

19

Redaktör och ansvarig utgivare Christian Lenemark

Redaktionssekreterare Lisa Schmidt

Redaktion Matilda Amundsen Bergström (kassör), Signe Leth Gammelgaard,
Dag Hedman, Nils Olsson och Cecilia Pettersson

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 litteratur, idéhistoria och religion
Göteborgs universitet
Box 200
405 30 Göteborg

e-post tfl@lir.gu.se

Digitala utgåvor av Tfl <http://ojs.ub.gu.se>

2018 får tidskriften stöd av Vetenskapsrådet, Kungliga Patriotiska Sällskapet's Understödsfond och
Stiftelsen Lars Hiertas Minne

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 Munkreklam AB

ISSN 1104-0556

Innehåll 2018:4

4 Från redaktionen

ARTIKLAR

Johan Gardfors Redaktörens blick och samlarens hand.

6 Avantgardets redaktionella praktiker

Solveig Daugaard Infrastrukturalisme og redaktionel praksis.

21 Om litteraturens liv efter redaktørens død

Annelie Bränström Öhman RED.rummet.

37 Redaktionellt arbete som intellektuell infrastruktur

ENKÄT Redaktionell praktik och vetenskapliga publiceringskontexter

46

DISKUSSION Den (litteratur)vetenskapliga tidskriftens ställning och framtid

53

KRITIK 59 Recensioner

78 Medverkande

Från redaktionen

Två år går snabbt och det är nu dags för Göteborgsredaktionen att lämna över den redaktionella stafettspinnen till Umeå och Mittuniversitetet som under 2019-2020 kommer att dela på redaktionsarbetet under redaktör Sam Holmqvists ledning. Vi önskar den nya redaktionen stort lycka till i arbetet med TfL framöver!

Skär i verkligen börja se här?
Kanske bättre som avslutning?

Som traditionen bjuder ägnas detta vårt sista nummer åt att samla ihop de textuella spåren av 2018 års TfL-dagar som hade temat "Redaktionellt". Redan när vi våren 2017 påbörjade planeringen av de kommande två årens utgivning bestämde vi oss för detta tema. Anledningarna var flera. Dels var vi intresserade av att arbeta med och utmana det vetenskapliga tidskriftsformatet på olika sätt i ett akademiskt klimat där den vetenskapliga tidskriften både blivit allt viktigare i publiceringshänseende och samtidigt allt mer marginaliserad när det gäller ekonomisk stöttning – vilket vi också gjort under de år som gått där vi bland annat givit ut ett nummer i form av en almanacka och ett annat på en USB-sticka; dels fann vi det särskilt angeläget att lyfta fram det redaktionella arbete som allt konstnärligt och vetenskapligt arbete grundar sig i. Åter en anledning till valet av tema är de förändringar inom den litteraturvetenskapliga utbildningen på våra universitet och högskolor under de senaste åren, där fokus alltmer kommit att ligga på det redaktionella arbetet i olika former. På LIR-institutionen i Göteborg, som är vår egen hemvist, har vi till exempel startat upp det så kallade Redaktionsåret, i Umeå återfinns programmet för litteraturvetenskap och kreativt skrivande och i Linköping startade hösten 2018 kandidatprogrammet "Språk, litteratur och medier" med tydliga redaktionella inslag.

OBS i senaste lång mening här

som är just om

övergång?

Se över användningen av "dels"...

var det inte fler anledningar?

I detta nummer publicerar vi tre av de fyra föredrag som hölls under 2018 års TfL-dagar i artikelform. Numret inleds med Johan Gardfors bidrag som tar fasta på avantgardet ur olika redaktionella perspektiv. Solveig Daugaard tar därefter vid och belyser i sin artikel olika redaktionella praktiker när det gäller litterära tidskrifter och andra plattformar och inte minst de uttryck de tar sig i samtidens förändrade medieekologi. Annelie Bränström Öhman skärskådar i sin text avslutningsvis de möjligheter och begränsningar som en redaktionell blick på universitetsvärlden ger vid handen.

Skär vi nämna Cecilia Grönbergs föreläsning "Bildredaktion" här?

Utöver dessa tre föredrag publicerar vi också den "Live-enkät" om redaktionell praktik och vetenskapliga publiceringskontexter som avslutade den första dagen, samt inläggen i den paneldiskussion med rubriken "Den

(litteratur)vetenskapliga tidskriftens ställning och framtid” som avslutade tillställningen.

Numret avslutas med en extra fyllig recensionsavdelning, som innehåller en ”dialog-recension” av en nyutkommen bok om politikerbiografier, recensioner av avhandlingar om Poeter.se, det mytomspunna Bo Cavefors förlag och njutningsfylld läsning av romancelitteratur, samt recensioner av en nyutkommen biografi över Gunnar Björling, en forskningsantologi om senantiken och sist men inte minst Toril Mois angelägna bok *Revolution of the Ordinary* från 2017.

Med detta vill vi tacka alla skribenter som medverkat under de två föregående åren som tålmodigt bearbetat sina texter utifrån redaktionens kommentarer. Ett särskilt tack vill vi rikta till granskarna som inte enbart granskat artiklarnas vetenskapliga kvalitet, utan i allra högsta grad bidrar till det osynliga redaktionella arbete som varje text till syvende och sist är ett resultat utav. Tack också till er kära läsare som utan alltför mycket knorrande accepterat att ett USB-minne dumpit ner i brevlådan istället för ett tryckt alster!

Christian Lenemark

↓
Behörs det en mer kärnfull
avslutning?

avslutning?

bidragit
sist?

REDAKTÖRENS BLICK OCH SAMLARENS HAND

Avantgardets redaktionella praktiker

Johan Gardfors

Avantgardet har länge förståtts i termer av negation. Inte minst har det karakteriserats med utgångspunkt i dess opposition mot det borgerliga samhället och dess konstnärliga konventioner. Därtill har det förståtts i förhållande till dess förmodade avsikt att nedmontera gängse strukturer för konstnärlig produktion och reception. Sådana beskrivningar underbyggs av avantgardets egen retorik som präglas av hyperboler i oppositionens tecken. Ett återkommande tema i teoretiseringar av avantgardet är att det antingen antas ifrågasätta konstbegreppet, eller att det antas misslyckas med att på allvar göra just det eftersom det är dömt att självt upptas av den institution det kritiserar. Även om avantgardet förstås i förhållande till värden som nyhet och innovation, så adresseras dess estetik vanligen i termer av destruktion, oavsett om det rör sig om en destruktion av tradition, av sammanhållen mening, av autonom konst eller av grundläggande konstnärliga kategorier.

Avantgardets sida av samhälls- och institutionskritik har också förblivit den måttstock mot vilken dess framgång mäts, om än med väsentligen olika utfall i till exempel Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974) respektive Benjamin H. D. Buchlohs *Neo-Avantgarde and Culture Industry* (2000). Även Renato Poggioli underströk de olika avantgardernas gemensamma ambition att genom rivningsarbete skapa en tabula rasa, varigenom avantgardet fort-

satt definieras i termer av negation, om än inte från ett politiskt håll.¹ Poggioli definierar även uttryckligen avantgardet i vid mening som en negationens kultur.² Även i senare forskning dominerar dessa perspektiv. Med utgångspunkt hos Bürger förstår exempelvis Richard Murphy i *Theorizing the Avant-Garde* från 1999 bruket av *objets trouvées* och protokonceptuellt skrivande som en negationens och meningslöshetens poetik, vilken tjänar till att rikta uppmärksamheten mot och ifrågasätta konstverkets yttre, institutionella ramverk.³ Även här reproduceras föreställningen om ett i första hand politiskt avantgarde: ”the avant-garde serves as the political and revolutionary cutting edge of the broader movement of modernism”.⁴ Frågan är om inte dessa karakteristiker riskerar att överskugga några av avantgardets viktigaste sidor snarare än att bidra till en ökad förståelse av dem.

Som ett utkast till en framtida omvärdering av avantgardet, vill jag i det följande fästa uppmärksamheten vid en aspekt som förenar en merpart av dess individuella instanser, nämligen avantgardets redaktionella struktur. För det första vill jag understryka att det förra seklets avantgarde i vid mening måste förstås genom dess omfattande arbete med förlagsverksamhet, tidskrifter och andra publiceringsvägar. För det andra vill jag föreslå att avantgardet bör förstås som en transnationell tradition som kännetecknas av ett arbete med konstens utsida, eller annorlunda uttryckt, med dess materiella underlag. Med utgångspunkt i dessa två premisser vill jag, för det tredje, pröva tanken att avantgardets redaktionella arbete i egentlig mening kan jämföras med ett redaktionellt arbete i överförd bemärkelse, där den moderna stadens restprodukter omsätts inom avantgardets poetik, där text assimileras med ting i ett flöde av material och medier.

AVANTGARDETS REDAKTIONELLA PRAKTIKER

De redaktionella praktikerna var och förblir avgörande för avantgardet i vid mening. Redan i sin tidiga teoretisering av avantgardet i *Teoria dell'arte d'avanguardia*, som utkom 1962 men påbörjades så tidigt som 1946, framhöll Poggioli tidskriftens betydelse som funktion och särskiljande drag för avantgardet. Här blir den, enligt Poggioli, en ”oberoende och isolerad militär enhet, fullständigt och skarpt avskild från allmänheten, snabb att agera, inte bara för att upptäcka utan också för att strida, erövra och äventyra på egen hand.”⁵ Det vill säga, i enlighet med avantgardets beteckning blir tidskriften ordagrant en förtrupp. Poggioli lägger till att skillnaden gentemot romantiken i detta avseende är mindre än den gentemot de samtida kommersiella tidskrifterna och tidningarna. (Från en svensk horisont kan man dra sig till minnes Palmblads och Atterboms *Phosphoros*, 1810–1823, som en romantisk föregångare till avantgarderörelsernas redaktionella projekt.)

Det är också i en kontext av oberoende tidskrifter som den ursprungligen militära termen avantgarde övergår från att beteckna en politisk position till en konstnärlig rörelse. När Michail Bakunin grundar tidskriften *L'avant-garde* i Schweiz 1878 är termen ännu politiskt agitatorisk. Ungefär samtidigt med tidskriften *L'avant-garde* noterar Poggioli hur ”politikens och konstens rebeller” samexisterar i det litterära magasinet *La Revue indépendante*, för att under 1880-talet åtskiljas med följden att termen avantgarde kommer att förknippas med det konstnärliga snarare än det politiska avantgardet.⁶ Detta är en begreppshistorisk anmärkning, men även i sin åtföljande teoretisering av avantgardet beskriver Poggioli dess politiska och

estetiska funktioner som väsentligen åtskilda: förhållandet mellan estetisk revolt och politisk radikalitet är kontingent och framförallt retoriskt samt bestämt *a posteriori*, även om de experimentella rörelserna alltså eftersträvar ett *tabula rasa* både på konstnärlig och samhällelig nivå.⁷ Tanken att litteraturen inte kan vara radikal om den inte inbegriper en omdaning av sina tekniska förutsättningar, såväl på genrens som mediets nivå, finner man istället uttryckt i Walter Benjamins berömda föredrag ”Författaren som producent”, vilket skrevs 1934 men förblev opublicerat under hans livstid. Här rör det sig förvisso inte om en historisering av specifika praktiker utan om ett upprop till kategorisk förändring: den vänsterintellektuelle skribenten kan inte endast producera föregivet revolutionära texter, vilka det visat sig att det borgerliga samhället förmår härbärgera, utan måste sträva efter att omforma även de mediala produktionsmedlen. Trots att texten idag framstår som präglad av en för författaren ovanligt dogmatisk retorik, bland annat med dess utgångspunkt i ett ideal om det litterära verkets korrekta politiska och litterära tendens, inringar Benjamin här ett problem beträffande författarens förhållande till den mediala produktionsapparaten som har bärighet på avantgardets publiceringsprojekt:

[Ä]ven i de fall där stoffet som apparaten matas med tycks vara av revolutionär natur är [det] en högst tvivelaktig handling att lämna bidrag till en produktionsapparat utan att så långt det är möjligt förändra den. Vi står nämligen inför det sakförhållandet [...] att den borgerliga produktions- och publiceringsapparaten är i stånd att assimilera revolutionär tematik i förbluffande kvantiteter, ja propagera för den, utan att för den skull på allvar ifrågasätta sitt eget fortbestånd och den klass' fortbestånd som äger den.

[...]

För den författare som tänkt igenom betingelserna för nutida produktion [kommer arbetet] aldrig att

vara inriktat enbart på produkter utan alltid på samma gång vara ett arbete med medlen för produktionen.⁸

För Benjamin är poängen med att befatta sig med produktionsmedlen med andra ord uttalat revolutionär. Den svenske avantgardisten Åke Hodell anslöt sig med sitt författardrivna förlag Kerberos till liknande tankegångar, och med uttalad referens till Bakunin. I ett opublicerat blad, signerat med namn och ett rött kryss som för att markera sin egen närvaro och ge både dokumentet och förlagsprojektet status av ett verk, beskriver Hodell hur han sysslar med att ”upprätta ett hemligt kommunikationssystem mellan det svenska undergroundförlaget Kerberos och de ny-anarkistiska grupperna vid universiteten i Warszawa, Västberlin, Paris, Rom och Madrid.”⁹ Det är ett bland många exempel på hur förlagsverksamhet blir en integrerad del av det konstnärliga verket med en uttalad samhällskritisk ambition. Man bör emellertid dra sig till minnes att exempelvis hantverkstraditionens förlag i förlängningen av det sena 1800-talets Arts and Crafts-rörelse tog produktionsmedlen på minst lika stort allvar men med betydligt mer traditionsvårdande förtecken och i opposition mot massmedier snarare än med hjälp av dem.¹⁰

Även för avantgardets formella experiment blir det av kritisk betydelse att befinna sig nära tryckprocessen, i dess tidiga konstruktivistiska fas såväl som i dess senare mer konceptuellt inriktade fas. Tanken att författaren inte uteslutande kan ägna sig åt skrivande, utan även i någon mån behöver kontrollera produktionsmedlen och skriftens distribution är förstås inte originell för det tidiga 1900-talets avantgarden. Till dem som ägnat sig åt att försöka starta upp tryckeriverksamhet hör till exempel Gotthold Ephraim Lessing, som även avslutar sin *Hamburgische Dramaturgie* från omkring 1769 med frågan om det inte är ”dags att de lärda på allvar börjar tänka på att genomföra det välkända leibnizska projektet”. Det vill säga, som den svenska översättaren av *Laokoon* kommenterar, att ”starta egna förlag och

ta kontroll över kunskapens hela produktionskedja.”¹¹ För Lessing handlar det emellertid i första hand om att säkerställa textens tillförlitlighet på en oreglerad bokmarknad, medan det för senare seklers experimentella litteratur- och konstroller snarare handlar om att etablera just plattformar för alternativa riktningar och om en mottaglighet inför den poetiska potentialen hos mediet självt. För man bör komma ihåg att avantgardets upprättande av egna publikationsvägar bara är den ena sidan av myntet. Avantgardets historia uppvisar även ett djupgående engagemang med tryckets former och med massmediernas estetik.

Inte sällan sammanfaller emellertid dessa aspekter, där trycksaksproduktionen blir till ett incitament till att förhålla sig till mediet, varigenom avantgardets rörelsegrundande impuls åtföljs av utformningen av ett antal experimentella redaktionella estetiker. Detta är rentav kärnan i många av avantgardets viktigaste projekt. Tillsammans med en intensiv produktion av manifest och radikalt typograferade diktsamlingar såväl som av artiklar och inspelningar återverkar till exempel de italienska futuristernas publicistiska strategier fortfarande i vår ism-orienterade förståelse av epoken. Dess förgrundsgestalt Filippo Tommaso Marinetti var en medioker poet men en genial mediestrateg. Hans publikation av det första futuristiska manifestet i ett flertal italienska dagstidningar såväl som på förstasidan av franska *Le Figaro* i februari 1909 är ett av de mest kända exemplen på en redaktionell verksamhet som vittnar om en utvecklad förståelse för samtidens mediala villkor. Och medan Dada ofta beskrivs som antikonst – Poggioli talar om rörelsen i termer av nihilism – är tidskriften *Der Dada*, som först utkom i juli 1917, i själva verket en mångspråkig uppvisning i ett redaktionellt arbete som utnyttjar tidningssidans hela register, med fiktiva annonser, iögonfallande typografi i olika riktningar och collage baserade på innehåll från andra tidningar och trycksaker. Signifikativt nog beskriver sig rörelsen i denna tidskrift inte bara som statsreligion och som energi utan även som reklambyrå.¹²

Här bör även exempel aktualiseras där avantgardet inte upprättar egna publikationsvägar men likväl låter själva trycket i egenskap av medium framträda som avgörande för verket. Så sker exempelvis i Carlo Carràs målning *Manifestazione Interventista* från 1914, som låter betraktarens blick sugas in i en virvel av onomatopoetisk skrift och klipp ur det samtida medieflödet. Här blandas även textfragment från Marinettis nyligen utkomna och radikalt typsatta diktsamling *Zang Tumb Tuuum* med den igenkännbara typografin från välkända tidningstitlar som *Corriere della Sera* och *La Repubblica*, som för att markera detta ögonblick av genomtränglighet mellan skrift och måleri, men också mellan dagstidningens, poesins och bildkonstens mediala system.

Om dagstidningens och poesins skrift här dras in i målardukens yta skulle omvända exempel där dagstidningen blir en yta för poetiska interventioner kunna anföras. Så sker exempelvis under avantgardets betydligt senare fas i och med 1960-talets neoavantgarde, då Carl Fredrik Reuterswärd 1963 låter införa en notis i *New York Herald Tribune* som helt enkelt upplyser om att han låter stänga ner sig själv under det kommande decenniet, med den lakoniska texten: ”Carl Fredrik Reuterswärd | Closed for holidays 1963–1972.” Reuterswärds *Snille & smak: Thinking is digestion (Wittgenstein)* (1963), som presenterade Svenska Akademiens ordlista i fyra olika stadier – från bok till limpa – är även det ett ovanligt konkret exempel på hur avantgardet har stöpt om trycksaker till nya former genom att prioritera det konstnärliga uttryckets materialitet framför dess idealitet, det vill säga, som i detta fall, pappret och trycksvärtan framför ordens innebörd, men också den litterära institutionen som sådan framför dess poetiska uttryck.

Att närma sig avantgardet utifrån dess redaktionella praktiker innebär ett skifte i vilka aspekter som framträder av viktigaste verk och grupperingar. För situationismen som politisk och konstnärlig rörelse var det till exempel avgörande att man samlades runt den periodiska skriften *internationale situationniste*

samtidigt som rörelsens bruk och konceptualisering av *détournement* som konstnärlig strategi är ett av de mer signifikativa exemplen på avantgardet som redaktionell verksamhet. Här förenas alltså konkreta utgivningsprojekt med en extensiv citat- och redigeringspoetik som behandlar befintligt massmedialt innehåll som ett arkiv som kan och bör omkonfigureras för egna syften.¹³

Men en läsning som närmar sig dessa praktiker ur ett redaktionellt perspektiv skulle även medföra att boken *Fin de Copenhague* (1957, liksom senare *Mémoires* 1959), av situationiströrelsens frontfigurer Guy Debord och Asger Jorn, primärt förstås som interventioner i den urbana medieekologins kretslopp. Genom att stjäla en bunt dagstidningar och använda dessa som bas för ett visuellt verk präglad av grafiska överlagringar och färgfält som hållts över tryckplåtarna, omdirigeras ett av de masskopierade tidningarnas distributionsflöden för att istället anta den betydligt mer begränsade konstnärliga multipelns form i egenkap av artists' books, som här även på den tryckta sidan gestaltar ett medialt flöde av text och bild.

FRÅN INSTITUTIONSKRITIK TILL MULTITUD

Om Poggioli uppfattade avantgardets opposition i termer av dess antitraditionella patos och dess antagonistiska förhållningssätt gentemot såväl publik som föregående generationer, så har senare teoretiseringar som bekant snarare definierat avantgardet just utifrån dess vilja till politisk förändring, med Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* från 1974 som ett av de ännu tongivande bidragen. Enligt Bürger blir konsten i och med de historiska avantgarderörelserna självkritisk i bemärkelsen att den ifrågasätter sig själv som institution. Det vill säga, det historiska avantgardet vänder sig mot konstens produktions- och distributionsapparater såväl som mot den för tiden rådande idén om konstens väsen, vilken Bürger uppfattar som idén om det autonoma verket.¹⁴

Även om Bürger inte specifikt adresserar det historiska avantgardets redaktionella praktiker så måste dessa tänkas som en viktig del av dessa produktions- och distributionsapparater. Avantgardet negerar enligt Bürger den individuella produktionen som kategori, vilket exemplifieras av Duchamps ready-mades och tolkas som en provokation mot konsten som institution och som ett försök till nedmontering av konstens status som autonom sfär.¹⁵ Just kritiken av konstens autonomi uppfattar Bürger som avantgardets grundläggande ambition men också som dess grundläggande problem: om avantgardet eftersträvar en återföring av konsten till livets praxis, så är det samtidigt beroende av konsten just som autonom sfär för att kunna upprätthålla en kritisk distans till verkligheten.¹⁶ Därtill kan avantgardets provokationer inte undgå att själva införlivas i den konstnärliga institutionen enligt Bürger, som uppfattar neoavantgardets ”institutionalisering av avantgardet som konst” som det slutgiltiga tecknet på avantgardets misslyckande med att ”återföra konsten till livets praxis”.¹⁷

Den senare ståndpunkten har debatterats flitigt – själv är jag benägen att i linje med konstvetaren Hal Foster snarare understryka hur neoavantgardet synliggör västenliga aspekter av dess föregångare – däribland dess fokus på konstens och litteraturens materiella sidor.¹⁸ Men låt oss för närvarande ta fasta på det förra argumentet, vilket gäller avantgardet som kritik av konsten som institution på en generell nivå, hos Bürger förstådd som ett ”samhälleligt delsystem”, och dess samtida beroende av en relativ autonomi. På motsvarande sätt vore det möjligt att inringa en motsättning mellan avantgardets kritik av specifika konstnärliga och litterära institutioner och dess behov av att upprätta jämförbara institutioner för att framföra denna kritik – något som också gäller avantgardets förhållande till varusamhällets mediala logik. De rörelser som varit de mest högröstade kritikerna av varusamhället och dess reklamspråk har inte sällan varit bland de främsta att annektera och utveckla dess mediala strategier. Låt vara att marknadsföringen

frikopplats från själva varan och istället blivit ett uttrycksmedel som säljer sig självt i egenskap av en osäljbar produkt. Avantgardet återbrukar i konkret mening reklamens formspråk samtidigt som det med framgång iscensätter otaliga reklamkampanjer för de egna fraktionernas kulturhistoriska erkännande.

