jag frågat mig: ”Är mina låtar litteratur?”

Så jag vill tacka Svenska Akademien både för att den har begrundat just den frågan och, slutligen, för att den har lämnat ett sådant underbart svar.⁷

Samtidigt är Nobelpriset ett uttryck för vad Petter Dyndahl et al. kallar musikalisk gentrifiering.⁸ Över tid har det akademiska fältet för musikstudier expanderat. Genom utvidgat stöd och finansiering från kulturpolitiska myndigheter, organisationer och institutioner har många populärmusikaliska genrer getts utbildningsmässigt, yrkesmässigt och institutionellt erkännande och status. Denna ambivalens mellan populärmusik som oberoende och som något som åtminstone delvis plockas upp, görs beroende av och bedöms av myndigheter gör den kanske särskilt intressant att studera med fokus på fulhet.

Litteraturvetenskapen har främst intresserat sig för tryckt och skriven text och mindre för musikaliska uttryck, även om det finns några viktiga undantag.⁹ Till det musikaliska uttrycket räknas här de skrivna texterna tillsammans med det audiella och visuella. Orden i texterna får nämligen en vidare betydelse om de undersöks tillsammans med den musik de ingår i och uttrycks genom. Men som Theodor W. Adorno understryker är musik dock inte detsamma som språk. Det finns likheter dem emellan, men de är ändå två skilda former:

Musik gör anspråk på att vara ett språk utan intention. Men gränslinjen mellan den själv och det intentionella språket är inte absolut; vi ställs inte inför två åtskilda sfärer. En dialektik är i verket. [...] Musik som berövats all intentionalitet, det blott fenomeniska länkandet av ljud, skulle vara en akustisk parallell till kalejdoskopet. Å andra sidan, som absolut intentionalitet, skulle den upphöra att vara musik och leda till en falsk omvandling till språk. Intentioner är centrala för musik, men endast intermittent.¹⁰

I mötet mellan intentionellt språk, som i låttexter, och musik uppstår ett uttryck som inte är definitivt utan öppet. Det tycks som att ODZ, genom sitt musikaliska bruk av fullhet, öppnar för ett slags protest mot den officiella kulturens förfulande praktik och att det tar sig i uttryck som något ovisst. Materialet som utgör grunden för analysen är intervjuer samt de låtar, texter och videos som finns tillgängliga via streamingtjänster.

Vad vet vi om ODZ?

Hittar mina dirtbags väcka i en skog någonstans
Vi poppar lite mycket mer än vad vi borde ibland
Men det är cool bitch, jag e' en beroende man
Dom ser en bild på Thorsten Flinck ifall dom
googlar mitt namn
För vi är dom som snackar om allt sånt som,
andra
Föredrar att hålla lite långt bort annars
Så jalla, hämta något mangaz
Så vi kan gå på gang-bang-date med din
mamma.¹¹

Innan vi går in på hur det fula kommer till uttryck hos ODZ är det viktigt att känna till några allmänna saker om gruppen. ODZ är svåra att genrebestämma. Medialt benämns de som en hiphop-grupp men själva beskriver de musiken som rap på dub-step-beats som framförs genom rock'n'roll-spelningar med mosh-pit.¹² Gruppens medlemmar är anonyma. De använder solglasögon, pixlade ansikten, masker, dräkter och förvrängda röster som hemlighåller deras identiteter. I intervjuer uttalar sig alla medlemmar i ett och samma namn: Edward Smith.¹³ Texternas centrala tematik är knark, substansbruk och rus. ODZ talar om sig själva som "pundare", "knarkare" och "efterblivna". Den som söker på ODZ via sökmotorer finner rubriker om "drogkaos" och "knark överallt". De delar drogromantiken med gangsterrappen men distanserar sig från dess våldsmantik:

"Vi är inte några gangsters, vi bara pundar."¹⁴ ODZ visar snarare en allmän distans till det kriminella våldet. Det är festandet som är i fokus. De verkar också se just sin drogromantik som anledningen till sina framgångar. I en av få intervjuer menar medlemmarna att deras popularitet förklaras av att "fler människor pundar [och] gillar substanser".¹⁵

Men samtidigt framhåller medlemmarna att knarkandet inte är allt:

Det som är mest intressant är vad händer om du tar en grupp, gör dem svinkända, och det finns ingen att koppla till. Vad händer om det bara är konsten som syns? [...] Knarket är arbiträrt för mig, det är vid sidan om [...] den är ett sladdbarn.¹⁶

Vidare framhåller de sig själva som oberoende:

Ey bror vi sköter klädesförsäljning, musikvideo-inspelning, produktion, mastring, låtskriveri, spelningar, bokningar, arrang [sic] ... vi sköter allting själva. Och grejen är den ... det ... vi ... asså det är asgrymt, grejen e den vi behåller fett mycket pengar asså.¹⁷

Det stakande och trevande sättet att tala är återkommande och förstärker bilden av gruppen som flummare. Som förebilder lyfter medlemmarna fram Tyler, the Creator och Odd Future Wolf Gang Kill Them All. Om Tyler, the Creator säger en av medlemmarna: "Han är väl typ den enda personen i världen som har hundra procent kreativ kontroll i sitt skivkontrakt. [...] Tar du bort den kreativa kontrollen från en sån person så förstör du konsten."¹⁸

Sammantaget handlar ODZ alltså inte bara om låtar utan om ett koncept där anonymitet, pundande, image, konstnärligt uttryck och oberoende är centrala aspekter. Ur detta perspektiv är ODZ ett exempel på det kulturteoretikern Dick Hebdige kallar *bricolage*, det vill säga sammansättningen av olika symboler (solglasögon, slanguttryck, genrespecifika musikaliska ut-

tryck, konstnärliga ambitioner) som samman-
tagna bildar en helhet som inte självklart hör
hemma i en specifik genre eller kontext.¹⁹

Fulhet som vi och som det begärliga

Svär de' bara vidrigt folk här, vi är smuts
Vi gör det stilig nu när vi är (smuts)
Det märks tydligt på oss att vi är (smuts)
Dom älskar skiten nu när vi är (smuts).²⁰

Den som lyssnar på ODZs musik upptäcker snabbt att fulhet är ett återkommande tema i deras texter. Det mest uppenbara sättet detta visar sig på är att de presenterar sig själva som fula, som "smuts", "smutsbarn", "vidriga" eller "efterblivna". Det fula och det frånstötande blir till en samlande identitet: "Hära har ni smutsbarn födda i kloaken."²¹ Detta vi är "dom som snackar om allt sånt som, andra föredrar att hålla lite långt bort annars",²² de återfinns "på kanten med bara det finaste marknaden subventionerar",²³ och substanserna de tar "är monstrade, fräter sönder svalgen".²⁴ Dessa uttryck är närmast bokstavligt förknippade med det fula som tabu, marginalitet och monstrositet.

Vidare är detta vi alltid på väg, på jakt efter "piller", "knappar", "Molly", "Azi", "svampar", "Ladd" och andra substanser:

Och vi kan ta hafflan till en ny nivå, ba se mig
gå loss,
Vi hämtar allt som finns i vätskeform och linor
med koks,
Vi fyller måtten non-stop, kryddar till med ett
bloss,
Som kan få sinnen att försvinna tills att peaken
är nådd.²⁵

Vidare är detta vi både anstötligt och oemotståndligt lockande: "Förr dom bakk oss med avsmak, nu bakk dom oss och dom ler."²⁶ Den som ser detta vi dra fram lämnas inte oberörd:

O där stod jag mitt på Slaktis kåka som en
tjackis
Alla stod och stirra' när jag dansa' som en bati
Jag o Molly helt bror ja jag menar helt bror
Jag sa fucking helt, hela klubben får placebo.²⁷

Det krävs alltså inga ord eller gatstenar för att sprida denna "smuts", det "monstrade" och det "efterblivna". Det räcker med att en tjackis dansar som en bati för att drogerna och ruset som fyller den dansandes kropp ger en placeboeffekt där betraktarnas kroppar sätts i rörelse. Därmed destabiliseras "fint folk" och distinktionen mellan det fula och det sköna. Det fula vrids till något begärligt och befriande och i den meningen något skönt. Detta uttryck för fulhet är mindre bokstavligt utan snarare relaterat till vad litteraturteoretikern Michail Bachtin kallar karnevalens *groteska realism*. Det groteska i den medeltida karnevalen är det överflöd som strömmar genom deltagarnas kroppar. Ätande, drickande och, i ODZs fall, pundande görs med en måttlöshet som kraftigt bryter av mot vardagen. Bachtin visar hur det låga såsom munnarna, magarna, könen och rumporna som den officiella kulturen skambelägger i stället upphöjs till norm. Vidare menar han att bruket av masker, som spelade en särskilt viktig roll i den italienska karnevalen, fungerar som ett förstärkande av det groteska genom exempelvis förstörade näsor. Det groteskas centrala element är överdrift och expressivitet och det uttrycks genom exponering och idealisering av de delar av kroppen som släpper in den yttre världen (exempelvis munnen och näsan) och det som släpper ut det som finns i kroppen till den yttre världen (exempelvis analöppningen, munnen och könen).²⁸ Hos ODZ blir drogerna som passerar genom munnen, näsan och huden nyckeln till det karnevaliska uppgåendet i det kroppsliga ruset. I låten "Jag fakking hatar er" kommer en upprörd kritikerröst till tals som poängterar att det bästa sättet att stoppa ODZ är att täppa till just en kroppssöppning:

Ärligt är ni inte mer än addicts?
Ingen skam alls hur ni snackar om gäris
Zubbis [...], ni é hundar, parasiter som lever
 på drömmar
Syr ihop era läppar för evigt för alla dom dörrar
 ni öppnat med tungan.²⁹

Den groteska realism som förekommer hos ODZ kanske inte bör betraktas som en utstuderad metod, åtminstone inte om man tänker på det utstuderade som konsekvent regisserat. Snarare framträder det karnevaliska elementet hos ODZ som en motor som driver fram motstridiga uttryck för betraktaren. Resultaten blir en berättarform som framstår som flummig, slarvig och improviserad.

Görande av det fula som strategi?

Detta görande av det fula framstår vid första anblick som en strategi. Appropriering av den officiella kulturens nedsättande epitet är en vanlig strategi för grupper i marginalen. Pundare från "orten" är onekligen i marginalen, i synnerhet om de samtidigt gör anspråk på att också vara oberoende konstnärer. Den politiska teoretikern Seyla Benhabib talar om *den självmedvetna parian* som någon som omvandlar skillnad från att vara förknippad med svaghet och marginalitet till en källa till styrka och trots.³⁰ På ett plan framstår ODZ som just självmedveten paria. Genom att skratande konstatera att de är efterblivna pundare, genom att fullt ut exponera sina excesser och sitt bejakande av att "snacka om nåt, som inte handlar om nåt" kan de förekomma okvädningsord, hån och stigmatiserande tillmälen.

Men till skillnad från den självmedvetna parian träder ODZ aldrig fram som individuella subjekt. Det fula kommer inte ensamt utan i grupp, som "ligan", "dundergrabbar", "lallarna" eller "zubbisarna". Denna kollektivitet kommer heller inte fram med en entydig röst utan är, för att låna ett begrepp av Bachtin, *polyfonisk*. Bachtins eget paradexempel är Dostojevskis polyfoniska roman:

Dostojevskij skapar liksom Goethes Prometheus inga stumma slavar ((till skillnad från] Zeus) utan fria människor, förmögna att stå jämsides med sin skapare, utan att vara överens med honom och till och med att revoltera mot honom. Mångfalden av självständiga och icke sammansmälta röster och medvetanden, den äkta polyfonin av fullvärdiga röster, utgör i själva verket det grundläggande särdraget i Dostojevskis romaner. Det är inte en mängd karaktärer och öden i en enda objektiv värld som i ljuset av en enda författares medvetande rullas upp i hans verk, utan här kombineras (men sammansmälter inte) just en mångfald av medvetanden på lika villkor och vart och ett med sin egen värld i en viss händelses enhet.³¹

Det polyfoniska berättandet står i kontrast till det monologiska där författaren i stället låter ett suveränt författarjag diktera hur gestalterna kommer fram i romanen, i regel reducerade till att förstärka bilden av verkets centrala karaktär. ODZs musik är polyfonisk i meningen att någon sådan huvudkaraktär inte låter sig urskiljas. Det fula vi:et framträder *atonalt* i meningen att det inte finns en "grundton" som överordnas övriga toner (röster är ju, tillsammans med dess mångfald olika lägen, också ett slags toner). De olika rösterna framträder som jämlika i meningen att ingen enskild röst ges en överordnad ordningsskapande ställning gentemot övriga. När ODZ presenterar sig med att "vi är lallare" så är det svårt att urskilja ett suveränt berättarjag, en huvudroll. När de kommer skapar de förvirring:

Vi kom till dörren, vi knacka på
Ni låg och sov, vi klev in ändå
Nu vi överallt som ni har fått psykos
Ni vakna upp, ba va kom dom ifrån.³²

Lallarna, zubbisarna och ligan framträder som tröga som inte tycks förstå att deras gränslösa knarkande kan uppfattas som stötande och omtumlande av andra, men också som sluga genom att servera lyssnarna medvetna under-

drifter som visar att de förstår precis att pundandet är en överdrift: ”Vi poppar lite mycket mer än vad vi borde ibland.”³³

Faktum är att själva sättet som ODZ berättar sin musik löser upp möjligheterna till ett suveränt berättarjag. Detta berättande tillför ytterligare ett lager av fulhet hos ODZ men inte i omedelbar bokstavlig mening. Fula munnar är inte bara de som väljer ordföljder med fula ord och förolämpningar som att ”dra stora bloss på våran megasploff medans ni tänder på små som en pedofil.”³⁴ ODZ visar sina fula trynen på ett betydligt intressantare sätt genom det osammanhängande och förvirrade sättet att berätta som kännetecknar deras musik. Gruppen beskriver bland annat sig själva som lallare. Poeten och essäisten Magnus William-Olsson framhåller att ordet lalla är onomatopoetiskt och förknippas med ”en sorts tal som vi förknippar med bäbisar, dårar och fyllkajor”.³⁵ ODZ frammanar lallandet på tre sammanvävda sätt. Detta framkommer som tydligast i låten ”Narkotika med klass”. För det första förvrängs rösterna. En av verserna framförs av en högt pitchad sprucken röst: ”Är du stimulerad på nåt stimulerande / Sitter där inhalera en / Alla skevar, alla piller delade”. Förvrängningen är effektiv då den skapar känslan av att orden är uttalade genom och upptrissade av ruset. Den som talar gör det som en påtänd. För det andra överlastas textraderna med slanguttryck. I låtens ”hook”, en återkommande passage som används för att fånga lyssnarens uppmärksamhet, bryter en lågt pitchad sömning röst av i ett monotont ”Narkotik med klass / Isch langar mach kharbas”. De täta slanguttrycken skapar ytteranden som ligger nära lallandet, bäbisarnas, dårarnas och fyllkajornas osammanhängande babblande. För det tredje växlas tempo i beats och bars på sätt som skapar en nervös atmosfär som inte låter lyssnaren vila vid ett och samma tempo. Sammantaget skapar förvrängningen, slanguttrycken och tempoväxlingarna en dialekt av *annanhet* som framstår som ful och frånstötande ur en synvinkel men som något begärligt från en annan.

Lallande som avindividualisering

Men det vore fel att stanna här, i antagandet om ODZ som polyfoniska i Bachtins bemärkelse. Dess polyfoni är nämligen inte konsekvent regisserad. Det är inte så att de olika medlemmarna framträder som avgränsbara subjekt med distinkta röster som därmed får representera olika grupper eller positioner i den hierarkiska ordning som finns i det samhälle där musiken framförs. Till att börja med beror detta inte minst på just lallandet – på förvrängningarna, slanguttrycken och tempoväxlingarna – som gör att avsändaren inte framträder på ett självklart sätt. Men rösterna är även de inkonsekventa, för att inte säga kaotiska. Berättarjagen framträder ibland som aggressiva mot ”de fina”, mot ”nykteristerna”, som hånar och ifrågasätter dem: ”Så kom å spela fin mot min bram eller sista så får du smaka fistfuck sen hasta la vista.”³⁶ Andra gånger möts hatarna med ett nöjt konstaterande om att deras hån bara göder ODZs uppmärksamhet och framgång:

Ingen här är efterbliven
Synd att göra dig besviken
Du kan garva åt musiken
Men vi garvar till banken på medicinen.³⁷

Berättarjagen framträder ofta som exhibitionistiska: ”Se mig skina när jag vinglar fram, uppe i varv som en singlad slant, minglar runt på någon skön substans, med en toppengäri runt min högra arm.”³⁸ Men ibland är det snarare längtan efter att vara ifred, att gå under radarn, som står i fokus: ”Men älskar ensamheten, så fuck allmänheten.”³⁹

Sammantaget med lallandet gör de inkonsekventa rösterna det därmed svårt att identifiera och känna igen ODZ som individer med särskilda identiteter, temperament, viljor och åsikter. Snarare flyter de ihop i ambivalens. ODZs musik kan därför beskrivas som en *lallande polyfoni*. I likhet med Bachtins polyfoniska författare ger ODZ inte prioritet åt ett suveränt berättarjag utan låter rösterna fram-

träda på ambivalenta sätt. Därmed framträder relationerna, snarare än berättarens sensmoral, i förgrunden för musiken. Samtidigt driver ODZ denna ambivalens så långt att rösterna aldrig stelnar till urskiljbara gestalter. De flyter ihop till en massa. Enligt författaren Elias Canetti kännetecknas den *öppna massan* av ”att innesluta alla den vill nå. [...] För dess tillväxt gäller över huvud taget inga gränser. Den erkänner inga hus, dörrar och lås.”⁴⁰ Hos ODZ framkommer denna öppenhet mest uppenbart i textraden ”Vi kom till dörren / Vi knacka på / Ni låg och sov / Vi klev in ändå.”⁴¹ ODZs massa är inte bara öppen den är också *rytmisk*. En sådan massa nyttjar samordnade rörelser och ljud i syfte att ”utifrån sitt begränsade antal simulera tillväxt”.⁴² ODZ använder verbala, audiella och visuella medel som tillsammans skapar en inbjudande karnevalisk yra som omgivningen inte kan motstå att låta sig sugas upp i. Sist men inte minst bildar ODZ en *festmassa*. Festmassan samlas kring högar av överflöd. I Canettis eget exempel är det en hög av hundra svin, i ODZs fall är det högar av ”narkotika med klass”, men principen är densamma:

Det bjuds på mer än alla närvarande tillsammans orkar göra av med, och för att göra av med det strömmar flera till hela tiden. [...] Inget och intet hotar, ingenting driver folk på flykt, livet och njutningen är tryggade så länge festen varar. Många förbud och skiljelinjer har upphävts. Det finns inget mål som är detsamma för samtliga, och som alla samfällt skulle behöva sträva efter.⁴³

Det tycks vara just inkonsekvensen och lallandet som gör att den polyfoni av röster som framträder i ODZs musik aldrig cementeras som igenkännbara individer.

Den lallande polyfonin och ideologisk igenkänning

ODZs musik är inte ambivalent, den är i ambivalens. Kanske är det så att denna ambivalens kommer, inte av de enskilda uttrycken för det

fula, utan från den missbildade fulhet som uppstår när de enskilda delarna sammanfogas? Författaren Umberto Eco skiljer mellan *det fula i sig* och *det till formen fula*. Med ”det fula i sig” åsyftas något enskilt som anses fult. Eco själv exemplifierar detta med ”en varelse full av vidrigt stinkande sår.”⁴⁴ Hos ODZ handlar det om exempelvis ”smutsiga munnar”: ”hon är en smutsig brud, men en smutsig mun kan va rätt så ful”.⁴⁵ Men dessa olika enskilda uttryck för det fula, står ju inte isolerade från varandra utan presenteras tillsammans i ODZs musik. Därför kan vi också tala om ”det till formen fula”.⁴⁶ Sammansättningen av olika fula delar bildar ju tillsammans något opropotionerligt och förvridet, fulhet på en högre (eller kanske snarare lägre) nivå. I likhet med Frankensteins monster, som sattes samman av olika kroppars delar, bildar ODZ en monstruös helhet. Sammantagna framstår de olika sätten att uttrycka det fula på som något obestämbar, motsägelsefullt, motbjudande och tilldragande. Helheten blir till en lallande polyfoni, en destabiliserande ambivalens som gör det svårt att fatta ODZ som igenkännbara individer.

Vad är då effekten av denna lallande polyfoni? Kanske kan den förstås i relation till filosofen Louis Althusserns idé om *interpellation*? I sin klassiska essä om de ideologiska statsapparaterna argumenterar Althusser för att ideologi opererar genom *anropning*.⁴⁷ För att förstå vad detta betyder kan vi föreställa oss hur en människa vandrar längs en gata och plötsligt hör en myndig stämma bakom sig som beordrar henne att stanna. När hon gör halt och vänder sig om blir hon också till som subjekt genom ett ”praktiserande av ideologiskt igenkännande”.⁴⁸ Det är genom denna typ av ritualer som ideologin gör sig gällande, erkänns och reproduceras. Men det förutsätter att subjektet låter sig igenkännas som individ som kan ställas till svars för sina handlingar. ODZs lallande polyfoni fungerar som motstånd mot detta subjektstillstånd genom att vara selektiv i skapandet av ett fult Vi.

En påtaglig talande tystnad i texterna är

nämligen frånvaron av självutlämnande socialrealism. Det finns ingen plats för tragiska uppväxtskildringar, våld, uppslitande perioder på behandlingshem eller bekännelser över hur knarkandet leder till skulder, arbetslöshet eller kroppsliga och psykiska haverier. När uppväxter skildras görs det anonymt och utan ansatser till urskuldande bikt. Denna tystnad kan fungera som ett sätt att skydda sig mot omvärldens försök att kategorisera, bedöma och stigmatisera det ODZ gör. Det handlar om ett försök att undkomma yttre auktoriteter. Genom att konsekvent utelämnat all empiri, alla biografiska vittnesmål om hur de enskilda medlemmarna växt upp, var de befinner sig nu och var de kan tänkas hamna i framtiden så kan de, åtminstone i musiken, glida undan för en yttre auktoritet som vill definiera deras beteende som avvikande och förklara det utifrån den officiella kulturens ideologiska tolkningsramar.

Ett exempel på problemet med öppenhet är filmaren Stefan Jarls så kallade ”modstrilogi”. I denna dokumentära filmserie skildras livshistorierna hos några stockholmare som under 1960-talet var del av modkulturen och sedan utvecklade svåra missbruk. I en intervju framhåller ODZ just modsens som förebilder:

Vi återfann ständigt likheter mellan oss och de slitna unga grabbarna i jeansjackor som satt i soluppgången mitt i en städad civilisation och kände sig utanför. Men känslan av att det var ”synd” om Kenta och Stoffe skulle säkerligen inte delas av dem själva. Bortsett från omständigheterna, så talar de unga modsens med ett självförtroende som bara hittas bland eliten,

eller skiten. ”Vi vill ha fram sanningen, som en del utav oss lever. Som de flesta vill leva men inte kan leva.” Det var viktigt att den tanken skulle träffa lyssnaren direkt.⁴⁹

Men det finns en fundamental skillnad. Kenta och Stoffe vittnar öppet, med sina ansikten, tankar och känslor blottade, om sin utsatthet under uppväxten, som missbrukare och som hemlösa. I kombination med scener med våld, fylla och gravplatser försvinner det skimmer som inledningsvis fick huvudpersonerna att framstå som glada prissar. I stället blir det öppna erkännandet av alla de baksidor som den officiella kulturen ville betona för att förfula modkulturen till en form av interpellation där den officiella kulturens ideologi reproduceras av vittnen från missbrukets och hemlöshetens verklighet. Därmed blir modkulturen i allmänhet och Kenta och Stoffe i synnerhet reducerade till sorgliga avskräckande exempel för hur det kan gå för den som inte håller sig inom de ramar som statsapparaten erkänner som dygdiga, hela och rena. Berättelsen är berättad så att den inordnar vittnesmålen om och av huvudpersonerna i en tidstypisk skildring av arbetssamhälle, välfärdsstat och social inkludering. Genom att vara ambivalenta kring vilka de är, var de kommer ifrån och hur de har det kan ODZ undvika att förlora kontrollen över sin berättelse och förvandlas till misslyckade avvikare. När den officiella kulturens företrädare anropar de fula och anstötliga stannar inget enskilt igenkännbart subjekt upp. I stället vinglar klicken av lallare vidare och uppmanar oss andra att ”sluta spela fina och gå loss”.⁵⁰

Slutnoter

I detta arbete står jag i stor tacksamhetsskuld till Erika Skilström för idéer, samtal och kritiska kommentarer kring manus.

1 Friedrich Nietzsche, ”Avgudaskymning”, i *Samlade skrifter band 8: Sena skrifter*, Friedrich

Nietzsche, övers. Ingemar Johansson, Thomas H. Brobjer, Jim Jakobsson, Johan Flemberg och Johan Handberg (Stockholm: Symposion, 2013), 80–165.

2 Nicolaus Bourriaud, *The Exform*, övers. Erik Butler (London: Verso, 2016). Min översättning från engelska till svenska, 2016: 9.

- 3 Uppslagsord: *Fulhet*, Svenska Wikipedia (hämtad 190404).
- 4 Norbert Elias, *Sedernas historia: del 1 av* Norbert Elias *Civilisationsteori*, övers. Berit Skogsberg (Atlantis, 1989).
- 5 Stuart Hall, "Cultural Studies and the Centre: Some problematics and problems", i *Culture, Media and Language*, red. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe och Paul Willis (London: Routledge, 1980), 32.
- 6 Georges Bataille, "Definition of Heterology", *Theory, Culture & Society* 35, no. 4–5 (2018): 29.
- 7 Kerstin Nilsson, "Här är hela Bob Dylans tal", *Aftonbladet*, 11 december, 2016.
- 8 Petter Dyndahl et al., "Cultural omnivorousness and musical gentrification: An outline of a sociological framework and its applications for music education research", *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 13(1) (2014): 40–69.
- 9 För svenska studier där litteraturvetenskapliga perspektiv appliceras på musik, se Karin Strand, *Känsliga bitar: Text- och kontextstudier i sentimental sång* (Skellefteå: Ord & Visor, 2003); Hillevi Ganetz, *Hennes röster: Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt* (Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1997). I den internationella litteraturen, se exempelvis Mark Abel, "Is Music a Language?: Adorno, Voloshinov and the Language Character of Music", *Historical Materialism*, 26, nr 4 (2018): 59–86; Diana Raffman, *Language, Music, and Mind* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1993).
- 10 Theodor W. Adorno, "Music and Language: a Fragment", i *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, Theodor W. Adorno (London: Verso, 1998), 2–3. Min översättning från engelskan.
- 11 ODZ, "Slumbarn", *Zubbkultur*, (2018).
- 12 Victor de Almeida, Mahan Mova, Arjan Shoeybi, "Avsnitt 51: ODZ", *Ni e med oss*, (2018), podcast.
- 13 Fanny Edstam, "Vi är inte några gangsters, vi bara pundar", *Göteborgsposten*, 10 januari, 2017.
- 14 Almeida, Mova, Shoeybi, "Avsnitt 51".
- 15 Almeida, Mova, Shoeybi, "Avsnitt 51".
- 16 Almeida, Mova, Shoeybi, "Avsnitt 51".
- 17 ODZ & Azide, "Pengarna slut", *Zubbkultur* (2018).
- 18 Almeida, Mova, Shoeybi, "Avsnitt 51".
- 19 Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (London: Routledge, 1979), 102.
- 20 ODZ & Azide, "Pengarna slut".
- 21 ODZ & Young Earth Sauce, "No Go", *Zubbkultur* (2018).
- 22 ODZ, "Slumbarn", *Zubbkultur* (2018).
- 23 ODZ & Canto, "Kranen (En här, en där)" (2016).
- 24 ODZ & Canto, "Helt Crack" (2017).
- 25 ODZ, "Okey" (2017).
- 26 Frej Larsson & ODZ, "Ostron", i *Bland streckgubbar och linjemän*, Frej Larsson (2017).
- 27 ODZ, "Våktarna kom", *Dom kallar oss ODZ* (2016).
- 28 Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, övers. Johan Öberg (Anthropos, 1986), 314.
- 29 ODZ & Young Earth Sauce, "Jag fäkking hatar er", *Zubbkultur* (2018).
- 30 Seyla Benhabib, "The Pariah and her Shadow: Hannah Arendt's Biography of Rahel Varnhagen", *Political theory*, 23(1) (1995): 11.
- 31 Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr och Johan Öberg (Gråbo: Anthropos, 2010), 10.
- 32 ODZ & Azide, "Nya tider" (2018).
- 33 ODZ, "Slumbarn".
- 34 Frej Larsson, ODZ & Canto, "Narkotika med klass", i *Bland streckgubbar och linjemän*, Frej Larsson (2017).
- 35 Magnus William-Olsson, "Poesi och filosofi: Gräns och (o)möjlighet", i *Ad Marciam*, red. Jonna Bornemark och Hans Ruin (Stockholm: Södertörn Philosophical Studies), 276.
- 36 ODZ, "Vi är lallare", *Dom kallar oss ODZ* (2016).
- 37 Frej Larsson, ODZ & Young Earth Sauce, "Maddafakka", i *Ketamina Ballerina*, Frej Larsson (2018).
- 38 ODZ, "Nya tider".
- 39 ODZ, "Mitt bland gatuljus", *De kallar oss ODZ* (2016).
- 40 Elias Canetti, *Massa och makt*, övers. Paul Frisch (Stockholm: Forum, 1985), 13.
- 41 ODZ & Azide, "Nya tider".
- 42 Canetti, *Massa och makt*, 30.
- 43 Canetti, *Massa och makt*, 61–62.
- 44 Umberto Eco, *Om fulhet*, övers. Barbro Andersson och Pia Lundberg (Stockholm: Bromberg), 19.

- 45 ODZ, "Petra Mede" (2016).
46 Eco, *Om fulhet*, 19.
47 Louis Althusser, "Ideologi och ideologiska statsapparater", i *Filosofi från proletär klasståndpunkt: Noter till en undersökning* red. Göran Therborn, övers. Ewa Rappe och Gunnar Sandin (Lund: Cavefors, 1976), 109-155.
48 Ibid. 143.
49 Malkolm Landréus, "ODZ tillbaka med ny EP", *Kingsize Magazine*, 2 oktober, 2016.
50 ODZ, "Bowlinghallen", *Dom kallar oss ODZ* (2016).

Summary

The Polyphony of Original Dunder Zubbis: Ideology and Ugliness as Musical Protest

Ideas of ugliness are closely intertwined with ideological practices. A contemporary arena for such practices is public debates on "social exclusion" and "drug addiction". Individuals are subjected as excluded through discursive practices where these groups are described in stigmatising ways, as ugly in the broadest sense. This article is an analysis of how ugliness is appropriated in the music of the Swedish group *Original Dunder Zubbis* (ODZ), a rap group associated with these social problems.

The analysis shows that ODZ's use of themes of ugliness produces a collective. This collective is to a certain extent polyphonic, in the Bakhtinian sense. However, the verbal, aural and visual techniques employed by the group result in a collective without individual voices and perspectives. This can be understood as a way of resisting stigmatising ideological practices. When authority interpellates ODZ as addicts, criminals, and excluded, no single individual stops to recognise this subjectification.

Keywords: ideology, ugliness, polyphony

CHRISTIAN LENEMARK

ATT GESTALTA SJUKDOM

Grafiska självbiografier om cancer

Läsning av tecknade serier har ofta ansetts suspekt och fult – inte minst om du som läsare tillhör de vuxnas skara. Även inom litteraturvetenskapen har seriemediet inte sällan förbundits med den föga ansedda ”låga” kulturen. Men som Nina Ernst framhåller i den första litteraturvetenskapliga avhandlingen om grafiska självbiografier i Sverige har seriemediet genomgått en statushöjning under senare år. Från att ha varit ett undergroundfenomen har serieromanen och den grafiska självbiografien blivit alltmer accepterade inslag i såväl det litterära publiceringslandskapet som inom den akademiska forskningen.¹ Likväl tenderar de negativa värderingarna att klibba fast. Många höjer fortfarande på ögonbrynen om man som litteraturforskare intresserar sig för serier.

I denna artikel är syftet att undersöka hur det alltjämt av många lågt värderade seriemediet tas i bruk för att gestalta ett inom litteraturvetenskapen sällan uppmärksammat och inte helt rumsrent ämne, nämligen självupplevda erfarenheter av sjukdom, närmare bestämt cancer. Trots att ”[i]llness calls for stories”, som Arthur W. Frank skriver i *The Wounded Storyteller* (1995) – ett faktum som bekräftas av uppsvinget för så kallade autopatografier, det vill

säga självbiografiska berättelser om sjukdom – finns det fortfarande en tendens att värdera dessa berättelser negativt. Inte sällan betraktas de som icke-litteratur, icke-konst, eller, som Lisa Diedrich skriver, som ”victim art” i avsaknad av några som helst estetiska kvaliteter.² Självbiografiska sjukdomsberättelser betraktas därmed, med Diedrichs ord, som ”nothing more than a self-indulgent mining of personal experience for more and more extreme events that the author hopes will engender sympathy, disgust, or both from his or her readers”.³ Både mediet och ämnet – serier och sjukdom/cancer – som står i artikelns blickpunkt är med andra ord förbundna med det fula.

Sedan 1990-talet har en grafisk självbiografitradition kretsande kring erfarenheter av cancer etablerats i framförallt Nordamerika. Undergroundförfattarna Joyce Brabner och Harvey Pekars *Our Cancer Year* (1994) anses i detta sammanhang utgöra en startpunkt. På 2000-talet har alltfler grafiska självbiografier om cancer publicerats och i flera fall nått stor kommersiell framgång, till exempel Brian Fies *Mom's Cancer* (2005), Marisa Acocella Marchettos *Cancer Vixen: A True Story* (2006), Miriam Engelbergs *Cancer Made Me a Shallower Person:*

A Memoir in Comics (2006) och David Smalls *Stitches: A Memoir* (2009).⁴ Det jag vill fokusera på här är två sentida uttryck för denna tradition, mer precis två grafiska självbiografier om bröstcancer publicerade i en nordamerikansk kontext. Det handlar dels om den kanadensiska författaren och konstnären Teva Harrisons *In-Between Days: A Memoir About Living with Cancer* (2016), dels om den amerikanska författaren Jennifer Haydens *The Story of My Tits* (2015). Dessa två grafiska självbiografier är särskilt intressanta att läsa i ljuset av varandra då de estetiskt och innehållsmässigt skiljer sig åt på väsentliga punkter, samtidigt som de överlappar varandra på andra. Tillsammans visar de därmed på spännvidden när det gäller hur det grafiska mediet kan användas för att gestalta erfarenheter av cancer.

Jag närmar mig Harrisons och Haydens böcker utifrån den teoretiska föreställningen om att allvarlig sjukdom i många fall innebär ett biografiskt brott för den drabbade som i sin tur innebär både en kroppslig och en språklig kris. I ljuset av sjukdomen måste hen kämpa för att skapa en ny identitet och finna ett språk för att skildra en erfarenhet som i likhet med traumat svårligen låter sig skildras.⁵ Utifrån denna teoretiska föreställning är min ambition att analysera hur seriemediet, genom sin kombination av text och bild, kan fungera som ett sådant språk.

Som Nancy K. Miller framhåller i artikeln ”The Trauma of Diagnosis: Picturing Cancer in Graphic Memoir” kan den grafiska självbiografen ses som ett särskilt mångsidigt medium för att gestalta cancer i förhållande till en bred publik:

The form’s capacity to convey contradictory realities in a single frame; upended temporalities; wordless assaults of mercurial emotional states; and unexpected, even comic juxtapositions of scale makes it uniquely suited to exposing the overwhelming mind/body challenges engendered by cancer’s regime. Through ink and image, graphic memoir imprints the details of the

cancer experience as lived within the parameters of twenty-first-century medical protocols.⁶

I det följande intresserar jag mig för hur Harrison och Hayden använder sig av den potential seriemediet tillskrivs av Miller för att gestalta sina cancererfarenheter, men också för hur de på olika sätt går i dialog med kulturella föreställningar om cancer i allmänhet och i synnerhet bröstcancer. Syftet med artikeln är härutöver att genom denna analys introducera läsaren för ett forskningsområde, *Graphic Medicine*, som under det senaste decenniet börjat bli alltmer tongivande internationellt, men som är i stort sett okänt i Sverige.