Till viss del följer alltså avantgardets utforskande av redaktionella praktiker av en inre nödvändighet: den som har för avsikt att verka i opposition mot etablerade institutioner är för sitt oberoende beroende av alternativa vägar för kommunikation och samarbete. Detsamma gäller den som inte främst söker konfrontation utan som tvärtom vill skriva in sig i en kulturell offentlighet bara för att upptäcka att de egna uttrycken inte bereds plats av de verksamheter som dittills burit upp den litterära eller konstnärliga offentligheten. Att skapa en tidskrift eller ett förlag blir ett sätt att, om inte kringgå den litterära eller konstnärliga institutionens villkor för vem och vad som inkluderas i den offentliga diskussionen, så åtminstone att komplettera den med nya och relativt självständiga forum med delvis andra förutsättningar. Samtidigt blir engagemanget med redaktionella verksamheter ett sätt att drastiskt förkorta avståndet mellan idé och genomförande.

Även om en sådan manöver strängt taget inte vore nödvändig, det vill säga även i de fall där det konstnärliga uttrycket vore möjligt att framföra i befintliga forum, upprättar den en distans till institutionen som retoriskt kan omsättas för att skapa ett utrymme och ett patos för det egna projektet. Därmed dras avantgardet in i ett slags erkännandets dialektik, där det bekräftas genom sin skillnad gentemot den etablerade institutionen, något som konstteoretikern Boris Groys kallat för en ”negativ anpassning till konstens traditionella regler”.¹⁹ Den oberoende publikationsverksamheten dras in i samma logik som uppbär och uppbärs av de institutioner den misstror. Tanken framförs i essän ”Samlingens logik” (1997), där Groys hävdar att den museala samlingen styrs av en inre representationell logik som i sin strävan efter heterogenitet inte samlar konstformer som uppstått spontant utanför samlingen,

utan tvärtom återverkar på konstens produktion utanför samlingen, då den konst som produceras gör det under samlingens tryck. Groys skriver:

En förutsättning för den avantgardistiska kampen mot den museala samlingen var övertygelsen om att museerna enbart erkänner och samlar konst som förhåller sig enligt traditionella kriterier för konstnärlig gestaltning och kvalitet. Museet betraktades alltså som institution vilken genom sin kulturella övermakt förhindrar en fri och originell konst. I verkligheten förhåller det sig precis tvärtom. Först där inget samlande förekommer är det egentligen meningsfullt att förbli det gamla troget, att följa traditionen och motstå tidens förstörelsearbete. Förr skapade man nya konstverk i traditionell stil eftersom gamla konstverk ständigt förstördes. När det gamla samlas och bevaras på museer blir en sådan upprepning överflödigt och inte längre belönad genom upptagandet i samlingen.²⁰

Därmed kännetecknas avantgardet, hävdar han, inte av individuell frihet utan av innovationens tvång. Samtidigt är detta inte unikt för just avantgardet: ready-made-förfarandet ”är bara en demonstration av hur konsten alltid redan har producerats.”²¹ Innovationen består med andra ord av att något upptas i samlingen. Följaktligen utövar samlingen en dubbel verkan, den både repellerar och attraherar. Även en avantgardist som Åke Hodell, som upprättar ett eget förlag och som sprider sina verk genom otaliga periodiska skrifter och som reducerar distinktionen mellan original och kopia genom att signera otaliga reproduktioner av sina egna verk som klippts ut ur dessa tidskrifter, är högst upptagen av det erkännande som en inkludering i Nationalmuseums eller Moderna Museets samling innebär. Därför signerar han sitt förmodligen enda tredimensionella assemblage inte bara med namn utan även med texten ”Moderna Museet 1964” efter namnet på den institution som först ställde ut verket.

Liknande argument framför Bürger i ett svar på

konstvetaren Hal Fosters kritik av hans avantgarde-teori. Bürger påpekar här hur Daniel Buren med flera just är beroende av ett godkännande eller en medverkan av gallerier och museer även då ärendet är att negeta konsten som institution. För Bürger blir detta ett symptom på avantgardets nödvändiga misslyckande då dess konfrontation blir retorisk snarare än reell – i linje med hans tes om att det avantgardistiska verket inte kan undgå att själv underkastas konstmarknadens kapitalistiska logik då även det kritiska verket oundvikligen fetischiseras och inlemmas i samlingen.²² Det avantgarde som här är ifråga får idag anses vara både kanoniserat och upptaget av den konstnärliga institutionen. Istället för att betrakta denna utveckling som ett misslyckande av avantgardets institutionskritik finns det emellertid anledning att betrakta den som en framgång för avantgardets mediestrategier. Dessa må vara formulerade i retorisk opposition mot etablerade medier och institutioner, men denna opposition ska inte förstås bokstavligt. Den syftar till att etablera snarare än till att radera. Det avantgardistiska publikationsprojektet är ett projekt i ordets etymologiska mening, det vill säga ett utkast eller ett framkastande mot något ännu odefinierat, med andra ord en ansats till blivande. Även själva samlandet behöver förstås i positiva termer, och inte enbart i förhållande till samlingen i betydelsen av kulturell institution. Det behöver understrykas hur avantgardet självt bildar ett slags apparat som samlar upp och arrangerar kulturellt och industriellt material på sätt som skapar nya ordningar och förbindelser även utanför den museala samlingens väggar. Att detta samlande i sin tur kommit att härbergas av museets samling bör inte undanskymmas hur det aktiverar den moderna stadens överflöd av objekt och intryck som ytterligare en ansamling av material, vars fragment kan bli föremål för såväl redaktörens blick som för samlarens hand och omkonfigureras till nya sammanställningar.

Jag skall återkomma till samlandets praktik, men först bör något sägas om avantgardets förlags- och publikationsprojekt som struktur. När avantgardet

upprättar myriader av kortlivade publikationsprojekt bildar dessa alltså både en utvidgning och en kritik av såväl varusamhället som den litterära och konstnärliga institutionen. Oavsett om dessa projekt lyckas med att upprätthålla en konfrontativ och kritisk position i förhållande till sin omgivning eller inte, så måste man tillstå att de som helhet de facto påverkar den samtida kulturens mediala system genom att etablera just en mångfald av enskildheter i vilka konception, produktion och distribution nästintill sammanfaller. Därtill etablerar de en mångfald av transnationella kopplingar och samarbeten mellan dessa enskildheter såväl som i förhållande till etablerade institutioner. Om relationen till de senare präglas av ett motstridigt beroende, så leder det likväl till att avantgardet etablerar en mängd redaktionella noder som i sin tur genererar eller klyvs till nya projekt och fraktioner.

Vare sig syftet är en omdaning av kulturella strukturer eller att skapa zoner för relativ estetisk autonomi så är effekten av avantgardets upprättande av otaliga småskaliga produktionsenheter inom trycksaksproduktion och, i tilltagande grad, även inom övriga medier, att det därmed etablerar sig som ett flexibelt nätverk mellan en mångfald periferier utan egentligt centrum, det vill säga som en multitud. Det sena 1900-talets filosofiska upptagenhet med horisontellt distribuerade system föregrips därmed inte bara av avantgardets utforskande av platta strukturer inom 1950- och 1960-talens öppna estetik utan även av dess publiceringsformer. Detta arbete med produktions- och distributionsapparatusens yttre former bör inte underskattas: Avantgardets multitud av publikationer och förlag introducerar en mängd synapser på en yta som dem förut hade varit, om inte slät, så åtminstone betydligt mindre komplicerad.

REDAKTIONELLA PRAKTIKER

Ett verk ur den japanska konstnären och kompositören Mieko Shiomis serie ”Spatial Poems” (från och

med 1965) illustrerar dessa samband. Inför dessa hade konstnären bitt personer runt om i världen att skriva ner olika typer av iakttagelser vid givna tidpunkter, varefter hon har placerat ut de inkomna textfragmenten på världskartor i olika former. Inför diktens första utförande 1965 återfanns bland andra svenskarna Bengt af Klintberg och Svante Bodin, den schweiziskfödde konstnären Dieter Roth, som vid tidpunkten hade flyttat vidare från Island till Rhode Island i USA, den danske Fluxuskonstnären Eric Andersen och den franske poeten och konstnären Robert Filliou liksom amerikanska namn som John Cage, Marian Zazeela och Alison Knowles. Den instruktion som Shiomi sände till dessa och minst 75 andra deltagare löd: "Write a word or words on the enclosed card and place it somewhere. Please tell me the word and the place, which will be edited on the world map."²³ Nyckelordet här är "edited", eftersom upphovspersonen till denna kollektiva dikt här har intagit just rollen av en redaktör som fördelar uppdrag, sammanställer resultaten och så småningom även distribuerar det gemensamma verket, i detta fall genom samarbete med George Maciunas rörande design och distribution, varigenom det på nytt kommer att ingå i ett transnationellt nätverk av utbyten. Det slutgiltiga verket vinner sin kraft genom den överblick som den redaktionellt färdigställda produkten förevisar och som kontrasterar mot deltagarnas specifikt situerade texter. Kartans anspråk på global överblick bryts mot det insamlade materialets anspråkslöshet. Resultatet blir en illustration av avantgardet just som internationellt nätverk och samtidigt av skrivandet som en både gemensam och högst individuell process. Det är också därför jag här väljer att tala om avantgardet i bestämd form och i singular, för att lyfta fram det som en multitud, det vill säga som en mångfald av relativt autonoma men inbördes förbundna aktörer.

Om en viktig sida av avantgardets redaktionella praktik är själva etableringen av förlag, tidskrifter och liknande så följer därmed förstås även ett redaktionellt arbete med att producera innehåll inom ramen

för dessa projekt. Redaktörens funktion, som inte behöver vara identisk med redaktören som person, blir för avantgardet viktig tack vare närheten till produktions- och distributionsapparaten, men den uppträder också frekvent på verkets nivå, som i det föregående exemplet. Denna funktion kan kontrasteras mot författarens funktion. Medan författaren är upptagen av den egna textens tillblivelse och fulländning arbetar redaktören i första hand med andras texter. Utmärkande för redaktörens verksamhet är därför sådana praktiker som är förbundna med anskaffning och hantering av material. Redaktören beställer eller upptäcker material, ordnar det och presenterar det. Därtill är det redaktörens uppgift att förvalta och förädla vad den sammanställt, att avgöra vad som är färdigt och vad som ännu inte är det samt vilka riktningar och vägar det ofärdiga bör ta.

Redaktören är en motsvarighet till samlaren i och med att den sysselsätter sig med en praktik som bygger på omsorgsfulla val: vad ska sparas och vad ska förkastas, vad behöver korrigeras och vad behöver förädlas? Och inte minst: hur ska det som sparas fogas samman så att det bildar nya produktiva konstellationer? Vilka samband ska upprättas, på textens, läsningens och produktionens nivå? Samtidigt befattar sig redaktören också med textens eller bildens materiella underlag: med pappersval, typografi, format, val av medium etcetera.

Just en sådan uppmärksamhet gentemot medium och material bildar en central linje genom 1900-talets avantgarden, vars historia kan tecknas som en transnationell tradition av att arbeta med konstens utsida, det vill säga ett arbete som prioriterar uttryckets materiella förutsättningar snarare än dess innehåll. Bürger föregriper denna observation genom att påpeka hur formen blir allt viktigare då de konstnärliga medlen successivt tar innehållets plats från och med 1800-talets andra hälft. Enligt Bürger, som förstår avantgardet som en motreaktion mot en samhällsfrånvärd esteticism, blir totaliteten av konstnärliga medel synliga tack vare avantgardet, varigenom vi får

nya perspektiv på konsten som kategori. Därför bör konstens föregående utveckling inom det borgerliga samhället enligt Bürger förstås med utgångspunkt i avantgardet, istället för att tvärtom förstå avantgardet mot bakgrund av dess konstnärliga förhistoria.²⁴ Jag menar att man här behöver läsa Bürger contra Bürger, och utgå från det sena avantgardet för att förstå det tidiga avantgardet. Huruvida avantgardet som institutionskritisk rörelse misslyckas eller inte, vilket debatten kring Bürgers avantgardeteori framförallt handlat om, är mindre intressant än det faktum att det är en rörelse som präglas av en stark inbördes tradition av att arbeta med materialitet. 1950- och 1960-talens konkretism är en illustrativ punkt i denna bemärkelse genom att fokus här så tydligt vänds mot språkets yttre egenskaper, som trycksvärta, sidlayout, språkljud och typografi. Härifrån kan man dra en linje bakåt till avantgardets tidiga fas med till exempel futurismens radikala typografi och ljuddikter såväl som framåt mot det sena 1900-talets och tidiga 2000-talets konceptuella skrivande. I det senare fallet blir texten i högsta grad en materialsamling som tillkommit genom ett systematiskt bearbetande av befintliga texter eller tal.

Omkring millennieskiftet har författaren allt oftare kommit att annektera redaktörens domän genom en mångfald konceptuella skrivpraktiker som i hög grad bygger på citering, redigering eller rekontextualisering av befintlig text. Ungefär samtidigt har konstnären på ett motsvarande sätt gjort curatorns roll till sin, genom att arbeta med utställningsproduktion och med sammanställning av andras verk liksom med efterforskningar i arkiven. Båda dessa konvergenser förebådas av avantgardets tradition under 1900-talet. Även om dess arbete med trycksaksproduktion och med tecknets materiella substrat tar sig högst heterogena former – från Hanna Höchs fotomontage till Lily Greenhams bandspelarpoesi – så är en gemensam nämnare att det poetiska uttryckets materiella förutsättningar står i fokus. Avantgardet bekymrar sig alltså mer om ljudet än om ordet, mer om skriften

än om texten och mer om dikten som typografisk yta än om dikten som symboliskt djup. Det bekymrar sig om radiosändarens brus snarare än om klangernas harmoni och om dagstidningen som collagematerial snarare än som nyhetsförmedling. I linje med denna tendens gör det också bruk av världen som materialsamling, från vilken man kan inringa ett utsnitt som i Daniel Spoerri's *tableaux-pièges* (1960 och framåt), eller skapa en ny dikt av utklippta och blandade rader från en tidning enligt Tzaras instruktionsdikt "Pour faire un poème dadaïste" (1920), eller klippa ihop ljud till en kronologisk exposé över vapenslagens framväxt som i Hodells *Strukturer III* (1967), eller nedteckna trafikradions utsändningar som i Kenneth Goldsmiths *Traffic* (2007).

I ett tidigare nummer av TfL har Jesper Olsson beskrivit Goldsmith själv som ett "nedskrivnings-system" som omfördelar olika mediala flöden.²⁵ Som konceptuell poet är Goldsmith kanske den som mest konsekvent omsatt det redaktionella och materiella förhållningssättet till litteraturen. I sin bok *Uncreative Writing* (2011) jämför han det samtida konceptuella skrivandets arbete med litteraturens materialitet med konstnären Nam June Paiks verk *Magnet TV* (1965), i vilket Paik placerat en stark hästskomagnet över en TV-apparat. Därigenom störs utsändningen av magnetfältet och bildrutan visar en brusig och förvrängd bild. Mediet blir synligt samtidigt som Paiks verk ordagrant arbetar med tevens utsida snarare än med dess innehåll, även om detta arbete uppenbarligen påverkar det befintliga innehållet. "The cut-and-paste function in computing is being exploited by writers as Paik's magnet was for TV", noterar Goldsmith med avseende på de digitala möjligheterna till poetisk produktion.²⁶ Hans egna poetiska verk är emellertid mindre intressanta som monument över storstadens medieimpregnerade samtid, vilket de gärna framställer sig som, än som delar i ett ambitiöst återuppförande av ett tidigare avantgarde. Det bildar en nutida nod som just genom att vara djupt försänkt både i den extrema samtids mediekultur och i det historiska

avantgardets konstnärliga tradition, upprättar en linje som skär rakt igenom avantgardets historia. Därigenom framträder avantgardet som en medial och materiell praktik som rör sig runt en axel av samlande och redigering, nedsänkt i en outsinlig mängd ting som alltid kan omvandlas vidare. Det förhållande och de konstnärliga praktiker som jag här har skisserat kan helt uppenbart jämföras med våra samtida digitala medieflöden, där audiovisuellt innehåll ständigt kopieras, sprids och omformas även utanför konstens och litteraturens domäner. Inte minst därför bör vi söka oss tillbaka till hur detta förhållande tematiseras i den lika senmoderna som fördigitala återbrukspoetiken.

SAMLANDE OCH SAMLING

I en längre essä om hur Paris under det andra franska kejsardömet gestaltas hos Baudelaire lyfter Walter Benjamin fram hur Baudelaire använder sig av lumpsamlarens gestalt. Mest känd är denna gestalt genom dikten ”Le vin des chiffonniers” som ingår i *Les Fleurs du Mal* (1857), men den förekommer även i en tidigare prosaskiss. Passagen är betydelsefull eftersom Baudelaire är en poet som är avgörande för Benjamins förståelse av moderniteten, men också för att den sätter fingret på den urbana materialitetens allt mer framträdande litterära roll. Baudelaire skriver:

Här har vi en man som har till uppgift att samla spillrorna efter en dag i huvudstaden. Allt det som den stora staden har förkastat, allt det som den har förlorat, allt det som den har försmått, allt det som den har brutit sönder, det katalogiserar och samlar han. Han går igenom omåttlighetens arkiv, avskrädets Kapernaum. Han sovrar och väljer omsorgsfullt; som den girige samlar på sig en skatt plockar han det skräp som av den gudomliga Industrin kommer att tuggas om till föremål att brukas eller åtnjutas.²⁷

Benjamin lägger till: ”Denna beskrivning är en enda utdragen metafor för diktarens förfarande såsom Baudelaire uppfattade det. Lumpsamlare eller poet – avskrädet angår dem båda [...]”.²⁸ Denna beskrivning är förstås också en beskrivning av Benjamins egen metod, vilken tydligast tar sig uttryck i det ofullbordade men likväl monumentala *Passagearbetet* (skrivet mellan 1927 och 1940) där mängder av citat och fragment bryts mot varandra och mot egna iakttagelser i ett intrikat sorterat system.²⁹ Manuset består av ett antal kuvert vilka är fulla av korsreferenser och hänvisningar på ett sätt som just i sin strävan att skapa ordning bland tingens mångfald upprättar en ytterligt komplex dokumentsamling som snarare speglar livets myller. I en anteckning om hur han tänkt sig verket skriver Benjamin: ”Metoden för detta arbete. Litterärt montage. Jag har ingenting att säga. Bara att visa.”³⁰

Vad Benjamin eftersträvar är därmed en konstellationens estetik, där mötet av citat ska kunna producera ”dialektiska bilder”. Benjamins tänkande har ständigt arkivet för handen, eftersom samlandet här utgör en filosofisk och poetisk metod.³¹ Men det som Baudelaire i sin jämförelse av lumpsamlaren och poeten föregriper är även ett centralt drag inom 1900-talets avantgarderörelser, även om Baudelaire som bekant själv hånade termen avantgarde som ett uttryck för fransmannens förkärlek för militäriska metaforer – låt vara långt innan både det att dess betydelse stabiliserats och dess nutida innehåll uppfunnits. Detta är för övrigt något som inte kan ha undgått Benjamin, själv en utpräglad samlare av iakttagelser och kulturella symptom, som i sin uppmaning till proletariatets författare att omforma de mediala villkoren inte underlät att nämna att den ”revolutionära styrkan” i Dadaismen låg i ”att den prövade konsten på dess autenticitet”.³² Medan termen ’autenticitet’ i Benjamins kanoniska essäer om fotografi kopplas till ett kultvärde som går förlorat i och med modernitetens tekniker för massreproduktion, är tanken här att Dada visar hur ”det minsta lilla autentiska brottstycke av det dagliga livet säger mer än måleriet”. Något som visas just genom kombinationen

av målade element med saker som ”biljetter, trådru- lar [och] cigarettstumpar”, liksom i exempelvis John Heartfields fotomontage.³³

Vi rör oss alltså här från ett metaforiskt och symbo- liskt bruk av lumpsamlaren som poetisk projekti- onsyta till ett förhållningssätt där den moderna stadens restprodukter omsätts poetiskt i konkret mening. Avantgardets mest auratiska objekt, det upphittade föremålet – *l’objet trouvé* – manifesterar just det ”choix intelligent”, det intelligenta eller omsorgsfulla val som Baudelaires lumpsamlare gör. Mest pregnant uttrycks det i en osignerad artikel i andra numret av Marcel Duchamps, Henri-Pierre Rochés och Beatrice Woods tidskrift *The Blindman*, utkommen strax efter det att Duchamp 1917 lämnat in sin berömda urinoar signerad R. Mutt till The Society of Independent Ar- tists för benägen utställan: ”Huruvida Mr Mutt gjorde fontänen med sina egna händer saknar betydelse. Han VALDE den.”³⁴ Duchamps *Flaskorkare* (1914) och *Fountain* (1917) ingår båda i den cirkulations- logik som från och med nu förbinder industridesign och bruksvaror med det museala rummet och som använder det ännu innovativa valet som redskap för att omfördela ting mellan stadens symboliska rum – egentligen bara den andra sidan av alla utställningar och konstverk som städats bort av misstag.

Ännu tydligare omsätts stadens restprodukter konstnärligt av Elsa von Freytag-Loringhoven i Du- champs omedelbara närhet i New York, genom en konstnärlig praktik som inte bara samlar skrot utan som även integrerar det med den egna kroppen, en verksamhet som Lisa Schmidt argumenterar för bil- dar ett konglomerat av poesi, arkitektur och kropp.³⁵ Som parallella spår inom New Yorks Dada-fraktion synliggör Loringhoven och Duchamp två aspekter av samma materiella estetik: hos Loringhoven samlan- dets praktik, hos Duchamp samlingens logik.