Medicinsk humaniora och *Graphic Medicine*

Forskningsmässigt är artikeln placerad inom området medicinsk humaniora, vilket i sig är ett område med en mängd olika underavdelningar.⁷ I likhet med den forskning om sjukdomsberättelser som bedrivs inom detta fält är mitt intresse riktat mot hur berättande används för att förstå vad sjukdom är och vad den innebär för de som drabbas. Som den redan nämnde Arthur W. Frank slår fast pockar sjukdom på berättelser och detta faktum är något som stått i fokus inom medicinsk humaniora. Intresset har i hög grad riktats mot att karakterisera sjukdomsberättelsen som en distinkt genre. Framstående forskare jämte Frank, som Anne Hunsaker Hawkins och G. Thomas Couser, har ringat in vad de menar utmärker sjukdomsberättelser i allmänhet, men även berättelser om specifika sjukdomar som bröstcancer.⁸ Som Stella Bolaki framhåller i *Illness as Many Narratives: Arts, Medicine and Culture* (2016) har det därmed etablerats en kanon av sjukdomsberättelser framförallt hämtade från den traditionellt tryckta litteraturens område: memoarer och självbiografier.⁹ Som en motvikt pläderar Bolaki för ett vidare interdisciplinärt och transmedialt angreppssätt. Forskningen om sjukdomsberättelser, framhåller hon, bör

inte låsa fast sig vid att enbart analysera tryckta texter i kodexform, utan också rikta blicken mot hur erfarenheter av sjukdom kommer till uttryck i andra medier, såsom fotografi, film, teater och digitala medier.¹⁰ Denna vidgning av innebörden av begreppet sjukdomsberättelse är centralt även i denna artikel genom dess fokus på seriemediet.

Artikeln ansluter därmed till ett av de senaste tillskotten inom medicinsk humaniora: *Graphic Medicine*. Det är ett forskningsfält som började formera sig internationellt under 2000-talets inledning och som fortfarande är inne i en etableringsfas. Som namnet ger vid handen står *Graphic Medicine* i nära förbindelse med det som inom medicinsk humaniora brukar benämnas narrativ medicin.¹¹ Även här finns en ambition att slå en bro mellan medicinens område och humaniora, men då med det specifika intresset riktat mot hur det grafiska seriemediet kan ge oss kunskap om vad det innebär att leva med sjukdom ur patientens, de anhörigas och läkarens perspektiv.

Begreppet *Graphic Medicine* lanserades för första gången på läkaren, forskaren och serietecknare Ian Williams hemsida – graphic.medicine.org – vilken under 2010-talet utvecklats till att bli ett samlande nav inom fältet.¹² I antologin *Graphic Medicine Manifesto* (2015), som är ett direkt resultat av arbetet med hemsidan och de många konferenser som följt i dess spår, försöker en rad forskare, läkare och grafiska konstnärer och serietecknare ringa in vad fältet *Graphic Medicine* är och bör vara.¹³ I sitt bidrag beskriver Williams forskningen som inriktad mot sjukdomsberättelser i serieform, med ett lika stort fokus på den visuella som den textuella dimensionen.¹⁴ Särskilt riktar han blicken mot vad han kallar ”sjukdomens ikonografi”, hur symboler och bilder används för att gestalta sjukdom i serier.¹⁵ Han lyfter fram hur serietecknare och grafiska konstnärer när de utarbetar ”graphic pathographies [...] need to decide how to reinvent their sick bodies in ink or pixels and how visible to make their wounds. Before putting pen to paper, the

making of a comic involves a decision-making process in how the artist should portray the illness.”¹⁶ Det är detta slags avväganden när det gäller att skildra sjukdomserfarenheter rörande cancer i text och bild som kommer att stå i centrum i det följande.

Att navigera i mellanrummen

I *In-Between Days: A Memoir About Living with Cancer* skildrar Teva Harrison hur hon som 37-åring diagnostiserades med avancerad och metastatisk bröstcancer som efterhand visade sig vara obotlig.¹⁷ Boken är ett slags genre-hybrid mellan en grafisk memoar och en mer traditionell, textcentrerad autopatografi. Genom hela boken alternerar Harrison mellan att berätta om sina cancererfarenheter i svartvita bilder, organiserade i paneler bestående av en till tolv bilder per sida, och korta personligt hållna essäer och reflektioner som i maskinskriven text tar fasta på vissa aspekter av den berättelse som formuleras grafiskt och fördjupar dessa.

Bokens struktur speglar således dess tillkomstprocess. De flesta av bilderna publicerades för första gången i den kanadensiska tidskriften *The Walrus* nätupplaga under 2015. Texterna lades senare till i redigeringen av bilderna till en bok. Vetskapen om tillkomstprocessen ger en nyckel till att förstå *In-Between Days* episodiska struktur. Med Teresa M. Tensuan skulle man kunna karakterisera boken som ett exempel på så kallad ”loiterature”. Med detta begrepp försöker Tensuan ringa in grafiska berättelser vilka kännetecknas av en episodisk struktur som tillåter såväl författaren som läsaren att dröja sig kvar i berättelsen, ”to loiter”.¹⁸ Det finns med andra ord inte samma narrativa driv här som i en mer renodlad linjär, episk berättelse, vilket är tydligt i *In-Between Days* som består av en mängd episoder som var och en belyser en viss aspekt av sjukdomserfarenheten. På ett berättarmässigt plan påminner den därmed i allt väsentligt om Miriam Engelbergs *Cancer Made Me a Shallower Person*, som även den utmärks av ett episodiskt berättande.

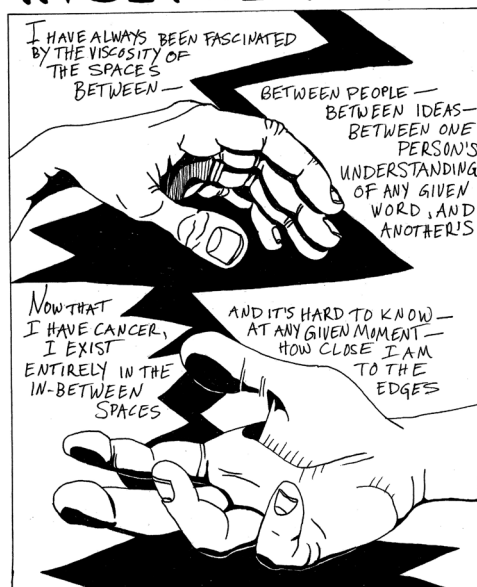
I likhet med Engelbergs berättelse ligger fokus i *In-Between Days* inledningsvis på diagnoseringen av sjukdomen, på behandlingen som sätts in och dess bieffekter. Harrison använder sig här bland annat av den spelmetaforik som är vanligt förekommande i grafiska sjukdomsberättelser.¹⁹ I hennes fall används spelet "wack-a-mole", på svenska "bonka bäver" eller "klubba mullvad", för att fånga och förmedla känslan av att leva med cancer som spridit sig.²⁰ I den personliga reflektion som följer på den grafiska illustrationen, går Harrison även i klinch med den i kulturen vanligt förekommande bröstcancerdiskursen, som förutsätter att man som sjuk kommer att bli botad, bara cancern upptäcks i tid och man genomgår den föreskrivna behandlingen: "when your cancer has already metastasized to remote parts of your body, by the time it's identified, you learn a different story."²¹ I motsats till den etablerade

berättelsen om överlevnad handlar denna berättelse om sjukdomens obotlighet.

Att det inte finns något på förhand givet manus att leva efter som dödligt cancersjuk, slår Harrison fast redan i den prolog som inleder boken: "Now that I have cancer, I exist entirely in the in-between spaces."²² På ett bildmässigt plan understryks den traumatiska upplevelsen av att till följd av sjukdomen existera i ett undantagstillstånd genom två händer som sträcks ut över ett hotfullt mellanrum, återgivet i ett zick-zack-mönster. Svårigheten, slår Harrison fast, är att veta "how close I am to the edges".²³

Likt sjöjungfrun som porträtteras på bokens omslag och som Harrison också explicit anspelar på i berättelsen, befinner hon sig till följd av cancersjukdomen i en ambivalent och marginaliserad position som innebär att hon tvingas navigera på okänt vatten.²⁴ Det handlar å ena sidan om en inre upplevelse av osynlighet visavi människor hon möter i sin vardag, och å den andra, om att människor i hennes närhet genom missriktad omtänksamhet tenderar att betrakta henne som sjukare än hon känner sig. I en bildsekvens återges till exempel hur hon, starkt påverkad av behandlingen, åker buss utan att någon erbjuder henne en sittplats eftersom det inte med blotta ögat går att se att hon är dödligt sjuk i cancer.²⁵ I en annan passage skildras hur sjukdomen inneburit att hennes känsla av att vara en självständig individ naggats i kanten då hennes vänner ständigt vill hjälpa till med städning och matlagning.²⁶ I åter en annan episod, gestaltar Harrison i tankebobblor hur cancerdiagnosen medfört svårigheter för henne att delta i vardagliga situationer, som att småprata med folk hon träffar i olika sammanhang: för hur ska hon egentligen presentera sig?²⁷ Den inre splittring som Harrison upplever i mötet med andra människor skildras här grafiskt genom att hon låter *kanaler*, det vill säga de mellanrum som ligger mellan bildrutorna, löpa rakt igenom återgivningen av hennes ansikte. Den text som ackompanjerar bildsekvensen vänder därefter på perspektivet genom att ta upp hur svårt även andra har att tala om cancer;

IN-BETWEEN DAYS



Ur *In-Between Days* © 2016 Teva Harrison. Publiceras med tillstånd från House of Anansi Press, Toronto.

hur cancer fortfarande är ett tabu i samhället: "most people don't know how to talk about it or don't want to".²⁸ Den grafiska gestaltningen och den i text förmedlade personliga reflektionen går på så vis i dialog med varandra, vilket ger en mångbottnad skildring av att leva med dödlig cancer.

Vidare ansluter Harrisons framställning tydligt till vad Mary K. DeShazer benämner "mammographies", eller "postmillennial breast cancer narratives", vilka bland annat utmärks av att den genetiska dimensionen av bröstcancer – hur sjukdomen ärvs från en kvinnogeneration till en annan – lyfts fram.²⁹ En stor del av bokens utrymme ägnar Harrison åt att kontextualisera cancersjukdomen genom att återberätta sin familjs historia, som framförallt består av en rad starka, frigjorda kvinnor som alla dött i cancer.³⁰ I likhet med de berättelser DeShazer analyserar utgör Harrisons berättelse ett slags minnespraktik som överskrider det strikt jagcentrerade perspektivet genom att ge röst åt tidigare generationer av kvinnor som inte hade samma möjlighet att ventilera sina bröstcancererfarenheter i offentligheten.

I *In-Between Days* ligger fokus emellertid inte enbart på att skildra sjukdomen som den upplevs eller har upplevts. Perspektivet är inte enbart nutidsorienterat eller tillbakablickande, utan även riktat mot framtiden och den upplevda osäkerheten inför denna. Sjukdomserfarenheten aktualiserar i Harrisons fall en mängd olika tidsdimensioner som bryts mot och går in i varandra. I bokens avslutande del uppehåller hon sig vid sina förhoppningar och drömmar, men hon gestaltar också sina rädslor inför vad som komma skall. En episod som i detta sammanhang är särskilt intressant är döpt efter sagans klassiska slut, "Happily Ever After".³¹ Episoden skildrar Harrisons drömmar om att genom tecknandet kunna förändra verkligheten. Den inleds med en bild av henne sittandes vid sitt arbetsbord. Hon har ett tomt ark papper framför sig. I en tankebubbla återges texten "I wish I could draw happily ever after into being". I bilden som följer återfinns saker som



Ur *In-Between Days* © 2016 Teva Harrison. Publiceras med tillstånd från House of Anansi Press, Toronto.

hon i detta fall *inte* skulle teckna – hon skulle inte som i sagans värld teckna ett slott, en rid-dare eller sig själv som en prinsessa. Den framtid hon genom tecknandet önskar frambesvärja är i stället, vilket framgår i den tredje bilden, betydligt mer verklighetsnära: en läkare som meddelar att hennes cancer går att bota. Parallellt med att skildra Harrisons förhoppningar, gestaltar bildsekvensen ofrånkomligen det grafiska mediets tillkortakommande gentemot den levda verkligheten. Den sistnämnda går att skildra, att fånga i bild och text, men den låter sig inte performativt förändras enbart genom tecknandet eller skrivandet, hur mycket Harrison än drömmer om det. I all sin hoppfullhet får denna episod därmed en tragisk inramning.

Likväl framgår det redan från början att bokprojektet som sådant, och i synnerhet tecknandet, har haft en stor terapeutisk funktion för Harrison. I förordet likställer hon tecknandet av hennes "worst memories, my lived nightmares" med ett slags exorcism.³² Detta understryks vidare i bokens avslutning. Även om den inte kan sägas följa den komiska

intrig och ha det lyckliga slut som G. Thomas Couser framhåller som utmärkande för många renodlat skönlitterära skildringar av bröstcancer, andas det sätt som Harrisons väljer att avsluta sin berättelse ändå hoppfullhet inför framtiden.³³ *In-Between Days* avslutande bild anspelar tydligt på inledningen, men med en viktig skillnad. De händer som sträcks ut mot varandra i prologen är här utbytta mot gestaltningen av Harrison som en fågel befinnande sig på tryggt avstånd från de hotfulla mellanrummen och dess skarpa konturer.³⁴

Ett sätt att läsa avslutningen är att Harrison nu försonat sig med insikten om sin cancers obotlighet och det faktum att den ofrånkomligen, förr eller senare, kommer att leda till hennes död. En sådan läsning understryks av fågelmetaforiken som implicerar att hon till sist, genom tecknandet och skrivandet, lyckas transcendera cancersjukdomen och inte låter sig begränsas eller definieras av den. För vad har hon, som hon skriver, egentligen att förlora? En fråga som hon själv besvarar med att konstatera att hon egentligen inte har något att förlora. Formulerat annorlunda kan man säga att Harrison genom detta avslut väljer livet i vetskap om döden. Hon framhåller att hon hädanefter ska leva livet som en ”tornado” och att hon i fortsättningen ska ”suck the marrow out of life and see what I’ve been missing”.³⁵ Det är därmed i Harrisons fall mer frågan om ett slut där den komiska och den tragiska intrig som Couser betraktar som varandras motsatser när det gäller självbiografiska sjukdomsberättelser går in och upp i varandra.

Det kvinnliga bröstets perspektiv

Jennifer Haydens *The Story of My Tits* kretsar i likhet med *In-Between Days* kring erfarenheter av att diagnosticeras med bröstcancer.³⁶ Men i motsats till Harrisons episodiska berättelse är den berättelse som här kommer till uttryck stöpt i en episk form. På ett formmässigt plan speglas därmed de olika utsägelsepositioner utifrån vilka böckerna är skrivna. Där Harrison skriver

utifrån den döendes perspektiv, skriver Hayden utifrån överlevarens, vilket berättarmässigt framkommer genom att *The Story of My Tits* är berättad retrospektivt, på tryggt avstånd från de händelser som gestaltas. Hayden har själv i intervjuer berättat om hur det tog henne åtta år att färdigställa boken, vilket delvis hängde samman med att hon fick lära sig hantverket från grunden. Innan hon påbörjade arbetet med *The Story of My Tits* hade hon inte ägnat sig åt berättande i serieform i någon större utsträckning.³⁷

Det faktum att *The Story of My Tits* skiljer sig från *In-Between Days* stilmässigt är därmed inte särskilt förvånande. Det är uppenbart att Haydens teckningar framstår som mer naiva och amatörmässiga i jämförelse med de mer konstnärliga och expressionistiska teckningar som återfinns i *In-Between Days*. Men i stället för att falla in i ett värderande resonemang om den estetiska halten av böckernas visuella uttryck, är det mer fruktbart att betrakta de olika sätt som Hayden och Harrison grafiskt gestaltar sina jag på utifrån Elisabeth El Refaies begrepp ”pictorial embodiment”. Med detta begrepp pekar El Refaie på en väsentlig skillnad mellan en grafisk självbiografi och en traditionell, helt textbaserad dito; nämligen att den förra kräver att författaren hela tiden, i bildruta efter bildruta, aktivt förhåller sig till hur hen vill gestalta sin kroppslighet rent visuellt.³⁸ Detta är, som Williams poängterar i sin diskussion om sjukdomens ikonografi, särskilt akut i grafiska självbiografier om sjukdom.³⁹ I Haydens fall är det tydligt att jaget, eller kanske bättre, kroppen gestaltas tämligen statistiskt. Genom hela boken tecknas kroppen på i stort sett samma sätt – i helfigur – oavsett om den gestaltas som frisk eller sjuk. Den mest iögonfallande kroppsliga förändringen inträffar efter operationen, då ärren efter avlägsnandet av Haydens bröst markeras med streckade linjer, vilket gör bröstet närvarande genom sin frånvaro. Det faktum att Hayden inte strävar efter ett helt igenom realistiskt visuellt uttryck framgår genom att hon valt att genomgående teckna sin näsa som i förhållande till kroppen oralistiskt stor och

spetsig. När det gäller Harrison är den kroppsliga gestaltningen mer realistisk. Den framstår också som mer dynamisk. Harrison använder sig genomgående av olika bildinställningar, från extrema närbilder av hennes ögon och närbilder av hennes ansikte i vissa fall, till halv- och helbilder av hennes kropp i olika positioner i andra. Den kroppsliga gestaltningen understryker därmed tydligt den fragmentering av jaget som cancersjukdomen och cancerbehandlingen innebär för Harrison; hur de sistnämnda förändrar hennes jag och hennes kropp i grunden.

Den statiska gestaltningen av jaget/kroppen i *The Story of My Tits* går igen i Haydens val av formmässigt uttryck för sin berättelse. Varje sida i *The Story of My Tits* består av fyra svart-vita serierutor, alla med samma storlek. Tillsammans utgör de en 340-sidig, linjär berättelse om Haydens liv från hennes födelse fram till bokens tillkomst. På ett annat sätt än när det gäller *In-Between Days* sätts cancersjukdomen därmed in i ett större livssammanhang. I stort består *The Story of My Tits* av tre delar, varav den tredje delen handlar om Haydens personliga upplevelser av att få bröstcancer. Dessförinnan uppehåller sig gestaltningen i hög grad vid hur cancersjukdomen under en längre tid varit allstädes närvarande i hennes liv. Första delen kretsar kring hur Haydens mor diagnosticeras med bröstcancer och hur detta påverkar Hayden på ett känslomässigt plan; hur hon så fort hon får höra om cancerdiagnosen börjar betrakta modern som mer eller mindre död på förhand. Det understryks bland annat i bilder av modern som likt Jesus hänger på korset. Föreställningen om den cancerdrabbade modern som en levande död är också tydlig i gestaltningen av henne som en blandning av människa och (rå)djur bärande en skylt med texten *Noli Me Tangere* runt halsen, de latinska ord Jesus yttrar i Johannesevangeliet till Maria efter att han återuppstått och som brukar översättas med ”rör inte vid mig”.⁴⁰ Den andra delen handlar om hur även Haydens svärmor drabbas av lungcancer, vilket, som i fallet med hennes mor, till sist leder till hennes för tidiga död.

Haydens val av att gestalta sin egen cancer-sjukdom utifrån en tydlig narrativ struktur kan mot denna bakgrund förstås som ett sätt att hantera det trauma som cancer orsakat i hennes liv. Det är enbart genom att göra traumat till en del av en större berättelse, till en ”story”, som det heter i bokens titel – eller, som Hayden konstaterar i den paratextuella anteckning som inleder berättelsen, till ”a dramatic comedy sewn togheter from real events and real emotions” – som det är möjligt för Hayden att fullt ut förstå sina cancererfarenheter och göra dem meningsfulla för sig själv och andra.

Haydens val att göra sina bröst, och särskilt det kvinnliga bröstet, till berättelsens verkliga protagonist, gör också att den utmärker sig visavi *In-Between Days* och andra grafiska bröstcancerpatografier. Som helhet kan *The Story of My Tits* läsas som en kritik av hur det kvinnliga bröstet sexualiserats och gjorts till en fetisch i en patriarkal kultur, och av hur den manliga blicken fortfarande i hög grad bestämmer hur det kvinnliga bröstet och den kvinnliga kroppen värderas. Som Iris Marion Young skriver: ”It’s hard to imagine a woman’s breast as her own, from her own point of view.”⁴¹ Det Hayden erbjuder läsaren i *The Story of My Tits* är just detta kvinnliga perspektiv.

Men berättelsen visar också hur svårt det är för en kvinna att undvika att anlägga en manlig blick på den egna kroppen. Det framkommer exempelvis i den passage där Hayden återger hur hon berättar om bröstcancerbeskedet för sin man. Passagen inleds med en serieruta som gestaltar hennes omedelbara rädsla för att dö och lämna sin familj i sticket, vilket understryks genom att döden i form av ett leende skelett framträder i bildens förgrund. Några rutor senare understryker hon att den andra och värsta saken som kommer att hända är att hon kommer att förlora sina bröst. Men det värsta refererar i detta sammanhang inte till hennes egen situation, utan till det faktum att, som det står i dialogtexten, hennes man är ”such a tit man”.⁴² Utöver att visa hur Hayden i egenskap av kvinna direkt efter att hon nåtts av bröstcancerbeskedet

internaliserar den manliga blicken, visar denna passage hur Hayden genomgående använder sig av humor för att dekonstruera den dominerande patriarkala diskursen och sexualiseringen av den kvinnliga kroppen. I detta avseende är det påtagligt att *The Story of My Tits* ansluter till hur exempelvis Marchetto i *Cancer Vixen* och Engelberg i *Cancer Made Me a Shallower Person* utnyttjar seriemediets nära koppling till det humoristiska för att gestalta en i grunden traumatisk erfarenhet. I likhet med Marchetto och Engelberg har humorn hos Hayden inte sällan en rebellisk karaktär.⁴³

Som en följd av bröstcancerdiagnosen beslutar Hayden sig för att genomgå en dubbel mastektomi och ta bort båda bröstet för att vara på den säkra sidan att cancer inte spridit sig. Detta beslut skildras emellertid som långt ifrån enkelt att ta på grund av att hennes bröst är en så stor del av hennes kvinnliga identitet. I en bildsekvens som återger tiden precis före operationen får läsaren till exempel ta del av hur hon målar sina bröst i olika färger och gör vad man i avsaknad av ett bättre ord kan kalla för bröstavtryck.⁴⁴ I likhet med fingeravtryck har de funktionen av att vara ett slags identitetsmarkörer. De vittnar om den person som Hayden en gång var och som i och med operationen kommer att genomgå en genomgripande förändring.

Efter operationen, som visar sig lyckad, känner sig Hayden likväl lättad och man kan till och med säga att hon är återfödd, vilket antyds i en bild föreställande henne stående leende med vatten upp till knäna vilken följs av en bild på henne flygande högt upp i luften, med texten: "Without tits, I was free".⁴⁵ Återfödelsem tematiken aktualiseras även lite senare i ytterligare en metafortyngd serieruta föreställande Hayden som likt ett rymdskepp återinträder i jordatmosfären efter att ha varit ute i rymden, nu äntligen befriad från rädslan att dö till följd av sin cancersjukdom.⁴⁶

Det är också först efter operationen och den återhämningsperiod som följer på den som Hayden på allvar börjar förstå vad hennes mor

och svärmor gått igenom före henne. I en annan politisk gest, omfamnar hon det kollektiva lidande rörande bröstcancer som förbinder generationer av kvinnor med varandra. Detta blir särskilt tydligt i två bilder där Hayden gestaltar hur hon efter det kirurgiska ingreppet står framför en spegel och i stället för sin egen spegelbild möter reflektionen av sin mor respektive sin svärmor. På ett bildmässigt plan skapas således en koppling mellan tre kvinnor som oavsett ålderskillnaden delar liknande cancererfarenheter. Den visuella dubbel exponeringen understryks vidare genom bildtexten: "I was my mother"; "I was my other mother".⁴⁷

Vid första anblicken framstår därmed spegelmetaforiken i *The Story of My Tits* som annorlunda än i andra grafiska självbiografier om cancer, där spegeln till exempel fungerar som ett sätt att låta det sjuka nutidsjaget konfronteras med sitt tidigare friska dåtidsjag, som i *Cancer Vixen*, eller där spegelreflektionen totalt alierar den cancersjuka från sig själv, som i *Stiches*.⁴⁸ Snarare än att på dessa sätt markera förändring och skillnad, visar spegelscenerna i *The Story of My Tits* på kontinuitet. De understryker hur Hayden genom att visuellt och textuellt berätta om sina cancererfarenheter berättar sin mor och svärmors berättelser. Men samtidigt etableras en viktig skillnad berättelserna emellan, som går att utläsa i spegelscenernas grafiska utformning. Genom placeringen av Hayden i förgrunden och modern/svärmodern i bakgrunden, markeras ofrånkomligen en jagets distans till dem och deras öden. Framförallt understryks det faktum att Hayden skiljer sig från dem genom att vara vad som i cancersammanhang brukar benämnas "en överlevare".

Även om Hayden är en överlevare, vittnar hennes berättelse om en ambivalent inställning till att bli en del av vad Barbara Ehrenreich kallar för "[d]et rosa bandets kultur", det vill säga en utbredd och starkt kommersialiserad kultur präglad av bröstcancerterapi och bröstcancerprodukter, karakteriserad av ett fokus på överlevnad och positivt tänkande.⁴⁹ Upprepade

gångar skildrar hon sina misslyckade försök att bli en del av denna kultur, även här på ett humoristiskt vis. I en passage gestaltas till exempel hur hon efter operationen försöker bli fullvärdig medlem i en terapigrupp. Men hur hon än försöker lyckas hon inte ta till sig den ideologi om att cancersjukdomen bör ses som en möjlighet för den drabbade att i grunden förändra sig själv som omfamnas av gruppens övriga medlemmar. Efter att ha lämnat gruppen lyckas Hayden emellertid inte riktigt släppa föreställningen om att hon i ljuset av sin cancersjukdom bör söka förändring, vilket accentueras i en metaforisk bild som gestaltar hur terapicirkelledaren med ett fiskespö trots allt lyckats få henne på kroken.⁵⁰

Haydens ambivalenta inställning till rosa bandet-kulturen framgår också i slutet av *The Story of My Tits*, i skildringen av hur hon efter viss tvekan väljer att delta i det årliga bröstcancerloppet: "I'd been hesitant about coming to such a commercialized event. I still was. Until the ocean of women began to move."⁵¹ Väl på plats tvingas hon kapitulera för kraften i åsynen av hur tusentals kvinnor rör sig tillsammans i formen av en stor våg. Den känslomässiga intensiteten av denna upplevelse understryks

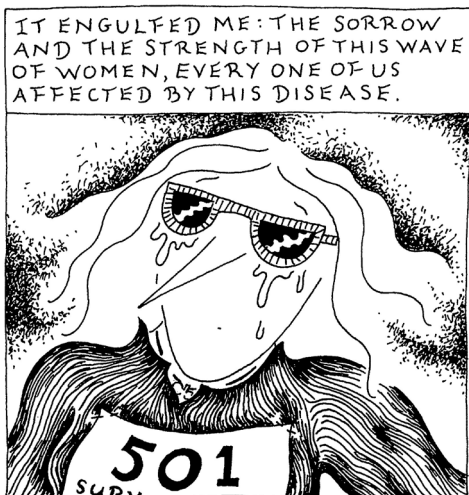
av en halvbild föreställande Hayden vars tårar väller fram bakom ett par solglasögon, och ytterligare av bildtexten: "It engulfed me: The sorrow and the strength of this wave of women, every one of us affected by this disease."⁵² För första gången i berättelsen signalerar Hayden att hon är redo att på allvar se sig som del av ett större, kvinnligt bröstcancerkollektiv. Det faktum att hennes ögon döljs bakom ett par solglasögon antyder emellertid att detta är lättare sagt än gjort.

Haydens ambivalenta förhållningssätt till rosa bandet-kulturen framgår även när det gäller ett ämne som varit synnerligen kontroversiellt i bröstcancersammanhang: frågan om rekonstruktiv kirurgi. Där man inom rosa bandet-kulturen värderat återskapandet av det kvinnliga bröstet som positivt, som ett sätt för kvinnan att bli hel igen, har de som varit kritiska till detta slags ingrepp – som exempelvis Audre Lorde – framhållit hur rekonstruktiv kirurgi förminskar kvinnors lidande i en patriarkal kultur på de drabbade kvinnornas bekostnad.⁵³ Även om Hayden inte uttalat tar ställning i denna diskussion, gestaltar hon sig i ljuset av det kirurgiska ingreppet bildmässigt som en sargad torso, helt utlämnad åt plastikkirurgins brutala behand-



Ur *The Story of My Tits* © 2015 Jennifer Hayden.





Ur *The Story of My Tits* © 2015 Jennifer Hayden.

ling – en bild som också förekommer tidigare i berättelsen, i samband med skildringen av avlägsnandet av hennes bröst.⁵⁴ Återskapandet av bröstet på artificiell väg skildras inte heller som särskilt läkande. Det är inte i första hand för sin egen skull som hon väljer att genomgå den rekonstruktiva kirurgin, utan för att andra människor i hennes närhet ska känna sig ”comfortable. To allow them to forget what I’d been through”.⁵⁵ Även om Hayden efterhand kommit att vänja sig vid sin bröstlösa och i andras ögon ”fula” kropp, och till och med börjat uppskatta den, framgår det likväl att den faller utanför normaliteten och därmed bör korrigeras för att hon fullt ut ska räknas som frisk. ”All I wanted were a couple of plausible bumps under my shirt that would let my life go back to normal”, som bildtexten lyder till ytterligare en spegelscen, denna gång föreställande Hayden i färd med att utvärdera sin kropp i en spegel efter att hon satt in sina bröstimplantat.⁵⁶

Rekonstruktionen av bröstet innebär emellertid inte att hon upplever att hennes identitet som kvinna är återställd. Tvärtom gestaltar Hayden hur det först är när hon ska genomgå det rekonstruktiva kirurgiska ingreppet, när hon måste bestämma vilken form och storlek hennes nya, artificiella bröst ska ha, som hon

på allvar tillåter sig att sörja förlusten av sina verkliga bröst.⁵⁷ Det är också först nu som hon börjar ta in vad denna förlust innebär för henne som kvinna. Det visar sig att den verkliga rekonstruktiva kirurgin för Hayden är skapandet av den bok som är *The Story of My Tits*.

Terapi och estetik

Både Harrisons och Haydens framställningar lyfter som vi kunnat se på olika sätt fram det konstnärliga skapandets terapeutiska funktion. I linje med de vanligt förekommande föreställningarna inom *Graphic Medicine*, framhåller Harrison tecknandet och skrivandet som bemyndigande och närmast som en motståndshandling utifrån vetskapen om att cancern förr eller senare kommer att leda till hennes död. I Haydens fall, där canceren inte visar sig vara livshotande, accentueras på ett annat vis hur det just är den konstnärliga processen som har en helande och läkande potential, snarare än den personliga terapi eller de mer kollektivistiskt inriktade stödgrupper som hon förutsätts omfamna och bli en del av i rollen som överlevare.

På ett estetiskt plan visar böckerna med all önskvärd tydlighet hur författarna tar det grafiska seriemediet i anspråk för att finna ett adekvat uttryck, ett språk, med vars hjälp de kan begripliggöra cancersjukdomen för sig själva och för andra. I detta avseende är det emellertid även tydligt att det grafiska seriemediet används av Harrison och Hayden på diametralt olika sätt. Harrisons episodiska berättande och expressionistiska och allvarstygda bilder, kombinerade med personliga essäer och reflektioner, står i skarp kontrast till Haydens linjära berättelse och hennes naivistiska och inte sällan humoristiska och slapstickartade stil. Med den tidigare nämnde Ian Williams kan man säga att författarna till dessa grafiska självbiografier använder sig av olika ikonografiska register när det gäller att gestalta sina personliga erfarenheter av cancer, vilket är särskilt tydligt i den grafiska gestaltningen av

kroppslighet, av den friska kontra den sjuka kroppen. Samtidigt förenas de genom att Harrison och Hayden genomgående går i dialog med och kritiskt skärskådar olika kulturella föreställningar om (bröst)cancer. Tillsammans

visar *In-Between Days* och *The Story of My Tits* således på seriemediets potential att i text och bild gestalta sjukdom på ett synnerligen komplext och mångfacetterat vis.

Slutnoter

- 1 Nina Ernst, *Att teckna sitt jag: Grafiska självbiografier i Sverige* (Malmö: Apart förlag, 2017). Ytterligare ett exempel på att intresset inom akademien för tecknade serier blivit större på senare tid även i Sverige är antologin *De tecknade seriernas språk: Uttryck och form*, red. David Gedin (Nacka: Gedin & Balzamo Förlag, 2017). I detta sammanhang kan också det sedan 1 januari 2019 sjösatta VR-finansierade forskningsprojektet "Feministiska svenska tecknade serier som medium för politisk aktivism" nämnas, se <https://www.swecris.se/betasearch/details/project/201801165VR> [Sidan hämtad den 22 mars 2019]. Jag har även själv sedan tidigare intresserat mig för grafiska självbiografier, i en text om moderskap som tangerar den concertematik som står i fokus här genom en diskussion av Brian Fies *Mom's Cancer*, se Christian Lenemark, "Blod, streck och tårar: Mödrar och moderskap i grafiska självbiografier", i *Mamma hursomhelst: Berättelser om moderskap*, red. Margaretha Fahlgren och Anna Williams (Möklinta: Gidlunds förlag, 2018), 86–100.
- 2 Se Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 54; Lisa Diedrich, *Treatments: Language, Politics, and the Culture of Illness* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), xiv. För en vidare diskussion kring den negativa värderingen av sjukdomsberättelser, se Ann Jurecic, *Illness As Narrative* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012), 10ff. Begreppet autopatografi används här enligt G. Thomas Cousers definition som beteckning för "autobiographical narrative of illness or disability". Se G. Thomas Couser, *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1997), 5.
- 3 Diedrich, *Treatments*, xiv.
- 4 Jfr Andrew J. Kunka, *Autobiographical Comics* (London: Bloomsbury Academic, 2018), 126f. Laura McGavin, "Why Should Our Bodies End at the Skin?" *Cancer Pathography, Comics, and Embodiment*, i *Embodied Politics in Visual Autobiography*, red. Sarah Brophy och Janice Hladki (Toronto: University of Toronto Press, 2014), 190.
- 5 Se t.ex. Diedrich, *Treatments*, 116, och Kathlyn Conway, *Beyond Words: Illness and the Limits of Expression* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2007). Se även Gill Hubbard och Liz Forbat, "Cancer as Biographical Disruption: Constructions of Living with Cancer", *Support Care Cancer* 20, nr 9 (2012).
- 6 Nancy K. Miller, "The Trauma of Diagnosis: Picturing Cancer in Graphic Memoir", *Configurations* 22, nr 2 (2014), 207f.
- 7 För en diskussion om medicinsk humaniorafältet, se Katarina Bernhardsson, *Litterära besvär: Skildringar av sjukdom i samtida svensk prosa* (Lund: elleströms, 2010), 41–62, samt samma författares "Medicinsk humaniora", i *Kultur och hälsa: Ett vidgat perspektiv*, red. Ola Sigurdson (Göteborg: Centrum för kultur och hälsa, Göteborgs universitet, 2014), 91–135.
- 8 Se Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness: Studies in Pathography*, 2:a uppl. (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1999) och Couser, *Recovering Bodies*.
- 9 Stella Bolaki, *Illness as Many Narratives: Arts, Medicine and Culture* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016), 6.
- 10 Bolaki, *Illness as Many Narratives*, 6f.
- 11 Rita Charon, *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness* (Oxford: Oxford University Press, 2006).
- 12 <https://www.graphicmedicine.org> [Sidan hämtad den 26 november 2018].
- 13 M. K. Czerwiec m.fl., red., *Graphic Medicine*

- Manifesto* (Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2015).
- 14 Ian Williams, "Comics and the Iconography of Illness", i *Graphic Medicine Manifesto*, red. M. K. Czerwiec m.fl., (Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2015), 116.
- 15 Williams, "Comics and the Iconography of Illness", 118.
- 16 Williams, "Comics and the Iconography of Illness", 119.
- 17 Teva Harrison, *In-Between Days: A Memoir About Living with Cancer* (Toronto: Anansi Press, 2016).
- 18 Teresa M. Tensuan, "Comic Visions and Revisions in the Work of Lynda Barry and Marjane Satrapi", *Modern Fiction Studies* 52, nr 4 (2006), 951.
- 19 Nancy Pedri och Helene Staveley, "Not Playing Around: Games in Graphic Illness Narratives", *Literature and Medicine* 36, nr 1 (2018).
- 20 Harrison, *In-Between Days*, 20.
- 21 Harrison, *In-Between Days*, 21.
- 22 Harrison, *In-Between Days*, 2.
- 23 Harrison, *In-Between Days*, 2.
- 24 Harrison, *In-Between Days*, 150f. För en diskussion om sjojungfrun i myt, konst och folktrö, se Juliette Wood, *Fantastic Creatures in Mythology and Folklore: From Medieval Times to the Present Day* (New York: Bloomsbury Academic, 2018), särskilt kap. "Lingering in Sea Caves: The World of the Mermaid", 49–92.
- 25 Harrison, *In-Between Days*, 110f.
- 26 Harrison, *In-Between Days*, 112f.
- 27 Harrison, *In-Between Days*, 114f.
- 28 Harrison, *In-Between Days*, 115.
- 29 Mary K. DeShazer, *Mammographies: The Cultural Discourses of Breast Cancer Narratives* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2015), 2 och 10f.
- 30 Harrison, *In-Between Days*, 90–107.
- 31 Harrison, *In-Between Days*, 148.
- 32 Harrison, *In-Between Days*, 1.
- 33 Couser, *Recovering Bodies*, 42.
- 34 Harrison, *In-Between Days*, 154.
- 35 Harrison, *In-Between Days*, 155.
- 36 Jennifer Hayden, *The Story of My Tits* (Marietta, GA: Top Shelf Productions, 2015).
- 37 Se Kunka, "Appendix 2: Interview with Jennifer Hayden", i *Autobiographical Comics*, 233ff.
- 38 Elisabeth El Refaie, *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures* (Jackson: University Press of Mississippi, 2012), 51.
- 39 Williams, "Comics and the Iconography of Illness", 119.
- 40 Hayden, *The Story of My Tits*, 50f.
- 41 Iris Marion Young, *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays* (New York: Oxford University Press, 2005), 80.
- 42 Hayden, *The Story of My Tits*, 263f.
- 43 För en diskussion om grafiska patografier om cancer i relation till humor, se DeShazer, *Mammographies*, särskilt kap. "Rebellious Humor in Breast Cancer Narratives: Deflating the Culture of Optimism", 92–118, samt Martha Stoddard Holmes, "Cancer Comics: Narrating Cancer through Sequential Art", *Tulsa Studies in Women's Literature* 32/33, nr 2/1 (2013/2014). Hayden påpekar också själv, i det tackord som avslutar *The Story of My Tits*, hur hon låtit sig inspireras av Marchettos *Cancer Vixen* i skildringen av sin egen bröstcancererfarenhet.
- 44 Hayden, *The Story of My Tits*, 285.
- 45 Hayden, *The Story of My Tits*, 291f.
- 46 Hayden, *The Story of My Tits*, 308.
- 47 Hayden, *The Story of My Tits*, 307f.
- 48 El Refaie, *Autobiographical Comics*, 67f.
- 49 Barbara Ehrenreich, *Gilla läget: Hur allting gick åt helvete med positivt tänkande* (2009), övers. Hans O. Sjöström (Stockholm: Leopard förlag, 2010), kap 1: "Le eller dö: Cancer från den ljusa sidan", 20–49.
- 50 Hayden, *The Story of My Tits*, 313
- 51 Hayden, *The Story of My Tits*, 329.
- 52 Hayden, *The Story of My Tits*, 330.
- 53 För den kritiska positionen, se t.ex. Audre Lorde, *The Cancer Journals* (San Francisco: Spinkster Ink., 1980). Diedrich diskuterar också Lordes kritik av rekonstruktiv kirurgi i bröstcancersammanhang, se Diedrich, *Treatments*, 38ff.
- 54 Hayden, *The Story of My Tits*, 307 och 321.
- 55 Hayden, *The Story of My Tits*, 316.
- 56 Hayden, *The Story of My Tits*, 322.
- 57 Hayden, *The Story of My Tits*, 318.

Summary

Re-presenting Illness: Cancer in Graphic Pathographies

In this article, the aim is to analyze how the often low-valued comic media is used to re-present experiences of serious illness, more specifically cancer. The article is situated in the field of medical humanities, and especially in the field of graphic medicine. Mainly, it focuses on the strategies to depict the cancer experience in two recent graphic pathographies of breast cancer, published in North America: Teva Harrison's *In-Between Days: A Memoir About Living with Cancer* (2016), and Jennifer Hayden's *The Story of My Tits* (2015). In addition to investigating how the cancer experience in itself is depicted in text and images, the article highlights the ways these artists engage in a dialogue with cultural notions of cancer in general, and in particular, breast cancer.

Keywords: illness, cancer, graphic pathographies, medical humanities, graphic medicine



MARIA JÖNSSON

FEMTON ÅR AV FULSKRIVNING

*Om nykritik, transgression, den andres
ansikte och nätundervisning*

Fult, äckligt, vämjeligt, anstötligt. Det är sådant jag vill att ni ska tänka på nu. Skriv ned tre ord som väcker de här känslorna hos dig, på tre olika lappar. Försök vara spontan och direkt, censurera dig inte. De här orden kommer inte kopplas till dig, du behöver inte stå för dem eller skämmas för dem. Skriv bara ned de fulaste ord du vet.

Ungefär så brukar det låta när vi introducerar övningen ”fulskrivning” på våra kurser i Kreativt skrivande (tidigare kallade Skapande svenska).¹ Nästa steg i övningen innebär att läraren samlar in alla lappar, lägger dem i en burk och skakar den. Därefter får var och en av kursdeltagarna dra tre nya lappar ur burken. Uppdraget till nästa kursträff är att de ska skriva en ”ful text” där dessa tre ord ska ingå. Hur kursdeltagarna löser uppgiften och vad de lägger in i begreppet ”fult” är upp till dem. De får veta att de är fria att avgöra om det fula ska ligga på ämnesnivå eller handla om form och stil. I instruktionen står det också tydligt att tanken är att de nu ska utmana sina moraliska och estetiska gränser – de ska gå dit där det är obekvämt att vara. De får veta att övningen syftar till att på allvar pröva vad det innebär att separera sig själv från den text man skapat, att inte ”vara sin text”. Även inför responsgivningen understryker vi detta – att deltagarna ska komma ihåg att de som skrivit texterna inte ”är” sina texter utan har fått i uppgift att utforska gränsområden. Skribenten ska

alltså inte behöva försvara sin text som om den gav uttryck för hens värderingar och åsikter, utan texten ska behandlas som text.

De bidrag som sedan kommit in har ofta varit vämjeliga att läsa. Otaliga är de texter som kretsar kring kroppsligt förfall, sexuellt tvång av olika slag, död och äckel. Jag har läst texter om bölder, var och slem, om pedofili, våldtäkter och ingående beskrivningar av avföring, stympade kroppsdelar och spyor.

Övningen kom till som ett sätt att ge kursdeltagarna chansen att pröva sina föreställningar om vad som är vackert respektive fult, men också för att provocera fram den på skrivutbildningar så viktiga insikten om att de texter som produceras och diskuteras inte ska identifieras med sina upphovsmän. Det är en viktig insikt både för de som skriver texterna och för de kurskamrater som ska ta emot dem och ge respons på dem. Alla som undervisat på kurser i skrivande vet hur snett ett textsamtal kan gå om det i för hög grad leder in mot det alltför personliga – om skribenten låser sig och börjar försvara sin egen text som om det gällde själva livet. Nu löser man förvisso ofta det problemet genom att låta skribenten sitta tyst och ta emot och reflektera över responsen medan den pågår – utan att gå i svaromål. Men för att kunna göra det, och faktiskt ta in det som sägs, behöver studenten öva upp en förmåga att ”avidentifiera sig” med sin text. Även de som ger respons på texten behöver ha just texten i fokus och inte författaren. Om responsgivarna alltför mycket börjar leta efter författarintentionen och skribentens bakomliggande tankar finns alltid en risk att texten själv glider ur sikte.

I normala fall finns alltid en andel studenter på dessa kurser som har en önskan att berätta om sitt liv, få viktiga frågor belysta och gestaltade som rör de egna erfarenheterna. Det är ett fullt rimligt skäl att söka en kurs i kreativt skrivande, och något man ofta kan göra något produktivt av i klassrummet. Samtidigt innebär denna längtan efter att framträda genom sin text, få sitt liv synliggjort, svårigheter för den som ska ta emot texten och diskutera den: hur undviker man att kommentera skribenten i stället för texten när den har en sådan tydlig självbiografisk grund?

Kort sagt – det finns många praktiska poänger med att tidigt på skrivarkurser väcka medvetenhet om det Beardsley och Wimsatt kallade för det ”intentionella felslutet”: det vill säga att utifrån spekulationer om författarens intentioner dra slutsatser om vad

texten betyder i stället för att fokusera på texten själv.² Övningen ”fulskrivning” tillkom som ett sätt att väcka en sådan medvetenhet. Jag skapade övningen i början på 2000-talet, medan jag arbetade på ett avsnitt i min avhandling som berörde frågor om det groteska. Jag kom att tänka på att vi lärare, i stället för att enbart *tala om* att texten bör skiljas från författaren, skulle kunna skapa en övning som direkt tvingar fram ett sådant avskiljande hos både författare och läsare.

När man skriver en ”ful text” – en text som kanske utmanar den egna och den allmänna moralen, eller de estetiska preferenser man har – uppstår ofta ett akut behov av att själv separera sig från sin skapelse. I samband med fulskrivningsövningen hör vi ofta studenter, lätt generat, understryka att ”ja, alltså, det är ju inte *jag* som tycker så här ...”. Man vill helt enkelt inte kännas vid den härdsmälta av obehagligheter man just producerat. Övningen vill alltså slänga in ”grus i maskineriet” i både skriv- och läsprocess. Den gör det dels svårare för författaren att vilja framträda som person genom sin text, dels svårare för läsaren att vilja identifiera författaren med texten och avläsa den som uttryck för en tydlig författarintention. Detta kan jämföras med det som Magnus Persson diskuterar i sin artikel ”Att läsa Lolita på lärarutbildningen” – nämligen poängen med att låta studenter möta ”provocerande” texter för att få igång samtal om exempelvis formens relation till innehållet.³

På ett praktiskt plan är övningen välfungerande – den skapar ett utrymme mellan författare, text och läsare som är välgörande för textsamtalen. Plötsligt har vi funnit oss samtalandes om viktiga ämnen som ”får man verkligen skriva om allt”, ”var går konstens gränser”, ”kan något etiskt förkastligt vara estetiskt njutbart” och så vidare. Många studenter har genom åren också vittnat om att övningen varit viktig för deras utveckling som skribenter, även om den initialt upplevdes som svår, ibland närmast plågsam. Endast enstaka gånger har studenter reagerat tydligt negativt på övningen och exempelvis bett om att få avstå eller göra en annan övning. Många studenter menar också att de lärt sig mycket som responsgivare då de på ett tydligare sätt lärt sig att separera texten från upphovsmakaren. Som lärare märker man också detta i klassrummet. Studenterna verkar faktiskt ofta göra denna separation av ren och skär omsorg. De behandlar i responsgivningen plötsligt

författaren som någon som kanske *inte vill* associeras med sin text – i stället för någon som vill träda in och försvara den.

Det är nu många år sedan jag själv höll i övningen. Genom mina kollegor har jag förstått att den levt vidare, förfinats och omarbetats av olika lärare. Jag har fått höra om de olika vämjeliga texter den genererat och vi har tillsammans förundrats över hur likartad den mänskliga bakgården egentligen ändå är: att det vi förfasas över, skäms över eller anser vara det mest förkastliga ändå alltid är sig ganska likt. Det rör sig återkommande om gränser kring våld, sex, död och kropp – föga förvånande kanske.

Samtidigt är det något som gnagt i mig de här åren, en känsla av att det här finns något viktigt ouppklarat som rör undervisning både i litteraturvetenskap och kreativt skrivande. För det första undrar jag om det verkligen är så att vi lär våra studenter att skilja på text och person genom att säga att de inte ska identifiera sig med sin text. Det är på många sätt en falsk trygghet eftersom man ändå i någon mening alltid blottar sig genom skrivandet. Även om den text man skriver inte förutsätts handla om egna erfarenheter visar man sina kurskamrater vad man betraktar som ”fult” eller vämjeligt och frånstötande. Uppgiften handlar om att utforska skamgränser – och genom skrivandet synliggör man ju var man har sina tabuområden. Många studenter har nog på detta sätt känt sig blottade genom sina fula texter – för att de visar upp sin egen moraliska kompass. Många har nog också känt sig fåniga för att deras överskridande i själva verket var rätt oskyldigt och nästan prudentligt när det jämförs med någon annans. Även i samtalen om de fula texterna blottar man sig – men då som responsgivare. När man ska tolka, analysera och berätta om sina reaktioner på det fula synliggörs det var man har sina känsliga områden. Frågan är om denna övning verkligen sätter så mycket fokus på ”texten själv” som tanken från början var? Hur mycket handlar om texten och hur mycket handlar om skribenterna och läsarna och om allas vårt förhållande till det vi har på våra bakgårdar? Detta har kommit att intressera mig allt mer och har fått mig att ifrågasätta hela det nykritiska uppsåt som ligger bakom övningen.

För det har gått decennier sedan litteraturvetenskapen – åtminstone i teorin – gjorde upp med den nykritiska idén att det går att läsa och analysera text utan att ta hänsyn till olika typer av kontexter. Ändå lever nykritiken kvar i en sorts naturaliserad

form i de litteraturvetenskapliga klassrummen och – slår det mig – än tydligare i kurser i kreativt skrivande. Vi undervisar delvis mot bättre vetande. Vi vet om att det är omöjligt att skära bort såväl författare som läsare, historisk kontext som brukssammanhang när vi analyserar texter, att det inte finns något högre väsen som ”texten själv” – och att vi bara riskerar återinstallera intentionalteten på en annan nivå. Ändå uppmuntrar vi ofta studenterna till närläsning av just texten själv med verktyg hämtade från nykritiken.

Med tanke på hur mycket litteraturteorin och litteraturdidaktiken förändrats sedan femtioalet borde vi ställa oss frågande till en utbildning i kreativt skrivande som så självklart lyfter fram texten som det studieobjekt som ska diskuteras och objektiveras, till synes avskuren från de omständigheter som genomkorsar den. Rita Felski och andra ”kritiker av den kritiska hållningen” inom litteraturvetenskapen har visat hur mycket undervisningen har att vinna på att fler dimensioner än den textanalytiska får plats i seminarierummet. Igenkänning, hänförelse, kunskap och chock är exempelvis några av de läsreaktioner som Rita Felski menar bör få plats i undervisningen för att den ska bli meningsfull och angelägen.⁴

En annan aspekt av övningen har kommit att göra mig alltmer obekvämlig genom åren. Det handlar om den övertro på transgressionen som estetiskt och didaktiskt grepp som lurar i botten av den. Överskridandet av normer och värden, både estetiska och etiska är på många sätt en modernistisk hållning; gamla konventioner och vaneseende ska bort och ge plats åt nya sätt att se på tillvaron och konsten. Detta överskridande är förstas av vikt – det är ett sätt att ständigt återuppfinna konsten och också det demokratiska utrymmet, att synliggöra samhällets gränser, dess innanför och utanför, och därigenom insistera på att saker och ting kan vara annorlunda. Samtidigt kan transgressionen – som Magnus Persson påpekar i *Den goda boken* – förvandlas till ny norm, ja till och med till kliché.⁵ Det är där jag upplever att vi ibland riskerade att hamna med denna övning. Uppmuntrar den inte indirekt en *viss* sorts överskridande, en *viss* sorts hållning? Det vill säga ett modernistiskt ideal där nyhet, djärvhet och originalitet går före relationalitet, omhändertagande och förvaltande. Det är en maskulint kodad konst- och konstnärssyn där den får flest poäng som utmanar mest.

Obehagskänslan gjorde sig nyligen återigen påmind inför en omorganisering av vår utbildning där vi ska gå över från campusundervisning till nätundervisning när det gäller kurserna i kreativt skrivande. Många av våra tidigare övningar kommer utan större problem kunna flyttas över till nätformatet. Men när vi kom till fulskrivningen kände vi alla instinktivt *Nej. Det går inte*. Det framstod som helt omöjligt att genomföra fulskrivningen på en nätkurs. Hur kan det komma sig? Vore det inte alldeles utmärkt – med tanke på att författarna, texterna och läsarna där är så tydligt separerade?

När vi diskuterade frågan insåg vi plötsligt att det var precis just där skon klämde: i författarens kroppsliga närvaro och band till den skrivna texten. Det bandet behövdes och var nödvändigt för att fulskrivningen skulle vara möjlig. Emmanuel Lévinas talar om ”den andres ansikte” som avgörande för etiken: ansikten uppvisar en sårbarhet som visserligen skulle kunna inbjuda till våld, men som i själva verket är det som förbjuder oss att begå våld. Förbudet handlar om att vi i djup mening erkänner den andre som just annan. Den andre utgör en annan frihet som jaget inte kan behärska. Ställd inför den andres ansikte måste jag erkänna den andre som just en annan än mig själv – någon jag inte har kontroll över eller vet allt om.⁶ Ur detta perspektiv är det kanske inte så konstigt att författarens fysiska uppenbarelse i seminarierummet plötsligt framträdde som själva garanten för att fulskrivningen skulle gå att genomföra. Det är *på grund av* att studenterna möter varandra, *på grund av* att de vet att det finns mer än ”texten själv”, som de kan samtala öppet med varandra.

Tanken på att dessa fula texter skulle läggas ut på nätet, utan avsändare med kropp och röst, kändes nästan våldsamt. Hur skulle det kännas – från både student- och lärarhåll – att läsa, säg, fyrtio fula texter på en nätplattform? Att sedan analysera och kommentera dem utan den fysiska närvaron av kurskamrater och lärare att ta paus med, skratta med, dricka kaffe med? Utan att kort sagt se skribenterna i helfigur – få en skytt av deras komplexitet, sådana de är bortom denna text de lämnat efter sig. Förstås inte veta hur de är, men veta *att*. Någon har barn och måste gå tidigt för att hämta på dagis. Någon annan haltar på kryckor på grund av övermod i fjällen under påsken och en tredje pratar ständigt om mat för att hen sent i livet börjat studera till kock. Plötsligt blev författarens kropp – och kopplingen mellan författaren och dennes

text – en avgörande dimension för att övningen skulle kännas försvarbar. Följer vi Lévinas tänkande kan vi se kroppsligheten som en viktig dimension för ansvarstagande. Att ta ansvar är i hög grad en kroppslig handling – att stå för något, att göra sig (an)träffbar.

Även om nätundervisning säkert kan göras nästan lika interaktiv och levande som campusundervisning framstår fulskrivningsövningen som omöjlig på en digital plattform, just på grund av frånvaron av det fysiska mötet ansikte mot ansikte. Även detta skulle möjligen kunna avhjälpas med olika tekniska hjälpmedel, men i nuläget känns de inte tillräckliga. Det går inte att komma ifrån att interaktion på sociala medier kan ge en illusion av kontroll. Den digitala apparaturen är i dag närmast en förlängning av oss själva. Telefonen och läsplattan tar vid där pekfingret slutar. Umgänget med de tekniska apparaterna är intimt, det sker i sovrum och badrum och det kan vara svårt att där få syn på den andres subjektivitet, den andre ”som annan”. Att ha den andres subjektivitet i åtanke när man skriver och ger respons på fula texter är kanske en förutsättning för att övningen ska lyckas. För trots allt behandlar våra studenter varandra med varsamhet. De ser inte bara till ”texten själv”. Tvärtom. De tar hänsyn till det faktum att den är skriven av någon, att den adresserar något, att den tilltalar någon. Det är egentligen inte ”texten själv” som är garanten för ett öppet utforskande textsamtal. Det är snarare studenternas intuitiva vetskap om att denna text är skriven *av någon* och riktar sig *till någon*.

Lévinas talar om skillnaden mellan ”det sagda” och ”sägandet”. Det sagda är språk som cementerats, som ligger där framför oss, som kan analyseras och objektiveras. Men själva ”sägandet” av det sagda kan inte fångas in och dissekeras. Eftersom vi inte vet vad som ska komma att ”bli sagt” finns det i sägandet en rörlighet, en öppning och en möjlighet till förskjutning av det vi redan känner till.⁷ Om man översätter detta till ett textsamtal i litteraturvetenskap eller i kreativt skrivande handlar det om att det intressanta händer mindre i ”texten själv” och mer i det tilltal, den riktning eller den appell som också utgör texten, och som finns i samtalet. Det är i sägandet vi kan se något nytt, och det är också där vi blir ansvariga inför varandra. I ljuset av detta ställer jag mig just nu frågande till vår vilja att, såväl i kreativt skrivande som i litteraturvetenskap, lära våra studenter att tänka bort relationaliteten och

intentionaliteten. Om den ”sägande” dimensionen i utbildningen tappar mark riskerar vi förlora studenternas möjlighet att i djupare mening göra sig ansvariga för både sina texter, sina läsningar och sin respons.

Troligen kommer vår fulskrivning få sitta på avbytarbänken en tid framöver. Innan den får plats igen behöver vi fundera på vad den nätbaserade undervisningen innebär för de etiska dimensionerna av textsamtalen. Kanske är det i framtiden mindre risk att vi tappar bort ”texten själv”, och större risk att vi tappar ”den andres ansikte” ur synfältet.

Slutnoter

- 1 Det ”vi” som här omtalas är det lärarlag som gått in och ut ur kurserna i Skapande svenska vid Umeå universitet under 2000-talet. Framförallt är det med lärarkollegorna Elisabeth Hästbacka, Anders Persson, Tamara Andersson och Sofia Pulls som jag diskuterat denna övning. Varmt tack också till alla deltagare vid högre seminariet i litteraturvetenskap vid Umeå universitet som inkom med värdefulla synpunkter på denna text!
- 2 Monroe C. Beardsley & William K. Wimsatt, ”Det intentionella felslutet”, i *Modern litteraturteori: Från rysk formalism till dekonstruktion*, red. Cecilia Hansson och Claes Entzenberg, bd 1 (Lund: Studentlitteratur, 1992).
- 3 Magnus Persson, ”Att läsa Lolita på lärarutbildningen”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3-4 (2009).
- 4 Rita Felski, *Uses of Literature: Why literature matters* (Malden: Blackwell, 2008).
- 5 Magnus Persson, *Den goda boken: Samtida föreställningar om litteratur och läsning* (Lund: Studentlitteratur, 2012), 57.
- 6 Emmanuel Lévinas, *Etik och oändlighet* (Stockholm/Stehag: Symposion, 1990), 99–107.
- 7 Emmanuel Lévinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence* (Pittsburgh: Duquesne Univ. Press, 1998), 6f, samt Lévinas, *Etik och oändlighet*, 102f.

Subt

ÖPPEN SEKTION

SVANTE LANDGRAF

DRÖMMAR AV STEN

Mot en posthumanistisk estetik i Sam J. Lundwalls *Fängelsestaden*¹

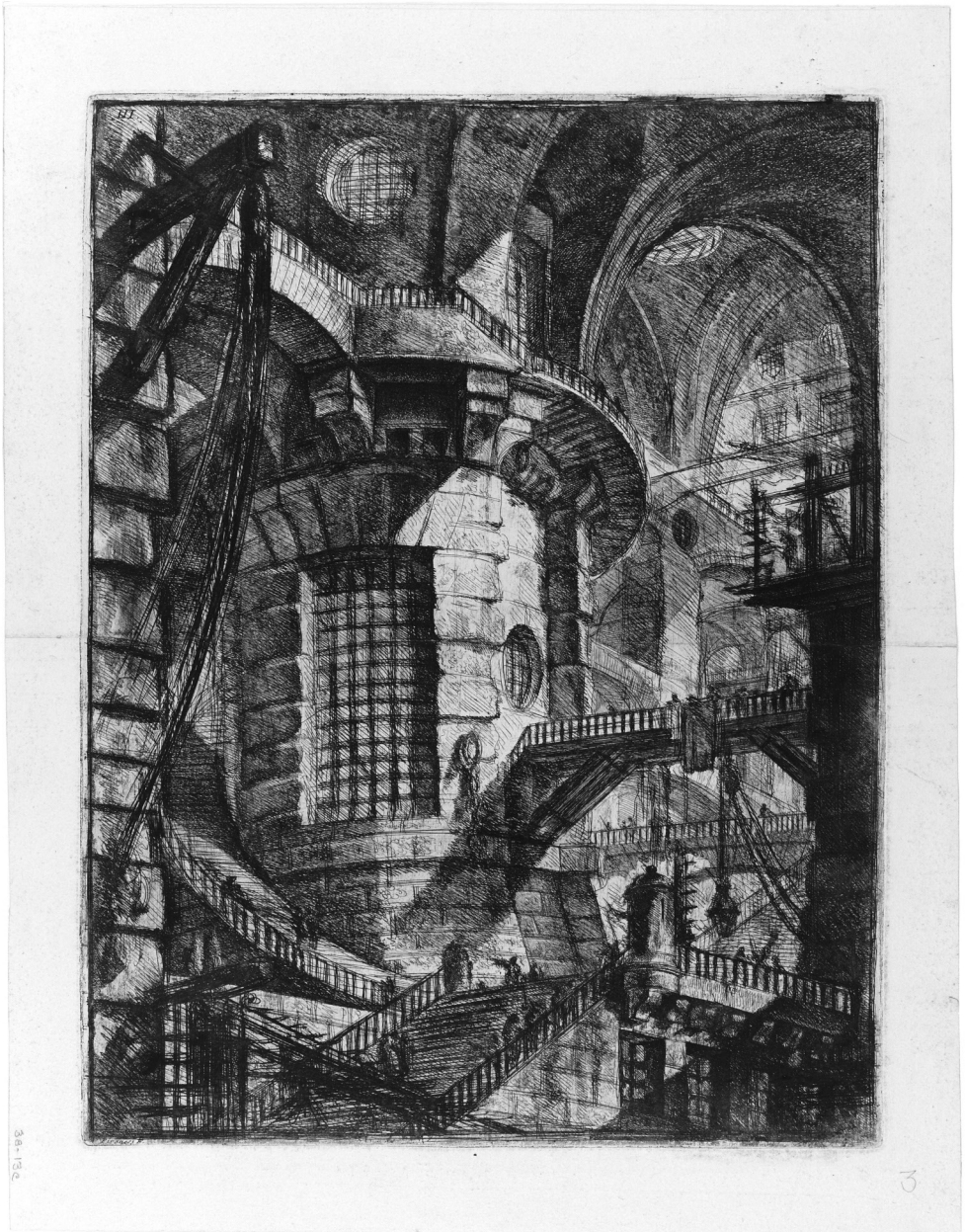
I slutet av 2008 ägnar Sam J. Lundwall ett helt nummer av *Jules Verne-magasinet*, ett av de sista i tryckt form innan tidskriften övergår till att ges ut på CD, åt den italienska 1700-talskonstnären Giovanni Battista Piranesis *Carceri*-etsningar.² Piranesi ”var den främste av de visuella fantastikerna”, skriver Lundwall i en redaktionell kommentar, och låter bilderna i övrigt tala okommenterade bortsett från en avslutande text på baksidan av häftets omslag:

Arkitekturen var monumental och fantastisk, en värld av granit som kunde vara hämtad ur Piranesis mest fantastiska visioner; byggnaderna växte in i varandra, sammanbands med valvbroar och trappor utan början och slut, överbyggda av väldiga valv genom vilkas fantastiskt formade takfönster ett osäkert grått dagsljus sipprade in. Mäktiga valvbroar slutade i släta stenmurar, groteskt skulpterade portaler öppnade sig mot bråddjup, gator spärrades av monumentalstatyer som till synes placerats där utan mål eller mening.

Baksidestexten är ett längre utdrag ur Lundwalls roman *Fängelsestaden* (1978) vilken utspelar sig i en stad utgående från Piranesis visioner.³ Tid-

skriftsnumrets huvuddel betecknar Lundwall ”Världsfängelset”. I detta fängelse, som är temat för både roman och tidskriftsnummer, tycks Lundwall vara ständigt fången; etsningarna inspirerar honom, han skriver om och omskriver bilderna, landskapen förändras i texten och påverkar läsare och betraktare, tidsplan blandas från 1700-tal till 70-tal och 00-tal. Det rör sig om fantastik. Med det avser jag inte science fiction eller fantasy med de genrernas klassiska rekvisita, med vad som brukar betecknas som en megatextuell definition.⁴ Inte heller ansluter jag mig till Tzvetan Todorovs stilbildande definition från 1970 om att fantastiken är den genre där läsaren tvingas tveka mellan en naturlig och en övernaturlig förklaring.⁵ Snarare vill jag åt en utökad förståelse av begreppet, där det tillåts omfatta skilda slag av ickerealism och där läsarens delaktighet i det estetiska objektet blir en avgörande del.⁶ Kanske kan man se romanen och tidskriftsnumret som del av samma litterära objekt. Det utgör då ett exempel på hur romanen är en del av ett vittomfattande nätverk av text och bild, litteratur och bildkonst, medier och praktiker och diskurser. Detta är vad jag vill syna närmare i föreliggande uppsats.

Lundwall (f. 1941) har under lång tid på många



Giovanni Battista Piranesi, "Det runda tornet" ur *Le Carceri d'Invenzione* (1761), omslagsillustration till *Fängelsestaden*.

sätt stått i centrum för den svenska utgivningen av science fiction och annan fantastik. Det gällde inte minst under 1970-talet, då Lundwall gav ut en fyllig antologiserie, *Den fantastiska romanen*, i fyra band, ett par bibliografier, en översikt över svensk science fiction samt ett tiotal egna romaner, däribland *Fängelsestaden*. Den romanen är helt förbigången av forskningen och detsamma gäller merparten av hans författarskap. Den tyska litteraturvetaren Ulrike Nolte berör några av hans romaner i sin avhandling *Schwedische "social fiction"* (2002); Mattias Fyhr nämner hans "gotiska berättelse" *Flicka i fönster vid världens kant* (1980) helt kort i sin avhandling *De mörka labyrintherna* (2003); och med utgångspunkt i frihetstemat studerar jag hans romaner *Tiden och Amélie* (1986), *Frukost bland ruinerna* (1988) och *Vasja Ambartsurian* (1990) i min avhandling *Fängenskap och flykt* (2016).⁷ I övrigt finns inte mycket skrivet.

Ändå är författarskapet högaktuellt. Litterär fantastik har varit föremål för många studier på senare tid, speciellt med fokus på det materiella.⁸ Däremot har forskare sällan intresserat sig för just illustrationernas betydelser. För att belysa detta kan man i högre grad än tidigare behöva tillämpa en medieekologisk litteraturvetenskaplig apparat.⁹ Hur kan frågor kring multimodalitet, deltagarestetik och posthumanistiska perspektiv på agens och ontologi förenas och fokuseras i fantastiken? Syftet med den här uppsatsen är att visa hur ett teoretiskt synsätt utgående från sådana perspektiv är fruktbart för att analysera en fantastisk text som *Fängelsestaden*.

Fängelsestaden är alltså ett multimodalt verk som förenar text och bild. Utspritt med jämna mellanrum i romantexten, var sextonde eller sjuttonde sida, återfinns samtliga sexton etsningar i den andra utgåvan av *Carceri*-sviten från 1761. Texten skildrar en stad utgående från Piranesis bilder, fast full av folkmassor där Piranesis värld är mestadels folktom; staden har miljarder invånare och hus som är hundratals våningar höga, och den är placerad vid Pangeas kust för tvåhundra miljoner år sedan. Hand-

lingen kretsar kring Anastas Bogor, härskare över ett kvarter i staden, och hans sökande efter den halvmänskliga puckelryggen Ygor som rymt från hans samling. I sökandet tar Bogor hjälp av en skådespelerska vid namn Mélicent och tillsammans färdas de genom stora delar av staden. Det visar sig att Ygor har dragits med i ett slags kollektiv religiös väckelse som får människor att lämna sina gamla liv för att blint och i väldiga horder störta bort genom och ut ur staden i ett slags pilgrimståg. Romanen slutar med att Bogor och Mélicent följer pilgrimerna och upptäcker en annan stad i fjärran.

I den här studien betraktar jag Lundwalls författarskap som en medieekologi, ett nätverk eller system av medier, artefakter, koder, meddelanden, ideologier, motivationer och agenser.¹⁰ Jag tillämpar en blick för det materiella, för betydelsen av artefakten, läsaren, objektet och den fysiska omgivningen. Perspektivet innebär, vilket Jane Bennett beskriver utifrån Bruno Latours teorier, att agens flyttas från det mänskliga till aktanter, som varken är subjekt eller objekt utan något däremellan.¹¹ Det som agerar, aktanterna, kan ses som sammansättningar av olika sammansmälta objekt, "assemblage", som befinner sig på olika ontologiska nivåer, i text, i andra medier, i världen, i medvetanden. I det här fallet kan det exempelvis innebära att Lundwalls fängelsestad som fiktivt objekt äger mer kraft på grund av stadens väldiga proportioner i textvärlden.¹² Genom att flytta agensen från människor till assemblage skapas en starkare motvikt mot den humanistiska tendensen att underskatta hur människor, djur, teknologi och naturkrafter samverkar och delar handlingskraft, som Bennett beskriver det.¹³ Det uppstår ett posthumanistiskt objekt för en posthumanistisk, materialistisk estetik.¹⁴

Det är den posthumanistiska estetiken jag vill spåra genom *Fängelsestaden* i den här uppsatsen. Undersökningen rör sig från romanens egenskap av artefakt, av illustrerad text och multimodalt estetiskt objekt, över mot dess tematisering av materialiteten och posthumanismen.