Det handlar alltså här om att förstå lumpsamlarens gestalt genom redaktörens gestalt, för att därigenom se likheterna mellan det i egentlig mening redaktionella arbetet med ett poetiskt arbete som omsätter den re-

daktionella blicken på en mindre egentlig men minst lika konkret nivå. Den avantgardistiska konsten må vara intellektuell snarare än sensibel, men den präglas av materiens extas – jag menar här extas i bemär- kelse av den förhöjda livskänsla och hängivenhet inför modernitetens materiella manifestationer som avant- gardet omhuldat i symbolisternas och de fördömda poeternas efterföljd, men även extas i bemärkelsen *ek-stasis*, det sätt på vilket materiens detaljer fram- står för avantgardets blick. Det typiska exemplet är Kurt Schwitters många målningar och assemblage som införlivar otaliga objekt som han hittat i staden och som i ett senare skede växer till att bli idiosynkratiska museer i de så kallade Merzbau-verken. Men vi bör även tänka på verk som Tristan Tzaras remixade tid- ningssida ”Une nuit d’échecs gras” (1920) som utgör ett samlande av trycksvärta och ord.³⁶

Poängen är alltså att distinktionen mellan medialt och icke-medialt innehåll sammanfaller till följd av avantgardets radikala tillvändhet mot materien. Knappar och typografi blir delar av samma system, en representation genom innovation som samtidigt är en transformation genom återbruk. Istället för att, som hos exempelvis Bürger, tänka oss dessa procedurer i termer av konstens autonomi respektive avantgardets kritik av densamma genom integration av livets (sam- hallets) och konstens domäner, så kan vi förstå dessa karakteristika i termer av kretslopp och redaktionellt arbete med konstens utsida.

Ett vanligt sätt att karakterisera avantgardet är att differentiera det både mot dåtidens och samtidens konst, och beskriva det i termer av en övergång från representation till transformation. Exempelvis Boris Groys menar att ”dess grundläggande patos var kra- vet på att gå från det blotta avbildandet av världen till omgestaltandet av den”, medan Ales Erjavec i voly- men *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements* (2015) argumenterar för vikten av att särskilja två parallella rörelser inom avantgardet, vilka med en något olyckligt vald ter- minologi benämns som det konstnärliga avantgardet

respektive det estetiska avantgardet.³⁷ Utmärkande för det förra är, menar Erjavec, att det syftar till förnyad representation (till exempel i och med kubism och abstrakt expressionism), medan det senare syftar till transformation, det vill säga, det vill förändra världen och sträcker sig ut från konsten till livet.³⁸ Distinktionen mellan representation och transformation tjänar därmed till att inringa avantgardets förhoppning att genom sin konstnärliga verksamhet åstadkomma samhällslig förändring, genom en fusion av politisk och estetisk agens. Men saken har också en annan sida, där representation och transformation inte utgör konkurrerande modeller utan där verket och

verksamheten består just i ett omdanande av stadens befintliga material.

Denna omgestaltning tar sig uttryck på en konkret och materiell nivå: genom en omsättning av massmediernas bild- och textmaterial i nya konstellationer och genom nya redaktionella plattformar såväl som genom ett samlande och omformande av stadens oredigerade avfall.³⁹ Staden framstår härmed som ett immanent system, vars beståndsdelar omvandlas och förflyttas men också omfördelas mellan konst och icke-konst. Det handlar mindre om en omvandling av bruksvärden än om ett flöde av material och processer, om staden som ett system som ständigt omskapar sig själv.

För den avantgardistiske redaktören eller samlaren blir staden ett autopoietiskt arkiv, det vill säga en informationsmängd som kontinuerligt både skapar och dokumenterar sig själv, såväl som ett poetiskt laboratorium. Det är därför en ödets ironi att Benjamins *Passagearbete* finns bevarat för eftervärlden genom att dess författare gömt det på Bibliothèque Nationale 1940, innan han flytt från Paris. Om Benjamins monumentala manuskript är ett arkiv i miniatyr så är det därmed ett arkiv som omsluts av biblioteket som ett betydligt mer omfattande arkiv som i sin tur omsluts av det ännu mer omfattande arkiv som är staden själv.



Tristan Tzara, "Une nuit d'échecs gras", 1920.

UKELES OCH AVFALLETS PROCESS

Om futurism och Dada är betydelsefulla exempel så adresseras ämnet även framgent i och med den omfattande återbrukspoetik som karakteriserar avantgardet i alla dess faser. Emellertid finns också exempel på hur själva omsättningen av restmaterial teoretiseras. I linje med avantgardets vana att producera manifest skriver den amerikanska konstnären Mierle Laderman Ukeles 1969 ett *Manifesto for Maintenance Art*. I det identifierar hon utveckling och underhåll som två olika system, där utveckling förstås i termer av individuell skapande, det nya, framåtskridande och flykt medan

underhållet istället handlar om att bevara det nya, upprätthålla förändringen och skydda framsteget. Eller, i andra ordalag, dödsinstinkten visavi livsinstinkten, där dödsinstinkten förstås som ”separation; individualitet; avantgardet par excellence; att följa sin egen bana in i döden – att göra sin egen grej, dynamisk förändring”, medan livsprincipen istället förstås som ”förenande, den eviga återkomsten, bevarandet och UPPRÄTTHÅLLANDET av arten, system och operationer för överlevnad; balans.”⁴⁰ Mot denna bakgrund omdefinierar Ukeles sitt vardagliga hushållsarbete som konst. Därmed upplöser hon åtminstone på ett nominellt plan den levda motsättningen mellan tidsödande hushållsarbete och inre behov av konstnärlig frihet. Samtidigt noterar hon i manifestet att den avantgardistiska konsten är ”infekterad med drag av underhållsidéer, underhållsaktiviteter och underhållsmaterial”, trots att den ”gör anspråk på absolut utveckling”.⁴¹

Under de följande åren kommer Ukeles att omsätta dessa tankar i ett konstnärskap som fokuserar både den museala samlingens och storstadens infrastrukturer för underhåll.⁴² Det omfattar bland annat utställningar där hon antingen utfört hushållsarbete inom museets väggar eller låtit verket bestå av underhåll av museets samlingar och lokaler. För projektet ”I make Maintenance Art One Hour Every Day” inbjöd hon 300 av Whitney Museums underhållsarbetare att beskriva en timme av deras dagliga arbete som konst. I svallvågorna av detta projekt antog Ukeles också en oavlönad anställning som ’artist in residence’ vid världens största renhållningstjänst, New York City’s Department of Sanitation, vilken hon i skrivande

stund innehåft i 40 år. Inom ramen för denna tjänst har hon bland annat personligen tackat var och en av New Yorks då 8 500 renhållningsarbetare å stadens vägnar.

I likhet med Baudelaire på ett metaforiskt plan och med Dada på ett materiellt plan använder sig Ukeles av det försmådda och förbisedda som konst och bidrar därmed till en omförhandling av kulturellt och samhälleligt värde. Samtidigt gestaltar hennes projekt en tidstypisk övergång från material till process och ett fokus på avskrädets sociala relationer snarare än dess material. Denna övergång från material till process inbegriper även det jag kallat arbetet med konstens utsida: det är i konkret mening upprätthållandet av den museala samlingens rum som står i fokus i ”I make Maintenance Art One Hour Every Day”, medan det är samma samlings motpol som följs i *Touch Sanitation* (1979–1980) i och med uppmärksammandet av renhållningsverkets dagliga uppsamlande av det som staden valt att inte längre bevara.

I Benjamins anda nöjer sig inte Ukeles med att producera innehåll, utan omgestaltar även själva ramverken och förutsättningarna för det innehåll hon producerar. Ukeles verk drivs av specifika teoretiska och sociala engagemang men det synliggör också en mer generell upptagenhet av staden som kretslopp, vilket avantgardet återkommande uppmärksammat under det förra seklet. För om de redaktionella praktikerna är nära förbundna med avantgardet så medför dess redaktionella blick att omgivningen framstår som en enorm materialsamling. Avantgardet tvekar inte att behandla denna samling som om språk och ting befann sig på samma ontologiska nivå och att använda den för sina syften i ständigt nya konfigurationer.

NOTER

1. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, övers. Gerald Fitzgerald, Cambridge Mass.: Belknap Press, 1968, s. 95f.
2. "in the face of society and especially official society, the avant-garde looks and works like a culture of negation". Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, s. 107
3. "Like the montage, the avant-garde's 'ready-mades' and other related forms (such as the Surrealists' 'automatic writing' and their mechanical 'recipes' for creating literary texts) function according to a poetics of negation and meaninglessness. These 'meaningless' objects confront the conventions and expectations pertaining to the institution of art in a variety of ways." Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 23.
4. Murphy, *Theorizing the Avant-Garde*, s. 3.
5. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, s. 23. Min övers.
6. Se Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, s. 9–12.
7. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, s. 96.
8. Walter Benjamin, "Författaren som producent", i *Essayer om Brecht*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Staffanstorps: Bo Cavefors Bokförlag, 1971, s. 98 och 102. Beträffande tendens, se s. 89f.
9. Åke Hodell, L 283 2003/23:70, Kungliga biblioteket, Stockholm.
10. Se Lisa Otty, "Small Press Modernists. Collaboration, Experimentation and the Limited Edition Book", i Sarah Posman, Anne Reverseau m.fl. (red.), *The Aesthetics of Matter*, Berlin & Boston: De Gruyter, 2013, s. 128.
11. Sven-Olov Wallenstein, "Efterskrift", ur G. E. Lessing, *Laokoon eller Om gränserna mellan måleri och poesi*, Göteborg: Daidalos, 2011, s. 185.
12. *Der Dada*, 1919:2.
13. Montage av existerande massmedialt innehåll var en bärande princip bakom såväl filmiska som tryckta verk. Roberto Ohrt skriver med avseende på den situationistiska estetiken att "[o]fte blev enkla formuleringar och några gånger hela afsnitt sat ind i teksten uden anførelsetegn eller kildeangivelse, mens situationisterne efter eget forgodtbefindende fordrejede meningen med deres illustrationer – tegneserier, stillebilleder fra film, reklamer. Overalt var der åbenlyse eller skjulte citater, som blev gengivet ordret eller fordrejet. Det var umuligt at vide, hvornår forfatterne selv talte, og hvornår de spillede andres melodier." Roberto Ohrt, "Fin de modifications", i Dorthe Aagesen och Helle Brøns (red.), *Asgar Jørn. Rastløs Rebel*, Köpenhamn: Statens Museum for Kunst, 2014, s. 182. I samma utställningskatalog lyfter Klaus Müller-Wille fram Jørns engagemang i bokformgivning före de mer välkända *Mémoires* och *Fin de Copenhague*. "Fra skriftbilleder til vild bogarkitektur" i *ibid.*, s. 94–109.
14. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, övers. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994, s. 22.
15. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, s. 52f. och 54.
16. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, s. 50.
17. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, s. 58.
18. Se Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge Mass. & London: MIT Press, 1996, samt Johan Gardfors, Åke Hodell. *Art and Writing in the Neo-Avant-Garde*, diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2017.
19. Boris Groys, *Avantgardet och samlingens logik*, Stockholm: Site Editions/Propexus, 2012, s. 122.
20. Groys, *Avantgardet och samlingens logik*, s. 115.
21. Groys, *Avantgardet och samlingens logik*, s. 120. Även Poggiolis tidiga bidrag, som förblivit ett av de mest nyanserade, trycker på avantgardets antitraditionalism och dess antagonistiska förhållande till publiken såväl som på dess drag av en nihilism som finner sitt uttryck par excellence i och med Dada. Redan Poggioli framhåller att avantgardet förstås har sina egna konventioner även om dess företrädare skulle hävda motsatsen. Paradoxalt nog, skriver Poggioli, blir just den antikonventionella tendensen kännetecknande för avantgardets egna konventioner. Därmed bestäms den avantgardistiska konstens konventioner ofrånkomligen genom sitt motsatsförhållande till traditionens konventioner. "Oordning", skriver Poggioli, "blir till en regel när den på ett avsiktligt och symmetriskt sätt ställs mot en förut etablerad ordning". Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, s. 56. Dess energi är riktad mot framtiden, men avantgardet kan och bör syfta till att bli en antitraditionell tradition. *Ibid.*, s. 84.
22. Peter Bürger, "Til kritikken af neoavantgarden", i Tania Ørum, Marianne Ping Huang och Charlotte Engberg (red.), *En tradition af oprud. Avantgardernes tradition og politik*, Hellerup: Forlaget Spring, 2005.
23. Mieko Shiomi, *Spatial Poem No. 1, Word Event*, från <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/shiomimieko/184.html> (Sidan hämtad 5 oktober 2018).
24. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, s. 18ff.
25. Jesper Olsson, "Goldsmith som nedskrivningssystem", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2017:2.
26. Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York: Columbia University Press, 2011, s. 4.
27. "Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebus. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remachées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance." Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, vol. 4, Paris: Gallimard, 1975–1976, s. 357f. Min övers.
28. "Diese Beschreibung ist eine einzige ausgedehnte Metapher für das Verfahren des Dichters nach dem Herzen von Baudelaire.

- Lumpensammler oder Poet – der Abhub geht beide an [...]” Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I:2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, s. 582f.
29. För en jämförelse av Benjamins och Batailles relativt samtidiga läsningar av Baudelaire i förhållande till skräp mot en bakgrund av Marx och Engels begrepp trasproletariat (“Lumpenproletariat”), se Douglas Smith, “Scrapbooks. Recycling the Lumpen in Benjamin and Bataille”, i Gillian Pye (red.), *Trash Culture*, Bern: Peter Lang, 2010.
 30. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften V:1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, s. 574. Jfr Smith, “Scrapbooks”, s. 118.
 31. Se t.ex. Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz och Erdmut Wizisla (red.), *Walter Benjamin's Archive. Images, Texts, Signs*, London & New York: Verso, 2007, s. 4.
 32. Benjamin, “Författaren som producent”, s. 99.
 33. Benjamin, “Författaren som producent”. Övers. modifierad i sista citatet, hos Wijkmark: “biljetter, garnnystan, cigarettstumpar”.
 34. *The Blind Man*, 1917:2, s. 5. Min övers.
 35. Se Lisa Schmidt, “Konst och poesi som organisk arkitektur”, i *Paletten*, 2015:4, samt Irene Gammel, *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.
 36. För en kommentar till Tzaras återanvändning av reklampråk och typografi, se Johanna Drucker, “Tristan Tzara and the Advertising Language of Commodity Culture”, i *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1994.
 37. Groys, *Avantgardet och samlings logik*, s. 23; Ales Erjavec, “Introduction”, i Erjavec (red.), *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements*, Durham & London: Duke University Press, 2015, s. 2.
 38. Erjavec, “Introduction”, s. 2f.
 39. För Groys leder det ryska avantgardistiska organet LEFs återbruk av massmedialt material till en kritik av oförmågan att ifrågasätta “tidningsnotisen eller fotografier som medier”, det vill säga vidden av hur ideologiskt-estetiskt manipulerat det konstnärligt omstöpta materialet redan var: “Med tiden kom LEFs konst att tappa sin särställning på grund av att man inte genomskådade det faktiska beroendet av ideologisk förbearbetning av den primära visuella och språkliga informationen, trots de djärva experimenten med tidnings- och reklampråket (Majakovskij) eller med den fotografiska bilden (Rodtjenko).” Groys, *Avantgardet och samlings logik*, s. 42.
 40. Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*, 1969, från <https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifesto-for-maintenance-art-1969> (Sidan hämtad 5 oktober 2018).
 41. Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*.
 42. För en introduktion till Ukeles verk, se t.ex. Jillian Steinhauer, “How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art”, på <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/> (Sidan hämtad 5 oktober 2018).

SUMMARY

The Editor's Gaze and the Collector's Hand. The Editorial Practices of the Avant-Garde

The avant-garde has frequently been understood in terms of negation. This article seeks to convey a different picture through highlighting the editorial practices of the avant-garde. It is important to acknowledge how the avant-garde establishes a great number of independent publishing ventures since these constitute the avant-garde as a multitude, that is, as a network of connected but individual nodes. Moreover, the editorial practices of the avant-garde are highly visible on the level of the work through collaborative writing, experiments with typography and printing, appropriation and *détournement* of existing materials etc. The present article suggests that the avant-garde can be traced as a transnational tradition that works with the outside of art, or, differently put, with its material preconditions. Drawing attention to the continued importance of materiality throughout the different phases of the avant-garde, the article suggests that the editorial practices of the avant-garde permeates both publishing in a narrow sense and artistic production in a broader sense. The concept of editorial practice can be expanded as to include the avant-garde's collection and regrouping of refuse from the city. These practices treat text and objects as if they were on the same ontological level. Under the editorial gaze of the avant-garde, the city emerges as an immanent system of objects, and as an autopoietic archive whose material and media technological components can be collected and reconfigured, privileging the role of the collector-editor rather than that of the individual author.

Keywords: avant-garde, materiality, collection, refuse, editorial practices.

INFRASTRUKTURALISME OG REDAKTIONEL PRAKSIS

Om litteraturens liv
efter redaktørens
død

”We all see it” bemærkede den amerikanske medieforsker Shannon Mattern for nylig i en artikel i tidsskriftet *Places*, ”the sudden collapse of dams and bridges; the slow deterioration of power grids and sewer systems; the hacked data, broken treaties, rigged elections. Infrastructures fail everywhere, all the time.”¹ Efter en årrække hvor værdier som nyhed og innovation i overensstemmelse med markedets logikker har været ledestjerner for al aktivitet i vores samfund, befinder vi os, i Matterns tænksomme analyse, i en situation, hvor vores infrastrukturer ikke bare falder fra hinanden, men ligefrem nedbrydes aktivt, blandt andet via nye saboterende ledelsesstrategier som

Solveig Daugaard

”disruption”. Også i de trygge skandinaviske velfærdssamfund mærker vi hvordan modernitetens store, kollektive infrastrukturer begynder at smuldre: Togene er altid forsinkede, posten når aldrig frem, kloakeringen bryder sammen under efterårsstormene og menneskerettighederne gælder ikke for afviste flygtningebørn. Vores samtid kalder, som Mattern peger på, på en række dyder, som historisk set har haft lavere status: vedligehold, omsorg og reparation.

Set fra litteraturvidenskabens lille hjørne af verden sker også infrastrukturelle forandringer, som mærkbart påvirker den brede folkelige adgang til litteraturen. Velrenommerede forlag opkøbes

eller lukker, specialiserede boghandlere erstattes af supermarkedernes bugnende hylder med bestsellere og papirvarer og bibliotekerne makulerer bøger i tusindvis. Og hvor det litterære tidsskrift i mange år har været en stabil bastion hvor kunst og litteratur blev præsenteret, selekteret og læst ind i relevante sammenhænge, ser vi, særligt i Danmark, at denne form er under pres i en sådan grad, at den ikke længere for alvor kan betragtes som en vital del af litteraturens medieøkologi. I stedet har udbygningen af de digitale infrastrukturer, fremfor alt internettet, givet alle og enhver adgang til øjeblikkelig selvpublicering, udenom redaktionel indblanding, men også uden nogen garanti for at nå ud over et marginalt publikum. Fælles for disse forandringer er, at de alle tilsyneladende involverer svækkelsen af en redaktionel instans, som kvalitativt medierer mellem litteraturen og dens læsere. Og det er netop det redaktionelles fortsatte rolle i litteraturens forandrede infrastrukturer, jeg skal interessere mig for i det følgende.

At forhold begynder at forekomme akademikere særlig interessante netop når – eller lige før – de bryder sammen, er ikke noget ukendt fænomen. Som sociologen Susan Leigh Star – en af de første på sit felt til at specialisere sig i studiet af informationsinfrastrukturer – har påpeget, er dette forhold samtidig definerende for infrastrukturer: de påkalder sig gennemgående først vores opmærksomhed, når de ikke virker.² I forlængelse heraf observerer den amerikanske mediefilosof John Durham Peters i *The Marvelous Clouds* fra 2015 netop en voksende interesse for samfundets infrastrukturer, som er motiveret af deres gradvise henfalden: ”Infrastructure has come into prominence as a scholarly topic in the past two decades, reflecting wider political and economic changes as the Cold War waned, its large technical systems aged, and the tangle of networks known as the Internet was built.”³ Peters taler om uomgængelige og håndgribelige hverdagsfænomener som transportsystemer, forsyningsnet, akvædukter, telefonlinjer, vejrstationer og selvfølgelig det nævnte internet, men udråber også, på tværs af

alle de konkrete teknologier, et helt nyt paradigme for tænkningen – infrastrukturealismen:

After structuralism, with its ambition to explain the principles of thought, primitive or modern, by way of combinatorics of meaning, and post-structuralism, with its love of gaps, aporias, and impossibilities, its celebration of breakdown, yearning, and failure, its relish for preposterous categories of all kinds of love of breathless syntax – perhaps it is time for infrastructuralism. Its fascination is for the basic, the boring, the mundane, and all the mischievous work done behind the scenes. It is a doctrine of environments and small differences, of straight gates and the needle’s eye, of things not understood that stand under our worlds.⁴

Således indvarsler Peters – helt i samklang med Matterns betimelige interesse for ”maintenance” – en ny fokus på alt det grundige, langsommelige, uspekakulære – og til tider kedelige – arbejde som underbygger vores verdner, og som etablerer og vedligeholder de infrastrukturer, der sørger for distributionen af alle former for viden og materiel. Inspireret af Peters og Mattern vil jeg i det følgende anlægge et infrastrukturelt blik på det redaktionelle. Jeg vil se på hvilken rolle det redaktionelle spiller for etableringen og vedligeholdet af litteraturens infrastrukturer, samt overveje hvad der sker med disse strukturer, når det redaktionelle led bortfalder eller undergår radikale forandringer.

REDIGERING ELLER KURATERING

Indledningsvist kan det være nyttigt at pinde ud, hvad vi egentlig forstår ved en redaktionel instans, eller en redaktionel praksis, idet begrebet rummer flere betydningsaspekter, som kan synes næsten indbyrdes modstridende. Mens det latinske ”redigere” ordret betyder ”drive tilbage” og således henviser til arbejdet

med at samle ind, bearbejde og restaurere et materiale, som tidsskriftsredaktøren gør det, har det angelsaksiske "edit" rødder i det ligeledes latinske "edere", som betyder at vælge ud, udgive og stille frem. Konkret dækker "det redaktionelle" altså både over det langsommelige arbejde med at indsamle, forbedre og redigere den enkelte tekst, et arbejde der i høj grad foregår bag kulisserne og leder opmærksomheden væk fra sig selv, og så den mere manifesterede dimension, der indebærer at udvælge, indramme og fremhæve et givent materiale – uden nødvendigvis at gribe redigerende ind i det. Og hvis den første dimension af det redaktionelle umiddelbart kan synes under et vist pres i den digitale tidsalder, så har den anden dimension – ofte under betegnelsen "kuratering" – i de senere år opnået en stadig mere prominent position.