Förhållandet mellan text och bild

I romanens baksidestext beskrivs den som ”inspirerad av, och illustrerad med” Piranesis *Carceri*-svit; på dedikationssidan anges att etsningarna bildar ”grunden och inspirationskällan”. Det är paratextuella anmärkningar där det är författaren som talar. Man kan se det som att bilderna som återfinns inflettade i textmassan befinner sig på samma extradiegetiska nivå, utanför texten. Där är bilderna dock påtagligt dåligt återgivna, kanske en funktion av bokens materiella förutsättningar – dess något grova papper som absorberat för mycket av bläcket – eller av att man utgått från dåliga förlagor. Att bilden på romanens omslag uppvisar högre kvalitet talar dock emot det senare. På ett sätt passar kvalitetsbristerna in i behandlingen av *Carceri*-etsningarna genom historien: de finns i två versioner varav den andra sägs ha skapats för att de första tryckplåtarna slets ut, och Marguerite Yourcenar påpekar hur den andra versionen är mer detaljerad, mörkare och med starkare skuggning.¹⁵ Förutom i baksidestexten finns också i texten en intradiegetisk referens till *Carceri*: ”Arkitekturen var monumental och fantastisk, en värld av granit som kunde vara hämtad ur Piranesis mest fantastiska visioner”, står det på romanens första sida.¹⁶

Denna sorts multimodalitet är något genomgående i Lundwalls författarskap, utöver explicita Piranesireferenser i bland annat *Flicka i fönster vid världens kant*, *Berenice* (2011) och *Gäst i Frankensteins hus* (1976).¹⁷ Många andra av hans romaner är också försedda med bilder, ibland på liknande sätt som här, och romanen *King Kong Blues* (1974) åtföljs av en vinylskiva med tillhörande musik.¹⁸ Som direkta illustrationer fungerar bilderna i *Fängelsestaden* emellertid inte, eftersom de inte kommenterar något textavsnitt. Att som Edward Hodnett hävda att varje bild som förekommer i en text är en illustration är helt enkelt inkorrekt – en sådan uppfattning förutsätter en kausalitet mellan bild och text, mellan författare och läsare och estetiskt objekt.¹⁹ Det är motsatsen till den posthumanistiska estetik jag vill hävda

är lämplig att använda här. Som W. J. T. Mitchell framhåller har bilden också agens, den verkar och agerar, och har fler funktioner än illustrerandet.²⁰ Här aktiverar bilden snarast läsaren, inte minst genom att det finns en påtaglig skillnad mellan det texten och bilden skildrar: attributen är lika, men Piranesis rymd är kal och nästan folktom medan Lundwalls stad myllrar av ett jäsande liv. För fantastiken – till vilken vi får räkna *Fängelsestaden* i och med dess spatiotemporala placering i en forntida och främmande värld trots frånvaron av något direkt övernaturligt – är läsarens aktivitet något centralt, som Per Israelson visat. Detta placerar också ekfrasen, bildbeskrivningen, i fantastikens centrum.²¹ François Rigolot beskriver hur fantastiken öppnar för beskrivningar som en del av den aktiva narrationen.²² Det är påtagligt träffande för *Fängelsestaden*. Beskrivningarna av staden är viktigare än handlingen, staden själv är i denna bemärkelse viktigare än någon mänsklig huvudperson. Läsaren blir en del av ett återkopplat system när hen ömsom betraktar bilden, ömsom läser texten; här uppstår en illusionsbrytande effekt, en metaleps, som Bruce Clarke använder begreppet.²³ Men det är inte allt: systemet bild–läsare influerar systemet text–läsare, och skapar en sorts svindel, inte olik svindeln hos den betraktare som blickar upp mot Piranesis gigantiska takvalv i ett töcknigt fjärran. Som Yourcenar skriver fyller den drömlika överkligheten i visionerna oss med ”an anguish analogous to that of an inchworm trying to measure the walls of a cathedral”.²⁴ Och hon fortsätter: ”The true horror of the Prisons is less in their few mysterious scenes of torture than in the indifference of these human ants roaming through enormous spaces.”²⁵

Jag menar att Piranesis bilder är *weird*, i Mark Fishers mening, de orsakar inte skräck utan fascination, likt skräckförfattaren H. P. Lovecrafts kosmiska perspektiv där människans litenhet är det skrämmande, medvetenheten om att någonting är där som inte borde vara det.²⁶ Denna sorts *weird* kan även appliceras på romanvärlden. Bogor undrar, liksom läsaren,

över stadens utformning, dess skapelse. Men han är ensam om detta i romanen. Vid ett tillfälle förevisar han ett hus för Mélicent, ett hus där obearbetad sten tar vid en meter innanför konstfullt formgivna väggar, och hon är helt oförstående inför gåtan.²⁷ Läsaren undrar kanske också, och närmar sig därmed Bogor, han är ”modern” som det står på ett ställe, ”en liten halvapa i en värld av trögdjur, han passar inte in här, hans förbannelse är att han har fötts hundra miljoner år för tidigt”, intressant nog en replik lagd i munnen på en man på en fest där den låter som en kommentar från berättaren.²⁸ Det blir ett fiktionsbrott, en metaleps, när Bogor lyfts ut nästan till läsarens nivå och till sin läggning befinner sig utanför texten. I den brytningen uppstår en medvetenhet av textens karaktär av text. Läsaren tar del av den estetiska miljön, som James Burton skriver om metafictionen; i gränsbrottet bidrar fiktionen tillsammans med läsaren till att skapa världen.²⁹

Fängelset i text och paratext

Något annat som återfinns både inom och utanför textens värld är fängelsetemat: i romanens titel, i ”*Carceri*”, i Bogors bokstavliga fängelse och i staden som ett metaforiskt dito. Hur mycket av fängelse *Carceri* skildrar kan emellertid också diskuteras. Yourcenar menar att maskinerna som syns är ”construction devices”, inte tortyrredskap, och att det endast är bild X som skildrar en tortyrscen.³⁰ Hon framhåller också hur det främst är i den andra versionen av *Carceri*-etsningarna som denna tortyr antyds, och att fängelsetemat är något som ligger i tiden, en plats för de övergrepp som blir följden av barockens maktlystnad.³¹ Det temat återfinns i romanen: makt och maktlöshet spelar viktiga roller. Även om staden i romanen inte bokstavligen är ett fängelse är dess invånare inte fria. Fängelset de sitter fast i är metaforiskt, inte olikt hur Yourcenar beskriver *Carceri*, där de människor som skildras kanske inte plågas men oundvikligen är instängda. Som i slutet av romanen, när folk har anslutit sig till pil-

grimståget och lämnat staden för att upptäcka en ny. I den scenen säger Mélicent till Bogor: ”Du sade själv att staden är ett fängelse. Allting är ett fängelse, vi sitter fast i våra instinkter, precis som alla andra djur, och när det gamla fängelset blir överfullt flyttar vi till ett nytt, och ingenting har egentligen hänt.”³²

Bogor äger dock ett bokstavligt fängelse, en ”panopticonhall” där han inhyst Ygor och andra avvikare han inte tillerkänner någon mänsklighet. Den beskrivs som ett slags övergivet klosterkomplex men utgör samtidigt en exakt kopia av Jeremy Benthams Panopticon, fängelseplanen för det perfekta övervakande rummet.³³ Anthony Vidler har i sin bok om det kusliga arkitektur lyft fram hur det moderna, liksom modernismen, är förknippat med den transparens som förkroppsligas i panopticon.³⁴ Det kan förklara Bogors fascination för panopticonhallen, eftersom han som vi sett ovan framställs som en modern människa, vilse i en oändligt avlägsen forntid.³⁵ Han utövar också handfast biopolitik eller biomakt i Foucaults mening när det framkommer att han experimenterat på Ygor för att förstärka dennes vanskaplighet.³⁶

Bogor och hans panopticon fångslar, utövar makt och vill lägga struktur på rummet, inte minst genom att kartlägga staden, men det är han ensam om. Staden kämpar emot – den karta han lyckas få fram är ”ytterst skissartad och osäker” – liksom berättelsen och Piranesi visioner. Det är omöjligt för läsaren att ens försöka kartlägga huvudpersonernas fysiska väg genom staden, precis som det är omöjligt för betraktaren att urskilja några riktningar eller någon kausalitet i *Carceri*. Denna förskjutning från det mänskliga subjektet mot något omänskligt återfinns även hos Piranesi. Utan att använda just det begreppet visar Manfredo Tafuri hur det finns ett djupt posthumanistiskt drag i Piranesi visioner, i upplösningen av distinktionen mellan natur och kultur, eller mellan subjekt och objekt: ”as early as the *Carceri* the affirmation of the need for domination clashes with the affirmation of the

rights of the subject. The results of the clash – represented epically in plates II and X, which depict surreal scenes of torture – is that not men but only *things* become truly ‘liberated’.³⁷ Människor är oviktiga i *Carceris* värld, liksom i *Fängelsestadens*. I *Carceri* finns inga djur och inga växter, ingen jord och ingen vind, som i en dröm, skriver Yourcenar, nästan inget vatten; byggnadsverken är allt.³⁸ Det finns ingen frihet för människor. Om bara ting kan vara fria, som Tafuri antyder, är det bara ”ting”, eller assemblage av levande och icke-levande objekt där människor inte har någon särställning, som har någon verklig agens eller handlingsfrihet.

Foucaults panopticon, som metafor för det moderna övervaknings- och disciplin-samhället, är alltså aktuell här.³⁹ Det rör sig i *Fängelsestaden* om en makt utan makthavare: Bogor försöker, men misslyckas. Makten ligger hos systemet, sammansmältningen av staden och naturen som jag återkommer till nedan, ett slags ekologiskt maktbegrepp som ligger distribuerat i ett nätverk av olika agenter.

En fråga om stil

Texten smälter samman med *Carceri* även på en stilistisk nivå. Romanen är någorlunda enkelt berättad men stilen är mångordig och vindlande, adjektiv och arkitektoniska termer staplas på varandra. Det kan ses som en återspeglning av staden. Sådan interaktion mellan rum och litterär stil har uppmärksammats av Franco Moretti när han belyser att olika genrer inte bara tenderar att utspela sig i olika sorters fiktiva rum, utan också att det skildrade rummet avspeglas i språket.⁴⁰ Tyler Malone beskriver hur Alfred Döblin i *Berlin Alexanderplatz* (1929) fångar den moderna, fragmentariska staden genom det litterära montage, inkluderandet av reklam, väderleksrapporter och statistik.⁴¹ Även *Carceri* har setts som exempel på modernism; 1936, i samband med en utställning på Museum of Modern Art i New York, framhölls *Carceri* som ett exempel på Piranesis proto-kubism.⁴² Strukturen i Piranesis arkitektoniska visioner

påminner om kubismens sönderbrytande av det konventionella rummet, inte olikt den modernistiska eller postmodernistiska romanens förhållande till den konventionella prosan. Också en något tidigare författare som Flaubert skapar vad jag skulle vilja kalla proto-modernistiska rum, vilket Sara Danius visar, exempelvis genom att författaren införlivar etiketter eller skyltar i texten; texten ”uppfattas [...] allt mer som ett rum”.⁴³ Och kanske mest genomgripande har fenomenet studerats av Alexandra Borg, som i sin undersökning av Stockholm i litteraturen betonar hur panoramascener med långa meningar och många adjektiv ger en urban känsla, och hur hopning och katalogisering skapar ett snabbare tempo.⁴⁴ I *Fängelsestaden* upprepas de arkitektoniska beskrivningarna med nästan monoman energi. Det blir som ett slags formel, ett rituellt frambesvärjande av *Carceris* stenmassor och myllrande folkliv:

Stenkatarakterna myllrade av liv, den fantastiska, babyloniska barockarkitekturen med dess svindlande valvbågar, himmelshöga torn, murar och ändlösa byggnadsverk var fylld från de nedersta källarlabyrinterna till de högsta tornspirorna av jäsande mänsklighet. [...] Bara arkitekturen var oföränderligt densamma på alla nivåer och i alla delar av staden: samma väldiga massor av tuktad sten, samma groteska portalformer, samma kolonner, pilastrar och karyatider i jätteformat [...].⁴⁵

Och längre fram, upprepande, blir poängen att inget skiljer sig åt:

De stod i en arkadgång högt över stadens tak, i en mäktig tornbyggnad som till det yttre inte skiljde sig från andra hus. Samma väldiga stenmassor, samma groteska karyatider, samma omotiverade arkitektoniska element och överbelastade barockutstyrel i oförgänglig sten.⁴⁶

Sålunda smälter Lundwalls text samman med Piranesis etsningar, i tema, stil och själva den materiella artefakt som den illustrerade boken utgör.

Posthumanistisk tematik ...

De posthumanistiska perspektiven yttrar sig också tydligt i romanens tematik. Genom några nedslag ska jag följa hur texten framhäver icke-mänsklig agens.

I stadens centrum finns en cirkelrund yta, två kilometer i diameter, som innehåller en perfekt miniatyravbild av staden själv. Mitt i den ytan finns en öppning, två meter i diameter, men om den innehåller några miniatyrhus är de för små för att se med blotta ögat. I mitten av den öppningen finns ett litet hål.⁴⁷ Bogor använder det för att uppskatta stadens storlek och reflektera över hur viktig varje del är för dess fortbestånd, något vi ska återkomma till, men främst av allt är det här en *mise-en-abyme*, ett fiktionsbrott. För om det finns två nivåer kan det finnas en tredje, och så vidare; och om personerna i texten är medvetna om att de är fiktiva, så skulle detsamma kunna gälla för oss, som Borges skriver.⁴⁸ Självreferensen skapar ett återkopplat system, visar James Burton, och drar in läsaren genom att nivåerna kortsluts; texten får tydligare karaktär av artefakt, av del i ett ekologiskt system.⁴⁹ Staden hamnar i en slinga med sig själv och kopplas samman med läsaren.

Samtidigt är ett av romanvärldens mysterier att staden inte har byggts av människor, där finns inga fogar mellan stenarna, inga märken efter mejselhugg. Den sägs vara framväxt, levande i sig själv eller skapad genom små djur som ätit sig in i klippan. I staden hänger allting samman, människorna blir en del av stadens "gigantiska organism av sten och levande kött", eller dess maskineri; båda liknelserna används.⁵⁰ Dess invånare är oviktiga. "Människorna kom och gick, föddes, levde och dog. Byggnaderna stod kvar."⁵¹ Om ett urgammalt bibliotek heter det att "de tjänande slavarna var mindre värda än det obetydligaste ark papper".⁵² Bogor försöker sätta sig över staden och utöva någon form av kontroll, som vi sett, men till ingen nytta; rentav naturkrafterna bryter in i och hotar hans organiserade värld: "Hela den här förbannade kontinenten håller på att brytas sönder, medel-

temperaturen sjunker, polarisarna breder ut sig", säger han, och hans noggrant planerade luftskeppsexpedition kastas över ända och slutar i katastrof på grund av att han övermodigt ignorerar tecken på ett upptornande åskväder.⁵³ Det är material som är levande, material som är huvudpersonen. Det är därför staden går att förstå som ett nätverk, eller assemblage, i Jane Bennetts eller Deleuzes mening, där folkmassor och arkitektur, människa och sten, kultur och natur alla ingår, ett nätverk som agerar och reagerar, inte medvetet och inte heller omedvetet.⁵⁴ Människorna har ingen särställning här.

I stället fungerar människorna mest som mekaniska dockor. Mélicent köper tidigt i romanen ett strategispel med kämpande mekaniska miniatyrfigurer, några mänskliga och andra inte, utrustade med "något som liknade en begränsad fri vilja".⁵⁵ Spelarna kontrollerar figurerna till viss del, men smälter även nästan samman med dem: "Under ett svindlande ögonblick tyckte hon sig uppleva spellandskapet genom försvararna, se bastionen och angräparna genom deras ögon, känna deras skräck och avsky."⁵⁶ I ett berusat samlag med Bogor blandas spelfigurerna samman med Bogors gestalt i hennes huvud.⁵⁷ Det är ett slags fiktionsbrott, spelaren deltar i spelet på samma sätt som läsaren stiger in i fiktionen, de blir medskapare i berättelsen. "Illusionen av liv var häpnadsväckande", heter det när spelet introduceras, och kanske är en illusion av liv allt stadens invånare kan hoppas på.⁵⁸

Ygor, puckelryggen på flykt, har knappt någon mänsklighet kvar. I passager påminnande om modernistisk medvetandeström gestaltas hans framfart genom staden, och han saknar tidsmedvetande, "det förflutna, det närvarande och det kommande var oupplösligt förenat", för honom är allt bara fragment.⁵⁹ Bogor ser honom som ett djur och kallar panopticonhallen där han förvarade honom för sitt "menageri".⁶⁰ Men det gäller inte bara Ygor. Människorna beskrivs i allmänhet som djur, pilgrimståget liknas vid att människorna "svärmar": "vi sitter fast i våra instinkter, precis som alla andra djur, och när det gamla fängelset blir överfullt flyttar vi till ett

nytt, och ingenting har egentligen hänt.”⁶¹ Bogor ser också på de flesta människor som djur, uttalat; han beskriver en skara plundrare som ohyra, men det är för systemets skull: ”Jag talar inte om människor”, sade Bogor nästan vänligt. ’Jag talar om staden som måste överleva, och om ohyra som måste utrotas innan den hinner göra obotlig skada. Staden behöver inga individer ... Allt som stör det stora maskineriet är farligt och måste bort.”⁶² På samma gång talar han om staden som ”organism” och ”maskineri”. Men mänsklig är den inte, och för människor finns där inte mycket plats. De saknar vikt. Så destabiliserar texten föreställningen om människans värde; det är staden som är viktig, staden som agerar. Människorna är en del av systemet, det är allt.

... liksom struktur

Ygors flykt är vad som sätter igång romanens handlingstrådar, men Ygor är själv inte medveten om vad han gör utan handlar av blind instinkt. Han lever i ett evigt nu, och den bilden kan utvecklas, till staden, till bilden, till texten som helhet. Det är ett slags formell ekfrastisk koppling, där romanens rum och tid påminner om *Carceris*. För de flesta av stadens invånare är det som om den helt saknade utsida, och detsamma gäller i Piranesis etsningar. ”Piranesis universum i *Carceri* är ett inomhusuniversum”, skriver Lars Gustafsson om fantastiken i etsningarna.⁶³ Rent topologiskt uppvisas ett rum utan utsida, det går inte att föreställa sig var betraktaren är placerad, högt uppe under taket eller djupt nere i källarvalven, strukturen breder ut sig obegränsat i alla riktningar. Handlingen i romanen går heller inte riktigt att kartlägga, huvudpersonernas rörelser genom staden är

slumpmässiga och saknar vikt, rummet är diffust och skissartat. Även tiden är upplöst. Detta lyfts fram av Yourcenar som ett drömligt drag hos Piranesi, liksom rummets inkoherens, intrycket av att flyga eller sväva inunder de väldiga valven.⁶⁴ Romanens värld är slående tidlös, där råder ”ett oavbrutet, rasande nu”, inte bara i Ygors medvetande.⁶⁵ Utan tid försvinner normala begrepp om kausalitet, vilket föranleder ett mer ekologiskt, neocybernetiskt synsätt, involverande rekursiva återkopplingar.⁶⁶ Därigenom destabiliseras det humanistiska subjektet ytterligare.

Så det går inte att kartlägga handlingens rörelse genom staden, och detta återspeglas i hur staden beskrivs som labyrinthisk; bilderna är tidlösa, och detsamma gäller staden. Vi har sett hur Fängelsestaden kan förstås som ett post-humanistiskt litterärt objekt, sammankopplat med *Carceri*-sviten både genom förekomsten av bilderna i texten och genom andra typer av extra- och intradiegetiska markörer. Författaren blir en del av objektet genom sina Piranesi-referenser, genom hela författarskapet fram till det sena numret av *Jules Verne-magasinet*, men även läsaren dras in där genom incitamenten att reflektera över metafiktiva tekniker och skillnaderna mellan bild och text. Samtidigt tematiserar romanen denna växelverkan mellan text, läsare och författare genom ett slags återkopplande slinga, där texten handlar om och beskriver sin egen struktur. Staden själv utgör också textens egentliga huvudperson mer än någon mänsklig varelse. På så vis iscensätts ett nedbrytande av gränser mellan människa och djur, mellan kropp och sinne, medvetande och materia, natur och kultur, planläggning och slump, eller, slutligen, mellan form och innehåll.

Slutnoter

1 ”It is a Dream of Stone”, Marguerite Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi: And Other Essays* (New York, N.Y.: Farrar, Straus & Giroux,

1984), III. Artikeln är skriven med benäget bistånd från Helge Ax:son Johnsons stiftelse.
2 *Jules Verne-magasinet*, nr 538, november 2008.

- 3 Sam J. Lundwall, *Fängelsestaden* (Stockholm: Norstedt, 1978).
- 4 Jerry Määttä, *Raketssommar: Science fiction i Sverige 1950–1968*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 51 (Lund: Ellerström, 2006), 43.
- 5 Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Cleveland, Ohio, 1973).
- 6 Per Israelson, *Ecologies of the Imagination: Theorizing the Participatory Aesthetics of the Fantastic* (Stockholm: Department of Culture and Aesthetics, Stockholm University, 2017).
- 7 Ulrike Nolte, *Schwedische "social fiction": Die Zukunftsphantasien moderner Klassiker der Literatur von Karin Boye bis Lars Gustafsson* (Münster: Mosenstein und Vannerdat, 2002); Mattias Fyhr, *De mörka labyrintherna: Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (Lund: Ellerström, 2003); Svante Landgraf, *Fångenskap och flykt: Om frihetstemat i svensk barndomskildring, reseskildring och science fiction decennierna kring 1970* (Linköping: Institutionen för studier av samhällsutveckling och kultur, ISAK, 2016).
- 8 Exempelvis Farah Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2008); Susan Jeffers, *Arda Inhabited: Environmental Relationships in The Lord of the Rings* (Kent, Oh.: Kent State University Press, 2014); Patricia García, *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void* (New York: Routledge, 2015).
- 9 Israelson, *Ecologies of the Imagination*.
- 10 Matthew Fuller, *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005), 2; Dennis D. Cali, *Mapping Media Ecology: Introduction to the Field* (New York: Peter Lang, 2017).
- 11 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 9.
- 12 Bennett, *Vibrant Matter*, 23.
- 13 Bennett, *Vibrant Matter*, 34.
- 14 N. Katherine Hayles, *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* (Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press, 1999).
- 15 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 106–7.
- 16 Lundwall, *Fängelsestaden*, 7.
- 17 Sam J. Lundwall, *Flicka i fönster vid världens kant: En gotisk berättelse* (Stockholm: Norstedts, 1980); Sam J. Lundwall, *Berenice: Tjugo timmar i Doktor Mirabilis' hus* (Stockholm: Sam J Lundvall Fakta & fantasi, 2011); Sam J. Lundwall, *Gäst i Frankensteins hus* (Bromma: Delta, 1976).
- 18 Sam J. Lundwall, *King Kong Blues* (Stockholm: Bra böcker, 1974).
- 19 Edward Hodnett, *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature* (London: Scholar P., 1982), 1.
- 20 W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 73.
- 21 Israelson, *Ecologies of the Imagination*, 106.
- 22 François Rigolot, "Ekphrasis and the Fantastic: Genesis of an Aberration", *Comparative Literature* 49, nr 2 (1997): 102.
- 23 Bruce Clarke, *Neocybernetics and Narrative* (University of Minnesota Press, 2014).
- 24 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 113.
- 25 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 117–18.
- 26 Mark Fisher, *The Weird and the Eerie* (London: Repeater Books, 2016), 17. Fisher kontrasterar *weird* och *erie* mot *uncanny*. *Weird* är något som inte hör hemma här; *erie* är något som borde vara här men saknas. *Uncanny* är något som är bekant men märkligt. Det är svårt att hitta lämpliga svenska översättningar av begreppen med rätt laddningar, speciellt som *uncanny* redan är fastslaget som *kuslig* – en översättning som i det här sammanhanget skulle kännas lämpligare för *weird* eller *erie*.
- 27 Lundwall, *Fängelsestaden*, 59.
- 28 Lundwall, *Fängelsestaden*, 25.
- 29 James Burton, "Metafiction and General Ecology: Making Worlds with Words", i *General Ecology: The New Ecological Paradigm*, red. Erich Hörl och James Burton (London: Bloomsbury Academic, 2017), 262.
- 30 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 116, 117.
- 31 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 118.
- 32 Lundwall, *Fängelsestaden*, 265.
- 33 Lundwall, *Fängelsestaden*, 16.
- 34 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1992), 218.
- 35 Lundwall, *Fängelsestaden*, 25.

- 36 Lundwall, *Fängelsestaden*, 36.
- 37 Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987), 32. Originalalets kursiv.
- 38 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 111.
- 39 Michel Foucault, *Övervakning och straff: fängelsets födelse*, övers. C. G. Bjurström (Lund: Arkiv, 2003).
- 40 Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800–1900* (London: Verso, 1998), 43.
- 41 Tyler Malone, "City as Character", *Lapham's Quarterly*, 30 april 2018, <https://www.laphams-quarterly.org/roundtable/city-character>.
- 42 Victor Plahte Tschudi, "Giovanni Battista Piranesi: the Failed Photographer", *AA Files* 75 (december 2017): 151.
- 43 Sara Danius, "Strindberg, staden och skyltarna", i *Husmoderns död och andra texter* (Stockholm: Bonnier, 2014), 89.
- 44 Alexandra Borg, *En vildmark av sten: Stockholm i litteraturen 1897–1916* (Stockholm: Stockholmsia, 2011), 192, 202.
- 45 Lundwall, *Fängelsestaden*, 7, 10.
- 46 Lundwall, *Fängelsestaden*, 59.
- 47 Lundwall, *Fängelsestaden*, 217.
- 48 Jorge Luis Borges, "Partial Magic in the Quixote", i *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings*, red. James Irby och Donald Yates (New York: New Directions, 1964), 93–96.
- 49 Burton, "Metafiction and general ecology: Making worlds with words", 255, 272.
- 50 Lundwall, *Fängelsestaden*, 8.
- 51 Lundwall, *Fängelsestaden*, 8.
- 52 Lundwall, *Fängelsestaden*, 223.
- 53 Lundwall, *Fängelsestaden*, 25.
- 54 Bennett, *Vibrant Matter*, 34.
- 55 Lundwall, *Fängelsestaden*, 52.
- 56 Lundwall, *Fängelsestaden*, 53.
- 57 Lundwall, *Fängelsestaden*, 33.
- 58 Lundwall, *Fängelsestaden*, 10.
- 59 Lundwall, *Fängelsestaden*, 57.
- 60 Lundwall, *Fängelsestaden*, 45.
- 61 Lundwall, *Fängelsestaden*, 265.
- 62 Lundwall, *Fängelsestaden*, 216.
- 63 Lars Gustafsson, *Utopier och andra essäer om "dikt" och "liv"* (Stockholm: PAN/Norstedt, 1969), 12.
- 64 Yourcenar, *The Dark Brain of Piranesi*, 110.
- 65 Lundwall, *Fängelsestaden*, 8. Det är för övrigt också en formulering som återfinns i en självbiografisk text, om upplevelsen av ett kopparstick Lundwall sett som barn: "resan krympte samman till detta enda frusna nu, mitt i en stillhet och tomhet bortom all föreställningsförmåga." Sam J. Lundwall, "På resa med Albatross", *Jules Verne-magasinet* 63, nr 510 (2002): 4. Tidlösheten är ett genomgående element i Lundwalls författarskap som sträcker sig utöver kausalitet och former.
- 66 Israelson, *Ecologies of the Imagination*, 357.

Summary

Dreams of Stone: Towards a Posthuman Aesthetics in Sam J. Lundwall's Fängelsestaden

This article examines the thematic and formal materiality of Swedish writer Sam J. Lundwall's multimodal novel *Fängelsestaden* (1978). The book is illustrated by Giovanni Battista Piranesi's *Carceri* etchings from 1761, but is also inspired by them, which engages the reader as part of a media ecology of text, visual art, and more. The participatory aesthetics is further highlighted by metaleptic elements within the text, as well as the unimportance of humanity compared to the city itself being a major theme. A conclusion is that the novel thematizes materiality at the same time as being an example of the dissolution of the borders between human and animal, mind and body, nature and culture, and, especially, form and content.

Keywords: media ecology, posthumanism, Sam J. Lundwall, Giovanni Battista Piranesi, *Carceri*

ÅSA NILSSON SKÅVE

KATASTROFER VID VATTEN

Maktstrukturer och tidslager i två svenska Norrlandsromaner

I litterära verk där platsen för skeendet är central framträder inte sällan en tematik som berör både maktaspekter och relationer mellan människa och natur i ett större tidsperspektiv. Två romaner som är tydliga exempel på detta är Per Hallströms *Döda fallet* från 1902 och Mikael Niemis *Fallvatten* från 2012. Olika lager av förflutenhet och samtid vävs samman både inom och mellan romanerna, varför de är intressanta att studera parallellt, med fokus på hur de, både tematiskt och språkligt, belyser maktstrukturer av olika slag.

Av de båda titlarna framgår att vatten är ett centralt motiv och närmare bestämt handlar det om hur exploatering av Indalsälven respektive Lule älv får olika katastrofala följder. Det Hallström beskriver i *Döda fallet* har en verklighetsbakgrund i att industrimannen Magnus Huss på 1790-talet försökte underlätta timmerflotningen genom att leda om älven förbi den våldsamma Storforsen i Jämtland. Projektet ledde dock till svåra översvämningar, skövling av åkermark och permanent torrläggning både av Ragundasjön och Storforsen, som än i dag kallas Döda fallet. I romanen skildras den skarpa kontrasten mellan framstegsivrarnas vilda optimism och situationen för de

boende på orten som får sina möjligheter till ett drägligt leverne och utkomst genom fiske och jordbruk förstörda. En liknande tematik återfinns i Niemis drygt hundra år yngre roman där ett sekel av vattenkraftsutvinning i Norrlands älvar, i kombination med nutidens klimatförändringar, leder till död och förstörelse. Efter en höst av konstant regnande brister Suorvadammens fördämningar. Den historiska bakgrunden till det som sker skapar i sin tur en förbindelse till Hallströms roman.

De frågor jag här kommer att uppehålla mig vid, utifrån ett kombinerat postkolonialt och ekokritiskt perspektiv, handlar om hur industrialiseringens effekter i Norrland skildras i dessa två verk från olika tider. Vidare är jag intresserad av hur de maktstrukturer som därmed framträder relaterar till antropocentriska respektive ekocentriska synsätt samt hur litterär teknik samspelar med tematiken.¹ Ekokritik och postkoloniala studier är teoretiska fält som på senare år alltmer kommit att kombineras.² Den gemensamma utgångspunkten är intresset för hur platser exploaterats, med övergrepp på både människor och natur som följd, och hur detta kommer till uttryck bland annat i litterära texter. Inom ekokritiken har man på senare år i

hög grad fokuserat på kombinationen av ekologisk, kulturell och samhällslig miljö. Forskare inom fältet postkolonial ekokritik betonar vikten av att beakta både en politisk, kulturell kontext och en större, geologisk sådan.³ I linje med detta uppmärksammas här det möte mellan kulturens historiska tid och naturens *deep time*, som kan skönjas i Hallströms och Niemis verk och som ytterligare fördjupar tematiken kring plats, natur och människa.

Döda fallet

– exploateringen av Norrland

Både det 1700-tal och den samtid som skildras i verken visar hur en hegemonisk centralmakt med självklarhet gör anspråk på naturtillgångar och arbetskraft i vad man betraktat som mer perifera delar av landet. Detta kan relateras till bilden av Norrland som en *intern koloni*, i bemärkelsen en i förhållande till den egna nationens maktcentrum perifer geografisk plats, vilken exploateras i ekonomiska syften som främst kommer andra än platsens invånare till del. Marie Louise Pratt beskriver detta som utmärkande för den fas i nordeuropeisk kapitalism som tog sin början i mitten av 1700-talet och som innebar satsningar på att exploatera naturtillgångar inom de egna ländernas gränser.⁴

Hallström omtalar i den efterskrift till *Döda fallet* som skrevs till en senare upplaga av verket sin huvudperson som en representant för ”den världserövrande kapitalismen”.⁵ I själva roman-texten etableras gestalten Huss omedelbart som just en skrytsam erövrartyp. Han är inte omedveten om de aversioner och farhågor hans projekt väcker, men lyssnar inte till dem som manar till försiktighet. Längtan efter framgång och berömmelse gör att han framhärdar i sina planer, vilket så småningom leder till total utarmning av bygden:

Hela byar hade mist sina ängar, hela holmar med allt vad därpå ryndes voro bortsopade, fisket var förstört överallt, kvarnar och såghus

lågo i spillror och stora skogar hade ryckts upp med rötterna. Det, som stod kvar, var skövlat, laxar hängde sönderslitna uppe i trädtopparna, sjögräs, lera och mjöla täckte och sudlade allt, icke ett strå stod grönt, icke en fågel hade sitt bo. Så långt älven rann, var allt vad människo-flit åstadkommit under långa tider bortplöjt, och folket stod tomhänt med tankar av hat och hämnd mot kortsyntheten uppe i Ragunda.⁶

Bilden av den destruktiva kortsyntheten förstärks ytterligare när Huss till folkets häpnad jublar över de stora fiskfångster just denna dag jubler. Att det däremot inte kommer att finnas något kvar efterkommande dagar bekymrar honom inte alls. Huss härstammar själv från trakten och den hänsynslösa exploateringen knyts inte på något uppenbart sätt till en konflikt mellan ett maktcentrum i syd och en nordlig periferi. Det är också anmärkningsvärt att den samiska kulturen är helt frånvarande i skildringen av trakten. Däremot betonas intressekonflikten mellan de sedan generationer bofasta och de som lämnat sin geografiska och kulturella tillhörighet och som, med koloniserande förtecken, ser exploatering av platsen som en möjlighet till ekonomisk vinning.

Som viktig representant för tillhörighet, förankring i tid och rum och en därmed förbunden känsla av ansvar för platsen framträder den unga Magnil, föräldralös och inneboende hos sin släkting, kyrkoherde Frisendal i Ragunda by. Till hushållet kommer även den godhjärtade och revolutionärt lagde prästsonen Olof-Gabriel, ditskickad från Uppsala av sin far, som hoppas att sonen ska komma på bättre tankar i denna stillsamma miljö. Olof-Gabriel och Magnil finner varandra och möts om kvällarna vid sjön, men deras olikheter blir efter hand tydliga. Medan naturen för honom är något filosofiskt och teoretiskt att resonera om är den för henne levd erfarenhet. Detta blir också avgörande när deras vägar skiljs. Olof-Gabriel vill att hon ska följa med honom till Uppsala som hans fru, men Magnil är övertygad om att hon aldrig skulle kunna förlika sig med livet där och

att han i längden inte skulle kunna nöja sig med att stanna i hennes bygd. Även Huss uppvaktar ihärdigt Magnil, trots att hon är en av hans strängaste kritiker. Detta är symptomatiskt för hans blinda självgodhet och övertygelse om att han i egenskap av framstegsman har självklar rätt till vad helst han önskar. Här inbjuder texten till en ekofeministisk läsning, i och med parallellen mellan mannens maktmissbruk gentemot såväl kvinnan som naturen.⁷

När Magnil för sista gången avvisar Huss frieri sker det på ett symbolladdat vis: "Och hon vände sig bort mot sina skogar, som stodo orörda av all förändring, väldiga och tunga som alltid, och gick till sitt arbete."⁸ Magnil väljer alltså att stanna och att vara en del av platsen och dess natur. Huss däremot är en representant för den hybridrabbade framstegsivern. Han är övertygad om sin förmåga att tämja både medmänniskor och natur: "Den vildaste älv hade han gjort tam. Han var en stor man, han kände det mer och mer."⁹ Huss planerar ett besök hos kungen för att få erkännande för sina framgångar, men omkommer under båt-färden söderut, besegrad av den älv han försökt betvinga. Hallströms roman utmynnar i en modernitetskritik med ekologiska, ekonomiska och sociala förtecken. På ett individplan är Huss den stora förloraren, både i romanen och i historien. Det han står för, den hänsynslösa exploateringen av naturen och maktutövningen gentemot lokalbefolkningen, kan dock knappast sägas ha gått till botten med honom.

Fallvatten – samhällskritik och kulturmöten

Den intertextuella förbindelsen mellan Hallströms och Niemis verk framträder exempelvis i rader som denna i *Fallvatten*: "Ett ögonblick fick hon för sig att älven rann åt fel håll, att allt blivit spegelvänt."¹⁰ Oavsett om det är en medveten referens till det som beskrivs i *Döda fallet* eller ej, är den tematiska parallellen, med katastrofscenarion vid vatten, slående. I Niemis roman problematiseras på olika sätt

den exploatering av älvar som skett för att extrahera vattenkraft. Bakgrunden är den vattenkraftsutvinning som startade under det första decenniet av 1900-talet, främst i norra Sverige. Att Suorva-området var en del av en nationalpark stoppade inte det parlamentariska beslutet att bygga dammen och kraftverket, ett beslut som kan betraktas som djupt centralistiskt och kolonialt präglat. Vattenfall, som allt sedan start förvaltat dammen, först som statligt affärsverk och sedan 90-talets avreglering av elmarknaden som statligt aktiebolag, har på senare år blivit hårt kritiserat bland annat för sitt ägande i tyska kolkraftverk som står för stora koldioxidutsläpp. I en artikel av Jenny Jarlsdotter Wikström beskrivs den utvecklingsinriktade natursyn som kommer till uttryck i företagets egna beskrivningar av sin historia och verksamhet, en natursyn kopplad till "kolonialism, industrialism och idén om linjär progression".¹¹ Kritik gentemot denna natursyn menar jag är en central del av Niemis *Fallvatten*. Att vattenkraft i många avseenden är ett mer hållbart sätt att utvinna energi än många andra är inte något som berörs i verket. Den kritiska hållningen gentemot kortsiktigt tänkande och brist på ansvar är av mer övergripande slag. Den märks exempelvis även i passager som när en av gestalterna reflekterar över sin arbetssituation och konstaterar att människan är "[k]anonmat i den nya kortanställningsekonomin, vid varje tillfälle utbytbar".¹²

Något som figurerar i marginalen och också viss mån problematiseras i verket är turismnäringen. En av gestalterna, Vincent Laurin, försörjer sig "genom att skjutsa turister till de mest avlägsna fjällsjöarna och öringsbäckarna [...] de vackraste vyer som norra Europa kunde erbjuda".¹³ Samtidigt som dessa turister fascineras av landskapet kan de sägas bidra till förstörelsen av det genom själva resandet och helikopterflygandet. Även ripjägare och samiska renskötare anlitar Vincent som helikopterförare, men turismen, det yliga förhållandet till platsen, sticker ut som en smärtpunkt. På andra håll i berättelsen talas det om ortens klass-

resenärer, som i hög grad lämnat sitt ursprung, men som känner en skuld och en saknad:

Där fanns ett gammalt liv som man valt bort. Det låg inom räckhåll, sträckte man bara ut handen kunde den greppa klyvyxan eller kasttömmen, så nära väntade det. Skogen och fjället alldeles vid huden. Man ville ha tillbaka den känslan några veckor varje år, omges av den. Elda med ved och känna händerna lukta färskrensad fisk när man lade sig på kvällen.¹⁴

Vad som också blyxtbelyses i romanen är obalansen mellan de områden och människor som drar nytta av utvinnandet av naturresurser och de som blir lidande när projekten misslyckas. Detta illustreras på ett slående sätt i skildringen av översvämningens obetydliga effekter i huvudstaden, i jämförelse med förstörelsen av landskapet och de livskatastrofer som drabbar människor i kraftverkets närhet. Kapitel 43 utgörs av en kort scen från ett kök i Stockholm, där gestalten Carsten Azon, som i övrigt inte har någon plats i berättelsen, dricker kaffe och löser korsord. Carsten framställs inte som någon privilegierad person, han bor i en etta och förefaller ha en osäker livssituation. Han är inte heller infödd stockholmare och sammantaget alls ingen självklar representant för ett centrum i förhållande till en missgynnad periferi. Däremot är den rent geografiska placeringen viktig och betonas avslutningsvis när den interna fokalisering som annars dominerar kapitlet frångås: ”Dessa två nersläckta sekunder var den enda störning som kom att drabba Stockholmsområdet.”¹⁵ Här framträder tydligt platsens betydelse. Även de mindre privilegierade i huvudstadsområdet befinner sig, utan att vara medvetna om det, i en gynnsam position i jämförelse med dem som är bosatta i landets nordligare delar.