Og selvom etymologien faktisk også knytter kuratorbegrebet til reparation – i det gamle Rom var en *curator* en slags vicevært – så nedtoner ordet i dets aktuelle brug snarere det aspekt ved det redaktionelle arbejde, som vedrører bearbejdningen, interventionen og forbedringen af et materiale. Redigering og kuratering bruges oftere og oftere synonymt i forbindelse med redaktionelt arbejde, men kan samtidig siges at pege på hvert deres aspekt af dette arbejde. Kuratorbegrebet dækker i udgangspunktet over en person, der selekterer i et omfattende materiale – det kan f.eks. være en stor museumssamling – og præsenterer det for publikum, men uden at gribe redigerende ind i den enkelte genstand. Siden 1990'erne er kuratorens betydning vokset i kunstverdenen. I flere og flere udstillingsammenhænge er kuratorens rolle blevet nærmest overlappende med kunstnerens. Vi har set kuratoren som kunstner – blandt andet på de højt profilerede internationale biennaler, hvor kuratorens navn og vision har tegnet en kunstbegivenhed i langt højere grad end nogen deltagende kunstner. Og vi har i stigende grad set kunstneren som kurator. Det sidste fænomen er blandt andet beskrevet hos den franske kunsthistoriker Nicholas Bourriaud, som har iscenesat kuratoren som vor tids kunster, der fremfor

alt arbejder postproduktivt: "The artistic question is no longer: 'what can we make that is new?' but 'how can we make do with what we have?' In other words, how can we produce singularity and meaning from this chaotic mess of objects, names, and references that constitute our daily life?"⁵ I stedet for at skabe nye værker skaber kuratoren – eller DJ'en – som er en anden metafor Bourriaud ynder at bruge – nye veje gennem den eksisterende overflod af kulturelle udtryk.

Et oplagt eksempel på kunstneren som kurator er den dansk-vietnamesiske kunster Danh Vo, hvis soloudstillinger på blandt andet Venedig Biennalen, Guggenheim i New York samt senest – i efteråret 2018 – på Statens Museum for Kunst i København, har tiltrukket sig megen opmærksomhed. Vos værker består i vid udstrækning af fundne kunst- og kulturgenstande fra de seneste 2000 år, løsrevet memorabilia og indsamlede etnografiske objekter fra hele verden. Ved hjælp af titler, udstillingstekst, sammenstilling og kuratering arrangerer Vo objekterne i fortællinger, som blandt andet berører global politik og kolonihistorie. Men deres sammenhæng forankres altid i kunstnerens egen autobiografiske fortælling, blandt andet om hans familie, der kom til Danmark sidst i 1970'erne som vietnamesiske bådflugtninge. Således bliver kunstnerens egen historie en slags nøgle til at finde den omhyggeligt arrangerede mening i værkerne, og deres umiddelbare, sanselige skønhedsværdi en demonstration af kunstnerens særlige blik eller sensibilitet.

Som blandt andet kunsthistorikeren Claire Bishop har peget på, byder kunstneren som kurator i en praksis som Vos således på en ny genvej for dyrkelsen af kunstneren som særlig beåndet skikkelse, mens hans brug af historien bliver tilbøjelig til at "devolv[e] into information as ornament".⁶ Kunstnerens egen biografi og hans personlige valgslægtskaber på tværs af kloden og kunsthistorien, står som sidste meningsgivende instans i udstillingerne, hvilket ifølge Bishop bestyrker et konservativt kunstbegreb:

The artist's recourse to his own experience gives the work a frisson of historical significance, but this is ultimately grounded in biography and sensibility, two authority-granting aspects of the author-function that have long been criticized as regressive.⁷

Bishop peger på, at når museer i dag, som f.eks. Statens Museum for Kunst har gjort det med Vo, inviterer kunstnere til at udvælge materiale fra deres samling, så handler det ikke, som i 1970ernes interventioner i store kanoniserede kunstsamlinger, om at gennemføre en eksempelvis postkolonial, feministisk eller heteronormativ kritik af samlingerne, men først og fremmest om at fremvise kunstnerens personlige smag eller blik: "They present the artist-curator not as a critic but as a connoisseur, flexing [his] sensibilities, making decisions in accordance with the dictates of impulse, affinity, predilection – in other words, taste."⁸ Således opbygger og styrker kunstneren som kurator i Bishops læsning sit eget personlige brand, der i sidste ende er baseret på smagsdommen, "connoisseurship".

Med internettets opkomst er begrebet kurator i stigende grad også rejst ind i publicering, litteratur, journalistik og andre former for tekstbaseret arbejde. Kuratoren fremhæves her som en udvælgelsesinstans, der griber ind i forhold til nettets informationsoverflod, og viser veje gennem kaos. Således består en væsentlig bestanddel af nyhedsformidlingen online, både på de trykte avisers netudgaver og på nye digitale nyhedsplatforme, efterhånden i en kuratering af forskellige nyhedsblogs og journalistiske sites, og lignende tendenser ses på det kulturelle område, hvor modeblogs, musikblogs og litteraturblogs kurateres på diverse websites, så et givet indhold eksponeres. Også i trykte publiceringssammenhænge ser man oftere ordet "kuratering" brugt i forbindelse med antologier eller tidsskrifter, hvor man tidligere typisk ville have talt om "redigering." Således profileres selve selektionen, samt den – personligt påtegnede – (videre-)distribution i stigende grad som tidens redaktionelle mediering.

I et af de seneste halvtreds års mest citerede kulturteoretiske essays, "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder", bemærkede Walter Benjamin hvordan man i 1936 – takket være den hurtigere publicering, som avisernes læserbreve gav mulighed for – stod på tærsklen til en situation, hvor enhver kunne optræde som publiceret forfatter, og han forudså hermed en radikal demokratisering af forfatterrollen. Op gennem resten af det 20. århundrede, kan man betragte hvordan redaktørrollen er blevet opbygget som en afgørende autoritet, der kunne sortere og redigere i koret af stemmer, der potentielt havde adgang til offentligheden. Efter de seneste tyve-tredive års omfattende digitalisering af diverse medieteknologier, befinder vi os i en situation, hvor vi alle selv henter tekst på nettet, som vi via digitale værktøjer let kan beskære, sammensætte og redigere til egen brug: Vi er alle blevet vores egne redaktører på internettet, ergo har vi brug for en ny ledestjerne: kuratoren. På den måde kan kuratorbegrebets indtog i det redaktionelle felt illustrere den mærkelige kulturhistoriske mekanisme, at vi tilsyneladende hele tiden forskyder vores behov for et gammeldags geni, en autoritet der kan oplyse vores vej med sin autoritative smagsdom: fra forfatter over redaktør til kurator.

Men at redigere er som nævnt også andet end at optræde som en ledestjerne. Ud over at vælge ud og sætte i scene, og således udøve smagsdommerens rå magt, har redaktøren en række opgaver som ikke altid er så synlige, men som er desto vigtigere i et infrastrukturelt perspektiv. Hvis "redaktøren" i dette perspektiv kan blive genstand for fornyet interesse, er det ikke bare i forlængelse af idéerne om kunstneren som kurator eller kuratoren som kunstner, der tildeler kunstformidleren en ny stjernestatus eller lader kunstneren som *auteur* genfødes som DJ. I stedet for at personificere det redaktionelle markant i redaktøren – eller kuratoren – kan det redaktionelle også stadig manifestere sig som indlejret i det redigerede indhold.

For Susan Leigh Star er også indlejretheden en karakteristisk kvalitet ved infrastrukturer. De fleste

infrastrukturers funktion er at understøtte og underbygge processer i vores samfund, der helst skal gå 'af sig selv.' Således f.eks. motorvejsnettet, undersøiske datakabler, CPR-registeret. Og på samme måde har også litteraturen infrastrukturer, der mere eller mindre usynligt ligger under den og tillader den at produceres, distribueres og læses. Men selvom infrastrukturer således er designet til at trække opmærksomheden væk fra sig selv, er de langt fra neutrale. Som Leigh Star påpeger, kan studiet af infrastruktur aldrig reduceres til en afdækning af objektive, materielle strukturer. Infrastrukturer er altid relationelle. Ligesom en trappe kan være en uundværlig adgangsvej for den gående, men en uoverstigelig forhindring for kørestolsbrugeren, vil også forskellige informationsinfrastrukturer tilgodese visse grupper og understøtte visse behov, men stå direkte i vejen for andre. Det er således afgørende, at vi ikke ureflekteret romantiserer omsorgen for enhver infrastrukturens opretholdelse. Infrastrukturer udmønter altid en enorm magt, fordi de også bestemmer hvem og hvad der understøttes. Dette forhold gælder også for de redaktionelle strukturer, som er under pres, og nogle af dem er vi, netop af disse grunde, ikke umiddelbart så kedede af at tage afsked med.

REDAKTØREN SOM PATRIARKATETS GATEKEEPER

Selvom redaktørens og det redaktionelles nøgleposition i litteraturens medieøkonomier altså ikke er under decideret afvikling, så er de i hvert fald til kritisk genforhandling. Der, hvor det redaktionelle arbejde har spillet sin tydeligste kulturelle rolle, er i den personificerede redaktørfunktion som, i kraft af sin magt til at kontrollere de redaktionelle udvælgelsesprocesser, afgør, hvem der bliver hørt, og hvem der ikke bliver det. I en identitetspolitisk mistænksom tid, hvor de traditionelle værdisystemer, hvori denne funktion tidligere har hentet sin legitimitet, er underlagt hård kritik, er denne rolle både vanskeligere og vigtigere end nogensinde før.

Ligesom forfatterfunktionen, forstået som et autonomt, suverænt (og helst) mandligt geni der egenhændigt producerer litterære mesterværker, som er hævet over tid og rum, har været under beskyldning, i hvert fald de seneste hundredehalvtreds år, så har vi en direkte afledt redaktørfunktion, som kæmper med en del af de samme problemer. Det er redaktøren som autoritet og gatekeeper for patriarkatet: en kritisk instans, der som smagsdommer suverænt bestemmer, hvem som kommer til orde, og hvem som ikke gør, og som frem for alt kan legitimere disse domme med universelle, abstrakte kvalitetskriterier. Redaktøren påkalder sig en autoritet i forhold til at afgøre, hvad som er godt, og hvad som er dårligt, men er også ofte blind på egen magt og udelukker eller undertrykker i praksis de stemmer, der ikke lyder som ham selv.

Et illustrativt eksempel fra dansk litteraturhistorie er Georg Brandes, som godt nok især var litteraturforsker og kritiker, men som – bl.a. i samarbejde med broderen Edward der var grundlægger af og chefredaktør på dagbladet *Politiken* – fik en utrolig stærk position i det litterære landskab. Georg Brandes fik så godt som egenhændigt lov at tegne en litteraturhistorisk periode i Norden, bl.a. gennem forelæsningerne ”Hovedstrømninger i det 19. århundredes litteratur”

(1871). Trods Brandes' berømte fortale for kvinders rettigheder og det frie ægteskab, er der, som

titlen på hans samtidslitteraturkritiske hovedværk *Det moderne gennembruds mænd* (1883) peger på, god grobund for feministisk kritik af hans kanondannelse.

Det bliver ikke tydeligere end i den svenske serietegner Liv Strömquists satiriske fortælling om Victoria Benedictssons ulykkelige interaktion med Brandes, baseret på blandt andet Benedictssons dagbøger.⁹ Ansporet af Brandes' liberale holdninger og udsigten til at indgå i betydningsfulde litterære sammenhænge rejser Benedictsson til København. Brandes tager imod hende, men skuffes da hun ikke kan sin Heinrich Heine, og giver hende en læseliste med værker af døde hvide mænd, hun skal læse, før han kan tale ordentligt



Bilder gengivet med tillstånd från Liv Strömquist och Galago Förlag.

med hende. De indleder desuden et kærlighedsforhold, men Brandes fastholder, at det hun skriver er skrot, og til sidst tager Victoria livet af sig. Alle hans fortræffeligheder usagt (i hvert fald i denne omgang), bliver Brandes her en slags dansk ur-eksempel på den redaktørfunktion, som berettiget er blevet underlagt feministisk og postkolonial kritik i de senere år.

I 2019, hvor vi befinder os i kølvandet på #metoo-bevægelsen, som oprindeligt handlede om at adressere et økonomisk, socialt og kønsbaseret hierarki, som vi stiltiende har fostret i vores kultur og vores samfund – herunder også i litterære og kulturelle institutioner som Kunstakademiet i København og Det Svenske Akademi – er det blevet alt tydeligere, at der er en potentiel magtblindhed og ur-patriarkalsk kerne i redaktørrollen *classic*, som vi selvfølgelig skal gøre op med.

TIDSSKRIFTREDAKTIONENS UNDERGANG

Der var nu ikke meget Brandesbrødrene over Ursula Andkjær Olsen og Elisabeth Friis, duoen som redigerede de sidste ti numre af litteraturtidsskriftet *Kritik* fra 2013 og frem til tidsskriftets meget omtalte lukning i 2016, som blev en håndgribelig markering af den kraftigt reducerede rolle, som kulturtidsskrifter aktuelt spiller i en dansk litterær offentlighed. Med samfundsvendte og engagerede temanumre om alt fra gentrificering og migration over økokritik til global krise og med en selvfølgelig opmærksomhed omkring køns- og magtfordeling, både i sammensætningen af bidragydere og præsentation af indhold, var tidsskriftets sidste fire år i høj grad viet til samme anti-patriarkalske magtkritik, som kommer til udtryk i Strömquists tegneserie. Men måske kan man alligevel betragte lukningen af forlaget Gyldendals 50-årige, alment-kulturelle litteraturkritiske tidsskrift i forlængelse af en tilsvarende skepsis mod de hæderkronede redaktionelle institutioner. Blot er denne skepsis nu

forskuet fra den personaliserede redaktørfunktion til den redaktionelle infrastruktur.¹⁰

Som allerede nævnt har kulturtidsskrifternes tilbagegang været markant på den danske litteraturscene i de senere år. Tidsskrifter findes selvfølgelig stadig, både trykte og elektroniske, men det er svært at få øje på diskussioner, hvor de sætter dagsordenen i nogen særlig omfattende grad. Og det er svært at se dem som udøvere af en bredere kulturel betydning i Danmark, ikke mindst fordi de ikke rigtig er i almen distribution. Det opdager man, når man som dansker træder ind i Pressbyråen på en hvilken som helst svensk provinsstation og ser alle de interessante og seriøse kulturtidsskrifter som findes i løssalg: *Glänta*, *Ord&Bild*, *Kritiker*, *OEI*, *10TAL*, *Respons* og mange flere. I danske bladkiosker kan man købe aviser, glittede ugeblade, livsstilsmagasiner og krydsord, og efter *Kritik* lukkede ned, er der ikke rigtig noget dansk litteratur- eller kulturtidsskrift, som forsøger at bygge bro i mellem en akademisk og en mere alment-kulturel læserskare. Der er mange gode grunde til at begræde denne udvikling i en dansk sammenhæng.¹¹ Og heldigvis, kan man indskyde, er der gode tegn på, at der findes en interskandinavisk fremtid for litteratur- og kulturtidsskrifterne. Selvom de givetvis også kæmper med vanskelige betingelser, så er det norskudgivne *Vagant* også tidsskrift for dansk og svensk litteratur, og også svenske tidsskrifter som *OEI* henvender sig aktivt til en interskandinavisk læsende offentlighed, ligesom de fleste akademiske tidsskrifter, således også det nærværende, gerne publicerer på alle tre skandinaviske sprog.

Men faktum er alligevel, at det delvist-akademiske, litterære tidsskrift som *Kritik* var, ikke havde et tilstrækkeligt stort publikum i Danmark. Antallet af abonnenter gik støt tilbage og løssalget var næsten ikke eksisterende, selvom de fleste mente at kvaliteten af indholdet var høj, ikke mindst i de sidste år af tidsskriftets levetid.

Konkret i forhold til *Kritik* var det helt klart en udfordring at der savnedes en internetplatform. Tidsskriftet fandtes kun på tryk og havde ingen eksistens

online, og meget tyder på at denne type af publikation i den pågældende periode havde svært ved at fungere udelukkende som printmedie, måske navnlig fordi de danske avisers kulturelredaktioner i samme periode var meget markant til stede på nettet, hvor flere endnu ikke havde begrænset adgangen til deres indhold via betalingsmure. I netop disse år foregik påfaldende megen kultur- og litteraturdebat i Danmark faktisk online, kanaliseret via de sociale medier. Samtidig satsedes der i den akademiske tidsskriftsstøtte mere og mere entydigt på onlinepublikation og open access, og således var og er meget få trykte tidsskrifter i Danmark i almindelig distribution og salg, hvilket betød, at det trykte tidsskrift som levende kommunikationskanal i praksis næsten var sandet til, uden at være blevet erstattet af tilsvarende redaktionelle onlinekanaler.

Men problemet havde næppe været løst hvis *Kritik* havde haft en onlineversion som norske *Vagant* fik det omtrent samtidigt; i Sverige klarer f.eks. *OEI* sig stadig fint uden. Lukningen peger på mere gennemgribende forandringer i det litterære landskab. Her handler det helt sikkert om det generelle pres på printmedier fra onlinemedier og om de økonomisk vanskelige vilkår for tidsskriftsdrift i Danmark, men faktisk er tidsskriftets publikum blevet støt mindre henover alle halvtreds år,¹² selvom det generelle uddannelsesniveau i samfundet er steget markant i perioden, og det potentielle publikum således, alt andet lige, burde være vokset. Når Gyldendal, det guldrandede forlag som i over fyrrer år har postet penge i sit litteraturkritiske flagskib uden at opleve nogen fremgang i antal abonnenter, i 2016 besluttede at incitamentet var væk, så var abonnentantallet næppe hele forklaringen. Snarere må det forstås som et udtryk for, at den prestige og legitimitet som tidsskriftet engang forsynede forlaget med, af en eller anden årsag, oplevedes som værende sluppet op.

Denne forandring er det nærliggende at læse i forlængelse af kultur- og magtkritikken af redaktørfunktionen, som eksemplificeret med Brandes, selvom det i tilfældet *Kritik* handler mindre om skepsis mod

redaktøren som smagsdommer og autoritet, og mere om et opgør med klassiske litterære infrastrukturer. Under den årrække hvor Gyldendal altruistisk har sponsoreret *Kritik* har forlaget samtidig nærmet sig et fuldstændigt monopol på kommerciel udgivelse af skønlitteratur i Danmark, og denne enevældige position har givetvis også været medvirkende til at udgivelseskanalens automatiske legitimitet er blevet udfordret. *Kritiks* krise er således også udtryk for en kritisk spørgen til hvorhenne de etablerede, litterære infrastrukturer henter deres legitimitet. Altså udfordres ikke alene den patriarkalske redaktørfunktions autoritet, men også et nationalt og kulturelt dannelsesprojekt, som har en stadig vigende gennemslagskraft i samfundet. I forlængelse af denne analyse er det måske slet ikke så trist at vi har sagt farvel til endnu en hæderkronet redaktionel institution og således givet afkald på en medierende instans mellem litteraturen og dens læsere, som hentede en del af sin legitimitet i klassiske litterære institutioner som også Brandesbrødrene var rundet af.

DET REDAKTIONELLES DEMOKRATISERING OG FORTSÆTTELSE

Selvom publiceringslandskabet i hele Skandinavien forandres i disse år, betyder det ikke nødvendigvis at den redaktionelle praksis vi forbinder med tidsskriftet går tabt, hvis vi ikke længere kan opretholde tidsskrifterne som en central del af den offentlige kulturelle samtale.

En tendens som er betydeligt mindre deprimerende end tidsskriftdøden i Danmark i de seneste år, er således det forlagsboom, landet har oplevet nogenlunde samtidigt. I Danmark er antallet af mindre og meget små forlag som publicerer ambitiøs litteratur bogstaveligt talt eksploderet i de seneste tyve år. Ikke kun antallet, men også diversiteten er overvældende, navnlig når sprogområdets beskedne størrelse tages i betragtning. En rapport udgivet sidste år, udarbejdet af litteratur-

forskeren Lars Handesten, kortlægger aktiviteter fra omtrent halvfjerds mindre forlag, heraf er alle på nær tre startet efter 2000, og langt de fleste efter 2010.¹³ Som rapporten dokumenterer har denne udvikling resulteret i mere udgivet kvalitetslitteratur: mere poesi, mere oversat litteratur, flere debutantudgivelser, flere genudgivelser, essays, samt publicering i bog- og pamfletform af mange kortere tekster, der tidligere måske kunne være udkommet i tidsskrifter. Der er således en del der tyder på, at det tidsskriftsredaktionelle arbejde i den danske offentlighed, i hvert fald i nogen grad, er blevet overtaget af mikroforlagsredaktionerne.

En vigtig forklaring på udviklingen findes i rapporten i den monopolisering af de kommercielle forlag som konkret er sket gennem Gyldendals mange opkøb af mindre konkurrenter. Dette har efterladt et tomrum på den danske forlagsscene, hvor der er plads til flere aktører: Mindre diversitet i toppen har givet større diversitet i bunden, som rapportens forfatter konstaterer. Oplagt har den teknologiske udvikling også betydet meget. Det er blevet gradvist enklere at designe, trykke, hæfte og distribuere egne bøger. Det er, rent praktisk, ligeså let at skrive og udgive sine egne bøger på et forlag, som at skrive om andres bøger i et tidsskrift. Desuden betyder den relativt generøse danske kulturstøtte til forlag, at det er lettere at skaffe midler til små publikationer end til trykte tidsskrifter.

I 1995 skrev den amerikanske digter Charles Bernstein en i dag nærmest klassisk tekst om uafhængige småforlag, ”Provisional Institutions. Alternative Presses and Poetic Innovation”.¹⁴ Her argumenterer Bernstein for at små forlag, kunstnerdrevne oplæsningsserier og lignende er en livsnødvendig platform som sikrer poesens overlevelse i en tid hvor de toneangivende litterære institutioner og officielle medier undertrykker den og favoriserer de bredere, mere konventionelle litterære udtryk. Uden de små forlag som provisoriske institutioner ville poetisk innovation ifølge Bernstein ikke have mulighed for at eksistere. De provisoriske institutioner fortættes tilmed og bliver til nye infrastrukturer, som også på længere sigt sikrer

poesiens produktion, distribution og læsning. Således bliver de provisoriske institutioners sociale kerne for Bernstein en del af den innovative litteratur:

Literature is never indifferent to its institutions. A new literature requires new institutions, and these institutions are as much a part of its aesthetic as the literary works that they weave into the social fabric. The resilience of the alternative institutions of poetry in the postwar years is one of the most powerful instances we have of the creation of value amidst its postmodern evasions. When you touch this press, you touch a person. In this sense, the work of our innovative poetries is fundamentally one of social work.¹⁵

Godt ti år senere skrev Joan Retallack, en anden amerikansk digter, rundet af omtrent de samme avantgardemiljøer som Bernstein essayet "What is Experimental Poetry and Why Do We Need It?" (2007) hvor hun tager Bernsteins argument et skridt videre og hævder, at spørgsmålet om en eksperimenterende poetisk praksis ikke længere kan adresseres udenom spørgsmålet om institutioner og publiceringskanaler.¹⁶ Skal spørgsmålet om hvad vi skal med den eksperimenterende litteratur give mening, må ordet "eksperimenterende" dække over noget mere interessant end blot "de seneste stilistiske særheder."¹⁷ Retallack spørger derfor i stedet mere grundlæggende til præmisserne for poesien som en samtale med og om det, vi ikke allerede kender; den andethed, som aldrig er tiltrækkeligt afdækket og aldrig tilstrækkeligt inkluderet. Hvorvidt en litterær praksis kan kaldes eksperimenterende, kan hverken reduceres til et spørgsmål om stilistiske nybrud eller behandlingen af bestemte emner, men må frem for alt være et spørgsmål om, hvem der inkluderes som mulige stemmer og mulige læsere i det "vi" denne praksis opstiller. Derfor er det afgørende hvorhenne samtalen rent praktisk foregår, på hvilke præmisser, og hvem som har mulighed for at deltage i den.

For Retallack bliver således arbejdet med publiceringsformer og kontekster endnu mere afgørende end for Bernstein, for hvem dette arbejde stadig var en slags middel til at få poesien udbredt, i kampen mod ugunstige markedsbetingelser. Retallack arbejder med en helt tæt sammenhæng mellem den litterære teksts form og dens publicering. For hende giver ambitionen om at være eksperimenterende ikke mening, med mindre det følges op af konkret handling i forhold til at inkludere nye positioner i samtalen. Hun forskubber således vægten fra litteraturen som autonom genstand til infrastrukturelle spørgsmål omkring produktion, distribution og litterære institutioner. Som hos Bernstein fremhæves diverse "small presses" og kunstnerdrevne initiativer, samt tidsskrifter med økopoetiske dagsordener, som en nødvendig modvægt til stivnede litterære institutioner. Nødvendig, fordi poesien som eksperimenterende praksis udelukkende har sin berettigelse, i den udstrækning den er interesseret i og i stand til at fungere som samtaleplatform for reelt nye stemmer, menneskelige såvel som ikke-menneskelige, der ikke tidligere har været inddraget i en litterær samtale.

Retallacks tese er således den noget mere radikale, at eksperimenterende poesi udgivet i ikke-eksperimenterende kanaler, som typisk benytter sig af borgerligt-kapitalistiske infrastrukturer som bygger på en individualiseret digterfigur, og således også ureflekteret henvender sig et afgrænset socialt og økonomisk privilegeret publikum, ikke kan betragtes som reelt eksperimenterende. Det er dette grundlæggende infrastrukturalistiske argument som kan hævdes at have lukket *Kritik*. Spørgsmålet bliver i forlængelse af denne tankegang om tidsskriftets magt- og kulturkritik, hvor skarp, kvalificeret og veludført den end måtte fremstå i det enkelte nummer, overhovedet kan betragtes som virksom, når den artikuleres via infrastrukturer varetaget af Gyldendal. Og i forlængelse heraf bliver det naturligvis vanskeligt for forlaget at få øje på det faktiske afkast af deres investering i tidsskriftet, i form af kulturel kapital eller prestige.

Meget passende er Retallacks essay blevet oversat

til dansk og publiceret, ikke i et litteraturtidsskrift, men i en lille pamflet med tekster af Retallack udgivet af mikroforlagsinitiativet Laboratoriet for Æstetisk og Økologi. Samme forlag har også flere gange udgivet oversættelser af Juliana Spahr, som er en af de amerikanske samtidsdigtere som ifølge Retallacks essay lykkes med at arbejde eksperimenterende med selve poesiens kommunikative præmisser. I 2014 var Spahr medstifter af det erklæret aktivistiske forlag Commune Editions, som åbent arbejder for et ”opgør med digteren som specifik social rolle”,¹⁸ også i forhold til deres konkrete forretningsmodel hvor indhold blandt andet distribueres gratis, og i deres forsøg på at integrere en litterær praksis i en politisk praksis, hvor litteraturens afsondrethed fra det omkringliggende samfund udfordres. Både Laboratoriet for Æstetisk og Økologi og flere andre skandinaviske publiceringsinitiativer er eksempler på forlag, der ligesom Commune Editions, vil meget mere end bare at trykke bøger. Gennem forlagsvirksomhed, netværksarbejde, begivenheder, workshops og interventioner yder disse initiativer aktiv omsorg for infrastrukturer, værker og samtaler, i håb om at opbygge forpligtende litterære og/eller politiske og sociale fællesskaber, og de demonstrerer en tro på at ikke-kapitalistiske forretningsmodeller kan etableres og den gældende orden udfordres. Tidligere tiders få og magtfulde litterære smagsdommer-redaktører er i mikroforlagsmodellen erstattet af mange små, engagerede forlagsredaktører. I forlængelse heraf er udviklingen et positivt produkt af den patriarkalske redaktørs faldende stjerne.

HIERARKIET MELLEM MAINSTREAM OG UNDERGRUND

Sådan argumenterede altså Charles Bernstein midt i 1990erne og Joan Retallack sidst i 2000erne, og nu, ti år senere, er jeg med i færd med at gennemføre et tilsvarende ræsonnement. Det er utrolig nærliggende at anskue de små forlag i heroisk opposition til de

store, og vanskeligt ikke at glæde sig over at noget som ligger udenfor mainstream faktisk kan komme til orde, på trods af den almene udmatning som jeg med Shannon Mattern påkaldte i indledningen; oplevelsen af at forskelligartede kollektive infrastrukturer forfalder, og det hele bevæger sig mod monopolisering og kommercialisering. Således anskuet er pluraliteten en fordel, og anti-establishment-elementet som de små forlag ofte markedsfører sig selv på, bliver en klar kvalitet i sig selv. Men hermed fastholdes samtidig et relativt stabilt hierarki mellem overgrund og undergrund, som der kan være mange grunde til at udfordre.

Når vi i Danmark konfronteres med nye bibliotekslukninger og besparelser, der aktuelt har haft den absurde konsekvens, at unge under 18 forbydes adgang til flere danske folkebiblioteker, mens klummer og kommentarer, der foreslår at lade Amazon overtage biblioteksdriften, begynder at dukke op i seriøse amerikanske medier, så er de stabile redaktionelt forankrede infrastrukturer, som tidligere sikrede udbredelsen af en forskelligartet litteratur til et bredere publikum i praksis ved at gå i opløsning.¹⁹ Selvom Bernsteins og Retallacks argumentation er sympatisk og overbevisende i sig selv, så er der nok grund til at stoppe op og overveje, om det virkelig er småtidsskrifterne og mikroforlagene, og den mest udfordrende og eksperimenterende poesi, de fører frem, der skal redde vores samfund fra manglende investeringer i de fælles informationsinfrastrukturer, og producere de fællesskaber, der kan skabe fremtidens litterære infrastrukturer.

Ikke fordi de små forlags bevidste antiprofessionisme, der ofte fremhæves som en politisk, antikapitalistisk pointe, i sig selv er problematisk. Kvaliteten af det redaktionelle arbejde er som oftest høj, for i praksis opvejes fraværet af et stort, specialiseret produktionsapparat ofte af de mindre forlags dedikation og engagement. Men den kan blive problematisk i det øjeblik man i forlængelse af det avantgardistiske argument samtidig iscenesætter mikroforlagene som forlægget for morgendagens litterære infrastrukturer. I både Retallacks og Bernsteins essays, samt i flere af

de progressive, små forlag som trives i disse år, ligger netop en erklæring om at man er i opposition til det professionelle, fordi man tager afstand fra arbejdet og pengene som grundlæggende byggesten i det kapitalistiske system, og i stedet hylder driverlivet eller aktivismen alt efter indstilling. Denne fortælling har, uanset hvordan man vælger at vende det, en social slagside, så længe livet samtidig skal opretholdes i det selv samme kapitalistiske system. Konsekvensen vil således være at interessante kunstneriske udtryksformer – nok engang – reserveres de privilegerede, som har det rigtige netværk og den gode uddannelse. Dem som har muligheden for at opretholde livet på andre måder, og har overskuddet og ressourcerne til at lave oceaner af frivilligt, ulønnet arbejde i litteraturens eller økopoetikens tjeneste. Selvom Retallacks intention om at inkludere nye medlemmer i poesiens ”vi” er genuin og genlyder i mange af de alternative udgivelsesinitiativer, som er vokset frem i de senere år, er det samtidig relevant at spørge, hvor langt dette ”vi” reelt set har mulighed for at komme ud. Hvis der i kommercielle forlagssammenhænge er en teoretisk chance for at hvem-som-helst kan sende en roman ind og blive eksponeret, så er det vanskeligt at afgøre, om denne chance er større eller mindre i mikro-modellens række af sideordnede, specialiserede litterære fællesskaber.

SKAL POESIEN REDDES AF INSTAGRAM?

Men nu er mikroforlag, mikrofællesskaber, og undergrundsaktivisme langt fra de eneste konsekvenser af de traditionelle redaktionelle strukturers smuldren. I John Durham Peters fremstilling er internettets opkomst en af de tydeligste materialiseringer af en ny infrastrukturel senmodernitet. Ifølge Peters virker internettet som noget nyt på os, både fordi det har sat en masse ældre teknologiske infrastrukturer i et nyt lys, gjort visse af dem redundante og opslugt andre, og fordi det er en infrastruktur som umiddelbart ser ud

som om den ikke er underlagt central kontrol, og som om alle kan få adgang til den, både som forbrugere og producenter af indhold.

Som allerede nævnt er mikroforlagenes vækst relateret til internettet og med udbredelsen af den digitale teknologi, men alligevel er der måske andre, mere nærliggende fænomener at kigge på, hvis vi i vores samtid er på udkig efter litteratur der inddrager nye læsere i kølvandet på internettets opkomst. Måske er det slet ikke de små forlag som skal redde litteraturen, men snarere *Instagram*?²⁰ Afslutningsvis vil jeg kaste et blik på det 24-årige indisk-canadiske *Instagram* og *Tumblr* fænomen Rupri Kaur, som et eksempel på en anden side af den nye verden uden redaktører.

Rupri Kaur fortæller i interviews, at hun altid gerne har villet skrive digte, men er blevet mødt af hundredevis af afslag fra netop de litterære tidsskrifter, som hun af alle sine ”creative writing” instruktører gennem

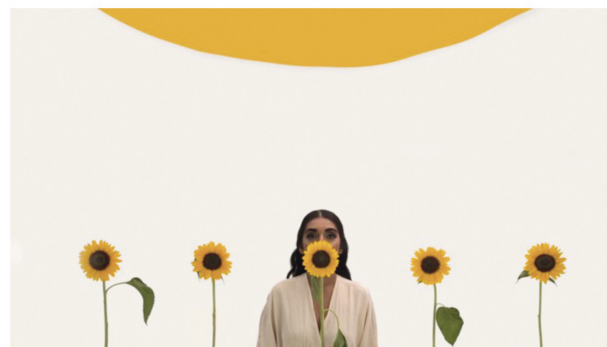
The Atlantic

TECHNOLOGY

How Instagram Saved Poetry

Social media is turning an art form into an industry.

FAITH HILL AND KAREN YUAN OCT 15, 2018



NABIL SHASH

Screenshot af artikel fra tidsskriftet *The Atlantic*, 2018, www.theatlantic.com/technology/archive/2018/10/rupi-kaur-instagram-poet-entrepreneur/572746/

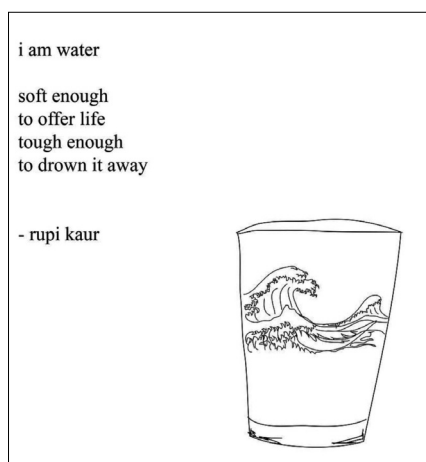
årene er blevet opfordret til at sende sine tekster til. Efter flere års forgæves forsøg på at slippe gennem nåleøjet, har hun i stedet udgivet sine egne digte og tegninger på *Tumblr* og *Instagram* og i løbet af et par år fået en følgerskare på 3,3 millioner alene på *Instagram*. I 2014 selvpublicerede hun sin debut i bogform, *Milk and Honey*. I starten af 2016 toppede den *New York Times* bestsellerliste, hvor den blev liggende i månedsvis. I dag er den oversat til 40 sprog og solgt i 3,5 mio. kopier, hvilket indebærer at Kaur's debut, allerede for et par år siden, har slået Homers *Odyseen* som alle tiders mest solgte bog på vers.

Der er en ny åbenhed og forståelse for lyriske udtryk hos de helt unge, som er kommet med de sociale medier, hvor korte former som bekendt trives. Denne tendens er fænomener som Rupī Kaur med til at forme. Den redaktørfrie litterære praksis har i Kaur's tilfælde givet hende adgang til en global offentlighed, hvor hun er blevet talerør for en kæmpegruppe af sydøstasiatiske kvinder i Nordamerika og resten af verden, som har følt sig litterært underrepræsenterede. Hendes praksis demonstrerer om nogen litteraturens identitetsskabende potentiale, og i kraft af sin udbredelse har den en håndgribelig indflydelse.

Hendes praksis er således på sin vis en realisering

af Retallacks vision om poesien som en samtale om og med det, vi ikke allerede kender; det, som aldrig er tilstrækkeligt afdækket og aldrig tilstrækkeligt inkluderet. Men på en måde som Retallack helt sikkert ikke selv havde forestillet sig. Hvis Retallack havde redigeret et af de litterære tidsskrifter, som Kaur har forsøgt sig hos, havde hun givetvis, ligesom jeg sikkert også selv ville have gjort, sendt hendes digte tilbage. Kaur's digte indgår i en tydelig biografisk fortælling, hvor hendes kulturelle baggrund, køn, alder og etnicitet er vigtige identifikationsfaktorer. Samtidig er det letlæselig og letforståelig poesi, som kan deles igen og igen, fordi den handler om forhold, mange kan genkende, og gør det i et enkelt sprog, hvor alle kan være med. Hendes succes er således del af en større tendens, hvor især piger og unge kvinder benytter kunst og poesi som en form for fashion accessories på sociale medier.

Som belæst litteraturforsker er det let nok at grine af Rupī Kaur og hendes følgere, fordi hendes poesi og bøger, der mildt sagt ikke udmærker sig ved deres kompleksitet, gnidningsfrit kan benyttes som tomme livsstilsaccessories, og i stor stil bliver det. Men her er det nok på sin plads at bemærke, at kunst og litteratur altid har fungeret som livsstilsmarkører, for alt fra konger til spidsborgere, bohemer, punkere og



Fra Rupī Kaur's *Instagram* (@rupikaur_)

hipstere. Når nu vi observerer denne praksis hos en bredere og yngre gruppe, end vi er vant til, og reagerer med hånlatter, siger det muligvis mere om os, end om de unge poesientusiaster.

Og samtidig er det svært ikke at lade sig fascinere en smule af en case som Rupikaur. Hendes udbredelse alene er interessant. Hendes sympatiske budskaber om empowerment af kvinder, om opgør med patriarkalske dogmer i forskellige kulturelle kontekster, fra de glitrende reklamer til date rape og konservative etniske subkulturer præget af tavshed og overgreb mod kvinder, vækker genklang hos rigtig mange, og har samtidig flere gange resulteret i konkrete forandringer af de infrastrukturer, hun benytter sig af. Således historien om Kaur's fotofortælling "Period" – en projektopgave på et fotokursus Kaur tog i 2015 – som først blev bortcensureret af *Instagram*, men efter at Kaur's selvbevidste svar på censureringen var blevet delt hundredetusind-

vis af gange, og havde motiveret massive protester fra fans og følgere, endte med at tvinge tjenesten til at undskylde og revidere sine kropsforskrækkede "community guidelines", og på den måde var Kaur's billede direkte medvirkende til at bryde menstruationstabet på det sociale medie.

Fordi infrastrukturer pr. definition er meget udstrakte og således vanskelige for den enkelte at ændre på, bliver indflydelse, eller "leverage", et afgørende begreb i analysen af dem for blandt andet John Durham Peters.²¹ Det henviser til muligheden for at påvirke disse tilsyneladende upåvirkelige strukturer. Det interessante ved et fænomen som Rupikaur er, at hun tilsyneladende har opnået en grad af "leverage." Ikke bare i den forstand at hun er kommet forbi alle de gatekeepers – tidskrifts- og forlagsredaktører – som først afviste hendes digte. På et plan tog disse redaktører jo grueligt fejl, når de afviste digte som millioner af



Fra Rupikaur's *Instagram* (@rupikaur_), uddrag fra serien "Period"



@rupikaur_

We removed your post because it doesn't follow our [Community Guidelines](#).

Please read our [Community Guidelines](#) to learn what kinds of posts are allowed and how you can help keep Instagram safe.

OK



Rupikaur

25 mars 2015 · 🌐

thank you *Instagram* for providing me with the exact response my work was created to critique. you deleted my photo twice stating that it goes against community guidelines. i will not apologize for not feeding the ego and pride of misogynist society that will have my body in an underwear but not be okay with a small leak. when your pages are filled with countless photos/accounts where women (so many who are underage) are objectified. pornified. and treated less than human. thank you.

Ovenfor: Bskeden fra *Instagram* i forbindelse med fjernet indhold. Nedenfor: Uddrag af Rupikaur's respons. Efterfølgende lagde *Instagram* Kaur's billede tilbage, fulgt af en notits, som beklagede den fejlagtige censurering.

mennesker elsker, og som nu, efter Kaur's *Instagram*-succes bydes velkommen på de største forlag, og står på ærespladsen i pæne boghandlere verden over, ligesom hun opfører liveshows for udsolgte huse fra New York til New Delhi. Kaur har fået adgang til infrastrukturene, på en måde hun ikke havde tidligere, og på en måde som er få forundt. Hun har ikke bare selvpubliceret på *Instagram* og solgt millioner af digtbøger til unge mennesker. Hun har også fået forlagene til at ændre deres praksis og begynde at kappes om at udgive poesi, som ligner hendes. Men endnu vigtigere har hun opnået at synliggøre for brugerne, hvordan en af de største spillere på markedet, *Instagram*, ikke er en neutral platform, hvor der hersker åbenhed og frihed fra konservative, redaktionelle smagsdommere. Tværtimod er den gennemsyret af konservative, patriarkalske kulturelle normer, som i praksis censurerer og tabuiserer kvinders kropslige funktioner og bidrager til yderligere objektgørelse af kvindekroppen. Således har hun, i hvert fald glimtvis, opnået "leverage" på et infrastrukturelt niveau. Når tjenesten, foranlediget af Kaur's protest, ændrer sin politik, så påvirker det millioner af brugere. Man skal givetvis ikke gøre sig nogen illusioner om den blivende værdi af sådanne momentvise gennembrud for tjenestens fremadrettede politik, men at Kaur har vakt en kritisk opmærksomhed hos platformens brugere omkring de indlejrede infrastrukturens styrende indflydelse, ikke mindst på platforme som iscenesættes som åbne og brugerstyrede, kan man ikke tage fra hende. Som Peters påpeger på, er internettet kun tilsyneladende en mere demokratisk og decentralt kontrolleret infrastruktur, end de ældre informationsinfrastrukturer, som det erstatter.

DEN POSTREDAKTIONELLE TILSTAND

Hvor inderligt forskellige de end er, er der således også fællestræk ved de to udslag af redaktørfunktionens aktuelle omkalfatring, jeg har berørt i det foregående. Både *Instagram*-poesien og mikroforlagene synliggør

redaktørfunktionens betydning som andet og mere end kuratorens profilerede smagsdom som den er blevet kritiseret af blandt andet Claire Bishop. Begge er de med til at kaste et kritisk lys på dominerende infrastrukturer, der i det skjulte regulerer hvilke litterære, kunstneriske og kulturelle udtryk, som kommer i omløb i dagens offentlighed. På den ene side belyser de små kvalitetsforlag med deres mangfoldige udgivelser, og de specialiserede samtaler de indbyder til, hvordan klassiske, velrenommerede publiceringsstrukturer stadig legitimerer sig selv med de "objektive" kunstneriske kvalitetskriterier fra et borgerligt kunstbegreb, hvis (identitets-)politiske slagside uophørligt forties. Og på den anden side udstiller Rupī Kaur og de læserreaktioner hendes værk og person har genereret i millionalt, hvordan de nye techgiganter påkalder anstændighedshensyn og brugertryghed for at legitimere bornerte og kropsundertrykkende indgreb i den postulerede ytringsfrihed. Begge forhold er eksempler på magtudmøntning, som kan være vanskelig at få øje på og at kritisere, og her bliver de redaktionelle funktioner interessante at lægge mærke til, fordi de forbilledligt tydeligt lader infrastrukturen med valoriseringer.

Hverken hos mikroforlagene eller i *Instagram*-poesien er den redaktionelle instans forsvundet, men den er blevet flygtigere og ikke så let at identificere. Den personificerede redaktør er ikke længere en tydelig gatekeeper for enhver adgang til publikum. Brandesfiguren er vi i den forstand færdige med, selvom vi samtidig, både hos mikroforlagene og med Kaur befinder os i en situation, hvor én person ofte kan udfylde samtlige funktioner i den litterære produktion: redaktør, forfatter og forlægger; grafiker, sætter og trykker; distributør, kritiker og læser. Rollerne er overlappende. Snarere end at kunne knyttes til en bestemt person, position eller instans er det redaktionelle til stede i det litterære kredsløb som en modus eller en mulighed.