I flera av Niemis verk utgör skärningspunkten mellan den samiska kulturen och den riks-svenska en viktig aspekt. Sociala och språkliga hierarkier bearbetas författarskapet igenom, senast i den uppmärksammade romanen *Koka björn* (2017). En tänkbar hypotes vore att det

samiska knyts till en mer ekocentrisk hållning, vilken framträder som en motkraft mot hänsynslös exploatering av naturresurser. Samtidigt problematiserar texterna en förenklad syn på olika kulturers närhet till naturen. Den gestalt läsaren först möter i *Fallvatten* är Adolf Pavval, som lämnat det samiska sammanhang han vuxit upp i och överlämnat renskötseln, som han i och för sig håller högt, till sin bror. Utmärkande för skildringarna av Adolf är mötet mellan natur och modern teknik. När flodvägen kommer sitter han i sin specialutrustade Saab 9000 Limousine och lyckas efter diverse komplikationer rädda sig från katastrofen, inte bara en utan två gånger. Hans relation till sin bil beskrivs som att ”människa och maskin växte ihop organiskt” samtidigt som han under en paus reflekterar över att han står vid ”världens sista drickbara ytvatten”.¹⁶ Det går knappast att utläsa någon teknikfientlighet eller förordande av ”tillbaka till naturen” i dessa skildringar. Snarare framträder värdet av såväl traditioner, förankring i platsen och respekt för naturen som bejakande av det moderna samhällets möjligheter.

Ytterligare ett antal gestalter har samiskt påbrå och de representerar inte en samlad bild av ett mer hållbart alternativ. Niemi bryter därmed mot en romantiserad och essentialistisk stereotyp av samer som ett oförstört naturfolk, vilken etablerades bland annat av Linné.¹⁷ Den mest osympatiska gestalten, Barney Lundmark, antyds ha en tragisk barn-dom bakom sig, med en alkoholiserad, samisk mamma. Han framstår som en representant för allehanda destruktiva värderingar i både större och mindre sammanhang. Bland annat beskrivs hur han väljer att dricka sitt kaffe ur plastmugg: ”från Lulekontoret hade de beordrat återvinning och porslinskoppar som skulle diskas enligt någon sorts miljöpolicy, men det sket han i. Det där kunde de hålla på med nere i stan.”¹⁸ Möjligen kan man skönja ett visst ironiserande från författarens sida, men fortsättningsvis bekräftas bilden av Barney som en man som inte tar någon hänsyn. Han är även skeptisk till att extrema väderhändelser har

något med mänskliga aktiviteter att göra, men samtidigt antropocentriskt övertygad om att det går att stävja naturen, i resonemang som: "Blöthöstar fick man räkna med. De ingick i planen. Hundraårsflöden, ja rentav tusenårsflöden, dammen var byggd för att stå emot det värsta tänkbara."¹⁹ I takt med den eskalerande katastrofen tappar Barney helt kontrollen och till slut både våldtar och mördar han, som en följd av att de båda kvinnliga inspektörerna sätter sig upp mot honom. Liksom Hallströms roman inbjuder verket i dessa avseenden till en ekofeministisk läsning.

En annan gestalt, Lena Sundh, står för en patetisk och icke-autentisk exotifiering av såväl naturen som den samiska kulturen. Även hon begär något som kan betecknas som en våldtäkt. Efter att ha räddat den unge konstnärskollegan Laban genom att amputera hans ena underben när det fastnat under ett träd i den forsande älven, övergår hennes försök att hjälpa och värma, parallellt med hans dödskamp och hennes stigande förvirring, till en form av sexuellt utnyttjande. Lena är en problematisk person, med en bakgrund av att ständigt hamna i konflikt med sin omgivning, men kopplat till detta i viss mån också en sanningssägare. Hennes tidigare tankar om Laban är en intressant variation på kritiken av det destruktivt andro- och antropocentriska: "Han hade säkert testat droger och tyckte att de fungerade, droger ställde ju människan i centrum i vårt väldiga universum, alldeles exakt i mitten."²⁰

En annan viktig gestalt hos Niemi är Lovisa Laurin, som mitt i den akuta kampen för att rädda sig själv och barnet hon väntar reflekterar över sitt samiska påbrå. Hon minns sin upplevelse av första mötet med Jon Henrik, på en fest med samiska ungdomar: "Själv kände hon för första gången på allvar att hon förlorat något [...] inte ens hennes namn var längre rätt. På samiska hette hon Inga Lovisa, men som svensk hade hon slutat använda det första namnet."²¹ Namnförkortningen blir en illustration av en stympad identitet, en förnekelse och förlust av det egna ursprunget som riskerar bryta kontak-

ten med det förflutna. Denna identitetsförlust, visad inte minst genom gestalten Barney, och sammankopplad med bristen på respekt för naturen och förankring i platsen, framträder som komponenter i de destruktiva skeenden som romanen utforskar.

Bildspråk och makttematik

Rent berättartekniskt finns det viktiga likheter mellan Hallströms och Niemis verk. En sådan är de skiftande perspektiven och rösterna. I *Fallvatten* skildras och fokaliseras ett tiotal olika gestalter och deras upplevelse av dagen för katastrofen. Språket i de olika avsnitten färgas delvis av respektive gestalts tankar och känslor. Hallströms roman är mer traditionellt upplagd med en allvetande berättare, vars totala överblick och insyn i allas tankevärldar dock ibland också övergår i fokalisation. Det stilistiska drag som framför allt förenar verken är dock det expressiva bildspråket som skapar förbindelseänkar mellan människa, djur och natur. Att det mänskliga liknas vid djurvärlden, så kallad zoomorfisering, kan antingen förknippas med negativa associationer eller ha en mer positiv eller kritisk potential.²² Zoomorfisering kan fungera som ett slags *Verfremdungseffekt*, men också som en betoning av relationer och gränsöverskridanden mellan det mänskliga och icke-mänskliga. På detta finns rikhaltiga exempel i båda romanerna. Huss beskrivs med djurmetaforer i hur han "ständigt skapat allt större virvlar omkring sig; de hade varit hans livselement som en simmande sällhunds" och hur han störtar i vattnet "lik en rovfågel som skjuter ner på bytet".²³ Om Barney i *Fallvatten* heter det: "En morgning steg ur mannens strupe. Det lät primitivt, nästan djuriskt. Med höjda nävar störtar han emot henne."²⁴ Negativt eller våldsamt laddad zoomorfisering aktiveras alltså ofta i skildringar av manlig självhävdelse och aggression. Beskrivningarna av gestalternas hänsynslösa agerande kan ge en nästan misantropisk effekt. En sådan hållning kan enligt Garrard länkas till en extrem eko-

centrisk position, med avstamp i tanken att naturen och jorden skulle vinna på att mänskligheten helt försvann.²⁵ Denna position är dock inte dominerande i något av verken.

Även antropomorfisering, att naturfenomen liknas vid det mänskliga, är vanligt förekommande. I *Döda fallet* talas det om älven som en "en stark och okynnig sate" och "lika stark steg forsens stämma, och lika muntert lekte den".²⁶ Skogens utseende kan beskrivas i termer av "tallar och granar, rot vid topp, som om de klivit på varandras axlar".²⁷ Ett antropomorfiserande bildspråk ses ibland som ett befästade av en antropocentrisk position – djur och natur får ett värde genom att "upphöjas" till en mänsklig nivå. Samtidigt kan det läsas som ett erkännande av naturens agens.²⁸ Båda dessa tendenser kan skönjas i Hallströms verk, inte minst när det talas om forna tiders strid mellan människa och natur, efter digerdödens härjningar:

När folket hämtade sig ur sin dvala och skulle fresta livet igen, då samlade skogen sina hopar till strid. De hade prövat herraväldet, de gåvo det icke godvilligt igen. De hade upptäckt människornas svaghet och druckit deras blod, nu sågo de dem djärvt i ögat och skredo till första anfallet. Längre var kampen oviss. Ur ödebygderna trängde nya flockar fram, de ville icke blott försvara sin mark, de ville vinna ny ända till havet, med gnistrande ögon lurade de i mörkret. [...] Den stora striden tycktes kommen, och nu gällde det manligt mod och ingenting annat.²⁹

Naturen bjuder hårt motstånd och gör det i termer av mänsklighet, eller snarare manlighet, men i slutänden är människan den starkare. Annorlunda förhåller det sig dock i skildringen av Huss misslyckade projekt. Här handlar det inte om överlevnad utan om girighet och övermod och människan är då den förlorande parten. Vad som också drar i mer likställande riktning är den symboliska parallellitet som framtonar mellan naturens utveckling och relationen mellan Magnil och Olof-Gabriel. Det som tidigare varit en lugn och vacker sjö

som de vistats vid i sin kärleksfulla gemenskap förvandlas, samtidigt som relationen får ett abrupt slut, till en vilt dånande och främmande fors, för att därefter utplånas.

I *Fallvatten* uttrycker Sofia Pellebro sin kärlek till älven, kontrasterat mot den aggressivitet hon både drabbats av och själv visat prov på i mötena med andra desperata människor: "Där låg den, älven. Bred och blank under de låga molnen, rofyllt flytande mot havet. Luleälven, hennes tröstare, tänkte hon, hennes älskade livskamrat. Inte kan väl du vilja mig illa?"³⁰ Här sker både ett tillskrivande av agens och ett förmänskligande, då den fokaliserade gestalten funderar över älvens intention. När hon slutligen nås av älven, sittandes på altanen vid sitt hus, sker ett slags gränsupplösning: "Det blev så mycket lättare när hon kunde sippra isär och bli vätska. Cellväggarna sprack som små sprakande äggskal, allt rann ut och strömmade och blev älv. Hon blev älv. Älv var allt som blev kvar."³¹

Ytterligare en variant av bildspråk hos Niemi är den som anknyter till modern teknik. När Adolf dricker sitt kaffe beskrivs den kroppsliga upplevelsen i sådana termer: "Den svarta hettan fyllde honom som olja, gick rakt in i hans motorblock."³² Denna typ av metaforisk gränsupplösning ger signaler om att gränserna mellan naturligt och onaturligt, mänskligt och icke-mänskligt inte är självklara och statiska. Bildspråkets funktion i romanen förefaller i hög grad handla om en sammansmältning och därmed ett jämfällande av olika sfärer. Människan är en del av naturen, *är* natur, men har också en benägenhet att ställa sig utanför och sätta igång destruktiva och självdestruktiva processer.

Modernitet och *deep time*

Den australiensiske historikern Tom Griffiths diskuterar hur *deep time* bör sättas i relation till modern, människocentrerad, historia. Han menar att det som kan framstå som ett antitetiskt förhållande mellan helt olika tidsskalor, liksom förhållandet mellan skilda platser och arter, i själva verket måste kopplas samman

och hanteras parallellt. Griffiths menar också att konceptet *deep time* i princip endast kan förstås med hjälp av metaforer, exempelvis som den att människans del av historien bara är några sekunder på ett dygn.³³ Resonemangen är applicerbara på litterära texter som skildrar sin samtid mot en fond av betydligt större tids-
spann. I både Hallströms och Niemis romaner sätts det nya, i sin samtid moderna, i relation till det liv man lämnat bakom sig eller som håller på att förloras. Samtidigt kontrasteras den brytningspunkt man befinner sig i också mot mycket större tidscykler, naturens och planetens tid, som när det i *Döda fallet* talas om den blottade klippväggen som aldrig setts av något mänskoöga, och i passager där naturens reaktioner på Huss ingrepp skildras:

Det var tidens flöde, som tröttnat att rinna evigt i samma lopp. Nu reste det sig i uppror med hela den gåtfulla oändlighet det kom ifrån, med alla seklers hopade och glömda minnen, och i ett enda skrik gav det upp sitt väsen av otillfredsställd vilja och ej längre långsam förgörelsemakt.³⁴

Besjälning, antropomorfisering och tematisering av tidens olika lager kombineras här på ett betydelsebärande sätt. På liknande vis fungerar det hos Niemi, exempelvis i skildringen av den pensionerade Vattenfallsarbetaren Gunnar Larssons reflektioner när han kämpar med att rädda sig ur vattnet, med sin drunknade vän och tidigare kollega Hinken som livboj:

Det här är alltså älven, tänkte han. Samma älv som han och Hinken varit med om att tämja. De hade skurit upp den, slaktat den som en orm i damm efter damm, snitt efter snitt. De hade fäst långa trådar vid dess kropp som gav elektricitet, de hade trott att den var tämjd och besegrad.

Men älven hade vaknat. Den riktiga gamla älven. Nu hade den slagit sig fri, våldsam och dundrande, nu var det älven som bestämde.³⁵

Uttrycket ”den riktiga gamla älven” kan associeras till tiden före människans exploatering, men också till helt andra tidsdimensioner, till *deep time*.

Som diskuterats ovan utgörs de metaforer som aktiveras i skildringarna av hur människor och natur reagerar på det som sker i hög grad av antropomorfiseringar och zoomorfiseringar, vilka i sin tur destabiliserar gränser mellan olika sfärer. Ett annat återkommande drag är de uttryck för religiösa och folkloristiska föreställningar kring det katastrofala, som kan läsas mer eller mindre metaforiskt. I Niemis roman heter det om flodvägen: ”En drake, tänkte han. En hydra. Någoting som inte finns.”³⁶ Ett annat exempel är när den gravida Lovisa, i sin rädsla för situationen, påminns om gamla talesätt om hur det onda som drabbar en blivande mamma kan sätta sin prägel på barnet hon väntar. Det kunde ”[f]örvandla det till en troll. Eller ett djur. Barnet kunde få päls och svans och ha tänder redan vid födseln.”³⁷ En liknande beskrivning används när den åldrade Gunnar Larsson tänker på sin fru, som lider av Alzheimers sjukdom: ”Det var som om den väna flickvarelsen han en gång gift sig med skalats av, och därunder hade en djurskepnad blottats. En trollpacka. En vild varelse som skrämde honom och växte sig starkare.”³⁸

Även uttryck som bottenar i kristna föreställningar är frekventa i verken. Stora tidsdjup kläs gärna i bibliska termer, som när Hallström skriver att ”Allt var orört efter skapelsens dag” och ”I sin blindhet hade man trott, att fallet var fienden, som det gällde att bekämpa, man hade rest sig mot skapelsens ordning och tänkt pruta lite på hans makt.”³⁹ Föreställningen om människans förbrytelse mot skapelsen som leder till Guds straff återfinns även hos Niemi, inte minst genom ett antal referenser till syndafloden och Noaks ark. Vad som betonas genom detta är risken med arrogant underskattande av naturens krafter och övertygelsen om att allt är under mänsklig kontroll – risken med extrem antropocentrism. Mänsklig maktlöshet skildras återkommande: ”det fanns krafter som

övergick det mänskliga, som inte gick att mäta med hästkrafter eller kilowatt eftersom visarna slog i botten. Man kunde be till Gud eller låta bli, man kunde ha munnen stängd eller öppen, det fanns inget i ens makt som kunde göra någon skillnad.⁴⁰ Att tro på Gud räddar alltså inte någon och föreställningen om en högre rättvisa avvisas definitivt i texten. Det är dock knappast en slump att språkbruket drar i metafysisk riktning.

Ett religiöst system som exempelvis det kristna kan sägas implicera ett antropocentriskt synsätt i och med idén om människan som skapelsens krona på jorden. Greg Garrard diskuterar hur kristna troper är ekokritiskt problematiska, eftersom "the underlying narrative structure of Christian mythology claims a directionality and coherence for the history of Creation that is at odds with evolutionary and ecological processes".⁴¹ Här vill jag peka ut en alternativ tolkning, nämligen att *deep time* och det som på olika vis övergår människans fattningsförmåga, genom tiderna klätts i religiösa terminologier. Hos nutida författare som Niemi, och i viss mån även Hallström, har valet av kristet färgat bildspråk inte med en grundläggande övertygelse hos författaren eller gestalterna att göra. Däremot präglar ett, både kristet och folkloristiskt, kulturellt arv det språk som används för att beskriva det ofattbara och för att skapa förbindelser mellan nuet och olika skikt av det förflutna.

Den litterära tekniken och sättet att an-

vända ett på olika vis gränsöverskridande bildspråk understryker en gemensam tematik hos Hallström och Niemi, en tematik som har med maktrelationer och dess konsekvenser i stor och liten skala att göra. Den intertextuella dialogen mellan författarskap och verk som dessa speglar i sig också större historiska linjer och relationen mellan det tidsspecifika och det tidlösa. Jämfört med de världsomspännande katastrofer vi ofta möter i dystopisk fiktion är det i de romaner som här diskuteras väldigt lokala former av apokalypser som skildras. Detta både skärper realismen och understryker den samhällskritiska och politiska aspekten. Läsaren möter konkreta och detaljerade exempel på hur enskilda människor och trakter plötsligt kan drabbas av naturkatastrofer orsakade av mänskliga aktiviteter. I båda romanerna handlar dessa aktiviteter om industriell exploatering av en plats där natur och befolkning blir lidande för att grupper med större makt och resurser ser möjligheter till ekonomisk vinning. Exempelvis Niemi beskriver av hur Stockholm drabbas av ett par sekunders förtretligt elavbrott medan människor förlorar hem och liv på platsen för katastrofen fångar något centralt i relationen mellan vad som kan ses som centrum och periferi. Det Norrland som skildras i respektive verk framträder därmed som en intern koloni i förhållande till ett maktcentrum utan djupare förankring i och förståelse för platsen, dess natur och människor.

Slutnoter

- 1 Greg Garrard, *Ecocriticism* (London & New York: Routledge, 2012). Garrard använder begreppet ekocentrism i bemärkelsen ett naturcentrerat synsätt som inte placerar människan i överordnad position. Antropocentrism å andra sidan definieras som ett tanke-system och en praktik som ser människan som överordnad andra delar av naturen.
- 2 Se till exempel *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*, red. Elisabeth DeLoughrey och George B. Handley (New York: Oxford

- University Press, 2011) och Graham Huggan och Helen Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals and Environment* (London och New York: Routledge, 2012).
- 3 Huggan och Griffin, *Postcolonial Ecocriticism*, 82, 133.
- 4 Marie Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London & New York: Routledge, 1992), 9. Se även Peter Forsgren, *Norrland som koloni och utopi* (Göteborg och Stockholm: Makadam, 2015), 21f. Termen

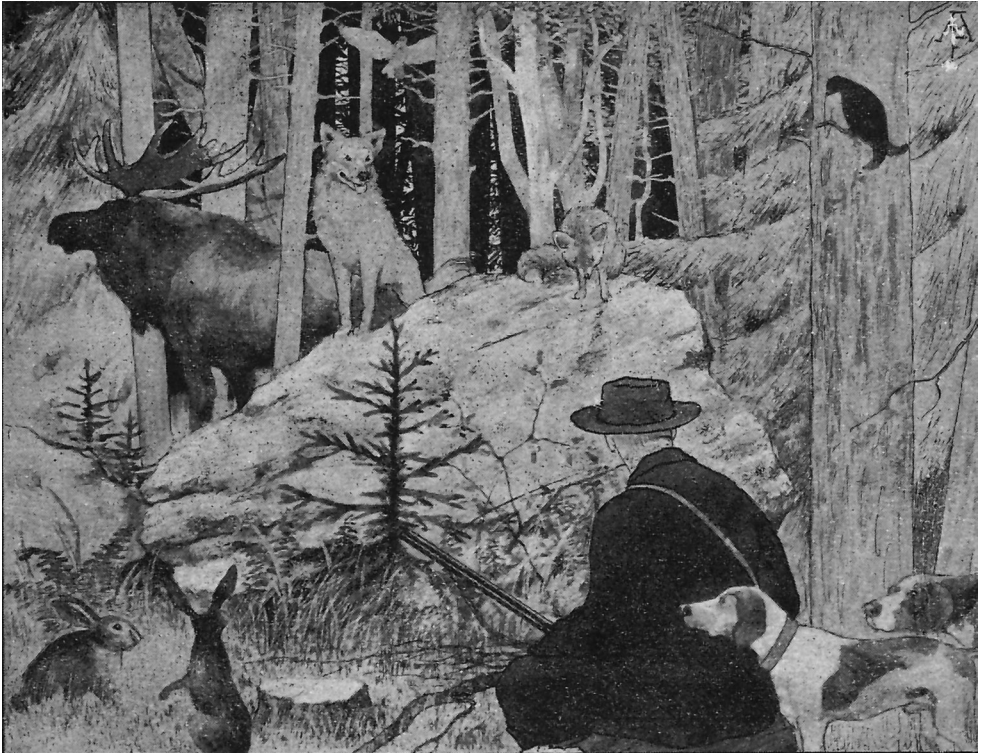
- intern koloni* kan problematiseras, då den implicerar en identifikation med den aktuella nationalstaten, men med reservation för detta finner jag den användbar i resonemang om relationen mellan platser.
- 5 Per Hallström, *En skälroman: Döda fallet* (Stockholm: Atlantis, 2001), 224. Den dubbelutgåva av de två romanerna som här används, med förord av Per Wästberg och under redaktörskap av Per Rydén, avslutas med de kommentarer Hallström skrev till en upplaga från 1922–1923.
 - 6 Hallström, *Döda fallet*, 187–88.
 - 7 Se Greta Gaard, *Critical Ecofeminism* (Lanham: Lexington Books, 2017).
 - 8 Hallström, *Döda fallet*, 198–99.
 - 9 Hallström, *Döda fallet*, 191.
 - 10 Mikael Niemi, *Fallvatten* (Stockholm: Piratförlaget, 2012), 95.
 - 11 Jenny Jarlsdotter Wikström, "Fallet Vattenfall: Om styrdokument, elproduktion vid Lule älv och Lars Vilhelm Svonnis *Överskrida gränser*", i *Norrlandslitteraturer: Ekokritiska perspektiv*, red. Peter Degerman, Anders E. Johansson & Anders Öhman (Göteborg och Stockholm: Makadam, 2018), 175. Niemis *Fallvatten* tas här kort upp som ett jämförande exempel.
 - 12 Niemi, *Fallvatten*, 137.
 - 13 Niemi, *Fallvatten*, 10.
 - 14 Niemi, *Fallvatten*, 114.
 - 15 Niemi, *Fallvatten*, 232.
 - 16 Niemi, *Fallvatten*, 7.
 - 17 Linda Andersson Burnett, "Selling the Sami: Nordic Stereotypes and Participatory Media in Georgian Britain", i *Communicating the North: Media Structures and Images in the Making of the Nordic Region*, red. Jonas Harvard och Peter Stadius (Farnham & Burlington VT: Ashgate, 2013), 171–196.
 - 18 Niemi, *Fallvatten*, 22.
 - 19 Niemi, *Fallvatten*, 23.
 - 20 Niemi, *Fallvatten*, 30.
 - 21 Niemi, *Fallvatten*, 158.
 - 22 Garrard, *Ecocriticism*, 160–61.
 - 23 Hallström, *Döda fallet*, 97; 208.
 - 24 Niemi, *Fallvatten*, 248.
 - 25 Garrard, *Ecocriticism*, 25.
 - 26 Hallström, *Döda fallet*, 109; 114.
 - 27 Hallström, *Döda fallet*, 110.
 - 28 Huggan & Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism*, 208.
 - 29 Hallström, *Döda fallet*, 121.
 - 30 Niemi, *Fallvatten*, 220.
 - 31 Niemi, *Fallvatten*, 274.
 - 32 Niemi, *Fallvatten*, 8.
 - 33 Tom Griffiths, "Travelling in Deep Time: La Longue Durée in Australian history", i *Australian Humanities Review*, Nr 18 (juni 2000), <http://australianhumanitiesreview.org/2000/06/01/travelling-in-deep-timela-longue-dureein-australian-history/>.
 - 34 Hallström, *Döda fallet*, 184.
 - 35 Niemi, *Fallvatten*, 148–149.
 - 36 Niemi, *Fallvatten*, 59.
 - 37 Niemi, *Fallvatten*, 111.
 - 38 Niemi, *Fallvatten*, 77.
 - 39 Hallström, *Döda fallet*, 113, 186–87.
 - 40 Niemi, *Fallvatten*, 77.
 - 41 Garrard, *Ecocriticism*, 202.

Summary

Natural Disasters, Hierarchies and Time in Two Northern Swedish Novels

Per Hallström's novel *Döda fallet* ("The Dead Falls") from 1902 and Mikael Niemi's *Fallvatten* ("Falling Water") from 2012 both depict natural disasters induced by man. The former novel has a historic background while the latter is a more speculative, yet realistic, narrative. In this article, a combined ecocritical and postcolonial reading of the novels highlights a shared focus on power structures and their effects, in both the short and long term. This thematization is also reinforced by the use of anthropomorphic and zoomorphic imagery. Both novels include an implicit criticism of industrial exploitation. Nature, as well as local residents, suffer great losses due to the profit and power interests of other groups, groups without a deeper connection to the place, its nature and people.

Keywords: ecocriticism, postcolonial studies, Swedish literature, Mikael Niemi, Per Hallström



Jägaren inför djurens domstol. Omslagsillustration av Anders Forsberg till Karl-Erik Forsslunds novellsamling *Djur* (1900).

ANDREAS HEDBERG

”MÄNSKLIGHETEN SVÄMMAR ÖVER ALLA BRÄDDAR OCH KRYMPER PÅ SAMMA GÅNG”

Modernitet och antropocentrism i Karl-Erik
Forsslunds *Djur* (1900) och Helena Granströms
Det som en gång var (2016)

På den allra sista sidan av Helena Granströms (f. 1983) till hälften skönlitterära och till hälften essäistiska bok *Det som en gång var* (2016) möter huvudpersonen, fjällvandrar Helena, en stor björn. Stämningen är hotfull. Björnen ställer sig på bakbenen och blir högre än de spretiga tallar som omger den. Berättelsen stannar upp. Helena tänker om björnen: ”Jag skulle vilja att du sade något. Jag skulle vilja att du vred ditt ansikte in mot mitt och talade till mig.”¹

Den här scenen, en konfrontation med det djuriska som inkluderar en förhoppning om samstämmighet och kommunikation, får bli utgångspunkt för det här försöket att diskutera hur antropocentrismen har blivit föremål för kritiska granskningar i svensk skönlitteratur. Syftet är att jämföra sådana granskningar från två olika skeden i den svenska litteraturhistorien, nutid och sekelskiftet 1900, för att därigenom spåra

nyanser och skiftningar i det som kan beskrivas som upplysningskritiska naturskildringar. Stöd och inspiration hämtas från inflytelserika ekokritiker, främst Greg Garrard och Timothy Morton. I centrum står – liksom i Granströms scen – förhållandet mellan människa och djur.

Bakgrund: Modernitetens kultursprång

Det moderna projektet framskrider i skov. Varje sådant moment av acceleration uppstår ur och resulterar i framstegstro och optimism. Men det följs också av kritik och ifrågasättande från miljöer som brukar kallas upplysningskritiska, framför allt för att man inom dem har ifrågasatt upplysningens bild av mänsklighetens gränser. När kulturen tar språng som förändrar människans yttre villkor medför det alltså att själva begreppet människa, samt människans

förhållande till den yttre världen, problematiseras. Gränserna mellan människa, djur och natur – samt våra definitioner av dessa begrepp – sätts i fråga. Dessa tendenser är ömsesidigt beroende av varandra. Den som gör motstånd mot en pågående utveckling, en utveckling som i detta fall tillskrivs moderniteten eller upplysningen, antyder samtidigt att denna pågående utveckling styrs av en felaktig uppfattning om vad det innebär att vara människa.

Just nu hanterar vi följderna av ett sådant skov i samhällets modernisering, informationsteknologins genombrott från 1980-talet och framåt. Till detta utvecklingssteg – som av ekonomer och historiker har kallats för den tredje eller fjärde industriella revolutionen² – hör digital kommunikation, virtuella världar och artificiell intelligens i olika former. Liksom i tidigare fall följs detta tekniksprång av en stark framstegstro, baserad på medvetenheten om nya möjligheter för till exempel produktionseffektivisering och distanskommunikation. Men optimismen ledsagas även här av sin ständiga upplysningskritiska följeslagare, kultur- och civilisationskritiken. I detta fall handlar den följdriktigt om att peka ut risker med informationsteknologin, exempelvis individens isolering och samhällets sårbarhet inför digital krigföring. De kritiska rösterna har också ifrågasatt den informationsteknologiska modernitetens människobild.

Detta har blivit särskilt tydligt i svensk samtidskultur och kulturdebatt under de senaste tio åren, vilket också märks i fiktiva berättelser om människa och natur. Ett ofta anförda exempel på sådan fiktion är Henrik Björns dramaserie *Jordskott*, vars första säsong sändes i Sveriges television 2015. I denna serie, som kombinerar kriminalfiktion med fantasy, ifrågasätts gränsen mellan människa och djur, mellan människa och växtlighet och mellan människa och sagoväsen. I serien slår de icke-mänskliga krafterna tillbaka mot en långvarig mänsklig våldsutövning och låter oss samtidigt förstå att vår definition av oss själva som någonting utanför eller ovanför naturen är ogiltig. *Jordskotts*

kritiska vision av det moderna samhället kan också kopplas till djupekologin och dess ofta patosfyllda fascination för naturens hämnd.³

När icke-jag blir jag: Att låta människa och natur höra samman

En av de främsta kritikerna av det informationsteknologiska samhällets människobild är fysikern, poeten och debattören Helena Granström. Hon diskuterar det här problemet, det vill säga vår tids antropocentriska föreställningsvärld, redan i debutboken *Alltings mått* (2008), liksom i essän *Det barnsliga manifestet* (2011). I denna artikel analyseras dock enbart den senare *Det som en gång var* (2016), vars slutscen beskrevs i inledningen. En av Granströms främsta invändningar mot samtidskulturen är att den förtingligar sin omgivning. Djur och natur tillskrivs värde endast i den mån de har värde för människan, till exempel som råvara eller som plats för mänsklig rekreation (17). I en sådan antropocentrisk föreställningsvärld kan naturen inte betraktas som subjekt. Naturen har i denna världsbild ingen vilja. Den som tillskriver naturen vilja eller riktning uppges läsa naturen fel, förmänskligar den (23).

För Granström är detta tragiskt eftersom, som hon säger, ”att se sig själv i omgivningen är den enda möjliga grunden för empati”. Om vi inte kan se en omvärld som liknar oss, som också ”strävar och vill”, så kan vi heller inte föreställa oss något moraliskt ansvar för denna omvärld. Möjligen, tillägger hon, är det just genom projektion av jaget som icke-jaget kan upplevas som subjekt, det vill säga: om omvärlden är som jag innebär det också att jag är som min omvärld (24). Så uppstår medkänslan. Problemet med vår moderna kultur är att den bygger på upplysningstanken att omvärlden är något som kan läsas, beskrivas, tolkas, kontrolleras och ombildas. I förlängningen har detta inneburit att vi har omgivit oss med en värld bestående av mänskliga artefakter, såsom i stadsmiljön. Vi sluter oss i oss själva och reser stängsel mot det vilda som vi uppfattar

som artskit från det mänskliga, som något existerande på en annan, ofta lägre, nivå. Vi interagerar inte längre med icke-mänskliga varelser som är skilda från men ändå besläktade med det egna jaget. Det som återstår vad gäller definitionen av människan är tom bokstavlighet. Som Granström skriver, i en parafra av Max Horkheimers och Theodor Adornos *Upplysningens dialektik (Dialektik der Aufklärung, 1944)*: ”En människa är en människa är en människa. Mänskligheten svämmer över alla bräddar, och krymper på samma gång.” (26f)

Samtidskulturens problem är alltså beroende av dess människobild, som hos Granström framstår som centripetal och narcissistisk. Den moderna människan sluter sig i sig själv och bryter kontakten med sin omvärld. Men den här kritiken är inte ny. Den kan också spåras i verk som skrevs i samband med ett annat modernitetsskov, industrialiseringen och urbaniseringen av det svenska samhället kring sekelskiftet 1900 (det som kallas den andra industriella revolutionen eller den tekniska revolutionen har förlagts till åren 1870–1914). Jag skall här uppehålla mig vid endast en författare från denna period, nämligen Karl-Erik Forsslund (1872–1941), i dag kanske mest känd som grundare av Brunnsviks folkhögskola utanför Ludvika, men för sin samtid något av en litterär celebritet. Genombrottsboken *Storgården: En bok om ett hem* (1900) trycktes i nio upplagor. Forsslund var den främste inspiratören för den så kallade ungdomsrörelsen i Dalarna, ett försök till kulturell pånyttfödelse i modernitetskritisk anda.⁴ Forsslunds livsprojekt kan beskrivas som ett försök att skapa en lantlig motpol till den växande storstaden, en plats för trygghet och beständighet som med sin dragningskraft skulle locka tillbaka emigranter och nyblivna stadsbor. Det var en vision som han delade med många inflytelserika tänkare, såväl i Europa som i USA, vilka förespråkade ett framtida samhälle bestående av oberoende småbrukare samarbetande i ett federativt system.

Här skall jag dock inte diskutera Forsslunds samhällsvisioner, de som i någon mån kommer

till uttryck i *Storgården*,⁵ utan i stället koncentrera mig på de tankar som blir tydligast i en bok som publicerades samma år, novellsamlingen *Djur: Skisser och historier från Storgården*, och särskilt novellerna ”Djur” och ”Skissboksblad från Paradiset”.⁶ Flera noveller i samlingen präglas av en vilja att tillskriva naturen subjektivitet, på det sätt som Granström menar främjar mänsklig empati med omgivningen. Forsslund ifrågasätter samtidens antropocentriska tänkande, som för honom framstår som människofientligt. När människan vänder ryggen mot naturen och sluter sig i sig själv, när hon ”svämmer över alla bräddar”, som det heter hos Granström, då kan hon inte till fullo förverkliga sig själv, då krymper hon. Den antropocentriska världsbilden är inte sann mot människan eftersom människan inte kan lyftas ut ur sin omgivning utan alltid förblir en del av den.

Forsslunds kritik av antropocentrismen framkommer på flera sätt, bland annat genom återkommande antropomorfismer, ekomorfismer och zoomorfismer; djur och natur liknas vid människan och människan liknas vid djur och natur. (Sådana grepp kan förstås jämföras med Granströms vilja att ”se sig själv i omgivningen”). Redan i det första stycket av den inledande titelnovellen heter det om huvudpersonen Karl-Herman Bondeson på Storgården, att han helst vandrar i skogen ”när den står i höga, tysta tankar” (5). På nästa sida blir dimman i skogen till ”dunkla skepnader i vida gråa mantlar”. Ur dunklet hör Karl-Herman skogsljud som förmänskligas av berättaren: ”det fnissade och fnös, det gäspade och nös” (6).

I novellen ”Djur” ställs Människan, i form av jägaren Karl-Herman, inför rätta i ”skogens högsta domstol”, med älgen som domare, anklagad för massmord (11f). Hela temat för berättelsen bygger alltså på en omfattande antropomorfisering av djurvärlden, som får egna institutioner liknande människans. Dessutom omkastas maktordningen i ett slags biologisk karnevalism; det är inte djur och natur som skärskådas och döms av människan utan tvärtom. Människan ställs till svars, på

ett sätt som påminner om de djupekologiska hämnfantasierna i Henrik Björns *Jordskott*. Domaren upplyser också Karl-Herman om att de djur som han har mördat inte är främlingar utan hans egna ”fränder och släktingar”. Han har själv varit ”en kallblodig simmare i vattnet”, ”sväfvat vingad genom rymderna” och ”varit en fyrbent löpare i skogarna”. När han jagar, hetsar och dödar djuren är det sig själv han jagar, hetsar och dödar eftersom allt levande består av ”samma ämne”, samma kött och samma själ (15f).

Antropomorfiseringen kan här läsas som en moralisk strategi där djuren förmänskligas för att försvaras. Älgen blir människolik för att tillerkännas moraliskt subjektskap, för att införlivas i människans moraliska världsbild. Lösningen på antropocentrismens och den moderna människans problem är för Forsslund inte att hävda djurens annanhet i ett försök att ge dem värdighet, utan att visa att naturen delar våra drag, att – som Granström skriver – ge den vilja och riktning (23). Genom projektion kan icke-jaget upplevas som subjekt.

Men det var inte skildringar av en potentiellt hotfull natur – som i novellen ”Djur” – som gjorde Forsslund så känd i sin samtid. Tvärtom blev han berömd som ljuspredikant, som saluförare av ”Storgårdens evangelium”, präglad av ett utopiskt frihetssträvande i Friedrich Nietzsches anda. Storgården, den ideala platsen där den kringflackande moderna människan skulle slå rot och förenas med allt som växer och andas, var framför allt tänkt som en plats för trygghet, glädje och stabilitet. Det moderna rummets abstraktion skulle ersättas med ett annat och konkret, med ett ”boende” som påminner om det autentiska liv som Martin Heidegger beskriver i *Konstverkets ursprung (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935–36)* och uppsatsen ”Bygga bo tänka” (”Bauen Wohnen Denken”, 1951).