I selve udgivelsesvirksomheden kan der være indlejret en redaktionel omhu og en aktiv eksperimenteren, der modsætter sig den kulturelle patina, som litteraturen tillægges via de klassiske stærke institutioner som

etablerede forlag og hæderkronede kulturtidsskrifter. Og selvom der umiddelbart er langt fra sådanne praksisformer til den populære *Instagram*-poesi, godt på vej til at blive en ny gren af underholdningsindustrien, på linje med musik- eller filmindustrien, så har denne en lignende effekt på forestillingen om litteraturens afsondrethed. Også her insisteres der på at tænke litteraturen ind i nye, hverdagsnære sammenhænge, hvor den ikke hæves op og skilles ud som et autonomt kulturelt udtryk. I begge tilfælde synes valget af alternative udgivelsesformer ikke udelukkende at være udløst af manglende forståelse fra mainstream, men handler i lige så høj grad om – infrastrukturel – at betragte både produktion og distribution af litteratur og omsorgen for det litterære kredsløb i det hele taget, ikke som indpakning eller neutrale praktisk-tekniske forudsætninger for at nå ud til læserne, men som en vital del af det kunstneriske materiale, der kan arbejdes med.

Og således skal vi nok bygge fordomsfrit videre på

begge praksisformer i kampen for at restituere det redaktionelle arbejde og omsorgen for de kollektive infrastrukturer, som vi ikke længere kan tage for givet. Hvis ikke den redaktionelle praksis skal erstattes fuldkomment af kuratorens profilerede smagsdom, må arbejdet med at forbedre tekster tildeles større opmærksomhed. At binde tekster bedre sammen, få dem til at tale med hinanden, vinkle dem, løfte dem, sætte dem ind i meningsgivende sammenhænge, så de tager sig bedre ud, eller forstås mere fyldestgørende og fra flere forskellige vinkler, er helt afgørende for at gøre disse tekster tilgængelige for flere læsere. Sådanne funktioner bliver stadig varetaget i dagens ændrede publiceringslandskab, men det er måske på tide at få det bagvedliggende håndværk ind på scenen, så det bliver tydeligere for borgere og beslutningstagere, hvorfor vi skal investere i biblioteksdrift, tidsskriftsstøtte, forlagsdrift og kvalificeret onlinelitteraturformidling og således holde litteraturens infrastrukturer åbne for så mange som muligt.

NOTER

1. Shannon Mattern, "Maintenance and Care", i *Places Journal*, november 2018, <https://placesjournal.org/article/maintenance-and-care/> (Side downloadet 3. januar 2019)
2. Susan Leigh Star, "The Ethnography of Infrastructure", i *American Behavioral Scientist*, 1999:43, s. 382.
3. John Durham Peters, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago: The University of Chicago Press, 2015, s. 30.
4. Durham Peters, *The Marvelous Clouds*, s. 33.
5. Nicholas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World*, New York: Lukas & Sternberg, 2002, s. 17.
6. Claire Bishop, column in *Artforum*, september 2015, <https://www.artforum.com/print/201507/claire-bishop-54492> (Side downloadet 3. januar 2019).
7. Bishop, column in *Artforum*.
8. Bishop, column in *Artforum*.
9. Liv Strömquist, *Prins Charles känsla*, Stockholm: Galago, 2018, s. 91–100.
10. De følgende afsnit er delvist baseret på en artikel jeg tidligere har publiceret i *Dagbladet Information* samt på *Sensorium blog*. Jf. Solveig Daugaard, "Også James Joyce måtte sno sig for at få sine værker trykt", i *Dagbladet Information* 10. oktober 2016 og "Litteraturen hinsides siden", på *Sensorium blog* 26. oktober 2016, <https://liu.se/sensorium/litteraturen-hinsides-siden/> (Side downloadet 3. januar 2019).
11. At udviklingen i langt højere grad gør sig gældende i Danmark end i Sverige og Norge, kan der givetvis findes en række lokale økonomiske og infrastrukturelle forklaringer på, såsom tidsskriftstøttens størrelse og organisering, distributionssystemernes beskaffenhed og muligheder for distributionsstøtte, sprogområdernes størrelse, og det generelle samfundsøkonomiske klima.
12. I sit bidrag til enqueten "Etter Kritik" i *Vagant* skriver tidsskriftets længst-regerende redaktør, Frederik Stjernfelt, som redigerede fra 1993–2013 med skiftende medredaktører, at der faktisk aldrig har været fremgang på *Kritik*: "Efter grundlæggelsen på forlaget Fremad i 1967 var det, så vidt jeg ved, allerede en underskudsforretning, da Gyldendal overtog det i 1973, og i min periode som redaktør var oplaget hele tiden svagt vigende." Frederik Stjernfelt, "Tidsskriftet Kritik 1967–2016 – en minderune", i *Vagant*, 2016:8–9, <http://www.vagant.no/etter-kritik/> (Side downloadet 9. januar 2019).
13. Lars Handesten, *Forandringer i forlagsbranchen – med særligt henblik på de små forlags status og betydning*,

- Rapport for Bog- og litteraturpanelet, 2018, https://slks.dk/fileadmin/user_upload/0_SLKS/Fotos/Bogpanel/Forandringer_i_forlagsbranchen_Ebog.pdf (Side downloadet 3. januar 2019).
14. Charles Bernstein, "Provisional Institutions. Alternative Presses and Poetic Innovation", i *Arizona Quarterly Review*, vol. 51, 1995:1, <http://writing.upenn.edu/epc/authors/bernstein/essays/provisional.html> (Side downloadet 3. januar 2019).
 15. Bernstein, "Provisional Institutions".
 16. Joan Retallack, "What Is Experimental Poetry and Why Do We Need It?", i *Jacket Magazine*, 2007:32, <http://jacketmagazine.com/32/p-retallack.shtml> (Side downloadet 3. januar 2019). Dansk oversættelse i Joan Retallack, *Andethedens poetik. Bosch studier og et essay*, København: Laboratoriet for æstetik og økologi, 2016.
 17. Retallack, *Andethedens poetik*, s. 28.
 18. Jaspar Bernes, Joshua Clover og Juliana Spahr, "The Self-Abolition of the Poet", i *Jacket2*, 2. januar 2014, <https://jacket2.org/commentary/self-abolition-poet> (Side downloadet 4. januar 2019).
 19. Efter nedskæring i Greve kommune bliver bibliotekarbetjeningen nedlagt på bibliotekerne i Tune og Karlslunde, som herefter udelukkende er selvbetjente. Det betyder blandt andet at unge under 18 år fra 2019 ikke har adgang til biblioteket, med mindre de kommer ifølge med en uddannelsesinstitution eller deltager i et specifikt arrangement, GreveBibliotek.dk, "Tune og Karlslunde biblioteker – hvad sker der fra 2019?", <https://www.grevibibliotek.dk/nyheder/nyheder/tune-og-karlslunde-biblioteker-hvad-sker-der-fra-2019>. Se også Tom McKay, "Behold This Disastrously Bad Op-Ed Calling for Amazon to Replace Libraries", på *Gizmodo* 22. juli 2018, <https://gizmodo.com/behold-this-disastrously-bad-op-ed-calling-for-amazon-t-1827789820> (Sider downloadet 3. januar 2019).
 20. Faith Hill og Karen Yuan, "How Instagram Saved Poetry. Social Media is Turning an Art Form into an Industry", i *The Atlantic* 15. oktober 2018, https://www.theatlantic.com/amp/article/572746/?_twitter_impression=true (Side downloadet 4. januar 2019).
 21. Se Durham Peters, *The Marvelous Clouds*, særligt s. 18–22.

SUMMARY

Infrastructuralism and Editorial Practice. The Life of Literature after the Death of the Editor

This article discusses the editorial practices of literary journals and other publishing platforms, and the new shapes they take in the altered media ecologies of contemporary literature in Scandinavia. Inspired by American media theorist John Durham Peter's call for a new academic paradigm, "infrastructuralism", focused on the mundane, underlying structures that make our societies work without calling attention to themselves, it examines how the dissolving of collective information infrastructures and traditional literary institutions affect editorial work, and how new editorial practices can draw attention to and affect functional literary infrastructures and even establish new ones. From a conceptual discussion of the implications of the "editorial" and its relation to "the curatorial", a recent buzzword, and a recuperation of a well-known critique of the editor as a historical patriarchal figure, it establishes an infrastructural angle upon recent changes in the Danish literary scene, specifically the crisis of the (printed) literary journal, and the recent rise in micropublishing ventures defining themselves in direct opposition to the professional publishing industry. In a questioning of the social imbalance implied in the familiar avant-garde argument that seeks out the future of progressive literary practices in explicitly underground or "experimental" practices, especially in times when the large, collective infrastructures designed to disseminate diverse cultural products to a broader audience are disintegrating, it finally discusses the contemporary Instagram phenomenon Rupi Kaur, who merges poetry, minority identity and pop culture in a poetic practice that speaks to millions of followers worldwide, as a different example of the future of literature after the reign of the editor has ended. In conclusion, it suggests that a critical merging of the experiences from micropublishing with those of social media macropublishing is needed in order to understand and restore the value of conscientious editorial work to the future infrastructures of literature.

Keywords: Editorial practice, literary infrastructure, micropublishing, Instagram poetry, literary journals.

RED.RUMMET

Redaktionellt arbete som intellektuell infrastruktur

Annelie Bränström
Öhman

There is always the other side, always.
– Jean Rhys¹

I det följande vill jag se det ”redaktionella” från en annan sida. En insida, om man så vill. Jag vill undersöka vilka möjligheter respektive begränsningar ett redaktionellt perspektiv erbjuder, applicerat på universitetsvärlden och i synnerhet med fokus på den marginalisering och devaluering av den utåtriktade, populärvetenskapliga delen av forskarnas arbete som successivt ägt rum under de senaste decennierna, under inflytande av den nyliberalt präglade resultatstyrningen av både forskning och undervisning. Inledningsvis kommer jag därför att försöka ringa in hur förutsättningarna för redaktionella och kreativa inslag i forskning och undervisning har förändrats av denna omorientering. Det gör jag genom att bit för bit vända på det redaktionella, som vetenskaplig praktik, tradition och fiktion. Genremässigt har texten inspirerats av en klassisk ”Editorial” – det vill säga, en artikel där redaktören ger uttryck åt sina egna åsikter om en aktuell fråga.²

TREDJE UPPGIFTEN

I mitten av 1990-talet började jag och några andra litteraturvetare i Umeå fila på idén om en dokusåpa om vårt akademiska vardagsliv. Det var fortfarande ”dokusåpa” som var ordet då; reality-tv skulle komma några år senare.

Och ”såpa” var nog för den delen rätt träffande för vår idé, som var just så halkig i konturerna som idéer som kläcks vid fikabordet ofta blir.

Men: vi hade ett smart namn och en känsla som följde med den. Serien skulle heta *Tredje uppgiften*. I efterhand minns jag det som att vi föreställde oss att blotta fartvinden i namnet skulle räcka för att ställa den i samma kategori som de actionbetonade blåljusserierna, snarare än dejting- och drinkarvarianterna. Vi ville helt enkelt växla upp utmaningen, den inneboende äventyret i ”den tredje uppgiften”, det vill säga den del av vårt tjänsteåtagande som var att föra ut och förmedla information om vår forskning till allmänheten. Vi ville, kort sagt, fylla högskoleförordningens arbetsbeskrivning med en känsla av att något verkligen stod på spel – som en *deadline*, i ordets dubbla bemärkelse.

Det vi famlade efter var alltså också och samtidigt att frigöra något mer farofyllt och fartfyllt ur den tredje uppgiftens potential. Kanske något i stil med den klassiska tv-serien *Mission: Impossible* (1966–1973), alltså inte de sentida filmerna med Tom Cruise i huvudrollen.³ I originalserien inleddes varje avsnitt med att någon av IMF-agenterna fick sitt omöjliga uppdrag via ett röstmeddelande inspelat på en bandspelare. Bandet gick omedelbart upp i rök när det hade avlyssnats, men kompletterades ibland med fotografier eller andra ledtrådar i ett förseglat Top Secret-stämplat kuvert. Det är en rolig bild av föreställningen om hemligheters sprängkraft, men också ett slags grundmodell för ett kunskapssökande som gäller något mer än att erövra meritpoäng för den personliga CV:n.

Som intriglogik har *Mission: Impossible* stora likheter med de gamla gangsterfilmerna, där kunskap bokstavligen kunde vara en fråga om liv och död, med förödande konsekvenser om den hamnade i orätta händer. Denna fantasieggande parallellitet mellan epistemologi och gangsterfilmer har lyfts fram av filosofen Naomi Scheman, i en essä i boken *Engenderings. Constructions of Knowledge, Authority and Privilege*

(1993). Där menar hon att de narrativa mönster som forskarvärlden medvetet eller omedvetet anammar i förståelsen av det vetenskapliga kunskapssökandets egenart alltid står i förbindelse med en värdehierarki – och därmed även med en dold eller öppen maktstruktur. Scheman skriver: ”The question ‘who wants to know?’ is a gangster movie staple: it signifies the value of knowledge, the ways in which having it or withholding it are forms of power, and the danger of it falling into the wrong hands.” Häri vilar tolkningsnyckeln till kunskapsfrågornas maktpotential. När man vet vem eller vilkas intressen som gynnas av den eftersökta kunskapen – eller omvänt: vem eller vilka som tjänar på att den undanhålls – kan man också förstå kunskapens värde i termer av makt eller vanmakt; förtryck eller möjlig befrielse.⁴

Ungefär så tänkte vi oss att vår berättelse om den Tredje Uppgiften skulle börja. Men, som sagt: idéer som kläcks vid fikabordet på jobbet är till sin natur hala och undanglidande, svåra att riktigt få grepp om. Kanske mer efemära än explosivt självförstörande, men likväl förgängliga.

Och sedan vet vi alla vad som hände. Under de år som fikapratet pågick, glömdes bort och togs upp igen, försvann den tredje uppgiften ur lagtexterna och därmed ur universitetens policyförklaringar (även om själva ordet fortfarande värnas, åtminstone av några av oss). År 2009 omformulerades passagen i Högskolelagen, genom en så kallad ändringsförordning. Den tidigare ordalydelsen, som hade gällt sedan 1977, fastslog att vi som universitetsanställda forskare och lärare hade ett uppdrag att ”sprida kännedom om forskning och utvecklingsarbete”, vilket även skulle innefatta vilken kunskap som hade erövrats och vilka erfarenheter som hade legat till grund för den samt hur den skulle kunna tas i bruk. Det var en formulering som kunde knytas till en svensk tradition av bildning som demokratiskt verktyg, med rötterna hoptvinnade med folkbildningens mångförgrenade utomakademiska nätverk. Drygt 20 år senare kom det istället att heta att uppgiften är att ”*samverka* med det

omgivande samhället”.⁵ Den distans till det personliga ansvaret för själva kunskapsspridandet som därmed skrevs in i lagtexten återspeglades snart i praktiken i en motsvarande devalvering av det meritvärde som populärvetenskapliga föreläsningar och artiklar ansågs betinga.

SAMVERKAN

Ord är aldrig bara ord. Det känns på tungan, i den eftersmak som varje ord lämnar efter sig. För att inte säga den mersmak eller avsmak det ger. Så: smaka på ordet ”samverkan”. Alltså verkligen *känn* på det! Hur mycket äventyr och fartvind rymmer det?

För egen del tänker jag att samverkan är som mittvatten, för att låna titelmetaforen ur Arne Dahls senaste kriminalroman.⁶ Det vill säga: det desorienteringsproblem som en dykare kan råka ut för när det är omöjligt att avgöra riktningen i vattnet; vad som är upp och vad som är ner, vad som är framåt och vad som är bakåt. Om vi från vårt akademiska håll dessutom hakar på ytterligare ett par tidstypiska glosor, som ”*entreprenöriell samverkan*” eller ”samverkan med privata näringslivet” så blir den vetenskapliga syrebristen direkt livshotande.

Ibland tänker jag att ”samverkan” är maskinvarianten av akademiskt arbete. Den kan drivas, köras, oss förutan. En förarlös bil. Ett intellektuell uppdrag, u.p.a – utan personlig ansvarighet. Glömsk av människor brummar motorn på. På bilradion går ”snön faller och vi med den” på auto-repeat. I förarsätet sitter en ensam man och läser, utan att hålla händerna på ratten. Han är tillbakalutad som om han satt i en fåtölj i en flygplatslounge. Vägen är betydelslös, målet är förinställt. Han kommer att *leverera*. Han vet och vi vet att han kommer att presentera ett resultat i samma ögonblick som bilen stannar och han kliver ut.

Samverkan kan på så vis även ses som universitetsvärldens egen variation av den samtida stadsplaneringens självsmickrande idé om en ”kulturdriven

tillväxt”, för att tala med den kreativa ekonomins guru Richard Florida.⁷ När min hemstad Umeå utsågs till europeisk kulturhuvudstad år 2014 var det ovanligt många sådana förarlösa bilar och drönare bestyckade med huvudlösa visioner som körde omkring på gatorna, alla drivna av tanken på ”kulturen som tillväxtmotor”. Av skäl som jag än idag inte förstår blev jag i januari 2014 inbjuden att hålla föredrag just under den rubriken, när Västerbottens-regionen höll sina årliga glans- och glamdagar på Grand Hôtel i Stockholm. Jag gjorde då ungefär vad jag gör nu.

Jag tog orden på allvar. Märkte dem. Jag kavlade upp ärmarna och tog min salig fars motorkunskaper i bruk och blev oljig om fingrarna när jag började plocka isär den kulturdrivna tillväxtens motormetafor i sina beståndsdelar – och drog slutsatsen att den hade stora likheter med en gammal Saab V4 med frihjul som bara fungerar i nerförsbacke och medvind.

Det ska jag inte upprepa nu. Däremot ska jag, precis som då, försöka komma åt vad det är vi pratar om när vi lyfter fram vissa signalord och låter dem peka ut riktning mot ett tankefält som vi vill beträda eller redan vistas i. I det här fallet, det ”redaktionella”, upplyst med rödljus i rubriken på en litteraturvetenskaplig konferens i Sverige år 2018. Det gör jag genom att omformulera rubrikens underliggande antagande om relevans till en fråga – den elementära fråga, som vi alltid borde ställa oss när ett nytt fenomen seglar upp.

Då, 2014, löd min fråga: ”Vilken fråga är kulturdriven tillväxt ett svar på?” Min inte allt för långsökta gissning blev att den frågan handlar om ett sätt att nå fram till ett materiellt mätbart resultat och samtidigt få kreddiga kulturpoäng. I mitt föredrag på Grand Hôtel påpekade jag att det är en helt annan fråga än den som kulturen i sig är ett svar på. För när vi talar om kultur (eller för den delen skönlitteratur) blir det genast problem att mäta resultat. Svaret rymmer frågan; frågan rymmer svaret – och kan exempelvis låta som Sara Lidmans ord om vad en roman är: ”Romanen stammar sina svar på en livslång utmaning.”⁸ Förenklat föreslog jag att det är

på just den punkten som motorn i den tillväxtdrivna kulturtanken skär ihop. Av det enkla skälet att den är svaret på en annan fråga.

Så, nu frågar jag mig: vilken fråga är samverkan ett svar på? Och hur hör ”det redaktionella” hemma i den frågan? Om alls? Ett formellt korrekt svar vore nog exempelvis att säga att när institutionsmiljön på LIR i Göteborg en bit in på nyåret ska skriva sin interna verksamhetsberättelse för 2018, då kommer TFL-redaktionens arbete mycket troligt att vara ett av svaren som faller fint på plats under ”samverkans”-rubriken. Och den här konferensen som en del av den. Men faktum kvarstår, trots det. Ord gör något med oss. Och alldeles bortsett från det där obygga högkvarteret i vår skrotade dokusåpa på litteraturvetenskapen i Umeå, så var det verkligen som att luften gick ur oss, när tredje uppgiften ersattes med samverkan. Jag tror inte vi var ensamma.

Ordbytet i Högskolelagen var inte det enda som förändrades. Men i den innebörd av förändringen som rymdes i ordbytet var det också som att en del av angelägenheten i vårt intellektuella uppdrag definierades bort och domnade av, eftersom ingen längre uttryckligt frågade efter det. På något diffust vis skulle vi nu istället bli innovatörer och entreprenörer, som förväntades ”leverera” lukrativa idéer (gärna vinstdrivande) till den nyinrättade enheten för Externa Relationer. När vi litteraturvetare tog kontakt med dem för att vi ville utveckla fortbildningskurser för yrkesverksamma bibliotekarier och lärare i ungdomsskolan, förstod vi snabbt att det inte i första hand var sådan offentlig verksamhet som var prioriterad för deras samverkan. Det var det privata näringslivet som stod överst på deras önskelista. Och visst förstod vi deras prioritering. Vi skulle ju i alla fall aldrig bli lönsamma i någon storskalig, ekonomiskt mätbar mening, till skillnad från exempelvis de diabetesforskare som nu turnerade mellan fakulteterna vid Umeå universitet, också den humanistiska, för att berätta om sitt mycket framgångsrika och lukrativa samarbete med ett globalt läkemedelsföretag.

Vi förstod vinken, så att säga. Och när nästa gång universitetsanställda innovatörer av det rätta resultatorienterade virket gick informationsrunda på alla institutioner, då handlade det om möjligheten till att få utveckla idéer i en *inkubator*, som hade inrättats för många miljoner. Vi förstod också den gången att det inte var vi som var påtänkta; det var inte oss de pratade om. Vi kunde varken i inkubator eller kuvös göras lönsamma med de nya måttstockar som nu togs i bruk. Det var ungefär samtidigt som den ena efter den andra av kollegerna växlade vokabulär. Vi utbytte inte längre tankar utan anammade ”tänket” si och så. Vi skulle inte längre utveckla idéer om forskningsprojekt och nya utbildningar utan ”göra inspel”. Och så vidare.

Ja, ord gör något med oss. Eller för att citera sociologen Laurel Richardson: ”How we are expected to write, affects what we can write about.” Ni får gärna kalla mig ordmärkare. Eller nostalgiker. Eller idealist. Och förmodligen ligger det något i alla tre. Men jag vill ändå hävda att det är skillnad; att något har hänt. Ett ordskifte som också innebär perspektivskifte som riskerar att i grunden förändra vår professionella självständighet. Eller borde göra det, om vi tog till oss dess fulla innebörd. För tydlighetens skull: det jag pratar om här handlar naturligtvis om den struktur-omvandling som vi i marginalklottret till mötesprotokoll har lärt oss att stava som NPM, New Public Management. En avgörande – alternativt förgörande – förändring av vår intellektuella infrastruktur.