Mer typisk för denna vision är den sista novellen i samlingen *Djur*, ”Skissboksblad från Paradiset”. Denna skildring av livet på Storgården (som alltså uttryckligen kallas för ”Paradiset”) präglas av holism i både ekologisk

och berättarteknisk mening. Allt hör ihop, allt får liv och allt har röst. Läsaren tilltalas och bjuds in som gäst på gården, där han (för han beskrivs uttryckligen som en ”karl” [225]) presenteras för dess invånare och omkringboende, såväl människor som djur, tama som vilda. Djur blir därvidlag mänskliga, och människor får djuriska drag. Hunden är ”en hälgdagsfin gosse i svart med vitt skjortbröst och vita handskar” (225). Ägarens dotter Maj beskrivs som ”ett litet djur” som förkroppsligar ”skönhet och härlighet och glädje”. Själva gården är ”ett rött bärg” och barnkammaren ”en gul grotta med två gluggar” (241).

I beskrivningen av djurens liv upplöses syntaxen på några ställen i onomatopoeiska uttryck och kreativa försök att efterbilda rörelse: ”Ko-ack-ack-ack, ko-och-bock-bock, y-y-y-y” (225) och ”låt det gå, å hallå”, ”å hallå, hoppa på” (230). Det är som om språket, en produkt av den mänskliga kultur som Forsslund problematiserar, inte räcker till för att vara sant mot naturen. Det abstrakta, formaliserade språket måste utökas med nya röster – djurens, barnens – och försonas med talspråkets realiteter. (Föga förvånande var Forsslund en varm anhängare av samtidens stavningsreformer, som han tillämpade mer ambitiöst än de flesta – han stavar till exempel berg med ä och ofta djur utan d.) Att minska avståndet mellan språket och litteraturen å ena sidan och naturens verklighet å den andra är en av grundpelarna i Forsslunds Storgårdsprojekt. Litteraturen skall levas och livet skall bli litteratur; ja, den litteratur som inte levas är knappast värd att läsas. Det är också därför som Forsslunds huvudperson Karl-Herman Bondesson så lätt och så ofta flyter ihop med författaren. Redan *Storgården* spränger romanformen och förvandlas till ett slags dagbok med tillhörande schema för hur livet på landet skall levas.

I den frejdiga ”Skissboksblad från Paradiset” får djuren invadera texten – som på sina ställen upplöses i deras läten – och beskrivs dessutom som diktare av berättaren. De inte bara förmänskligas, de blir författare. I vinterlandskapet

kring Storgården är "[s]nöns vita papper [...] fullskrifvet med historier och dramer", som "dikter på olika värsmått" (229). Haren har skrivit "en rad hoppande anapäster öfver åkern", näbbmusen "en kort visa på rimmade trokéer", räven "en entonig och oafbruten monolog på prosa" (230). (Även typografiskt får djuren utrymme, då styckesavskiljande tecken ersätts med djursiluetter [till exempel 231].) Det här berättandet är förstås ett led i strävan att ge naturen värdighet genom att säga att den också har historier, att naturen kommunicerar med oss och att dess budskap kan avläsas, exempelvis på "snöns vita papper". Därför, säger Forsslund, bör vi möta naturen, inte vända den ryggen som den urbaniserade samtidsmänniskan gör.

Mellanspel: ekologin från grönt till svart

Forsslunds djursagor befäster tron på naturen som något bekant, som något vi kan lära känna och leva med i samförstånd. Den här tron är förstås också symptomatisk för hela hans projekt, med ambitionen att autentiskt leva i och med naturen. Icke desto mindre är det sådana företeelser som har pekats ut som djupekologins grundläggande misstag, exempelvis av Timothy Morton, en av de tänkare som har haft stort inflytande över samtidens ekokritik. Morton förespråkar en "ekologi utan natur" ("ecology without nature") eftersom själva begreppet "natur" enligt honom förutsätter att "naturen" är ett slags estetisk fond som kan betraktas och konsumeras på tryggt avstånd.⁷ Morton menar att det finns en fara i att tala om "natur" som något bestämt, eftersom det innebär att vi tror oss kunna greppa något som vi egentligen aldrig kan förstå och kontrollera. Han finner ett slags emblem för detta djupekologins misstag i naturfilmaren Timothy Treadwell, föremålet för Werner Herzogs dokumentärfilm *Grizzly Man* (2005); "påhejad av anhängare till djupekologin" ("Egged on by devotees of deep ecology"), skriver Morton, gjorde Treadwell dokumentärer för skolbarn om grizzlybjörnar i Alaska, endast för att så småningom själv bli uppäten av dem.⁸

Under de hundra år som skiljer Karl-Erik Forsslunds verk från Helena Granströms sker ett gradvis förmörkande av vår föreställning om "naturen" och av det ekologiska tänkandet i stort: från det ljusa gröna till det mörkgröna, från det mörka till det svarta, i en utvecklingslinje som på svenska har beskrivits av litteraturvetaren Erik van Ooijen.⁹ Han utgår från föreställningen om miljöfrågor som "gröna frågor". Tanken på naturen som "grön", menar han, "ger företräde åt ett visst slags, inte sällan pastoralt anstruken, växtlighet: det är skog och äng, gräs och grödor, en disciplinerad men förindustriell miljö hos vilken stadsmänniskan kan söka sin tillflykt och rekreation".¹⁰ Den här synen på naturen ligger nära Forsslunds, som reproducerar ett par vanligt förekommande tropor i det ekologiska tänkandet, såsom det har beskrivits av Greg Garrard.¹¹ Framför allt gäller det troperna "pastoral" (där livet på landet beskrivs i kontrast till staden) och "boende" (tanken på en autentisk samhörighet med en specifik *plats*). Den mörkgröna ekologin rör sig enligt van Ooijen "från antropocentrism till bio- och ekocentrism".¹² Den tydliga gränsdragningen mellan människa och natur kvarstår, men människan framstår alltmer som en destruktiv kraft, vilket i förlängningen kan leda fram till nymalthusianska krav på begränsningar av befolkningstillväxten. Människan ställs till svars, såsom Karl-Herman i Forsslunds novell "Djur".

I den "mörka ekologin" ("dark ecology") som har utvecklats av Morton själv upplöses gränsen mellan naturen och människan. Natur är i själva verket ett meningslöst begrepp, eftersom människan ständigt är "innäslad i otaliga andra objekt och organismer" som inte kan avskiljas från henne. Vi befinner oss i ett "enormt och trassligt trådverk" ("the mesh"), i vilket vi knyts samman med "otaliga klibbiga kroppar" som Morton kallar för "märkliga främlingar" ("strange strangers").¹³ Inför denna värld ersätts den gröna ekologins tankar om kärlek och harmoni med fruktan för det kusliga, obekanta och obegripliga. Den svarta ekologin, slutligen,

bejakar världens karga meningslöshet och söker ett slags samvaro med det främmande och skrämmande. I en sådan världsbild är människan inte en agent i en passiv omvärld; tvärtom är det den agientiella naturen som verkar ("naturar") genom människan, liksom genom en mängd andra kroppar och objekt.¹⁴

Slutdiskussion: Från samhörighet till främlingskap

Helena Granströms verk har mycket gemensamt med Forsslunds, till exempel vad gäller ifrågasättandet av antropocentrismen, men *Det som en gång var* bär samtidigt spår av det ekologiska tänkandets gradvisa förmörkande, av hur "kärlek och harmoni" i det moderna tänkandet om naturen har ersatts av "depression och melankoli".¹⁵ Detta är uppenbart redan i de paratextuella markörerna. Bokens omslag är mörkt och Granströms text illustreras av fotografier (av Marcus Elmerstad) föreställande hotade svenska naturmiljöer, påfallande ofta storslagna, nästan skrämmande sådana. Samtidigt präglas dessa bilder av tropen "vildmark" såsom den har beskrivits av Garrard, det vill säga föreställningen om en natur obesmittad av civilisationen (en föreställning som ofta mobiliseras för att försvara hotade biotoper och arter men som samtidigt är främmande för Mortons "mörka ekologi", som ju öppet kritiserar fetiseringen av en förment orörd "natur").

Bokens titel – *Det som en gång var* – aktualiserar dessutom tropen "apokalyps", där naturen måste förstås som "det som en gång var" men som inte längre finns. En sådan föreställning blir begriplig i relation till det i dag ofta anförda begreppet antropocen, den period i jordens historia då människan har en rent geologisk inverkan på planeten; katastrofen (i betydelsen destruktiv mänsklig inverkan) har i någon mening redan skett, och vi lever i verkningarna av den (en föreställning som däremot är fullt förenlig med "den mörka ekologin"¹⁶). Till dessa verkningar hör till exempel den globala uppvärmningen, ett av de oöverskådliga

"hyperobjekt" ("hyper objects") som Morton beskriver i *The Ecological Thought* (2010). Här finns alltså ett slags speglingseffekt: i takt med att människan alltmer uppfattas som skapare av väldiga krafter som klimatförändringar (antropocen) börjar vi inom den mörknande ekologins ramar föreställa oss naturen som skrämmande och oöverskådlig.¹⁷ Inför vår egen väldighet (apokalyps) svarar vi (Granström) med att konstruera en väldig och ofattbar natur.

När Granström skall beskriva naturen väljer hon följaktligen en helt annan miljö än den som skildras i den drygt hundra år äldre Storgårds-sviten. Detta har inte bara med förhållandet till naturen att göra utan också med synen på samhället och nationen. Den nationellt sinnade Forsslund verkade under det som litteraturvetaren Martin Lamm har beskrivits som "Skansenfesternas och folkdansernas gyllene tid",¹⁸ och skildrar därför Dalarna, som redan då var ett slags "måttstock för svenskheten" och en symbol för sträng och gammaldags livsföring.¹⁹ Storgården, platsen som ärvts från fäderna och som skall fyllas med nytt liv, är också en symbol för Sverige som nation. Forsslunds vision handlar om att komma hem, att lämna en kosmopolitisk och skrämmande stadsmiljö (som till exempel liknas vid en jättelik giftspindel²⁰) för att återförenas med det vernakulära, trygga och bekanta. Till denna sfär, den trygga och bekanta, hör alltså både naturen och nationen.

Helena, huvudpersonen i Granströms *Det som en gång var*, rör sig i ett annat landskap: fjällvärlden. Proportionerna är helt annorlunda än i Forsslunds dalaskildring. Fjällen är väldiga, sublimes. För Helena är landskapet också långt ifrån det trygga hemmet. (Hon tänker det uttryckligen när hon möter en renskötare: "Det här är hans hem. Det är inte mitt." [36]) Hon är en vandrare, en förbipasserande som verkar ha kommit för att möta just något annat. Denna radikala annanhet står i motsats till stadsrummet, och där finns en likhet med Forsslunds skildring. Men hos Granström är det stadsrummet som är hemmet, låt vara ett problematiskt hem, och naturen och det naturnära livet som

står för det främmande. ("Allting därinne är främmande, allting omkring mig" [57], tänker Helena när hon ser in i renskötarens uthus.) Intrycket förstärks av att Helena befinner sig långt ifrån det Dalarna som i Forsslunds samtid beskrevs som "Sveriges hjärta".²¹ Hon rör sig i stället i Sápmi, samernas hemland som ofta har fått spela rollen som ett främmande land inom Sveriges gränser. Huvudpersonens främlingskap betonas; hon rör sig avigt och osäkert i denna miljö, en motvillig representant för centralmakten. Biotopen är också en helt annan än hos Forsslund. Trakten kring Storgården domineras av "den gröna naturen", av "skog och äng, gräs och grödor", en pastoralt anstruken plats där stadsmänniskan (som van Ooijen skriver) "kan söka sin tillflykt och rekreation". Den fjällvärld som Helena rör sig i saknar ofta grönska; den är svart, vit, gul, brun och grå.

Språkligt är projektionen betydligt mindre tydlig hos Granström än hos Forsslund. Det förekommer dock att naturen får mänskliga drag, exempelvis när ett av fjällen liknas vid en gammal kvinna, "stor och åldrad, svart och grön, smältvattenfårar som revben längs med sina flanker" (14). Men naturen gör också motstånd mot det mänskliga. Helena söker tryggheten i kartan, men den rycker i vinden, fladdrar och spricker (23). Det antropomorferade berget är stort och åldrigt; människan bjuds inte in till jämlikar som hos Forsslund. I stället tycks hon uppmanas till underkastelse inför en sublim natur.

Mot slutet av *Det som en gång var* bereder sig Helena på att lämna fjällvärlden. Hon stiger på bussen men ångrar sig, övernattar i en stugby och fortsätter sedan vandringen. Det är då hon möter björnen, i den scen som refererades i inledningen till denna text. Helena står still inför det stora djuret, som nästan tycks vuxet ur jorden, liksom bestående av samma materia som omgivningen. ("Stora gräsbjörn, håriga bruna, väldiga vaggande kropp av kråkbär och frön.") "Jag skulle vilja att du sade något", tänker hon om björnen, och fortsätter: "Nu gör du det. Nu talar du till mig. Du talar högt och tydligt. Med

din mullrande röst ur kroppen talar du. Du talar, men jag förstår inte vad du säger." (177)

Kommunikationen, samstämmigheten, uteblir alltså. Björnen är som vuxen ur landskapet som ju boken igenom har fått representera det främmande. Det finns förstås en sorg i detta. Granströms bok är mörk. Grundproblemet för vandraren Helena är just förhållandet till naturen; hon upplever den som främmande, men den borde inte vara det. Hon är på något sätt skadad av den moderna civilisationen, som på flera ställen (också i de skönlitterära partierna av boken) tillskrivs negativa värden. Detta antitetiska förhållande mellan stad och land delar Granström med Forsslund, liksom med djupekologins föreställningar om människa och natur, men i Storgårdsböckerna finns knappt någon sorg. I stället är det glädjen och hoppet som dominerar.

Forsslunds böcker präglas av den ekologiska tropen pastoral, där landsbygden beskrivs i kontrast till staden och samtidigt som ett hem dit vi kan vända åter för att förenas med allt som är gott. ("No other trope is so deeply entrenched in Western culture, or so deeply problematic for environmentalism", skriver Garrard.²²) Pastoralen är en politisk genre, konstruerad för att säga något om det som är icke-natur, om det mänskliga samhället. Den kan vara nostalgisk och elegisk, eller idyllisk om den enbart ägnas åt samtiden, men den kan också vara framåtsyftande och utopisk.

Forsslund skriver om nationen, och han erbjuder ett program som skall bota samhället från det moderna livets sjukdomar. Det är uppenbart (möjligen med undantag för den sista boken i sviten, *Hemma igen* från 1915, där han har rört sig från det idylliskt-utopiska mot det elegiska) att han tror på sina lösningar, att han är förvissad om att utvecklingen skall kunna vändas. En sådan utveckling blir dock endast möjlig om vi väljer att, som Heidegger skriver, "bringa boendet in i dess väsens fullhet", det vill säga att fullt ut prioritera boendet (*dwelling*), individens långsiktiga förening med ett landskap av minnen, släktskap och död, av

ritualer och praktiskt arbete.²³ Till detta boende hör också ett förhållningssätt till naturen som med hänvisning till de skiftande nyanserna i det ekologiska tänkandet kan beskrivas som idylliskt ljusgrönt eller djupekologiskt mörkgrönt. Naturens ordning är god och begriplig. Pastoralen förutsätter i ett slags patetisk fallasi ("pathetic fallacy") att djur och växter besvarar mänskliga känslor.²⁴ Storgårdsböckernas natur kommunicerar ständigt med människan; hon behöver bara anstränga sig lite grann (egentligen bara vara sig själv, avsäga sig civilisationens förkonstling) för att förstå. Estetiskt är det lätt att uppfatta denna värld som harmonisk och skön i Edmund Burkes bemärkelse. Den kan fattas och beundras, vi kan bli en del av den. Den kan styra vår existens mot en bättre framtid.

Hos Granström är det annorlunda. Naturen är stum (björnen talar, men vi förstår den inte), gåtfull och väldig. Det är en natur som hotar att överträffa oss, en vildmark som motsätter sig kulturens strävanden. Till vildmarken kommer vi, liksom i de bibliska texterna, för att prövas, för att kontempera våra (eller civilisationens) synder. Naturen hos Granström är antingen djupekologiskt dömande (mörkgrön) eller svart, det vill säga monstruös, obekant, kuslig, skrämmande. Det som möter vandraren är inte det sköna utan – liksom i den gotiska skräckroman-tiken – det sublimala, det som kräver underkastelse. (Den gröna nostalgin ogiltigförklaras, liksom hos Morton: "[t]he ecological era is the revenge of place, but it's not your grandfather's place".²⁵)

Granströms vildmarksskildring varvas med och ramas in av en djupt pessimistisk essä-text. På så sätt får den också en starkt apokalyptisk präglning, som en profetia om en kommande kultur- och miljökris. Som Garrard påpekar är sådana föreställningar (inte ovanliga bland

radikala miljötankare) nära besläktade med konservativa evangelisters, i vilka klimatkatastrofen framstår som ett tecken på ett nära förestående slut, men egentligen inte som en uppmaning att undvika detta. Slutet kommer, och vi har bara att invänta det. Det apokalyptiska ekologiska narrativet är enligt Garrard ofta starkt pathos-orienterat och tenderar att riktas till de redan införstådda. Han varnar rentav för den fatalism som riskerar att följa i ett sådana föreställningars spår: om vi inte har något hopp om planetens framtid kan vi knappast förväntas ta ansvar för den.²⁶

Både Forsslund och Granström måste betraktas som politiska och polemiska författare. Båda pekar ut problem med moderniseringen, som i deras respektive samtider genomgick tydliga accelerationer eller skov. Men medan Forsslund gör val som premierar framtidstro och handlingskraft väljer Granström att betona det skrämmande, vanmakt och underkastelse. Hon gör det förstås mot bakgrund av en allt allvarligare miljökris som knappast var tänkbar för *Storgårdens* författare. Utvecklingen verkar ha gått så långt att det inte längre är meningsfullt att beskriva några alternativa samhällsformer. Vandraren Helena tycks rådvill, viljelös; essäisten Granström retirerar till undergångsprofetens position. Därmed skiljer hon sig från Morton, som tydligt tar avstånd från alla former av pessimism. I kontrast till djupekologin, som enligt Morton präglats av övertygelsen att jorden kommer att gå under, oavsett vad vi gör, hoppas han på möjligheten att inom den mörka ekologin utveckla nya former av omsorg och samexistens med det som kan upplevas som främmande, skrämmande och monstruöst. Enligt Morton behöver vi alltså inte förstå vad björnen säger. Vi bör inte ens försöka. Vi måste bara låta den tala.²⁷

Slutnoter

1 Helena Granström (och Marcus Elmerstad [fotografier]), *Det som en gång var* (Stockholm: Natur & kultur, 2016), 177. Vidare hänvisningar inom parantes.

2 Klaus Schwab, *The Fourth Industrial Revolution* (New York: Crown Business, 2017).

3 James Lovelock, *The Revenge of Gaia: Why the*

- Earth is Fighting Back – and How we Can Still Save Humanity* (London: Allen Lane, 2006).
- 4 Martin Stolare, *Kultur och natur: Moderniseringskritiska rörelser i Sverige 1900–1920*, Avhandlingar från Historiska institutionen i Göteborg, 34 (diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2003) resp. Andreas Hedberg, ”På hembygdens fasta grundval: Platsens betydelse i tre modernitetskritiska författarskap”, i *En annan riktning framåt: Modernitetskritik i Sverige under det långa 1800-talet*, red. Joel Halldorf och Andreas Hedberg (Skellefteå: Artos & Norma bokförlag, 2017), 77–120.
- 5 Hedberg, ”På hembygdens fasta grundval”. Se även Ann-Sofi Ljung Svensson, ”Berget, ynglingen och solen: Ett vitalistiskt motiv hos Karl-Erik Forsslund”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2007:3, 39–55.
- 6 Karl-Erik Forsslund, *Djur: Skisser och historier från Storgården* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1900). Vidare hänvisningar inom parantes.
- 7 Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2007).
- 8 Timothy Morton, *The Ecological Thought* (Cambridge Mass./Harvard University Press, 2010), 74.
- 9 Erik van Ooijen, ”Introduktion till den svarta ekologin”, i *Aiolos* nr 56, 2017, 83–89.
- 10 van Ooijen, ”Introduktion till den svarta ekologin”, 83.
- 11 Greg Garrard, *Ecocriticism* (London: Routledge, 2004).
- 12 van Ooijen, ”Introduktion till den svarta ekologin”, 85.
- 13 van Ooijen, ”Introduktion till den svarta ekologin”, 85f. Jfr Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016).
- 14 van Ooijen, ”Introduktion till den svarta ekologin”, 86f. Jfr Ben Woodard, ”Irreversible Sludge: Troubled Energetics, Eco-Purification, and Self-Inhumanization”, i *Melancology. Black Metal Theory and Ecology*, red. Scott Wilson (Winchester: Zero Books/John Hunt Publishing, 2014), 206.
- 15 van Ooijen, ”Introduktion till den svarta ekologin”, 86.
- 16 van Ooijen, ”Introduktion till den svarta ekologin”, 86.
- 17 Morton, *Dark Ecology*, 25.
- 18 Martin Lamm, cit. i Gustaf Näsström, *Dalarna som svenskt ideal* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1937), 202 f.
- 19 Näsström, *Dalarna som svenskt ideal*, 12.
- 20 Karl-Erik Forsslund, *Storgården. En bok om ett hem* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1900), 97.
- 21 Johan Nordling, *Siljan: En bok om Sveriges hjärta* (Stockholm: Fritze, 1907).
- 22 Garrard, *Ecocriticism*, 37.
- 23 Martin Heidegger, ”Bygga, bo, tänka”, i *Teknikens väsen och andra uppsatser* (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1974), 119.
- 24 Garrard, *Ecocriticism*, 40.
- 25 Morton, *Dark Ecology*, 11.
- 26 Garrard, *Ecocriticism*, 116.
- 27 Morton, *Dark Ecology*, 64 och 92.

Summary

”Mankind Overflows at the Same Time as It Dries Up”: Modernity and Anthropocentrism in Works by Karl-Erik Forsslund and Helena Granström

This article investigates the critique of modernity and anthropocentrism in works by Swedish authors Karl-Erik Forsslund (1872–1941), poet and novelist, and Helena Granström (b. 1983), poet, novelist and essayist. By comparing the ecological thinking of these two authors – highlighting important similarities, but also a number of significant differences – the article takes the form of an overview of the development of environmentalism. Special attention is given to the relations between man and animal in the 20th and 21st centuries, inspired by the works of ecocritics such as Greg Garrard and Timothy Morton.

Keywords: critique of modernity, ecocriticism, human/animal studies, anthropocentrism, anthropocene, Karl-Erik Forsslund, Helena Granström

SKAMVRÅN

I Skamvrån skriver forskare 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?

Anna Nordenstam När jag var i tolvårsåldern läste jag serietidningen *Starlet*. Jag köpte högar av begagnade serietidningar för en krona styck och många av dessa var just *Starlet*. Jag blev så inspirerad av novellerna att jag och min kompis i hemlighet skrev och skickade in en novell om en tjej som träffade sin drömprins i affären (jag tror det var på ICA) till tidningen. Som tur var blev den aldrig publicerad. Min *Starlet*-samling finns inte heller längre. Som forskaren Mel Gibson visat i studien *Remembered Reading: Memory, Comics and Post-War Constructions of British Girlhood* (2015) slängs eller göms många seriesamlingar vid vuxen ålder av kvinnor, eftersom de är förknippade med skam och inte tillräckligt fin läsning. Jag skämdes för *Starlet* så fort jag blev för gammal för att läsa den. Sedan blev jag litteraturvetare och just nu forskar jag om serier. Det rör sig inte om *Starlet*, men om feministiska svenska tecknade serier som samhällskritik och politisk aktivism. Så kan det gå.

┌

Sam Holmqvist Jag läste aldrig *Aeneiden*. Det händer att jag blandar ihop den med *Iliaden*.

┐

Fanny Lindgren Jag har ännu inte lyckats ta mig igenom en hel bok av Sara Lidman trots att jag forskar om norrlandslitteratur.

└

Birgitta Holm *Herr prostén talte: Döbeln är en hedning...* Det första jag ser framför mig är en

varm dag i maj med utomhuslektion i svenska. Vi höll på med *Fänriks Ståls sägner* och klassen var lat och ville sövas till ro av högläsning. Helst en så lång dikt som möjligt. Det blev ”Döbeln vid Jutas” och det var jag som utsågs att läsa. Buren av de stigande versfötterna seglade jag snart bort från den slumrande gruppen omkring mig. Med svart band runt pannan stod jag öga mot öga med Uppdraget.

Det som gällde för fjortonåringen gäller ännu. Döbeln har följt mig genom livet. Han har fyllt mig med hänförelse och bestått mig med maximer – ”som gör mig för i morgon sjufalt värre / men hjälper mig i dag på mina ben”. Stolt har jag bott på Döbelnsgatan i Stockholm, andäktigt stått framför kyrkan i Umeå där Döbeln höll sitt tal efter den nesliga freden 1809, melankolisk stavat mig igenom orden på hans grav på Johannes kyrkogård, *Åra, skyldighet, vilja*. Det är inte bara Arvid Stjärnblom och jag som står där – få diktare har haft samma makt över själar som *Fänriks Ståls sägner*. Henrik Schück skriver att det för den generation som satt på skolbänken på 1860-talet var lika med ”poesin över huvud taget”, och åtminstone för min del gällde det ännu närmare hundra år senare då jag satt på skolbänken.

Men det går ju inte ihop. Vad skulle mina feministiska medsystrar säga om jag bröt ut i ett ”Hans veteraners lugna gång mot döden, / Den skulle slumpen leda, icke han”? Hur hanterar jag den bleka ynglingen som ”nyss från plogen tagen” läxas upp som pultron tills Döbeln får klart för sig att hans blekhet beror av ett blödande sår som ändå inte hindrar honom från att ”de tappres skara öka” i slaget vid Jutas? Och hur försvarar jag mig inför ungdomar som far

till Kärrtorp och demonstrerar mot nynationalister? Krigsdyrkan, offerkult, nationalism, manlighetsreligion och blind auktoritetstro – allt går stick i stäv mot den värld jag vill ha.

Man kan gå med på sin klyvnad och lägga korten på bordet: Ja, jag är en ulv i fårakläder, bakom min marxistiska, feministiska, demokrati- och fredsälskande mask finns en liten dödsföraktande Übermensch som står framför sin här. En som offerar barn, liv och hela mänskligheten för att hålla en föreläsning av hela själen. Konflikten går kanske inte väldigt djupt i mig, men den håller en intressant frågeställning vid liv. Vad är det som attraherar i ett gammalt hjältepos som ”Döbeln vid Jutas”? Poesi skulle man kunna svara, men inte ens som poesi är dikten längre helt och hållet försvarbar. För min del dröjde det inte länge innan den deklamatoriska vers som Fänrik Stål representerar spolades bort av modernismen och en lyrik av en helt annan skola.

Men ändå. Poesi är det förvisso. Poesi i meningen av att föras utom sig. Väckas till hänförelse och erbjudas en paus i livsåskådningen, där livskänslan själv får röst och tillvaron i sig blir märklig. Eller för att tala med litteraturforskaren Wayne Booth: Vi har en plikt att fråga oss vilka umgängen vi ger oss in i när vi dyrkar våra klassiker. Men vi har kanske lika mycket en plikt att tillåta oss den frizon som konsten är. Inte bara för livskänslan det ger, för hänförelsen och förmågan att glömma sig. Utan också därför att moralen inte låter sig motas bort. I konstens frizon öppnar sig för oss möjligheter som annars lätt blockeras, möjligheter att vrida och vända på vilka vi är och vilka vi vill vara. Moral och livsåskådning slinker så att säga tillbaka in bakvägen. Med eldadt hjerta och med upprätt panna kan vi försvara även det som vi skäms för.

L

Markus Huss Självhjälpsboken är den fulaste av genrer. Det kan låta hårt, men så är det – åtminstone i litteraturvetenskapens kollektiva

omedvetna. Att bli påkommen med *Självklar – sju lektioner om att våga ta plats* önskar jag inte någon kollega. Jag vill inte heller läsa den boken. Inte just den. Varför är självhjälpsboken ful? Den är kommersiell, och därmed vulgär. Marknaden svämmar över av självhjälpsböcker. Jordan Petersons *12 livsregler* är bara en i mängden. Självhjälpsbokens titel består av minst en sliten metafor eller en käck kliché: *Dags att må bra*, *Är du regissören i ditt liv?*, *Konsten att få mentala superkrafter*, *Att leva ett liv, inte vinna ett krig* och så vidare. Självhjälpsbokens människosyn är atomistisk individualism som predikar självkontroll och *Just do it!*, vilket är svårt att förena med Frankfurtskolans grundsatser. Självhjälpsboken visar att (1) du har dålig smak och att (2) du bär på ett problem. Därför smyger jag diskret ned *Tid att leva: Ett tioveckors program för stresshantering med ACT och medveten närvaro* i ryggsäcken, inklämd mellan min laptop och en utskrift av dokumentet ”Om kvalitetssäkringsarbete som på ett systematiskt sätt bidrar till både kvalitetssäkring och kvalitetsutveckling”.

Γ

Sofia Pulls Mitt första möte med Strindbergs *Röda rummet* skedde under gymnasiet. Jag sov så gott när jag ”läste” den. Sedan pratade jag om romanen, som om jag verkligen läst den. Det hände igen och igen.

Γ

Katarina Båth *Guilty pleasures* när det gäller böcker, går det ens att tänka sig längre? Har inte det rådande paradigmet länge varit att *det spelar ingen roll* om du läser dåliga deckare, bdsm-romance, sexistisk fantasy eller böcker om kåta munkar och rymdsex; *allt går lika bra*? Senast jag skämdes över en bok jag läste var förra årtusendet. I femman hade en klasskompis smugglat med sin mammas bokklubbssbok *Vindsträdgården* av Virginia Andrews till skolan, ett gotiskt incestdrama om två syskon som stängs in på

en vind och börjar ligga med varandra. Den cirkulerade i hemlighet bland tjejerna i klassen, man fick skriva upp sig på en väntelista och det var mycket hysch-hysch och smyg och alla som deltog i denna lönnliga bokklubb kände djup skam och samtidigt starkt begär att veta hur det skulle gå för de stackars syskonen.

Bonniers bokklubbs premiumböcker, de där som automatiskt kom med posten om man glömde avbeställa och som mamma kallade ”tantsnusk”, var på den tiden en ouslinlig källa i det prepubertala utforskandet av erotikens mysterier. Men i dag har ju *Grottbjörnens folk* med flera närmast blivit nostalgisk kuriositet. För några år sedan gavs det ut en censurerad version – allt utom de explicita sexscenerna var struket. Och när finkulturella Turteatern gjorde en uppsättning av Ayla och Jondalars stenålderssex beskrevs föreställningen som kroppspositivistisk feministisk glädjereport, fri från skam.

Skulle litteraturen behöva bli mer skambelagd igen? Eller bättre på att ingjuta skamkänslor i läsaren? Jag kan sakna spänningen som fanns i den tabubelagda, hemliga läsningen. I dag skäms jag snarare för olika läsarter jag gjort mig skyldig till – självupptagna, ouppmärksamt tanklösa. Så länge det inte handlar om sekundärskam för att boken man läser är pinsamt dålig, så tror jag att den författare som får sin läsare att rodnande slå ned blicken har lyckats med något. Skam kan också vara självinsikt, ett frö till förändring. Och så tror jag att Kerstin Ekman var något på spåren i *Grand Final i skojarbranschen*, där varningsetiketterna ”Läsning ökar risken att dö” får böcker att sälja som smör i solsken. Ser framför mig hur jag skulle sträcka mig efter en bok med ”Läsning som får dig att skämmas”.

┘

Tamara Andersson Jag tycker att arbetarlitteratur är jättetråkig. Särskilt den från Norrland.

┘

Jerry Määttä Under ett par års tid trodde jag att det skulle krävas mycket för att få en populärlitteraturforskare att skämmas.

Nu, långt senare, vill jag minnas att skammen först gav sig till känna som en knappt förnimbar darrning i händerna och en lätt svettning i handflatorna, innan den ganska snabbt fortplantade sig till en svaghet i knäna, en olustig känsla av lätthet i magen, och till slut en blossande rodnad på kinderna.

Problemet med sådana här försök till gestaltning av skamkänslan är förstas alla de litterära skildringar av skam som vi alla tagit del av genom åren, och som skapat en omedveten mall som ofrånkomligen formar minnena, som tvingar in dem i formler för hur vi borde ha reagerat, och sedan styr hur vi i efterhand skildrar våra reaktioner. Hur det verkligen gick till och kändes har jag förmodligen för länge sedan glömt bort. Men det får bli så här jag väljer att minnas känslan när jag till slut stod där vid lånedisken i specialläsesalen på Carolina Rediviva en eftermiddag i början av 2000-talet och efter att noggrant ha legitimerat mig och skrivit in mig äntligen skulle undersöka de obskyra och halvt förbjudna skrifter som jag på den tidens ljusblå (eller var de ljusgröna?) lappar av karbonpapper hade beställt fram.

Kanske låter detta ytterst exotiskt, rentav lite spännande, för dagens unga litteraturvetare, men när 2000-talet fortfarande var ungt hände det ofta att ett avhandlingsämne som mitt – om science fiction i Sverige på 1950- och 1960-talet, och dessutom ur *litteratursociologisk* synvinkel – hedrades genom halvdiskreta frysningar från några av ämnets docenter och professorer. Antagligen var jag för ung, naiv och säker på min sak för att ha vett att bry mig, och jag var redan då övertygad om att det måttliga motstånd som mötte mitt ganska oskyldiga ämne knappast kunde jämföras med det som mobiliserats för att avfärda de doktorander i tidigare generationer som skrivit sina avhandlingar med feministisk, sedermera genusvetenskaplig, inriktning. Jag hade i vilket fall haft ett par år på mig att härdas, inbillade jag mig. Kanske var det därför

jag var så oförberedd på de starka skamkänslor som skulle skölja över och igenom mig den där eftermiddagen.

En av egenheterna med att forska om populärlitteratur – och under arbetstid ibland behöva tvinga sig att läsa skönlitteratur som andra främst läser i underhållningssyfte, men som man själv inte sällan finner föga stimulerande – är att man tenderar att söka sig till annan läsning på fritiden. Jag minns att det under min tid som doktorand tisslades lite om att många lärare på institutionen främst läste populärlitteratur på fritiden, om de ens läste skönlitteratur alls. Om detta stämde har jag aldrig lyckats ta reda på, och med tiden har frågan också tyckts alltmer ointressant. Men jag minns att jag på fritiden under doktorandåren, och särskilt under de korta semestrarna, ofta sökte mig till litteratur som låg så långt bort från mitt avhandlingsämne som möjligt. Att läsa det svåra, eller i alla fall kanoniserade, blev paradoxalt nog ett sätt att slippa plikten att läsa det föregivet lätta, eller det marginaliserade och nedvärderade. Nu många år i efterhand slår det mig att det jag då uppfattade och upplevde som en ren strategi för avkoppling kanske handlade om att slippa skämmas inför mig själv.

Skam beskrivs ofta som en av de starkaste och viktigaste känslorna, rentav själva grundvalen för vår civilisation, men det mest intressanta med känslan är att den i så hög grad bygger på hur vi ser på oss själva, bedömer oss själva, utifrån hur vi tror att andra uppfattar oss. Skam handlar om social kontroll, om att inte avvika från normerna för hur vi ska bete oss i olika sammanhang. Det lustiga, eller om det är det olustiga, uppstår när skammen som social rädsla knyts till smak, till hur vi signalerar vår sociala status inför oss själva och andra. ”Smaken är nästan alltid avsmaken för de andras smak”, som Pierre Bourdieu brukade hävda. Och eftersom smak i så hög grad är kopplat till klass blir det närmast ofrånkomligt att de lägre samhällsklassernas estetiska preferenser skambeläggs, nästan oavsett hur dessa ser ut.

Lars Furuland brukade ibland tala om litte-

raturvetenskapens skelett i garderoben, med vilket han menade att ämnet styrdes alltför mycket av utomvetenskapliga hänsynstaganden, och då kanske i synnerhet estetiska åsikter som odlades på kultursidorna. Ur en sociologisk synvinkel går kritikernas manövrer delvis att förstå som sociala positioneringar ämnade att göra kritikerna märkvärdiga och intressanta inför sina likar. Som ett slags individualistiskt varumärkesbyggande på smakens arena. Så långt är det också helt oproblematiskt. Men varför, tycks Furuland ha menat, ska ett offentligt finansierat universitetsämne i så hög grad styras av åsikter som bygger på smak, och därmed på klass och på ett kontrollsystem av internaliserad social rädsla? Varför ska bara vissa verk och författarskap vara värda att forskas om, och varför styrs vi i våra ämnesval så mycket av kulturvärldens normbildning, som borde följa andra lagar än vetenskapernas?

För vissa populärlitteraturforskare tycks intresset för populärlitteraturen vara rent akademiskt. I alla fall hävdar de det, emellanåt med misstänkt tydliga estetiska avståndstaganden. För min egen del byggde ämnesvalet på ett från barnsben starkt, men med tiden kraftigt fluktuerande intresse för science fiction. När ett intresse blir en plikt går ju mycket av glädjen snart förlorad. Dels för att den litteraturvetenskapliga praktiken kräver att texterna läses på ett mer kritiskt och distanserat sätt. Dels för att en djupare kännedom om en genre också föder en alltmer kräsen smak. Att jag under doktorandåren tidvis tröttnade helt på genren gagnade nog min avhandling på sätt som jag är osäker på om många fler än jag uppfattade.

Även inom populärlitteraturen finns förstås hierarkier, författare och subgenrer som anses finare eller fulare, inte minst beroende på publikens storlek och det Bourdieu lite kyligt kallade dess sociala kvalitet (det vill säga klass). Problemet med science fiction som genre är dock att den spänner så brett, eller så djupt, från kanoniserade dystopier och versepös till den enklaste sortens äventyrsböcker. Dessutom kan inte allt som av kännarna uppfattas ingå

i genren marknadsföras som science fiction, beroende på litteraturkritikens och bokmarknadens intrikata ekonomi av god smak och målgruppsanpassning.

Många som sysslar med science fiction blir rentav provocerade om genren i sin helhet beskrivs som populärlitterär. Det finns nämligen de som menar att science fiction hellre bör ses som en elitlitteratur, som främst läses av en ganska liten och inflytelserik samhällsgrupp. De talar förstas inte om litteraturkritiker, forskare i humaniora eller andra makthavare inom kulturvärlden, utan om de entreprenörer, civilingenjörer, programmerare och forskare inom naturvetenskaperna som kanske har haft det allra största inflytandet över hur vår värld utvecklats under de senaste decennierna, och i vars händer vår framtid i mycket hög grad också ligger. Även om science fiction i medier som film, teve och datorspel konsumeras av stora och breda samhällsskikt tycks litteraturen alltjämt locka högutbildade med intresse för teknik, naturvetenskap, filosofi och politik (tidigare främst män, men sedan ganska långt tillbaka läsare av bägge könen). Särskilt populär, i bemärkelsen kommersiell och lättillgänglig, tycks den heller inte ha varit, jämfört med deckare och romantikböcker. Ändå har läsningen av den i vissa kretsar länge varit förknippad med skam. Det är dock högst oklart om dess tidvis låga status mest handlat om att den tyckts vara så världsfrånvärd, eller om det – med tanke på dess osunda fokus på naturvetenskap, teknik, tiden, historien och samhället – kanske ska tolkas som att den varit alltför intresserad av verkligheten.

”You don’t wanna be *the* Dan Simmons scholar, though.” På en anrik, gemytlig pub i Liverpool sommaren 2016, bara några dagar efter folkomröstningen om Brexit, blev jag plötsligt påmind om hur viktigt det är med hierarkier inte bara inom science fiction, utan även inom forskningen om genren. Men det borde jag ju ha kommit ihåg. På samma sätt som all forskning inom de estetiska vetenskaperna lånar stjärnglans av sina studieobjekt gäller detta också inom den marginaliserade

litteraturen. Även där finns det finare och fulare författarskap, och även där förs det en lågintensiv estetisk krigföring med nyckfullt subjektiva åsikter maskerade som vetenskap. Inom science fiction har det med tiden rentav uppstått två olika kanon inom genren, en mer naturvetenskapligt inriktad fankanon (med författare som Isaac Asimov, Robert A. Heinlein och Arthur C. Clarke) och en mer humanistisk eller akademisk (med författare som Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin och Samuel Delany). Lägst status har förstas böcker som ges ut i långa serier, särskilt så kallad *military sf*, liksom alla slags böcker som skrivs inom redan befintliga franchiser. På ämnets egna akademiska konferenser anses det rentav lite exotiskt om någon forskar på lågt ansedd science fiction – eller på science fiction med nyliberal eller konservativ agenda – då spetsforskningen är så inriktad på feminism, marxism och postkolonialism inom ett begränsat antal erkända författarskap.

Forskningen inom det tidigare marginaliserade reproducerar med andra ord hierarkier liknande dem som länge uteslöt det nya fältet. Hur vi än vrider och vänder på oss tycks vi behöva ta avstånd från och skambelägga vissa smaker eller praktiker, skapa snäva normer för acceptabelt beteende. Det talas kanske alltmest sällan om det inom fältet, men hela den moderna science fiction-forskningen, med namn som Darko Suvin och Fredric Jameson, byggde också på ett marxistiskt lustmord på fantasygenren, allt i syfte att göra det egna forskningsområdet respektabelt.

Det här var förstas inte tankar som trängde sig på när jag stod där vid lånedisken för att ta emot mappen med de skamfyllda skrifterna, och med den vaggande gång som hör ungdomen till fann ett avskilt forskarbord där jag så diskret som möjligt kunde sitta och med vita handskar försiktigt bläddra igenom de förbjudna sidorna, fyllda av såväl rymdkapslar som primära könskaraktistika.

Vilka skrifter det var jag beställt fram? Det har jag för länge sedan glömt bort. Ibland är det bara skammen man minns.

RECENSIONER

LENA ENGLUND

MEMOIR IN TRANSIT: Whiteness, Displacement and Journalism in Peter Godwin's Autobiographical Writing
Åbo Akademi University Press, 2017,
251 s. (diss. Åbo)

Journalisten och författaren Peter Godwin (f. 1957), som sedan många år är bosatt i New York, tillhör de internationellt mest lästa skildrarna av Zimbabwes korta historia och dess sönderfall under Robert Mugabes allt mer våldsamma och korrupta regim. Av en passande slump lade Lena Englund fram sin avhandling *Memoir in Transit: Whiteness, Displacement and Journalism in Peter Godwin's Autobiographical Writing* vid Åbo universitet samma år som Mugabe slutligen avsattes som Zimbabwes president.

Avhandlingen fokuserar speciellt på Godwins självbiografiska böcker, som Englund läser som memoarer, men diskuterar också hans journalistiska texter i bland annat *National Geographic Magazine* och *Vanity Fair*. I *Mukiwa: A White Boy in Africa* (1996) skildrar Godwin uppväxten i Sydrhodesia, som år 1980 blev Zimbabwe efter det utdragna befrielsekrig som pågick under två decennier. Detta utkämpades mellan det vita Rhodesia (backade av sydafrikanska styrkor) och två afrikanska befrielseguerillor (med stöd från sydafrikanska ANC). Den mest framgångsrika av dessa guerillor leddes av Mugabe och var knuten till ZANU, som efter krigsslutet blev landets regeringsbärande parti. Denna händelseutveckling bildar fond till Godwins berättelse, författad efter att han lämnat landet. Godwins nästa bok, *When a Crocodile Eats the*

Sun (2006), kretsar kring författarens far, som försöker leva ut sin ålderdom i ett Zimbabwe som skakas av politisk förföljelse av Mugabes politiska motståndare, och av den fas i landets jordreformer som inleddes år 2000. Fram till dessa hade land i maklig takt omfördelats från vita storjordbrukare till svarta småbönder mot ekonomisk kompensation, men när finansieringen av detta system slutade fungera inleddes vad som kom att kallas "the fast-track land reform program", som i många fall bestod av jordlösas återtagande av mark från vita jordbrukare genom våldsamma attacker och farminvasioner och med regeringens goda minne.

Godwins tredje, mindre personligt hållna och mer journalistiskt inriktade bok *The Fear: Robert Mugabe and the Martyrdom of Zimbabwe* (2011, först publicerad med titeln *The Fear: The Last Days of Robert Mugabe*), behandlar effekterna av landreformerna under 00-talet. Den allt mer kaotiska omfördelningen av land ledde tillsammans med andra faktorer till att inflationen i landet började skena. När den var som högst, i november 2008, nådde den 79 miljarder procent. Denna situation avspeglade sig förstas i ett fallande stöd för Mugabe, som inför valet 2008 förväntades förlora mot sin motståndare Morgan Tsvangirai. Extrema våldsamheter och rapporter om valfusk kantade valprocessen, som slutade med att Tsvangirai drog sig ur och Mugabe utropade sig själv som vinnare. Detta satte dock inte punkt för utan förvärrade förföljelserna av de Mugabe uppfattade som sina motståndare.

Den som ägnar sig åt att studera självbiografiskt skrivande blir snart varse en specifik konstellation av frågor som rör hur man metod-

ologiskt ska förhålla sig till relationen mellan dikt och verklighet, för att använda två mindre teoretiskt raffinerade termer. Till skillnad från någon som studerar fiktion behöver den som studerar eller skapar självbiografiska berättelser förvissa sig om att texten gör en (upp)levd verklighet rättvisa eftersom denna relation ofrånkomligen väcker etiska frågor om perspektiv, sanning och ansvar. Englund diskuterar detta i termer av litterär form och genre, och noterar att memoaren befinner sig mellan fiktion och icke-fiktion. Detta nämns här för att Englund kan sägas ha två huvudfokus i sin avhandling. Det ena är den litterära genren och dess etik. Vad innebär det att bära vittnesmål om andras lidande? Vad innebär det att stöpa detta vittnesmål i en form som är säljbar? Det andra fokusområdet kanske kan beskrivas som sociologiskt i ordets vardagliga mening: hur är det att i egenskap av någon som emigrerat besöka hemlandet och inte längre kunna identifiera sig med dess befolkning? Vilka är de privilegier Godwin har men inte delar med många av de människor han skriver om? Vad skiljer Godwin från de i landets vita diaspora som sörjer Rhodesia? Dessa två trådar sammanfaller i avhandlingens övergripande frågeställning: vem har rätt att skildra Zimbabwe och dess våldsamma historia?

Avhandlingens analysdel är indelad i fyra kapitel som diskuterar aspekter av Godwins författarskap och livssituation. Det första av dessa behandlar genren och hur den står sig på den västerländska litteraturmarknaden. Här diskuterar Englund det faktum att olika ekonomiska intressen har ett finger med i skapandet av en författares namn och varumärke. Hon konstaterar att det alltså inte enbart är författaren som

skapar sig själv och sin textprodukt, ens då det rör sig om just memoarer. Som produkter på en marknad formas författaren och verket i stället av den komplexa dynamik som råder mellan å ena sidan författare och text, och å andra sidan sådant som kan räknas till den globala litteraturens infrastruktur – institutioner som litteraturkritiska tidskrifter och litteraturpris, sedan tidigare etablerade kategorier såsom afrikansk och postkolonial litteratur och förlagens marknadsavdelningar.

Nästa kapitel har ett tydligare samhällsinriktat perspektiv och behandlar ”vithet, privilegier och repression”. Här undersöker Englund de frågor relaterade till ras och identitet som av historisk-politiska skäl dyker upp i vita zimbabwiska författares självbiografiska berättelser. Englund påpekar, via den samhällsvetenskapliga litteratur hon använder sig av, att det finns många olika former av vithet och sätt att vara vit, samt att dessa är delvis kontextuellt betingade. Den största förtjänsten med detta kapitel som någon som i huvudsak är intresserad av litteraturkritisk diskussion tar med sig är kanske Englunds diskussion om den etiska utgångspunkten i Godwins författarskap. Englund ser hans memoarer som ett försök att skapa en minnesteckning efter en kolonial befolkning som befunnit sig på fel sida av historien och efter Mugabes landreformer är på väg ut ur den då allt fler lämnar landet. Samtidigt är Godwins egen position och röst given delvis av hans egna privilegier som en vit, Cambridge-utbildad man från Zimbabwe, noterar Englund, vilket komplicerar hans förhållande till ämnet. Godwin hanterar dock denna problematik genom sin ironiska och humoristiska berättarstil och

lyckas med dessa grepp synliggöra och ifrågasätta sin egen vithet och de privilegier som den ger honom.

I avhandlingens fjärde kapitel behandlas migration och vad det innebär för Godwins skrivande att han inte längre bor och lever i Zimbabwe. Här är Englund intresserad av den nostalgi och längtan till att åter kunna identifiera sig som zimbabwier som genomsyrar Godwins texter. En stor del av kapitlet viks åt en diskussion om olika samhällsvetenskapliga begrepps förtjänster och svagheter samt hur väl de passar in på den situation som Godwin beskriver. Englund diskuterar sådant som diaspora, transnationalism, migration, immigration och identitetsbeteckningen ”expat”. Om hon här till viss del rör sig utanför det strikt litterära leder diskussionen om nostalgi, som avslutar kapitlet, tillbaka till texten igen. Genom den nostalgi som Godwin ger uttryck för, från sitt skrivbord i New York, dyker Afrika som fantasi upp i Godwins skrivande. Englund menar att det är just i anslutning till nostalgien över en förgången tid och en plats som inte längre är ”hemma” som fantasin om Afrika, som är närvarande i olika former i den västerländska litteraturen, inträder även i Godwins texter. Det är alltså inte Zimbabwe och ännu mindre Rhodesia som nostalgien är sammankopplad med, utan något större och samtidigt mer abstrakt.

Den sista delen av Englunds analys ägnas Godwins mer journalistiska skrivande (jag använder ”mer” för att Englund betonar överlappningarna mellan och hybriditeten hos olika former av skrivande). Framförallt diskuterar hon *The Fear*, där Godwin frångår formeln i de tidigare böckerna där stora samhälleliga och politiska skeenden skildras genom deras effekter på Godwin och hans familjemedlemmars liv. I denna bok söker han upp offren för den våldsvåg som svepte genom landet i samband med presidentvalet 2008, intervjuar dem och låter deras berättelser bilda textens kärna. Englund diskuterar Godwins roll som vittne men ägnar speciellt uppmärksamhet åt det faktum att han i detta skrivande inte är ett förstahands-

vittne så mycket som någon som i efterhand vittnar om vad andra människor varit med om och genomlidit. Englund diskuterar på ett förtjänstfullt vis det berättarperspektiv som detta ger Godwin i relation till de privilegier och den politiska verklighet den vilar på. Som en funktion i Godwins berättelse skapas denna position av Godwins berättarteknik, hans bakgrund och identitet, politiska ställningstaganden och, kan man anta, hans ställning som en uppmärksamrad författare och skildrare av Zimbabwes politiska historia.

Det är i stunder som denna – då Englund överbrygger avståndet mellan det litterära och vad som ovan i avsaknad av ett bättre ord kallas det sociologiska – som hennes avhandling är som mest intressant och rik på insikter. Det är svårare att se relevansen av de ofta relativt långdragna resonemangen om olika begrepp som skapats för att studera samhällsgrupper, deras erfarenheter och relationer till varandra, och huruvida dessa begrepp är relevanta i en analys av Godwins texter eller ej. Med andra ord finns mer att hämta i de delar av avhandlingen där Englund studerar Godwins texter som litterärt skrivande och inte som ett sociologiskt material som kan användas för att analysera samhällsutveckling eller sociala relationer. Avhandlingen hade inte tagit skada av att metodologisk-teoretiskt utgå från en mer strikt definierad utgångspunkt, för det krävs bitvis viss koncentration för att följa med i skiftandet mellan de två olika perspektiv från vilka Englund närmar sig texten. Ett sätt som detta skiftande mellan angreppssätt tar sig uttryck i avhandlingen är att händelser i Godwins liv ibland återges i preteritum och andra gånger i presens. Det sistnämnda används konventionellt då innehållet i ett narrativ återges, medan det förra typiskt används då historiska händelser utanför narrativet behandlas; men i Englunds text tycks båda tempus användas i redogörelser för sådant som Godwin berättar om i sina texter. I den mån detta kan beskrivas som ett metodologiskt problem utgör det ett område med förbättringspotential i litteratur-

vetenskapliga sammanhang i allmänhet och kan inte ses som speciellt utmärkande för Englands avhandling, som av allt att döma vilar på hennes förtrogenhet med materialet, kunskap om Zimbabwes historia och tålmodiga handlag med de nyanser och motsägelser som uppstår i den sorts litteratur som Godwins tillhör.

Nicklas Hällén

KELLY HÜBBEN

A GENRE OF ANIMAL HANKY-PAN-KY? Animal representations, anthropomorphism and interspecies relations in The Little Golden Books

Stockholm: Stockholm University, 2017, 239 s. (diss.)

”Little Golden Books”-serien började ges ut 1942 med syftet att tillhandahålla billiga böcker primärt riktade till medelklassens barn. Den ges ut än i dag och är via översättningar vida spridd utanför det anglosaxiska fältet inom vilket den har uppstått. Även om serien inte är så välkänd i Sverige så utgör dess olika delar för barn i USA och även många europeiska länder en betydande del av mötet med litteratur före skolåldern. Därför är det extra glädjande att ”Little Golden Books” nu ägnats ett avhandlingsprojekt vid litteraturvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, med den intressanta fokuseringen av hur den skildrar relationen mellan djur och människa.

Avhandlingens syfte är att undersöka samspelen mellan visuella och språkliga representationer av djur i ”Little Golden Books”-serien, samt även hur dessa är sammanflätade med en vidare kulturell kontext. Den sägs också ha för avsikt att analysera hur kommersiella bilderböcker som de som ingår i denna serie bär på en inneboende potential att påverka unga människors föreställningar om djur-människa-relationen. Avhandlingsförfattaren Kelly Hubbens motivering för att undersöka just denna bokserie (där de för avhandlingens syfte mest relevanta delarna har valts ut) är dels dess

popularitet, dels omständigheten att de olika böckerna har en liknande estetisk utformning. De torde därmed kunna ge djupgående insikter avseende konstruktionen av skillnader och hierarkier mellan olika arter, menar Hubbens, insikter som i förlängningen kan användas för att spekulera kring hur detta slags litteratur påverkar de sätt på vilka den unga läsekretsen begreppsliggör denna relation.

Ett centralt begrepp i Hubbens resonemang är ”antropocentrism”, vilket ses som en fundamental del i en västerländsk ideologi som syftar till att reglera maktbalansen mellan människa och djur till människans fördel. För den undersökning som här utförs innebär begreppet att representationer av djur i barnlitteratur befinner sig i ett blivande inom ett politiskt fält. Ett annat centralt begrepp är ”antropomorfism”, vilket innebär att någonting icke-mänskligt såsom exempelvis ett djur tillskrivs mänskliga egenskaper, känslor och bevekelsegrunder – vilket kan både belägga och undergräva föreställningar om mänsklig exceptionalism. Utifrån de etiska frågor som aktualiseras av detta begrepp vill Hubbens göra en komparativ närläsning med teorier utvecklade inom ramen för ”human-animal studies” och det mer specifika fältet ”literary animal studies”.

Själva undersökningen sker i tre omfattande kapitel som vardera består av två fallstudier. Kapitel ett handlar om överlappningar mellan husdjur och barn i en amerikansk medelklasskontext, och undersöker de ideologier rörande detta område som återfinns i ”Little Golden Books”. Barnens situation görs här analog med husdjurens, men böckerna har också ett didaktiskt syfte att bland annat lära barnen empati. I kapitlets fallstudier diskuteras dels hur de litterära husdjursrepresentationerna återupprättar existerande sociala hierarkier via antropomorfism, dels hur just antropomorfismen ibland ger läsaren möjlighet att ifrågasätta och omvärdera den humanistiska diskursens arthierarkier.

I kapitel två studeras bokseriens skildringar av domesticering, vildhet och tämjande. Kapitlets båda fallstudier utgörs av relationen mellan

människa och häst respektive representationen av djur inom underhållningsindustrin. Här tecknas ett spänningsfält mellan antropomorfism och "antropodenial", där likheter mellan människa och djur generellt sett plockas upp i de fall de anses kunna frammana empati eller om de stödjer en antropocentrisk ordning, men bortses ifrån om de innebär att denna undergrävs.

Det avslutande analyskapitlet fokuserar på det problematiska förhållandet mellan antropomorfism, dödande och ätande i "Little Golden Books". Här behandlar den första fallstudien jagande och ätande av vilda och domesticerade djur, medan den andra anlägger postkoloniala perspektiv på detta område. Resultatet av undersökningen är att det trots en dominerande konservativ (antropocentrisk) tendens i Hübbers material även finns utrymme för mer subversiva förhandlingar rörande relationen mellan människa och djur.

Som helhet är Hübbers projekt ett relevant och aktuellt bidrag till det vitala fält som utgörs av studier av relationen mellan djur och människa. På en mer detaljerad nivå finns det emellertid ett par punkter på vilka studien hade kunnat förbättras. Jag hade gärna sett en mer systematisk genomgång av den tidigare forskningen på området, så att nyhetsvärdet av Hübbers undersökning blev helt tydligt. Vidare kunde studiens tidsspänn med fördel ha avgränsats till 1940–1950-tal; detta då (vilket Hübber själv påpekar) de allra flesta av de för analysen utvalda böckerna publicerats under dessa decennier. Studien hade då fått ett tydligare fokus och ett större djup, och dessutom hade möjligheter skapats för en mer omfattande kontextualisering än vad som nu ges. Vidare försvåras läsningen av otillräcklig korrekturläsning, en rörig disposition (särskilt i avhandlingens början), upprepningar samt orimligt långa citat som ibland lämnas otillräckligt kommenterade, eller till och med helt okommenterade. Slutligen måste jag även sätta ett frågetecken rörande avhandlingens titel, som inte får någon tydlig förklaring.

Den allra största invändning jag har rör dock Hübbers självdestruktiva tendens att uppfinna hjulet på nytt, och inte dra nytta av den teoretiska och metodologiska utveckling som finns på området djur och litteratur. Hübber orienterar sig i första hand inom barnlitteraturforskningen, vilket naturligtvis är ett helt rimligt val, men hon skriver också att hon ska anknyta till tankegångar i "literary animal studies", vilket hon emellertid sedan gör i ytterst liten omfattning. Ett bra exempel på detta finns på sidan 60–61, där hon diskuterar konsekvenser av att läsa litterära djur metaforiskt. Här refererar Hübber först till Erica Fudge, vilket är en relevant utgångspunkt, men går därifrån till Pamela J. Asquith som diskuterar denna fråga i en naturvetenskaplig kontext – i stället för att anknyta till den livliga diskussion i detta ämne som förts av exempelvis Philip Armstrong, Gabeba Baderoon, Laura Brown, Jacques Derrida, Greg Garrard, Akira Mizuta Lippit, Michael Lundblad, Susan McHugh, Carrie Rohman, Wendy Woodward och för all del också jag själv. Invändas kan här att vissa av dessa namn förvisso nämns – men Hübber kunde ha haft oändligt stor nytta av att använda dem mycket mer! En liknande lakun i kopplingen till tidigare forskning finns på sidan 33 och framåt, där Hübber spekulerar kring stora apors kommunikationsmöjligheter utan att vända sig till på området relevant forskning såsom Pär Segerdahls. Ytterligare ett tillfälle återfinns på sidan 62, där Hübber diskuterar böckernas pedagogiska ansatser utan andra referenser än John Locke; här hade exempelvis Helena Pedersen och Simon Ceder kunnat lyftas in, för att bara nämna två svenska exempel.

Konsekvenserna av underanvändandet av dessa för avhandlingsprojektet så relevanta kontexter blir en metodologisk och terminologisk vaghet. Vid olika tillfällen benämner Hübber, utan att referera till tidigare forskning, sin egen läsart som "critical reading" (27), "animal-centered reading" (42), en fokusering av "animal presence" (66), att inta en "animal-centered point of view" (143) eller att uppmärksamma

”animal agency” (165, 219, 221). Ingen av dessa ingångar definieras i någon större utsträckning, och systematiseras heller inte i den analytiska processen. Detta resulterar dels i att Hübbers får mycket onödigt tankearbete, dels i återkommande spekulationer och uppräknings av olika frågor vars relation till studiens övergripande frågeställning förblir oklar. Kanske är det även därför som frågan om vilka effekter djurgestaltningarna i ”Little Golden Books” kan komma att få på sin unga läsekrets förblir helt metodologiskt icke underbyggd och så småningom tappas bort på vägen; detta anslag återkommer endast i en mycket kortfattad diskussion om ”critical literacy” i avhandlingens slut.

Trots konsekvenserna av dessa invändningar – som överlag rör metodologisk och teoretisk stringens samt dialog med tidigare forskning – så lyckas Hübbers producera en litteraturvetenskaplig studie som är såväl relevant som insiktsfull och som dessutom tar sig an svåra frågeställningar rörande det specifika i barnlitteraturgenren i relation till förhållandet mellan representation och verklighet, mellan ömhet och våld i mötet mellan människa och djur. Kvaliteter som en god textläsande förmåga och en stor entusiasm för ämnet torde vara förklaringen till att jag trots ovanstående invändningar hade stor behållning av avhandlingen. Inte minst övertygas jag om spänningen mellan likhet och annanhet som karakteriserar diskussionen i kapitel två, samt de läsningar som definierar djuren i ”Little Golden Books” som ”colonial Others”, analoga med skildringar av icke-västerländska litterära gestalter. Ett annat tankeväckande resultat är att de ”exotiska” djuren faktiskt blir mer människoliknande, inte minst i bilderna, än exempelvis hundar och katter – på så vis att de framställs med exempelvis stora framåtriktade ögon och iförda kläder. Kanske kan även denna omständighet förstås med ett postkolonialt djurstudie-perspektiv? Här ser vi hur studien genererar nya frågeställningar för framtida forskning att utgå från.

Avslutningsvis vill jag lyfta fram att valet att studera en kommersiell genre som ”Little

Golden Books” är modigt, och påvisar den grundläggande (och viktiga!) insikten om litteraturens inneboende politiska potential – samt vikten av att läsa fram den. Att djur-människa relationen inkluderas i den komplexa diskussionen om förhållandet mellan politik, makt och litteratur är en förhållandevis ny omständighet, och Hübbers studie ska därmed förhoppningsvis med tiden komma att utkristallisera sig som en av de första undersökningarna producerade vid ett svenskt universitet som tar sig an den svåra uppgiften att bena ut dessa snåriga frågor.

Ann-Sofie Lönngren

**ISAK HYLÉN-CAVALLIUS
DEN OFÄRDIGA VETENSKAPEN: Om
krisen i svensk litteraturforskning och
litteratortolkningens villkor**

Lund: Lunds universitet, 2018, 400 s.
(diss. Lund)

I en tid när humanvetenskaperna – för att inte säga all akademisk forskning – ställs under allt hårdare krav på att legitimera sig själva i relation till yttre intressen (under beteckningar som samverkan, innovation, praktisknära forskning, anställningsbarhet etcetera) är det befriande när det dyker upp en avhandling som är så obekymrat inåtvänd som Isak Hylén-Cavallius *Den ofärdiga vetenskapen*, försvarad vid Lunds universitet förra året. Inåtvänd? Jag gissar att Hylén-Cavallius skulle protestera, och kanske med rätta.

I centrum för uppmärksamheten står litteratortolkandets premisser, betraktade framförallt via Paul Ricoeurs hermeneutiska teorier. Något tillspetsat är boken ett fyrahundra sidor långt argument för förträffligheten eller relevansen hos denna hermeneutik. Hylén-Cavallius försöker helt enkelt visa varför vi alla bör bli hermeneutiker, eller kanske snarare: på vilket sätt vi alla redan *är* hermeneutiker.

Men som undertiteln indikerar handlar avhandlingen också om ”krisen” i svensk litteraturforskning. Strategin går ut på att ringa in den

via läsningar av ett antal litteraturvetenskapliga exempel. Till att börja med fyra ”ämneskritiska” studier, skrivna av Hanne-Lore Andersson, Svante Nordin, Michael Gustavsson och undertecknad, mellan 2003 och 2008. (Det bör alltså öppets sägas att recensenten i det här fallet inte är opartisk i relation till den bedömda boken. Härmed är läsaren i alla fall förvarnad.) Redogörelsen för dessa olika forskningsexempel är – ja, det gäller avhandlingen i dess helhet – omsorgsfull, lyhörd och initierad. Problemet är snarast att omsorgsfullheten för med sig en hel del upprepningar och en viss långdragenhet. Som helhet hade avhandlingen vunnit på att kortas ned åtminstone hundra sidor.

Efter denna del vänder sig Hyltén-Cavallius till tre andra studier för att ”undersöka vad som faktiskt kan göras och görs i litteraturvetenskapen, snarare än vad litteraturvetare hävdar att de gör” (141). Det kan låta som en klok strategi – för blir inte litteraturvetenskapen, i takt med att forskningsrådets inflytande ökar, alltmer upptagen av påståenden och självdeklARATIONER, på bekostnad av själva görandet? Men att komma åt detta görande visar sig, inte oväntat, vara ganska svårt – för var sitter det? Vad är *inte* görande? Implicerar inte Hyltén-Cavallius ambition ett accepterande av den distinktion mellan teori och empiri som han samtidigt vill ifrågasätta? Exempelen i den här delen är Birgitta Svanberg, Anders Olsson och Aris Fioretos, samtidigt som ett antal filosofer, både svenska och mer kanoniserade, vävs in i diskussionen. Nivån är hög, intentionsdjupet stort, men i någon mån är det som om undersökningen hela tiden hotar att flyta över sina breddar, med följd att ämnet blir alltmer svåröverskådligt.

Även om studien lyckas ganska bra med att blottlägga några av de konfliktlinjer som har ärrat svensk litteraturforskning under de senaste decennierna (som frågan om förhållandet mellan teori och empiri, om teoretisk pluralism, eller om syftet med litteraturvetenskap) så växer sig en fråga successivt allt starkare under läsningen. Om det nu är litteraturvetenskapens kris och litteraturtolkningens villkor som ska

avhandlas, är det då verkligen artiklar av Carl Fehrman från 1991, eller av undertecknad från 2000, som man bör vända sig till? Finns det inte andra, mer triviala men också mer akuta problem att bekymra sig för? Film- och bildbaserad kommunikation tar alltmer över, det allmänna läsandet minskar, litteraturens plats i svenskundervisning krymper, dagspressen och med dem kultursidorna kämpar i motvind, de litteraturvetenskapliga institutionerna uppslukas av större enheter, antalet sökande studenter till kurserna minskar – att i det läget lansera Ricœurs hermeneutik som en lösning kan framstå lite som att försöka rädda Titanic genom att be fartygsorkestern byta repertoar.

Men kanske är det trots allt en orättvis invändning. När Hyltén-Cavallius talar om ”kris” syftar han inte på den sortens yttre hot mot litteraturvetenskapen som institution, utan snarare på en egenskap hos litteraturen själv, en aspekt av allt läsande. Om inte förr så blir detta tydligt i avhandlingens tredje del där Ricœurs syn på tolkandet – i första hand *La Métaphor vive* – ställs i centrum i en ingående men pedagogisk presentation. Via en diskussion av Kant och Hegel visar Hyltén-Cavallius hur Ricœur, genom att å ena sidan acceptera Hegels kritik av Kants tänkande, men å andra sidan hålla fast vid Kants motstånd mot en slutlig syntes, utnyttjar mellanrummet mellan deras positioner. Om denna och avhandlingens alla andra teoretiska omvägar bidrar till att uppnå syftet kan diskuteras, men de bidrar i alla fall till en intressant teoretisk diskussion. Ganska ödmjukt deklarerar Hyltén-Cavallius att han med sin studie vill fylla en lucka i den svenska Ricœur-receptionen. Utan tvekan gör hans avhandling mer än så.

För det är också en mer allmän litteraturteoretisk problematik som vecklas ut i denna del. Litteraturen är paradoxal till sitt väsen – detta är på sätt och vis avhandlingens huvudargument, som först nu blir tydligt. Denna paradox finns i koncentrerad form i metaforen, som med en formulering hämtad från Ricœur utgör ”the site of the clash between sameness

and difference" (283). Identitetens "är (som)" sammanfaller i metaforen med skillnadens "är inte". I Hyltén-Cavallius Ricœur-influerade perspektiv är detta inte bara ett litterärt fenomen, utan en modell för den mänskliga erfarenheten över huvud taget. I det avseendet kan man givetvis invända mot min inledande anmärkning om inåtvändhet: det som till sist visar sig stå på spel i avhandlingen är inte bara frågan om hur vissa texter ska förstås, utan om den mänskliga existensen i stort. Tolkandet blir från Hyltén-Cavallius perspektiv alltså ett sätt att härbärgera motsättningen mellan teori och empiri, allmänt och särskilt, subjekt och objekt.

Men är inte detta föga förpliktande allmän-gods? Är inte problemet med dessa hermeneutiska argument att de är så öppna att alla kan instämma i dem? Kanske inte riktigt ändå. Hyltén-Cavallius lyckas ganska bra med att demonstrera den kritiska udden i sin hållning genom att ställa den mot ett annat ideal. Det är de redan nämnda Svante Nordin och Michael Gustavsson, men även Anders Pettersson, som får representera det. Med Hyltén-Cavallius synsätt handlar litteraturvetenskap "inte om att bevisa satsar utan om att förstå litterära yttranden och i förlängningen det egna jaget, människan i allmänhet och hennes spänningsfyllda tillvaro" (344). Det leder, om man ska vara mer precis, till ett bejakande av "en vetenskap vars främsta uppgift måste vara att förlänga det förbegrepps-liga ögonblick av förvirring i vilket det nya kan framträda" (272). Vad Hyltén-Cavallius distanserar sig från är alltså det ideal enligt vilket forskning handlar om att uppnå klarhet, att besegra meningsmotståndare, att forska sig fram till det entydiga, att verifiera eller falsifiera sig fram mot det sanna. I det sammanhanget blir Petterssons kritik av verk-begreppet särskilt relevant: begreppet "verk" borde undvikas eftersom det är fullt av paradoxer och därmed vetenskapligt ohållbart, hävdade Pettersson i sin bok *Verkbegreppet* 1981. (Här kan man fråga sig varför Hyltén-Cavallius vänder sig till denna snart fyrtio år gamla studie, och inte till någon av Petterssons senare skrifter.) Med stöd hos

Ricœur argumenterar Hyltén-Cavallius alltså för att det tvärtom är dessa paradoxer som är poängen med litteratur.

Även om denna argumentation är övertygande tror jag att Hyltén-Cavallius både är alltför optimistisk och alltför pessimistisk när han ska dra konsekvenserna av sin hållning. "Förr eller senare måste det spekulativa tänkandet komma till insikt om sin oförmåga att leva upp till sina egna föresatser, förr eller senare måste ett kritiskt uppvaknande komma till stånd. Vetenskapens undantryckta kris kommer att göra sig hörd." (338) Det "spekulativa tänkandet" syftar här närmast på det som ofta brukar betecknas som positivistiskt, det vill säga ett vetenskapsideal som inbegriper tydliga definitioner, enighet, klarhet och så vidare. Den "kris" som apostroferas hos Hyltén-Cavallius utesluter inte bara denna tydlighet; den är dessutom något önskvärt. Som litteraturvetare kan vi inte komma undan "krisen", bara *trycka* undan den. Min invändning här gäller vare sig föresatserna eller krisen, utan den hoppfullhet som också uttrycks i den citerade passagen. Vad talar för det "uppvaknande" Hyltén-Cavallius ser framför sig? Om ett sådant uppvaknande skulle komma till stånd, blev allt bra då? Är det inte något implicit modest över den vetenskapssyn som visar sig här?

Ett skäl till att jag inte delar hans förhoppning är att forskningen i dag är så hårt disciplinerad. Av forskningsrådets instruktioner, av peer review-bedömningarnas implicita ideologi, av diverse till synes oskyldiga riktlinjer som driver den humanvetenskapliga verksamheten *inte* mot det öppna, ofärdiga och paradoxala, utan tvärtom mot det stängda, definierade, välvgränsade och färdiga. I det perspektivet menar jag att Hyltén-Cavallius blick på situationen blir lite för idealistisk, lite för teoretisk, lite för språkfilosofiskt instängd. Jag välkomnar visserligen hans Ricœur-exeges, och jag står på hans sida i frågan om det öppna versus det färdiga – utan den sortens tänkande tror jag att litteraturvetenskapen förlorar sitt existensberättigande. Men om målet är att förstå vårt äm-

nes situation och svårigheter, dess verkliga kris, måste man rimligen också vidga diskussionen till att omfatta andra aspekter som ofrånkomligen också rör det litterära: ekonomi, material, mediering, genus, samhälle, ekologi, politik... Annars är risken att resultatet blir lika spekulativt som i det ideal Hyltén-Cavallius kritiserar. Eller om man vänder på saken: om vi förstår litteraturvetenskapens "kris" som en rent språklig eller litterär företeelse, blir då inte ämnets *möjligheter*, dess kraft att gripa in i sin samtid, också rent språkliga?

Mot den bakgrunden är det kanske ironiskt att avhandlingen faktiskt skulle kunna ha större sprängkraft utanför litteraturvetenskapen än inom den samma. Jag tänker på de senaste årens post-truth-diskussion, med å ena sidan det relativistiska ifrågasättandet av rena självklarheter, och å andra sidan den ganska fyrkantiga motreaktion som denna relativism har väckt både i massmedia och från akademiskt håll. När Hyltén-Cavallius kritiserar "det verifieringsbara, mer eller mindre förgivettagna sanningsbegreppet [...] som präglar konventionellt och även vetenskapligt språkbruk" så skär hans argumentation effektivt rakt igenom denna kontrovers (316). Poängen är att han inte ger upp vare sig sanningsanspråken (med hänvisning till att, som det brukar heta, "allt är relativt", att "sanningen är subjektiv" eller liknande) eller de vetenskapliga anspråken. Tvärtom är det denna kris som måste utgöra vår vetenskaps början.