Med ”tredje uppgiften” hade vi ett åtagande, ett potentiellt äventyrligt uppdrag, i Rikets tjänst – för att travestera ”för nit och redlighet i rikets tjänst”-inskriftionen på guldklockor och medaljer som somliga kolleger (inte jag, ännu) har fått efter många tjänsteår. Det var ett uppdrag som räknades och som ingav oss en känsla av att något faktiskt stod på spel. Att sättet på vilket vi förmedlade och delade med oss av kunskap och forskningsresultat emellanåt faktiskt kunde innebära en skillnad mellan makt och vanmakt för någon av dem som läste eller lyssnade på vad vi hade

att säga, när vi gick ut och gjorde vår ”tredje uppgift”, i radio, i tv, på bibliotek och i dagspressens spalter. Eller när det var vår tur att ta rodret för någon av de ämnestidskrifter som med tvååriga intervall turnerade mellan lärosätena, som Tfl eller *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* (numera *Tidskrift för genusvetenskap*, Tgv) – och med dem inreda vårt redaktionsrum på nytt.

Med samverkan fick vi ett ljummet, grumligt mittvatten, som ingen av oss ser riktningen i. Eller en förarlös bil. En avfolkad, kroppslös idé om hur vi ska bidra till ett offentligt samtal, ett kunskapsutbyte som inte berättigas av att det ger publiceringspoäng på Norska Listan. Även om det råkar göra det. Också. Som exempelvis om man får en artikel publicerad i Tfl.

LAVSKRIKANS HJÄRTA

För ett par år sedan var jag med på forskningsnätverkets Mimers folkbildningskonferens. Jag skulle föreläsa om Sara Lidman och hennes kärleksförklaring till den svenska folkbildningens traditioner, från radioföredrag till boklådor till folkhögskolor och glada utrop i versaler i hennes egna essäer och romaner.¹⁰ Det gjorde hon särskilt värtaligt när hon i inledningsanförandet till Sveriges Bibliotekarieförenings årsmöte år 1977 berättade om en gammal skogsbonde i hennes hemby, vars liv fick en ny iver och riktning när den första boklådan kom och med den möjligheten att utforska tillvarons stora mysterier. Som hur lavskrikan, den finurliga fågeln som han vintertid så ofta stött på i timmerskogen, överhuvudtaget kunde överleva i den stränga kylan. Hur var hennes hjärta och blodomlopp beskaffat, frågade han sig, som orkade pumpa runt blodet i sådana karga väderleksförhållanden? Nu kunde han finna svaret. Ett svar som Lidman, med sin karakteristiskt associativa och inkluderande tankestil, tar med sig in i ett övergripande resonemang om de krafter som hotar kulturens och folkbibliotekens överlevnad i våra dagar. Och hon sammanfattar sin tankegång i en anslående poetisk bild, där lavskrikans

hjärta blir en symbol för den nödvändiga viljan till motstånd: ”Ännu har vi biblioteken, ert motstånd, nästan otroligt; som lavskrikans hjärta, den heliga lilla pumpen”.¹¹

Vad än vi kan säga idag, så vet vi att den heliga lilla pumpen inte låter sig byggas om i en handvändning till en ”tillväxtmotor”, vare sig för kultur eller forskning. Hos Lidman är kunskapsfrågan, vem vill veta-frågan, alltid på allvar. Nästan på liv och död. Det är en demokratisk rättighet som måste förvärvas ständigt och på nytt, genom ett aktivt motstånd mot de krafter som obehövliggör den.

I samverkansandans tidevarv på våra universitet blir numera kunskapsfrågan alldeles för ofta och för lättvindigt urlakad till en cynisk grimas: ja, *vem* vill veta...? Med följdfrågan: ger det några poäng på Norska Listan? En fråga som jag i mina mörkaste stunder har börjat tänka på som den seniora forskar-elitens motsvarighet till studenternas ”kommer det på tentan?”

TILLBAKA TILL ARKIVEN

Men vad var det då som hände? Hur hanterades samverkansförändringen, ordbytet, skiftet i perspektiv? Gjorde vi motstånd, retirerade eller resignerade vi? Strategierna varierade – och varierar fortfarande. Några försökte surfa på systemskiftet och anammade snabbt de ”publiceringsstrategier” (ytterligare ett nyord i NPM-vokabulären) som var mest kompatibla med Norska Listan.¹² Andra, rätt många av oss, jag är en, gjorde vad vi humanister brukar göra i stunder av kris. Vi gick tillbaka till arkiven, ner i källarvåningen. Där försökte vi ta nytt grepp om de gamla historierna och berättelserna. Fiktionerna om de andra *möjliga* världarna. De som vi såg, hade sett och ville fortsätta se och tro på, även om vi med det tog risken att ertappas med otidsenlig källardoft i kläderna och pappersdamm i fickorna.

Arkiven som redaktionell miljö och tankeplats kan

mycket sägas om. Här använder jag arkivet främst i en metaforisk bemärkelse. Jag placerar ett X på dörrposten; X som i det okända, det icke namngivna. Men också som det x som markerar en fyndplats på en karta över en terräng som ännu inte helt kan överblickas. Ungefär som när Elisabeth Rynell i en debattartikel från 2007 ställde sig frågan om vilka kostnaderna för den pågående undermineringen av det humanistiska kunskapsområdet är, omräknat till grundläggande mänskliga värden. Det var nu, några år efter millennieskiftet som konsekvenserna av degradingen av humanistiska forskares engagemang och deltagande i offentliga samtal och kulturdebatter började bli fullt synliga. Rynell menade att riskerna med ett sådant tillbakadragande inte kunde överskattas. Hon befarade att den största förlusten skulle kunna bli att just vetenskapen om att det alltid finns en människa bakom tankar och forskningsrön – en ”besvärlig, oförutsägbar, vacker, vidrig, tänkande, görande människa”. Denna vetenskap såg hon som en samhällets och kulturens ”x-faktor”, osynlig för statistik och mikroskop men ämne och livsnerv för all seriöst syftande litteratur och humanistisk forskning:

Detta gåtfulla x i samhällets mitt som ingen vill veta av och som varken statistik eller biomedicin kan få ens vittring på, är det som litteratur, filosofi, litteraturvetenskap och andra humanistiska discipliner smyger som jägare kring och emellanåt kommer mycket nära.¹³

Genom åren har jag ofta återvänt till Rynells artikel. Tagit tankestöd och draghjälp av den, avstamp från den. Den synliggör så knivskarpt betydelsen av en levande intellektuell infrastruktur, där vi som litteraturvetare och humanister står i ömsesidigt beroende, i delad intressegemenskap med författare och andra kulturutövare. Att själva garanten för att det mänskliga ska kunna bibehålla denna sin vackra, vidriga, besvärliga oförutsägbarhet är vår spårträning, vårt insisterande på att vårt uppdrag är att mer att

komplitera, problematisera än att dechiffrera x:et en gång för alla.

Här finns den vindarnas grotta där kunskapsäventyrets fartvind blåser upp på nytt och igen. Tredje Uppgiftens fordran, som samtidigt klargör att vi är behövdade. Att den kunskap vi utvinnet genom vår forskning faktiskt gör en skillnad för andra än oss själva och våra CV:n. Att någon *vill* veta. Att någon *behöver* veta. Och, kunde tilläggas, för att låna ytterligare en devis från de populära fiktioner som ramade in det 1990-tal som vår Tredje Uppgiften-dröm i så mångt och mycket är präglad av: sanningen finns därute. Vi ville tro på den. Utan att beröva den dess gåtfullhet eller mångtydighet. X:et står därmed också för en återkomst till ett forskningens *Arkiv X*, ett tålmodigt fotarbete i de bortsorterade kunskapsvägarnas labyrintsystem.¹⁴

RED.RUMMET

Deadline är den dödliga linjen bakom vilken den som skriver blir kvar.
– Bodil Malmsten¹⁵

Det jag på de här slingrande omvägarna har försökt närma mig är alltså en kärna (som jag hoppas brinner – eller åtminstone bränns), på insidan av den fråga jag var tvungen att slita med när jag blev inbjuden att vara med på TFL-dagarna och hålla det här föredraget. Vad menas med det redaktionella?

De rörelseverb med latinsk etymologi som konferensarrangörerna ville lyfta fram gav ingen ledtråd som jag lyckades nysta vidare till den brännpunkten:

Latinets *editore* betyder att ”ge ut”, ”sätta fram”, ”skicka iväg”, ”avsluta”, medan *redigere* handlar om att ”återföra”, ”samla in”, ”ta emot” och att ”reducera till ett särskilt tillstånd”. Där det förstnämnda verbet syftar på distribution, syftar det sistnämnda på insamlande och bearbetning.¹⁶

Kanske var det så att arrangörgruppen med detta även famlade efter en betydelse, en böjning av verben som kunde säkra fotfäste och rörelsefrihet i ett akademiskt rum där snabba och publicerade resultat premieras före det tidskrävande sökandet, prövandet och omprövandet av idéer? Och förvisso: en väsentlig del av dragningskraften i det redaktionella arbetet ligger i detta. Pulshöjningen. Adrenalinkicken i närkontakten med en deadline. Och med den en känsla av att något står på spel, något viktigt och avgörande.

Jag hänger upp en ny rubrik, en skylt över en ny dörr. Det är redaktionsrummet. Red.rummet. Jag öppnar dörren och går in, gångjärnen knirrar *redrum-redrum* som i Stanley Kubricks filmatisering av Stephen Kings *The Shining* (1980). Ingen som sett den kan glömma konfrontationen med det psykotiska skrivande som försiggår här. Tankens sammanbrott, syntaxens sönderfall. Jämförelsen är måhända drastisk, men inte orimlig. Det går en dödslinje genom varje redaktionsrum värt namnet. Den sätter oss i förbindelse med de andra, fiktiva och historiska red.rummen. Där finns 1800-talets kriminalreportrar och poeter som gick i armkrok på de moderna storstädernas gator och rullade glorian i rännstenen, det skarpa intellektet hos en Sherlock Holmes och de välvässade pennskaften i Elin Wägners eller Virginia Woolfs händer.

Modernitetens och modernismernas historia är redaktionsrummens och de småskaliga tryckeriernas historia. Det låter sig sägas att avantgardet formerar sig redaktionellt. Inte minst i Sverige och den svenskspråkiga delen av Finland, där modernismens genombrott inte hade varit tänkbar utan allt det brötiga, bråkiga, experimentella redaktionella arbetet. Men den redaktionella strategin är inte bara avantgardets, utan också de stora folkrörelsernas och demokratirörelsernas. Arbetarrörelsen, kvinnorörelsen, nykterhetsrörelsen har alla sina tidningar och tidskrifter – liksom sina legendariska pennskaft och murvlar. Lavskrikans hjärta bultar i takt med tryckpressarna under större delen av 1900-talet.

Det är förvisso ett ämne för ett föredrag i sig. Så

också fenomenet med alla till oss samtida romaner, tv-serier och filmer som kretsar kring mer eller mindre heroiska redaktionsrum: Aaron Sorkins *The Newsroom* (2012–2014), Tom MacCarthys *Spotlight* (2015) och Steven Spielbergs *The Post* (2017) är bara några exempel. En gemensam nämnare för de flesta av dessa redaktionsrumsfiktioner är andan av kollektivt motstånd mot maktmissbruk och korruption och ambitionen att granska etablissemangen snarare än att bli en del av det. Frågan är var motståndet får plats när vi inrättar våra temporära redaktionsrum i ett nyliberalt universitetssystem? Är det överhuvudtaget möjligt att *inte* bli en del av etablissemangen, för en peer-review-tidskrift med fina poäng på Norska Listan?

Jag vill tro det. Trots allt.

Jag tror att vi är många, om än inte alla eller ens de flesta, som är beredda att anamma en anda av civilt motstånd. Bland annat genom att engagera oss i olika typer av redaktionellt arbete, för att vi inser att det handlar just om att värna om en intellektuell infrastruktur som vi inte längre kan ta för given. Vi gör det för att vi ser dödslinjen – och erkänner att något faktiskt står på spel.

REDAKTIONELLT ARBETE SOM PEDAGOGISK STRATEGI

Personligen tror jag att vi har allt att vinna på att även inkludera våra studenter i det redaktionella arbetet, i dess olika former. Att se den kreativa och pedagogiska potentialen i det. För att re-aktivera det demokratiska kunskapsuppdraget, vem vill veta-frågan. Men också för att kunna erbjuda praktiskt användbara tolkningsverktyg i händerna, redo att tas i bruk också efter studietidens slut.

Mitt eget mest närliggande exempel kommer från kandidatprogrammet i Litteraturvetenskap och kreativt skrivande vid Umeå universitet, som startade hösten 2016. De kreativa delarna ligger inte i separata moment utan införlivas fortgående i de historiska och

teoretiska kurserna. Under programmets andra år ligger fokus på arbete med litteratur i olika yrkespraktiker, från redaktionellt arbete till fältstudier av litteratur- och kulturfestivaler och möten med författare, kulturjournalister, förläggare, tidskriftsredaktörer och kulturarrangörer. I ett par av momenten formerar studenterna faktiska redaktionsgrupper, där uppgifterna kan vara både att skriva egna recensioner, kulturkrönikor eller essäer men också att planera och färdigställa kultursidor av dagspressmodell. Genom det får de inte bara genrekunskap och tekniska kunskaper i layout-program som InDesign utan också en vokabulär som inkluderar *sans serif* lika självklart som surrealism.

Det blir tydligt i utvärderingarna att studenterna själva ser och uppskattar den redaktionella arbetsformen och den potential av fördjupning den rymmer. De känner sig ”viktiga och engagerade”, på ett nytt vis, som en av studenterna skrev i utvärderingen av kursmomentet under höstterminen 2018:

Arbetet i grupp har funkade extra bra i detta moment, vi har haft levande samtal i vilka jag tror att alla i min grupp känt sig viktiga och engagerade.

Arbetet med Indesign har också varit bra, lagom tempo och fint att kunna sitta och joxa med det både ensam och i grupp. Workshopen med Magnus William Olsson var fantastiskt inspirerande.¹⁷

Förhoppningen är att vi genom dessa inslag i utbildningen skolar studenterna som läsare i en redaktionell

vardagspraktik, som de kan ta med sig i egen framtida yrkesverksamhet. Men det öppnar även för möjligheter att delta i experimentella former av redaktionellt arbete, kanske av den typ som just Magnus William Olsson har initierat genom FSL, Fria seminariet i litterär kritik i samarbete med Studieförbundet i Stockholm. Det är en ideellt organiserad, öppen redaktionsverksamhet dit både amatörer och rutinerade skribenter bjuds in, för att en gång i veckan ”dela bord” och på så vis gå in i en kollektiv, redaktionell process.¹⁸

Det delade bordet är ett vackert exempel på den Tredje Uppgiften, omsatt i redaktionell praktik. Ett praktiskt görande av intellektuell infrastruktur som synliggör det demokratiska kunskapsuppdrag som alltid måste vara bjälklaget i varje redaktionsrum.

Med den tanke bilden närmar jag mig slutet av min Editorial. Den kan sammanfattas som en uppmaning till er alla att på allvar syna Samverkans-bluffen. När den infiltrerar formerna för det redaktionella arbetet riskerar det att bli ett självförstörande kunskapsystem, ett Mission: Impossible 2.0, där maskinens systemtänkande är allt och resultat och poängräknande alltid anses vara överordnade kunskapsfrågan; vem vill veta-frågan. Motsatsen till ”att verka för en hel publiceringsekologi”, som Cecilia Grönberg så fint formulerade det i sitt föredrag.¹⁹

Med detta sagt återstår för mig bara en mild men insisterande uppmaning: glöm inte lyssna på lavskrikans hjärta.

Vintern är på väg.

NOTER

1. Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea* (1966), London: Penguin Classics, 1987, s. 106.
2. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/editorial> (Sidan hämtad 9 december 2018).
3. *Mission: Impossible*, manus och produktion: Bruce Geller, CBS Television, 1966–1973.
4. Naomi Scheman, "Who Wants to Know? The Epistemological Value of Values", i *Engenderings. Constructions of Knowledge, Authority and Privilege*, New York & London: Routledge, 1993, s. 205.
5. Min kursiv. Se vidare *Högskolelagen 1977*: 218 samt 1992: 1434 §2, andra stycket; ändringslag 2009: 45. <https://lagen.nu/1992:1434#K1P2S2> (Sidan hämtad 9 december 2018).
6. Arne Dahl, *Mittvatten*, Stockholm: Bonniers, 2018.
7. Richard Florida, *Den kreativa klassens framväxt* (2005), övers. Anna Sörmark, Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2006.
8. Sara Lidman, *Varje löv är ett öga*, Stockholm: Bonniers, 1980, s. 7.
9. Laurel Richardson, *Writing Strategies. Reaching Diverse Audiences*, Newbury Park, Calif.: Sage Publications, 1990, s. 16.
10. Annelie Bränström Öhman, "Nytta med 'onyttan'. Eller: Vad jag har lärt mig om folkbildning av Sara Lidman", i Kerstin Rydbeck och Henrik Nordvall (red.), *Perspektiv på folkbildning. Fyra forskares tankar om folkligt bildningsarbete*, Linköping: Linköping University Electronic Press, 2015.
11. Lidman, *Varje löv är ett öga*, s. 158.
12. Norska Listan är ett bibliometriskt värderingssystem som tagits i bruk vid flertalet svenska lärosäten. Där förtecknas de förlag, tidskrifter och andra publiceringsfora som har högst meritvärde (omräknat i poäng) för vetenskapliga publikationer. Se vidare: <https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/Forside> (Sidan hämtad 9 december 2018).
13. Elisabeth Rynell, "Universitetets avhumanisering", i *Västerbottens-Kuriren* 7 november 2007.
14. *Arkiv X* (orig. *X-files*) var en science fiction-serie skapad för tv av Chris Carter, som snart blev kultstämplad. Seriens grundintriig låter två konkurrerande kunskapsparadigm, ett positivistiskt evidensbaserat och ett intuitivt tolkningsbaserat, mötas och gå i friktion och konflikt med varandra via de två FBI-agenterna Dana Scully och Fox Mulder, som tillsammans utgör Arkiv X-teamet. Olika motto ledsagar fiktionen, mest kända är "The truth is out there" och "I want to believe". Regi: Chris Carter, Ten Thirteen Productions och 20th Century Fox Television, 1993–2002.
15. Bodil Malmsten, *Så gör jag. Konsten att skriva*, Stockholm: Modernista, 2012, s. 164.
16. Inbjudan till TfL-dagarna 18–19 oktober 2018, från redaktionen vid Göteborgs universitet. <https://cdh.hum.gu.se/Aktuellt/e/?eventId=70136714521> (Sidan hämtad 9 december 2018).
17. Ur en anonym kursvärdering, kandidatprogrammet för Litteraturvetenskap och kreativt skrivande, Umeå universitet, ht 2018: termin 3, moment 1. Referensen till Magnus William Olsson syftar på den workshop om "performativ litteraturkritik" som han höll med studentgruppen.
18. <http://konstframjandet.se/aktuellt/oppnen-redaktion-med-fria-seminariet-i-litterar-kritik-fsl/> (Sidan hämtad 9 december 2018).
19. Cecilia Grönberg, "bildred@oei", föredrag vid TfL-dagarna 19 oktober 2018.

SUMMARY

The Editorial Office. Editorial Work as Intellectual Infrastructure

What are the possibilities and obstacles for editorial work within a neo-liberal university system? Is it possible to meet the demands of a highly ranked peer-review journal and still maintain the creative and imaginative stance of editorial practice and tradition? Against the backdrop of diverse personal and collective experiences as well as fictive representations of editorial thinking and writing within and outside academia, this article suggests that there yet remains a subversive potential in the image of the Editorial Office as a site of resistance. It is further argued that editorial work plays a crucial part in the continuous making of intellectual infrastructure, not the least in literary studies. From that perspective the reclaiming and inclusion of editorial skills both in education and in research may be seen as a strategy for change.

Keywords: editorial, literary studies, *Mission: Impossible*, intellectual infrastructure.

REDAKTIONELL PRAKTIK OCH

ENKÄT

Nils Olsson: Vi befinner oss i en situation där avståndet mellan akademisk humaniora och intellektuell offentlighet förefaller

bli allt större. Kritiken, kultursidan och essän är en genre, en plats och en form som numera har föga affinitet med humanioraforskningens artikulationsformer, publiceringskanaler och format – inte minst vad gäller vetenskaplig legitimitet och personlig meritering. Bör litteraturvetenskapen i högre grad identifiera sig som en del av en intellektuell eller litterär offentlighet? Om så, varför och hur?

Axel Andersson: Reträtter från offentligheten företas strategiskt av de som i långa loppet inte har ett behov att motivera sin verksamhet i det offentliga. Då akademisk humaniora i allra högsta grad är en offentligt finansierad verksamhet vore det en riskabel väg att vandra. Det gäller att undvika att fältet krymper och i allt större utsträckning blir en verksamhet för de närmast sörjande där krympandet blir en naturlig del av dess vara. Det handlar dock inte bara om att *visa sig*, utan också om att söka en utvärdering i det offentliga. För detta krävs att ”artikulationsformerna” också kan rikta sig till en offentlig läsekrets utanför det egna fältet.

Sveriges kulturliv har historiskt berikats av en hälsosam rivalitet mellan de icke-akademiska intellektuella och de akademiska. Detta förhållande verkar som frågan antyder knappast längre existera. Det krävs en större analys av hela det intellektuella fältet för att förstå vad som händer. Inte bara är det offentliga samtalet stadd i förändring i stort. Det har också skett extrema, och negativa, utvecklingar på kultursidor såväl som på universiteten. Tyvärr är det svårt att tala om en kris, då få verkar inse att vi står vid ett vägskäl

VETENSKAPLIGA PUBLICERINGSKONTEXTER

Axel Andersson, Ragnild Lome,
Nils Olsson, Daniel Pedersen

där avgörande insatser krävs. Det icke-akademiska intellektuella fältet och det akademiska kan slockna som två ej sammanknutna stjärnor, eller börja agera som om de faktiskt är protagonister i en och samma ensemble.