Men allt detta har också relevans i förhållande till det tydlighetsideal som i dag breder ut sig på område efter område (partiledare säger sig vilja bli tydligare, universitetets lärandemål ska bli tydligare, betygskriterierna i skolan likaså, och så vidare). Hyltén-Cavallius avhandling är ett starkt argument *mot* denna utveckling, ett starkt försvar för det otydliga. Jag önskar att han sätter sig ner och skriver en kortare, mer publikutvänt bok som kan ge det argumentet större spridning.

Sven Anders Johansson

ULRIKA LAGERLÖF NILSSON
**TRADITION, MODERNITET OCH
FÖRNYELSE: Elisabeth Beskow och
hennes författarskap decennierna
kring sekelskiftet 1900**

Åbo: Åbo Akademis förlag, 2017, 336 s.
(diss. Åbo)

Elisabeth Beskow skrev under pseudonymen "Runa" ett femtiotal böcker för barn och vuxna i början av 1900-talet. I sin samtid var hon en av de mest lästa kvinnliga författarna, men hon har lämnat få avtryck i litteraturhistorien. Romanerna gavs huvudsakligen ut på religiösa förlag och kan räknas till den så kallade uppbyggelselitteraturen, vilken som bekant utgör en av de mindre utforskade delarna av den skönlitterära utgivningen. Ulrika Lagerlöf Nilsson vill i sin avhandling i kyrkohistoria uppmärksamma detta författarskap och belysa Beskows plats i litteratur- och kyrkohistorien. Som Lagerlöf Nilsson framhåller utgör sekelskiftet 1900 en omvälvningens tid inom det svenska samhället och litteraturen. Under perioden sökte Svenska kyrkan nya vägar för att såväl sprida sitt budskap som att bemöta kritik från bland annat andra frikyrkliga samfund och den socialistiska arbetarrörelsen. I denna process fick uppbyggelselitteraturen en viktig funktion, vilket öppnade ett nytt verksamhetsfält inte minst för kvinnliga skribenter.

Syftet med avhandlingen är trefaldigt: att undersöka Beskows biografi och väg till författarskapet, att analysera i vilken mån romanerna belyser modernitetens förändringar och hur böckerna mottogs i samtiden, samt att nyansera de tidigare biografiska skildringarna av författaren. Med utgångspunkt i genusteori och Pierre Bourdieus kultursociologiska teorier undersöker Lagerlöf Nilsson en varierad empiri som består av brev, kameralt material, romaner, omdömen från Evangeliska Fosterlandsstiftelsens förlag, recensioner ur dagspress, biografier och litteraturhistoriska översiktsverk. Avhandlingen är tydligt strukturerad och innehåller en föredömlig materialredovisning i inledningen

av varje analyskapitel. Den ger ett gediget intryck och är genomgående skriven på ett lättillgängligt språk.

Det första analyskapitlet utgörs av en genomgång av de notiser om Beskow som förekommer i lexikon och litteraturhistoriska verk. Resultatet är tämligen magert och bekräftar bilden av en huvudsakligen bortglömd författare. Beskow omnämns i ett fåtal av uppslagsverken, ibland enbart i notiser om sin far Gustaf Emanuel Beskow som var en uppmärksam präst, pedagog och riksdagsman. De fyra biografiska teckningarna ger en fylligare men tämligen samstämmig bild enligt Lagerlöf Nilsson. Elisabeth Beskow framställs som en blyg person som ville använda litteraturen för att sprida sitt kristna budskap, men som själv undvek offentlighetens ljus. Biografierna är skrivna under ett förhållandevis kort tidsspann mellan 1932 och 1956. Lagerlöf Nilsson menar dock att det går att se en fokusförskjutning från ett intresse för personhistoria till en presentation av författarens verk. Hon förklarar förändringen med att de sista biografierna skrevs i samband med en nytvättning av Beskows romaner. Det fanns ett behov av att både introducera författarskapet och att marknadsföra böckerna för en ny publik via biografierna.

Elisabeth Beskows uppväxt, utbildning, släkt och sociala nätverk står i fokus i de två nästföljande kapitlen. Familjens nyevangeliska och pietistiska bakgrund blev betydelsefull för flickan, som livet igenom leddes av en stark gudstro. Hon kom från en högborgerlig bakgrund, med stort socialt, kulturellt och ekonomiskt kapital. Efter tidens mått fick hon en god utbildning och drömde som vuxen om att arbeta som sjuksköterska, men blev tidigt tvungen att lämna yrket på grund av hälsoproblem. I stället blev författarbanan hennes kall. Till skillnad från många andra samtida författare var hon ekonomiskt oberoende och behövde inte ägna sig åt brödskrivande. Hennes drivkrafter var snarare en religiös övertygelse och en önskan om att finna en meningsfull verksamhet. Genom litteraturen ville hon förmedla evangeliet

till människorna. Lagerlöf Nilsson betonar att Beskows olika kapital bidrog till att hon kunde etablera sig som författare. Även om debutromanen publicerades under pseudonym bör hennes förankring i Stockholms religiösa och kulturella kretsar ha varit avgörande för hennes livsval och fungerat möjliggörande.

I det sista analyskapitlet riktas uppmärksamheten mot Beskows skönlitteratur och dess mottagande. Femton romaner har valts ut då de bedömts vara särskilt intressanta för att diskutera hur författaren bemöter den moderna samhällsutvecklingen. Urvalet verkar bestå av samtidsrealistiska berättelser för vuxna och fördelar sig över perioden 1895 till 1927, vilket motsvarar stora delar av Beskows verksamma tid som författare. Undersökningen struktureras runt tre teman som Lagerlöf Nilsson menar är framträdande i författarskapet: kärlek och äktenskap, relationen mellan klass, socialism och kristen tro, samt kvinnans plats i samhället. Dessa dagsaktuella frågor behandlas i romanerna ur ett kristet perspektiv och Lagerlöf Nilsson konstaterar att de till synes triviala berättelserna kan ge viktiga insikter i hur exempelvis äktenskap och skilsmässa betraktades i ett kristet idé-sammanhang runt sekelskiftet 1900. Genom att Beskow ofta arbetar med öppna slut och en dialogisk metod där olika livshållningar ställs mot varandra skapas också en större komplexitet i texterna än väntat. Lagerlöf Nilsson visar på ett förtjänstfullt sätt att romanerna ingår i en samtida idédebatt. Analysen relateras dock i liten utsträckning till forskning om hur likartade teman behandlas i andra samtida kvinnliga författarskap. En dylik jämförelse kunde ha tydliggjort vad som är standardinslag i tidens litteratur respektive Beskows mer moderna drag eller ställningstaganden.

En av de intressantare delarna av avhandlingen rör det samtida mottagandet av Beskows romaner. Avhandlingsförfattaren utgår i diskussionen från manuskriptomdömen från Evangeliska Fosterlandsstiftelsens förlag och recensioner från dagspressen. Förlagsutlåtandena bedömer texterna dels utifrån språkbehand-

lingen, dels utifrån det teologiska innehållet. Beskow är i dialogen med förlaget både tydlig med vad som varit hennes konstnärliga avsikt och tillmötesgående mot kritiken. Förlagets omdömen är vanligtvis berömmande, medan mottagandet i dagspressen var mer blandat. Ibland avvisas romanerna som förenklad uppbyggelselitteratur, andra gånger beskrivs de som väl utförda och som nyttig, underhållande läsning. Här saknar jag en återkoppling till de tidigare resonemangen om författarens sociala och kulturella kapital. Framstår Beskows tillgångar som lika gångbara inom det kyrkliga respektive det litterära fältet? Vad är det aktörerna strider om och hur påverkar det bedömningarna? Och hur förhåller sig de olika fälten till varandra? Dylika frågor skulle ha rymts inom undersökningens ramar och kunde ha givit ett spännande bidrag till såväl den litteraturvetenskapliga som den kyrkohistoriska forskningen.

Tradition, modernitet och förnyelse utgår från omfattande arkivstudier, vilket får konsekvensen att beskrivning emellanåt ges företräde framför fördjupad analys. Möjligen fanns inledningsvis en ambition om att i högre grad utmana den etablerade bilden av Elisabeth Beskows författarskap, men avsaknaden av bevarat material har sedan satt gränser för vad som har kunnat uppnås. I enstaka fall kan också anas en strävan efter att uppvärdera författaren och få henne att framstå som mer modern än hon tycks ha varit. Framför allt ställer jag mig tveksam till Lagerlöf Nilssons beskrivning av henne som ”en liberal föregångare” (286). Vad avhandlingsförfattaren benämner som Beskows moderna ställningstaganden är oftare i linje med den kristna, politiskt konservativa delen av kvinnorörelsen än dess liberala grupperingar. Detta bör emellertid betraktas som mindre invändningar mot en väl genomförd avhandling. Med *Tradition, modernitet och förnyelse* bidrar Lagerlöf Nilsson med viktig kunskap om ett försummat författaröde och ett alltför utforskat område av det litterära fältet.

Maria Andersson

MALIN NAUWERCK
**WORLD OF MYTHS:
World Literature and Storytelling
in Canongate's Myths Series**

Avdelningen för Litteratursociologi, Uppsala universitet, 2018, 389 s.
(diss. Uppsala)

Det medelstora skotska förlaget Canongate stod bakom den ambitiösa satsning som gick under namnet The Myths-serien under åren 2005–2017. I spetsen stod den egensinnige och mytomspunne förläggaren Jamie Byng. Projektet omfattade ett flertal av världens mest kända författarskap och involverade förläggare från över fyrtio olika länder, däribland Bonniers förlag här i Sverige. Eftersom så många länder var inblandade redan vid födelsen av projektet som idé, innan något verk hunnit publiceras eller ens skrivs, är serien ett exempel på litteratur som kan kallas ”born world literature”, litteratur som är tänkt från början att överskrida nationella och språkliga gränser. Konceptet bakom serien var att ansedda författare skulle få fria tyglar att omvandla stoff ur valfri mytologisk källa till stor litteratur. En grundtanke var också att visa hur all stor litteratur hämtar inspiration från myternas värld.

De mest kända författarna som gavs ut i serien var dock alla engelskspråkiga, något som vittnar om engelskans dominans på världsmarknaden. Exempel är Philip Pullman, Margaret Atwood, Jeanette Winterson och Ali Smith. Från Sverige deltog Klas Östergren med titeln *Orkanpartyt* (2007), baserad på nordisk mytologi. Projektet pågick 2005–2017 och hade sin mest intensiva fas under de inledande åren 2005–2010, då de mest kända och sålda verken gavs ut. Totalt publicerades så många som tjugofem titlar inom serien.

Nauwercks avhandling tar sin utgångspunkt i Myths-serien som fenomen på bokmarknaden och undersöker serien utifrån en rad olika aspekter såsom vilka berättelser som har omgärdat serien sedan idén först kläcktes, hur den presenteras i marknadsföringsmaterial av olika

slag och hur berättelsen om serien sedan utvecklas och förstärks genom författarnas bidrag till marknadsföringen och dessutom genom verken som ingår i serien. Syftet är att kartlägga och jämföra seriens ursprung och utveckling över tid samt att undersöka dess roll i relation till samtida förändringar inom förlagsvärlden och i en mer allmän litterär debatt om globalisering och kulturell mångfald.

Begreppet storytelling – som är vanligt förekommande i forskning om marknadsföring – är centralt för undersökningen för att beskriva förlagets marknadsföring av serien och författarnas sätt att skapa och upprätthålla en författaridentitet på marknaden. Begreppet används för att undersöka författarnas berättelser om deras egen roll i Myths-serien, förläggaren Jamie Byngs berättelser om seriens skapelse och syftet med projektet, samt kritikernas respons till serien och enskilda verk i den. Ett särskilt kapitel ägnas åt mottagandet av serien i Sverige och ett åt att analysera ett enskilt verk i serien: Margaret Atwoods *Penelopiadan* (2005).

En annan teoretisk och metodisk utgångspunkt är att serien undersöks genom dess paratexter. Paratexter definieras utifrån Gerard Genettes grundläggande definition där paratext delas in i peritext och epitext. Peritext är det material man finner i det skönlitterära verkets omedelbara närhet genom exempelvis omslag, citat på omslag, titel, författarnamn och baksidestext samt förord, efterord och dylikt. Epitext är andra fenomen som kan påverka läsarens förståelse av verket men som inte finns i dess omedelbara närhet, exempelvis författarintervjuer eller recensioner. Nauwerck ansluter sig till förlagsvetaren Claire Squires och andra förlagsforskarens utveckling av begreppet där paratexter blir intressanta att undersöka som marknadsföring av verket, medan Genette i första hand intresserade sig för hur paratexter kan påverka tolkningen av verkets innehåll. De paratexter som undersöks i Nauwercks bok är exempelvis sådant som förlagets marknadsföringstexter, kataloger, uttalanden i media om Myths-serien men också böckerna som ingår i serien, deras

omslag och utformning samt olika författares uttalanden om serien och sin egen medverkan i den. Därtill har Nauwerck intervjuat Jonas Axelsson, som var Bonniers representant i samarbetet kring serien, och gjort en närläsning av Atwoods roman *Penelopiadan* med fokus på hur texten kan relateras till marknadsföringen av serien i sin helhet och till Atwoods egen berättelse om sitt författarskap och dess förhållande till serien. Utöver detta tillämpar Nauwerck den gängse litteratursociologiska metoden att även kartlägga relevanta kvantitativa uppgifter om seriens upplageantal, översättningar etcetera för att analysera seriens betydelse och roll i det globala litteratursamhället.

Det är följaktligen en, på det metodologiska planet, mycket rik avhandling som genom sina många metoder dyker allt djupare ner i Myths-serien för varje nytt kapitel. Detta gör den varierande och underhållande att läsa. I första kapitlet skärskådas Jamie Byng, vars personlighet och personliga berättelse om hur han som ett ungt och djävrt geni fick en allt större makt på det skotska Canongate haft stor betydelse som ett inslag i den berättelse som användes för att marknadsföra serien. På samma sätt knyts berättelsen om förlaget, som beskrivs som en David mot den engelska bokvärdens Goliat-förlag, starkt till personen Byng och senare till Myths-serien. Förlaget och Byng gjorde redan tidigt en mycket uppmärksam och framgångsrik satsning på att ge ut de fyra evangelierna ur King James bibel som, för varje titel i den så kallade Pocket Canon-serien, blev introducerade av kända personer som Will Self, Doris Lessing, Fay Weldon, Nick Cave och Louis de Bernières. Myths-serien kan ses som en variation på samma koncept, det vill säga tanken om att låta kända namn ge glans åt en serieutgivning kring ett gemensamt tema. I varumärkesbygget kring Myths-serien kom enligt Nauwerck fyra saker att framhävas, nämligen kvalitet, internationalism, universalitet och det mytiska.

Nauwerck gör sedan en statistisk genomgång av serien där det bland annat framkommer att de verk som behandlade myter från de mytologier

som är kända över hela världen (exempelvis grekisk mytologi) fanns bland de engelskspråkiga författarna medan författare från mindre språkområden har tenderat att hämta inspiration från lokala mytologier. Ett exempel på detta är Östergren, som i stället för att ge sig på att tolka en myt ur exempelvis kristendomen eller något av antikens epos valde att hämta stoff ur nordisk mytologi. Detsamma gällde för andra verk i serien som valde att uttolka myter från lokala folksagor, exempelvis från Slovenien eller Östasien. Angående seriens översättning framkommer bland annat att det sällan förekom att verk översattes mellan olika språk om något av språken inte var engelska, annat än mellan grannländer. Majoriteten av titlarna i serien skrevs på engelska (cirka två tredjedelar) medan sju titlar skrevs på andra språk. Även om serien klassades som internationell går det således att peka på en dominans av engelskan som språk, vilket är en naturlig konsekvens av det engelska språkets dominans i den globala förlagsvärlden. Ett annat resultat som lyfts fram är att det finns en dominans av kvinnliga författare i de verk i serien som gavs ut med engelskspråkiga författare, medan det övervägande är manliga författare som anlitas för de verk som gavs ut i serien på andra originalspråk. Trots att det alltså fanns en kvinnlig dominans bland de mest tongivande verken, så blir resultatet att de manliga författarna dominerar i seriens totala utgivning.

Det är uppfriskande att den statistiska kartläggningen av serien kompletteras med ingående kvalitativa analyser på ett balanserat sätt. Kombinationen ger en mångsidighet åt undersökningen som också karaktäriseras av en rörelse där analysen går från de riktigt breda och stora sammanhangen till mindre och mindre beståndsdelar i det komplexa fenomen som undersöks. Kärnan i avhandlingen i det här fallet skulle i så fall vara analysen av Atwoods Myths-titel *Penelopiden*, som på ett förtjänstfullt sätt djupdyker i den litterära texten och samtidigt visar hur den kan hjälpa oss att förstå kontexten. Texten läses utifrån Atwoods egna utsagor om sin medverkan i projektet men också

utifrån hur Atwoods "authorial narrative", det vill säga hennes berättelse om sitt eget författarskap, svarar mot texten. Här blir en spännande slutsats att det, när det gäller ett så stort och internationellt framgångsrikt författarskap som Atwoods, inte är självklart om det är författarens berättelse om verket som stämmer in i förlagets berättelse om serien eller om författaren snarare använder den senare för att stärka berättelsen om det egna författarskapet. Vilket lager i berättelsen ska tolkas som det överordnade? Det finns en uppenbar ömsesidig vinst för författare och förlag. Genom sin medverkan i Myths-projektet stärks seriens varumärke och även Canongates. Nauwercks analys visar även hur intrikat såväl texten i verket som Atwoods eget förhållningssätt till det och till serien används som ett sätt att i sin tur stärka Atwoods varumärke som författare.

I sista kapitlet lyfts blicken igen till den avgränsade kontexten att analysera seriens avtryck på den svenska bokmarknaden. Östergrens inspel med *Orkanpartyt* recenserades i många sammanhang och serien som projekt fick också en del uppmärksamhet. I receptionen framkommer att det fanns en tydlig ambivalens gentemot projektet på svensk mark. Östergrens roman fick både positiv och negativ respons. De gånger man var positiv fanns en tendens att tonar betydelsen av verket som en del av en serieutgivning, medan de gånger man var negativ tycks det faktum att verket var del av en serie vara en utgångspunkt för den negativa responsen. Det underliggande resonemanget tycks vara att boken blir sämre för att den är resultat av en serieutgivning där författarna skriver på beställning från en uppdragsgivare och att författarens naturgivna inspiration därmed måste hämmas, vilket resulterar i att verket blir sämre än det annars skulle behöva bli. Denna skepsis mot serieutgivningens villkor i Myths-serien tycks vara övervägande bland just de svenska kritikerna.

Nauwercks avhandling är ett intressant exempel på hur världslitteratur kan analyseras och förstås som det komplexa fenomen det är. I sitt täta sätt att följa seriens väg genom

litteratursambället bidrar den till det internationellt förhållandevis begränsade forskningsfältet publishing studies, som i Sverige är ännu mer begränsat. Fältet är relaterat till det större området bokhistoria, som också är relativt litet på det nationella planet. På så sätt är avhandlingen ett viktigt bidrag som kan stärka båda. Den ger också inblick i hur en specifik utgivning kan laddas med symbolik och mening för en rad olika aktörer på en global bokmarknad. Studien är överlag välskriven därtill, även om en del korrekturfel som hade kunnat undvikas också smugit sig in. Det vore roligt om denna forskning kunde inspirera till flera studier av liknande ambitiösa slag.

Sara Kärrholm

OLLE NORDBERG
AVKOPPLING OCH ANALYS: Empiriska perspektiv på läsarattheter och litterär kompetens hos svenska 18-åringar
Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2017, 285 s. (diss. Uppsala)

Hur står det *egentligen* till med svenska ungdomars läsande? Det är den underliggande frågan i Olle Nordbergs avhandling *Avkoppling och analys*. Litteraturdidaktikens uppsving och litteraturläsningens upplevda legitimeringskris i skolan torde inte ha gått någon förbi, och i media diskuteras regelbundet skönlitteraturens eventuella nytta i undervisning. Forskare, lärare, föräldrar och politiker – många har starka åsikter om hur undervisning bör ske och vad den bör innehålla. Det enda som de flesta röster synes vara överens om är att dagens ungdomar är dåliga på, och ointresserade av, att läsa skönlitteratur. Ungdomarnas egna röster om sin inställning till läsning lyser allt som oftast med sin frånvaro.

I *Avkoppling och analys* söker Nordberg råda bot på detta. Avhandlingen tar avstamp i denna debatt om ungdomars läsande, som ofta påvisar att ungdomars läsförmåga och läsintresse minskat, och som bevis hänvisar till dalande PISA-

resultat. Detta sätts ofta i samband med internet och datorspelens segertåg, och diverse snabba lösningar efterfrågas för att vända på denna negativa trend. Nordberg menar dock att litterär kompetens och elevers attityd till läsning inte är möjligt att fånga i kvantitativa mätningar likt PISA. I denna avhandling genomför han i stället en empirisk, kvalitativ undersökning av attityd och kompetens hos elever i den digitala tids eran, med fokus på elevernas egna perspektiv.

Nordberg tecknar inledningsvis en skiss över tidigare rön inom läsforskning och litteraturdidaktik. Den litteraturdidaktiska forskningen beskrivs som ung och homogen, och avskild från övrig litteraturvetenskap men även från icke-skolanknuten empirisk läsforskning. I fokus står svenskundervisningen, och inte sällan legitimeringsfrågan, och analyser genomförs av styrdokument, läromedel samt genom etnografiska klassrumsundersökningar. Fältet beskrivs även som teoretiskt homogent, trots uppdelningen mellan erfarenhetspedagogik och kompetenspedagogik, samt nyare forskning som fokuserar på medier och literacy.

Skillnaderna mellan de olika litteraturdidaktiska inriktningarna framstår ur Nordbergs perspektiv som ytlig. Trots positioneringarna gällande synen på texten, läsaren, hur och varför man bör läsa, menar han att majoriteten av forskningen utgår från samma teoretiska utgångspunkter, exempelvis Lars-Göran Malmgrens tredelade uppdelning av svenskämnet, Louise M. Rosenblatts transaktionsteori och Kathleen McCormicks läsarrepereroarer. Han menar även att denna forskning i huvudsak kommit fram till samma resultat: att det såväl bland gymnasister och lärarkandidater råder en subjektiv och okritisk läsning, en svårighet att legitimera skönlitterär läsning och en ovana att läsa fiktion dokumentärt.

Dessa gemensamma påståenden följer med genom avhandlingen som en fond, som resultaten kring elevernas kompetens och attityd testas mot. Det Nordberg här vill göra annorlunda är dock att vända sig direkt till eleverna, utan teoretiska filter. Han använder sig av ett empiriskt

perspektiv, utefter forskare såsom David Miall, Marisa Bortolussi och Peter Dixon, och grundad teori i linje med Barney Glaser och Anselm Strauss. Avhandlingen är uppdelad i tre olika undersökningar, med olika metoder och material, som bygger på och fördjupar varandra i en triangulerande process, med syftet att studera attityd och förmåga hos eleverna, och att bidra till läsforskningen och litteraturredidaktiken.

Nordbergs strävan är att utgå ifrån materialet, utan att på förhand bestämma vad han letar efter, för att på så sätt kunna ifrågasätta tidigare teoretiska antaganden. Samtidigt kräver undersökningarna en uppfattning om vad litterär kompetens är för något. Detta löser Nordberg genom att sammanställa en punktlista över beståndsdelar som han menar att tidigare läsforskare från olika traditioner är överens om bör utgöra en litterär kompetens. Denna lista får sedan agera modell för att mäta elevernas kompetens i undersökningarna: förståelse för fiktionens egenart, förmåga till inlevelse och identifikation, att göra allmänmänskliga reflektioner utifrån det lästa samt att anlägga ett metaperspektiv på läsningen.

Den första undersökningen är den så kallade uppsatsundersökningen. Här utforskar Nordberg en eventuell förändring efter det digitala genombrottet, genom en jämförande studie av ett antal nationella prov från år 2000 och uppsatser skrivna efter samma instruktioner år 2012. De nationella proven är insamlade från elever i hela landet medan uppsatserna skrivits av en enskild klass, i båda fallen rör det sig dock om elever i årskurs tre på gymnasiet. Eleverna uppmanas här utveckla tankar om sitt eget läsande. Huvudfokus ligger alltså på elevernas attityd till skönlitteratur, och huruvida den förändrats i takt med ett omvandlat medieklimat. Resultatet visar visserligen på en viss tendens att läsa mer för nöje och avkoppling, och mindre för reflektion och personlighetsutveckling, men att attityden till läsmidiet, framförallt den tryckta boken, förefaller mycket positiv.

Sedan följer en enkätundersökning, där elevernas attityd sätts i relation till deras litte-

rära kompetens och medievanor. Deltagarna i denna undersökning är samma gymnasieklass som i uppsatsundersökningen. De har fått läsa en novell av Werner Aspenström och svara på kryssfrågor om texten, men också om sina läsvanor. Det visar sig återigen att eleverna har en positiv inställning till traditionella böcker, men att detta ej motsvaras av någon större konsumtion. Eleverna genomför ändock kompetenta läsningar av novellen, förutom i fråga om fiktionens egenart. För dem uppfattas inte textens verklighetsanspråk som särskilt relevant; det finns i stället en medvetenhet om att alla skildringar rymmer både diktning och verklighet. Nordberg problematiserar här i viss mån modellen, något som jag gärna sett mer genomfört.

Till sist kommer en intervjuundersökning, där Nordberg genomfört fokusgruppsintervjuer med en ny elevgrupp, som gick sitt tredje år på gymnasiet läsåret 2014/2015. Han vill här djupare utforska fem punkter av motsättningar som framkommit i de tidigare undersökningarna, nämligen att eleverna har en positiv attityd till läsning samtidigt som de sällan läser, att de ej är kompetenta utifrån den traditionella modellen men likväl genomför kompetenta läsningar, att de skiljer på skol- (analytisk) och nöjesläsning, att de trots en utvecklad analytisk läsning ej värderar skolans undervisning, och att de gör en skarp uppdelning mellan den digitala världen och analog läsning.

Eleverna i intervjuundersökningen har fått läsa samma novell av Aspenström och svara på den tidigare enkäten, och utefter svaren har 29 elever valts ut, från ett flertal olika klasser. I de tidigare undersökningarna säger sig Nordberg ha sökt efter mittfåran av elever, men här intresserar han sig i stället för ytterkanterna vad gäller kompetens, frekvens och attityd. Eleverna är indelade i tre olika grupper från högskoleförberedande- respektive yrkesprogram. De båda 1-grupperna består av de mest kompetenta eleverna inom de olika programmen, och enbart av kvinnor. De två 2-grupperna består av relativt goda tolkare som angett låg läsfrekvens, och består i majoritet av män. Den högskoleförbe-

redande gruppen 3 består av elever som angett att litteratur är mycket viktig för dem, medan yrkesgruppen 3 består av elever som inte är lika intresserade av läsning. De har alla intervjuats utifrån samma intervjuguide, med frågor om synen på läsning, bokmediet och fiktion.

Resultatet av intervjuerna bekräftar mycket av vad de tidigare undersökningarna kommit fram till. Denna undersökning tillför framförallt en reflektion över hur attityd till läsning hänger ihop med faktorer som identitet, genus och socioekonomi, och en av slutsatserna blir att litterär identitet ej förefaller förknippat med manlig identitet. Att dessa aspekter endast kommer fram i den sista undersökningen förklarar Nordberg med att uppsats- och enkätundersökningen studerar förändring mellan olika grupper över tid, medan intervjuundersökningen däremot är mer individnära, och således lämpar sig bättre för ett identitetsperspektiv. Jag anser dock att det är märkligt att inte beröra klass- och genusskillnader i relation till det större materialet, samt att inte använda sig av någon specifik teori för detta, för att i stället dra slutsatser utifrån några få elever – speciellt när eleverna här är så pass noggrant utvalda. Dessa aspekter är visserligen intressanta, men förtjänar vidare undersökning.

Den avslutande diskussionen sammanfattar de tidigare undersökningarna, med fokus på litteraturdidaktiska perspektiv. Nordberg slår här fast att samsynen om okritiskt läsande, legitimeringskris och dokumentär attityd till fiktionläsning inte är representativ för de elever som deltagit i undersökningarna. Eleverna har förmåga att växla mellan olika sorters läsningar, och legitimeringen av skönlitterär läsning är väl förankrad. Nordberg pekar här vidare mot möjligheter att använda förändrade medievernor som en potential snarare än ett hinder, och att i undervisningen låta eleverna reflektera över lässtrategier och attityder.

Avkoppling och analys bidrar med ett nyskapande angreppssätt till litteraturdidaktisk forskning. Avhandlingens stora styrka och svaghet utgörs av detsamma, nämligen dess metod,

som är något problematisk. Att sammanställa en modell för litterär kompetens utifrån tidigare forsknings gemensamma drag är visserligen både sympatiskt och konstruktivt, men också oundvikligen homogeniserande och naturaliserande. De grundläggande motsättningarna mellan inriktningarna tonas ner, och Nordberg får sitt förfarande att framstå som en naturlig kompromiss mellan dem, snarare än ett aktivt ställningstagande. I och med upprättandet av en modell för, och mätandet av, litterär kompetens kan man dock fråga sig om han kanske inte ändå sällar sig till kompetenspedagogiken.

Det samma gäller viljan att utgå från materialet. Det är visserligen en god tanke att inte låta teori vara styrande, men samtidigt funderar jag på om denna avsaknad av teoretiska ställningstaganden inte låter forskarens egna filter få fritt spelrum vad gäller tolkning, urval och värderingar. Vad som värderas som en analytisk och textförankrad tolkning är oftast narratologiska eller symboliska läsningar, medan vissa elevsvar avvisas som oseriösa. Förfarandet att gradera elevernas svar och gruppera dem efter kompetens i nummer och staplar, talar dessutom ett förenklande maktspråk som ger en obehaglig eftersmak, trots ihärdiga försök att nyansera dessa mätningar.

Samtidigt är det just detta förfarande som möjliggör ett intressant och viktigt resultat. Att eleverna inte alls har en negativ attityd till skönlitterär läsning och inte är särskilt dåliga på traditionellt kompetent läsning, trots att de inte läser speciellt mycket traditionella böcker, torde bespara många både tid och oro. Det uppmanar till att låta taget om legitimeringsfrågan och fokuseringen på dåliga resultat, för att i stället inrikta sig på de möjligheter som elevernas attityder och nya medievernor ger. Även om det vore skrämmande om all litteraturdidaktisk forskning skulle behöva innehålla lika många stapeldiagram utgör *Avkoppling och analys* ett hoppfullt och konstruktivt tillägg till litteraturdidaktiken.

Louise Almqvist

MEDVERKANDE

Louise Almqvist är doktorand i litteraturvetenskap med litteraturdidaktisk inriktning vid Umeås universitet. Hon forskar kring användbarheten av queerteoretiska perspektiv i gymnasieskolans litteraturundervisning.

Maria Andersson är docent i litteraturvetenskap vid Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet.

Tamara Andersson är fil. dr i litteraturvetenskap och är verksam som postdoktor vid institutionen för språkstudier, Umeå universitet. I sin pågående forskning undersöker hon möjligheten att använda översättningsteori i studier av historisk fiktion.

Katarina Båth är litteraturvetare, just nu vikarierande lektor vid Institutionen för pedagogik, didaktik och utbildningsstudier vid Uppsala universitet.

Andreas Hedberg är fil. dr i litteraturvetenskap. Han är verksam som lärare vid Karlstads universitet samt knuten till forskningsprogrammet ”Världslitteraturer: Kosmopolitisk och vernakulär dynamik” vid Stockholms universitet. Han disputerade 2012 med avhandlingen *En strid för det som borde vara: Viktor Rydberg som moderniseringskritiker 1891–1895* och har sedan dess publicerat flera uppsatser om moderniseringskritik och världslitteratur, exempelvis ”På hembygdens fasta grundval: Platsens betydelse i tre modernitetskritiska författarskap” (i *En annan riktning framåt: Modernitetskritik i Sverige under det långa 1800-talet* [2017]) och ”Swedes in French: Cultural Transfer from Periphery to Literary Metropolis” (i *World Literatures: Exploring the Cosmopolitan-Vernacular Exchange* [2018]).

Birgitta Holm är professor emerita vid litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Sam Holmqvist forskar om diskurser kring transatlantisk slavhandel i svenska artonhundratalsromaner. Hen är huvudredaktör för *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2019–2020.

Markus Huss är biträdande lektor i tyska med litteraturvetenskaplig inriktning vid Stockholms universitet. Aktuell publikation: *The Aesthetics and Politics of Linguistic Borders: Multilingualism in Northern European Literature*, red. Heidi Grönstrand, Markus Huss & Ralf Kauranen, Routledge 2019 (under utgivning).

Nicklas Hållén är forskare vid Engelska institutionen på Uppsala Universitet och ingår i forskningsprojektet African Street Literature and the Future of Literary Form tillsammans med dr Ashleigh Harris. De har ett nära samarbete med Nordiska Afrikainstitutets bibliotek och forskare vid Rhodes University i Sydafrika. Hållén doktorerade vid Umeå Universitet och har tidigare arbetat på Linnéuniversitetet och University of York.

Sven Anders Johansson är professor i litteraturvetenskap vid Institutionen för humaniora och samhällsvetenskap vid Mittuniversitetet i Sundsvall och Östersund.

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 litteraturredaktik. Hennes senaste bok heter *Behovet av närhet blir med åren betydligt större än*

nödvändigheten att bevara sin värdighet: Om genus, trots och åldrande i Kerstin Thorvalls författarskap och utkom 2015 på Ellerströms förlag.

Sara Kärrholm är docent i litteraturvetenskap och lektor i förlags- och bokmarknadskunskap vid Kulturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Svante Landgraf är fil. dr i Tema Kultur och samhälle vid Linköpings universitet. Han disputerade 2016 på avhandlingen *Fångenskap och flykt: Om frihetstemat i svensk barndomsskildring, reseskildring och science fiction decennierna kring 1970*.

Christian Lenemark är fil. dr i litteraturvetenskap och verksam som lektor vid Göteborgs universitet. För närvarande forskar han om företrädesvis självbiografiska berättelser om cancer i olika medier.

Fanny Lindgren arbetar som doktorand i litteraturvetenskap vid Umeå Universitet och skriver på en avhandling som handlar om vildmarksromantik i norrländsk litteratur.

Ann-Sofie Lönngren är docent i litteraturvetenskap. Hon arbetar som lektor på Södertörns högskola. Hennes forskningsintressen är djur-människa-relationen i nordisk litteratur efter 1880, tolknings-teori och forskningsetik.

Jerry Määttä är docent i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Han disputerade på den litteratursociologiska avhandlingen *Raketsommar: Science fiction i Sverige 1950–1968* (2006) och har sedan dess skrivit om bland annat litterära priser och belöningar, särskilt Augustpriset, samt anglosaxiska undergångsberättelser i litteratur och film. Redigerade tillsammans med Dag Hedman antologin *Brott, kärlek, främmande världar: Texter om populärlitteratur* (2015).

Åsa Nilsson Skåve är lektor i litteraturvetenskap vid Linné-universitetet i Växjö och knuten till forskningsmiljön Linnaeus University Center for Concurrences in Colonial and Postcolonial Studies. Hennes forskningsintressen är främst ungdomslitteratur,

litteraturdidaktik och ekokritiska och postkoloniala läsningar av nyare och äldre svensk litteratur.

Anna Nordenstam är docent och universitetslektor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet och professor i svenska med didaktisk inriktning vid Luleå tekniska universitet. Hennes forskningsområden är litteraturhistoriografi, barn- och ungdomslitteratur, litteraturdidaktik och feministiska svenska tecknade serier.

Sofia Pulls är fil. dr. i litteraturvetenskap. Hon disputerade 2019 på avhandlingen *Skrivande och blivande* och är verksam som lärare vid Umeå universitet.

Johan Örestig är fil. dr i sociologi, verksam som lektor vid Umeå universitet samt medlem i redaktionskommittén för tidskriften *Fronesis*.

Kommande nummer

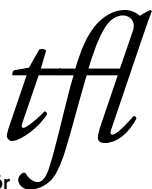
TfL 2019:2–3 – Tema: Litteratur och fascism

TfL 2019:4 – Tema: Lyrik, deadline 1 augusti

Vi välkomnar tidigare opublicerade artiklar från alla discipliner inom ramarna för området litteraturforskning. Nästa öppna sektion finns i 2019:4.

Skribentinformation

TfL är en refereegranskad 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, 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

Tryck Bording AB, Borås 2019

ISSN 1104-0556