Om problemet är att många akademiker inte känner sig lockade av kultursidorna och att få intellektuella är lockade av universitetens seminarierum vore det välgörande att hitta andra plattformar, andra institutioner. Kanske är vitala trianguleringar via teatrar, bibliotek och så vidare en möjlig väg att gå. Men i så fall är frågan hur sådana samarbeten ska ingås. Trots humaniora-akademikernas uppfattning att vara en hunsad och utarbetad grupp långt ifrån grötfaten så är de som verkar frilans i den intellektuella offentligheten i en långt mer prekär situation (om än av eget val). För den som inte är anställd vid ett universitet kan det ofta vara frustrerende att ha med universitetsstrukturer att göra. Få (men dock några) förstår att följa gängse tariffer vad gäller ekonomiska ersättningar när icke-akademiker bjuds in till akademiska sammanhang. Och vid samverkanssamarbeten med universitet är det förvånansvärt ofta som sådana i slutändan mynnar ut i försök att få andra att föra ut universitetens forskning, snarare än att på allvar mötas i genuina samtal.

Ragnild Lome: Under lesningen av en skjønnlitterær bok fra 1960-tallet kom jeg over en omtale av en litteraturkritiker, som hele tiden var på jakt etter nye talenter. For om en litteraturkritiker bare

oppdaget én glemt, genial forfatter i løpet av sin karriere, ville han bli hyllet og stige til gradene som litteraturprofessor.

Jeg måtte humre. Kontinuiteten fra kritiker til professor fremstår fremmed i dag. Selv om jeg ideelt sett gjerne skulle sett litteraturvitenskapen nærme seg den litterære offentligheten, fremstår de to langt fra hverandre. Hvordan skulle en kritiker i dag kunne bli professor bare fordi han oppdager en genial poet eller dramatiker? I så fall måtte litteraturstudiet på universitet handle om genidyrking og kanonisering, og professoren fortjene sin stilling på grunn av sin evne til å skille mellom god og dårlig litteratur.

Et skarpt skille mellom den litterære offentligheten og litteraturvitenskap slik den bedrives i dag, er nettopp kvalitetsvurderingen – meg bekjent står det ikke noe i studieordningen om at universitetene skal lære studentene hva som er god og dårlig litteratur.

Det jobbes også forskjellig med språket innenfor kritikken og litteraturvitenskapen. Å redigere akademiske tekster til en allmenn offentlighet, er en krevende, språklig jobb. Presisjon i academia fremstår ofte som forvansking i offentligheten. At Foucaults begrep om biopolitikk også kan forstås på andre måter, må være implisitt i en tekst som skal ut til den bredere offentligheten, da det ellers oppfattes som forvansking og *namedropping*.

Det har dessuten vokst frem en smittende og klebrig språk på universitetene: engelsk quasi-akademisk – et slags akademisk stammespråk, som brukes for å kommunisere med forskere innenfor andre disipliner.

Dette språket er teoretisk spesifikt og lar seg sjelden oversette særlig vellykket til et språk som er gangbart i den bredere offentligheten.

I tillegg er det verdt å være oppmerksom på at universitetene ikke lenger samler de klokeste hodene i samfunnet – på grunn av målstyring og stadig mer aggressive publiseringskrav til akademikere. Akademikere dominerer heller ikke den litterære debatten, men pryder seg likevel med en stor autoritet (og et stort budsjett, relativt stabile arbeidssituasjoner, til sammenligning med situasjonen i den litterære offentligheten). Denne asymmetrien gjør litteraturvitenskapen klokt i å adressere.

Jeg tror derfor det er viktig at litteraturvitenskapen holder kontakt med litteraturkritikken, som den historisk sett er knyttet tett sammen med, samtidig som den er tydelig på hvilke verktøy den lærer ut, og hvilke den ikke lærer ut. På universitetet lærer studentene å tenke og skrive akademisk, men de må også være i stand til å tenke og skrive i andre sjangre, og være i stand til å forholde seg til forskjellige typer av redaksjoner. En god litteraturforsker er i stand til å skrive og tenke i flere forskjellige registre.

Daniel Pedersen: Jag har nog skrivit sju olika versioner på detta svar. Det är enormt komplext. Givet den enorma bredden i ämnet, från sociologi till kognitionsvetenskap, måste nog varje svar gälla just den del man själv sysslar med. I mitt fall en ganska klassisk hermeneutik, ett läsande och utredande av texter. Ett teoretiserande kring texters särart och analyser av dem.

Personligen skulle jag vilja se en öppnare litteraturvetenskap som kritiskt ifrågasatte premisserna som den påtvingas, främst tanken på något slags allmänt vetenskapligt kriterium där bedömningen av vad som är god forskning okritiskt överlämnas till (främst) utländska tidskrifter, som ska utgöra något slags guldmyntfot.

Om man drogs till litteraturvetenskapen utifrån

ett intresse för litteratur blir det självklart att vi som delar intresset av att utforska litteraturens alla former – forskare, författare, översättare, förläggare, kritiker etcetera – har att lära av varandra. Öppnare dörrar mellan dessa verksamheter skulle vitalisera det kollektiva tänkandet. Rörelsen verkar dock vara att okritiskt anamma de senaste teoretiska trenderna och publiceringsstrategierna.

För mig är kunskapen viktigare än vetenskapen. Frågan blir uppenbar: vad menar han? Låt mig exemplifiera. Skulle jag rekommendera en student en text om Dante, alltså en student som verkligen ville lära sig och förstå Dante, skulle jag inte rekommendera den senaste peer-review artikeln i någon högt rankad anglosaxisk tidskrift. Då skulle jag rekommendera Osip Mandelstams *Samtal om Dante*. När en av 1900-talets största poeter sätter sig på svältens och utsatthetens Krim ett par år in på 1930-talet för att skriva en essä om Dante gör han det av en absolut nödvändighet att förstå sin kollega. Utifrån sin poetiska sensibilitet närmar han sig Dante och författar en makalöst hisnande utredning som kommer att läsas om hundratals år och då framstå lika ny och häpnadsväckande som idag, eller när den skrevs.

Vem skulle våga säga en liknande sak om dagens alltmer instrumentaliserade artikelform som vi förväntas ”meritera” oss med? Svaret låter inte vänta på sig: det är olika saker och de fyller olika funktioner. Alla kan inte göra som Mandelstam. Nej, svarar jag, absolut – det kan vi inte kräva. Men, som skolade i kritiskt tänkande bör vi granska vår samtid och ställa frågan på vilket sätt vi bidrar till kunskapen genom vår vetenskap. Om en lika förbluffande text skulle skrivas idag: var skulle den få plats? Om svaret blir att den inte skulle få plats i någon av de mest prestigefyllda tidskrifterna måste vi se oss själva i spegeln och undra vad vi håller på med. Om ramen bestämmer innehållet har vi ju ålagt oss en tvångströja av förment vetenskaplighet som begränsar vårt ämnes kunskapsutveckling.

Mycket sällan har den nuvarande formen för uni-

versitetet varit den bäst lämpade för att frambringa de perspektiv som verkligen revolutionerar humaniora. Om så vore fallet skulle vi väl snarare läsa den professor som tyckte att Walter Benjamin inte skulle bli docent (vem det nu var – bäst att söka i en fotnot i någon av de många biografierna), eller för den delen här på hemmaplan låta oss inspireras av Sten Lindroths

tänkande istället för Michel Foucaults. Utan ett aktivt motstånd mot det rådande, där breda allianser mellan alla de krafter som verkar för ett seriöst utforskande av litteraturens former och framträdanden, riskerar inte bara litteraturvetenskapen – det kan vi nog leva med – utan också litteraturen att bli irrelevant. Det kan vi inte leva med.

Nils Olsson: Är det snarare så att vi bör konsolidera och slå vakt om litteraturvetenskapens autonomi i ljuset av offentlighetens förvandlingar under de senaste decennierna? Vilka aspekter av de dominerande formerna för publicering och distribution av litteraturvetenskaplig forskning bör vi i så fall värna om?

Axel Andersson: Jag måste erkänna att jag upplevde frågan som något mystisk. Vad är litteraturvetenskapens autonomi? För mitt inre såg jag bilder av digitala spindlar som mekaniskt utförde peer-review på artiklar som nästan ingen läste. Autonomi existerar inte, förutom i science fiction. Och en kan inte konsolidera det som en inte har. Vi är alla mer eller mindre beroende, och gott så. Integritet, däremot, kan en antingen ha eller sakna. Det samma gäller kritiken och den icke-akademiska intellektuella världen.

I detta skede känns det som om formerna för vetenskapliga publiceringar är en fråga som är i hög grad underordnad innehållet. Vi kan prata fram och tillbaka om kultursidornas förflackning, men den akademiska prosan... Stil verkar helt enkelt inte premieras vid huvudparten av publiceringarna av forskning. När så är fallet är det svårt att inte hamna i en situation där den omöjliga konsolideringen verkar framstå som det enda alternativet.

Jag tror inte att litteraturvetare njuter av att skriva i det hårt mallade språk som de förväntas hålla sig till. Och paradoxen är att litteraturvetare sökt sig till ämnet, i de flesta fall, utifrån en djup passion för just frågor om den vidunderliga förmåga språket har att

ge uttryck åt de mest hisnande tankegångarna, inom fiktionen och utanför. Det måste finnas någon väg ut ur denna återvändsgränd, men att i än större utsträckning avskärma sig har jag väldigt svårt att tro skulle kunna vara svaret.

Ragnild Lome: Ikke litteraturvitenskapen som sådan, men diskusjonskulturen til de humanistiske fagene, er verdt å verne om. Viljen, lysten og synergi-effektene av å jobbe med ideer og språk i fellesskap. Ta på alvor at forskning ikke er frukten av arbeidet til et ensomt geni på sitt kontor.

Fagfellebedømming blir derfor relevant å diskutere, fordi den legger føringer på hvilke faglige samarbeid som er mulig i akademiske sammenhenger. Men det er også viktig å diskutere belønningssystemene innenfor akademia, og hvorvidt den legger gode nok betingelser for levende litteraturvitenskapelig redaksjonsmiljøer.

I *Sensorium* hadde vi fra starten en idé om en aktiv, men åpen redaksjonsprofil. *Sensorium* er både et tidsskrift og et nettverk, som ikke definert av fag-grenser, men av felles forskningsinteresser. Vi lager et tidsskrift, har en blogg og et nettverk på en og samme

wordpress-side, som både rommer tekst, kommentarer, bilder, video og lyd. Publikasjon er ikke først og fremst målet; konferansebidragene kan bli artikler, miniseminarene kan bunne ut i en felles tekst eller en temaseksjon – litt som disse TFL-dagene. Grunnideen er at vi publiserer det vi synes er interessant, og at vi aktivt redigerer og foreslår endringer i tekster vi publiserer. Derfor er det viktig at vi selv står på mål for det vi publiserer.

Vi *har* vurdert å ha en peer review-seksjon, for det later til å være det neste uungåelige steget, hvis vi ønsker en fast økonomisk base og være en del av DOI-systemet. Men det frister ikke å bli et fagfellebedømt tidsskrift. At det skal sitte eksterne bedømmere og bestemme hva vi skal publisere, dreper all gleden ved å jobbe med Sensorium. Fra å være redaktører, går vi over til å bli ”screenere”.

Peer review har ført mye bra med seg for alle vitenskapelige disipliner, og ordningen minner på sitt beste om vilkårene til den litterære offentligheten. Men det er også viktig å huske på at ordningen er utviklet med tanke på å oppdage feil og mangler i naturvitenskapelig forskning, og er særlig viktig når redaksjonen (eller forlaget) ikke har spesialkompetansen som kreves for å vurdere den enkelte artikkelen eller utgivelsen.

Hvilken rolle spiller denne feilsøkingsprosessen for litteraturvitenskapen, som ligger kritikken og diskusjonskulturen nærme, og som ikke fortrinnsvis arbeider med kvantitative, kvalitative eller andre verifiserbare metoder? Og hvor den enkelte forsker nettopp ikke

er spesialist, men generalist? Peer review-systemet på sitt verste fjerner litteraturvitenskapen fra dens diskuterende og vurderende kjerne, og gjør redaksjonsarbeidet til en publiseringsfabrikk av enkeltartikler. Derfor er det mye morsommere å jobbe med tidsskrift utenfor academia.

Å erkjenne begrensningene til fagfellebedømte tidsskrift trenger ikke å bety en avvisning av peer review-ordningen. Det finnes peer review-modeller som oppfordrer til diskusjon, og som tar utgangspunkt i at kunnskap formes av en stadig samspill mellom fagfeller. Et eksempel kan være modellen ”post publication review”. Man kunne for eksempel tenke seg en review-prosess, hvor en publisert tekst ble kommentert, og hvor skribenten og redaksjonen hadde tilsvaret i samme nummer.

Daniel Pedersen: Vi ska vara autonoma utan att bli sekteristiska. Ämnets bredd gör dessutom frågan nästan omöjlig att svara på. Enligt mig bör vi bli öppnare för att litteraturvetenskapens resultat måste kunna publiceras i fler kanaler och i fler former. Det har ju ingenting enligt mig att göra med offentlighetens förvandlingar utan snarare avsaknaden av ett humanistiskt självförtroende. Det vi ska värna om borde vara det som är nyskapande. Vi har lärt oss att studera medier, men när det kommer till hur dessa studier själva ska presenteras är vi oftast ganska fantasilösa.

Nils Olsson: På vilka sätt skulle ett arbete med fokus på redaktionella praktiker eller nya produktions- och publiceringsformer kunna bidra till litteraturvetenskapens utveckling och vitalisering?

Axel Andersson: På tusen sätt! Bara fantasin sätter gränser. Enda sättet att veta vad som skulle kunna fungera är att experimentera. Men det är min uppfattning att det inte är speciellt meningsfullt att utföra experiment om de inte i slutändan syftar till att förhålla sig till offentlighetstanken, såsom den har formulerats av Arendt och Habermas och vidareutvecklats av tusen andra. Det i mitt tycke viktigaste i denna tanke är att offentliggörandet alltid syftar till att expandera en publik, även om det är från en väldigt liten utgångspunkt. Det är högst problematiskt att förlita sig på att göra något bra samtidigt som publiken minskar.

För att vara konkret vill jag komma med några enkla tankar vad gäller utvecklingen och vitaliseringen av litteraturvetenskapen i en offentlig kontext:

- Förförs inte av sammanhang som efterfrågar litteraturvetaren som ”expert”. Expertrollen är från en dialogisk och kritisk synpunkt högst suspekt då den inbjuder oss till att förlita oss på *vem* som kommer med utsagan snarare än *vad* utsagan utgörs av.
- Tänk inte på offentligheten som en arena för att ”föra ut forskning” (och släpp drömmen om att skapa en version av ”The Conversation”). Skapa snarare rum för substantiell dialog mellan olika parter, om de nu är kritiker, präster eller byggnadsarbetare. När icke-akademiker bjuds in till universiteten, betala dem enligt Författarförbundets tariff (om ni inte redan gör det).
- Prova nya format. Planera för att de ska få misslyckas i god vetenskaplig ordning så att det går att

lära sig av vad som gick fel. Spring inte ikapp samtidigt. Starta inte poddar eftersom alla andra gör det, eller (än värre) salonger eftersom salongskulturen är på frammarsch.

- Arbeta tillsammans med institutioner som ni aldrig arbetat med tidigare, gärna på ställen som är nya för er. Var beredda på att bli utmanade. Om det ska fungera måste vi alla lära oss något.

Ragnild Lome: Et levende tidsskriftmiljø kan fremover komme til å spille en sentral rolle for litteraturvitenskapen, fordi det kan gi faglig tilknytning til forskere som står ensomme og uten fast tilknytning til en arbeidsgiver. De fleste forskere har dessuten godt av å ha et motsetningsfullt og nært forhold til en redaktør, som en forskerstudent har til sin veileder: En som stiller spørsmålsteget til fruktbarheten og sammenhengen i det de gjør, og som også selv kan foreslå ideer og tekstforslag. Ikke bare forskerstuderenter trenger noen som kan pirke litt i nerdingen, tvinge frem mer presise formuleringer og sette forskning i spill med samfunn og annen forskning. Tilknyttet en redaksjon slipper den enkelte forsker å være sin egen ambassadør for en stakkert stund, og får lov til å være en del av et diskusjonsfellesskap.

Det finnes tekniske muligheter for å fremme diskusjonskulturen innenfor faget, som det er opplagt at tidsskrifter står for: Hva med en felles plattform hvor litteraturvitenskapelig forskning diskuteres i Skandinavia? En slik plattform kunne for eksempel kombineres med en post-publication review-modell, som en mulig, mer diskusjonsfremmende form for fagfellebedømming.

Et eksempel til inspirasjon er den franske filosofen Bruno Latours AIME-prosjekt (An Inquiry Into Modes of Existence: <http://modesofexistence.org/>), hvor en bok skrevet av Latour utgjør kjernen, som andre forskere i dette ”pluriverset” – som de kaller det – oppfordres til å komme med innspill og motspill til.

En annen vei å gå for en redaksjon, er å publisere serier for medier, som er vanskelig for enkeltforskeren å publisere i: Podcaster og korte videoer. Ved å gi teknisk beredskap, tydeliggjør redaksjonen sin nødvendige rolle i forskningsformidlingen, og demonstrerer noe alle forskere egentlig burde vite: Hvor essensiell redaksjonen er (eller bør være) når forskning publiseres. (En diskusjonsplattform ville demonstrert det samme, såfremt forskere faktisk tok den i bruk.)

Slike produksjoner krever en viss erfaring, arbeidstimer og kompetanse, og også en samarbeidsform (skrive manus, bildetekster) som er med på å skjerpe forskeres perspektiv på egen forskning. Én årsaksforklaring til at dette ikke gjøres i dag, er økonomi, men jeg tror også det skyldes en befestet ide om at *forskning er tekst*.

Klarer et tidsskrift å bli en publiseringsplatt-

form for forskere – som kan bistå med idesparring, redigering, diskusjonsplattformer og teknisk beredskap – kan tyngdepunkt skapes, som tiltrekker både energi, prosjektmidler og genererer ideer. I tillegg kan disse plattformene fungere som utgangspunkt for samarbeid mellom kritikere, journalister og forskere. Alt dette forutsetter imidlertid at det er attraktivt å drive vitenskapelig tidsskrift.

For ytterligere å legge til rette for levende tidsskriftsmiljøer, kunne man diskutere hvorvidt litteraturforskere burde få flere publiseringspoeng for å publisere på morsmålet enn på engelsk i små språkområder som Skandinavia. Internasjonalisering skaper ikke nødvendigvis den beste diskusjonskulturen – selv om vi er gode i engelsk er de færreste av oss i stand til å redigere på fremmedspråk. Dette vil dessuten skape en mer naturlig relasjon til litteraturdiskusjonen i den øvrige offentligheten.

Daniel Pedersen: Att tvingas tänka nytt och vidga publiceringsformerna och -strategierna borde väl leda till att ämnet utvecklas och vitaliseras eftersom det skulle erbjuda en pluralisering.

DISKUSSION DEN (LITTERATUR) VETENSKAPLIGA TIDSKRIFTENS STÄLLNING OCH FRAMTID

TFL I UTGIVARFÖRENINGENS PERSPEKTIV

Daniel Möller Jag vill börja med att tacka redaktionen för inbjudan att komma hit till årets Tfl-dagar i Göteborg och delta i den avslutande paneldiskussionen. Jag tänkte begynna en smula självbiografiskt, för att snart övergå till att avlägga ett par allmänna reflexioner och beröra några mer specifika problemkomplex.

Jag har sannolikt inbjudits eftersom jag är ordförande i något som kallas Föreningen för utgivande av *Tidskrift för litteraturvetenskap*, ett uppdrag som tog sin början 2013. Då hade jag under de föregående åren, 2011 och 2012, varit tidskriftens redaktör. Den avgående redaktören för Tfl vid Lunds universitet, där tidskriften grundades 1971, blir nämligen per automatik under ett decennium ordförande i Tfl:s utgivarförening. Så har det varit alltsedan bland andra Louise Vinges, Peter Lutherssons och Anders Mortensens dagar vid föreningens roder, och så kommer det troligen att förbli efter att jag avgått 2023.

Tfl i sig har emellertid inte endast en hemvist. Tidskriften har ambulerande karaktär – den cirkulerar mellan landets litteraturvetenskapliga institutioner i tvåårsintervall. 2017–18 har redaktionen sitt säte i Göteborg, och härnäst, 2019–20, kommer Umeå med Sam Holmqvist i spetsen att ta över stafettpinnen – ett uppdrag som efter vad jag förstått kommer att delas med litteraturvetarna vid Mittuniversitetet. Därefter ankommer tidskriften åter sin moderinstitution i Lund 2021–22, följt av Stockholm och Uppsala 2023–24 och 2025–26, och sedan är vi tillbaka här i Göteborg igen 2027–28.

Jag griper tillfället i akt och påminner om några av utgivarföreningens funktioner och förehavanden.

Till att börja med är det så, att tidskriften ägs av Föreningen för utgivande av *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Utgivarföreningen förfogar således över tidskriftens ekonomiska tillgångar, och vid årsmötena, som vanligen hålls i maj, fattas de formella beslut som rör verksamheten. Då uppdrar föreningen bland annat åt sittande redaktion att genomföra eventuella förändringar i verksamheten och att bistå den i olika frågor.

Ett av de på förhand av Göteborgsredaktionen utbjudna spörsmålen i panelsamtalet – det som gäller arrangemanget av det redaktionella arbetet och att detta alltid varit knutet till en institution, närmare bestämt: ”Kan man hitta andra former för att bedriva det redaktionella arbetet framöver?” – är alltså något som vare sig vi här idag eller exempelvis TfL:s redaktionsråd kan fatta beslut om. TfL har ju även ett redaktionsråd bestående av femton ämnesföreträdare, något som alltså ska särskiljas från föreningen och från redaktionerna.

Den enda instans som kan fatta beslut om hur det redaktionella arbetet med TfL ska bedrivas är utgivarföreningen, vilket sker vid de årliga mötesförhandlingarna. Finns det särskilda önskemål om hur det redaktionella arbetet med TfL kan eller bör utövas, så går det bra att införa årsmötena i föreningen inkomma med förslag på hur det skulle kunna se ut. Det är också något som vi om intresse finns kan diskutera här.

TfL räknas som bekant till ett av de viktigaste litteraturvetenskapliga publiceringsorganen i Norden, jämte *Samlaren*. *Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig*

forskning, *Edda*. *Nordisk tidsskrift för litteraturforskning* i Norge, *Orbis Litterarum*, *Spring*. *Tidsskrift for moderne dansk litteratur* och *Passage*. *Tidsskrift for litteratur og kritik* i Danmark och *Avain*. *Finsk tidsskrift för litteraturforskning* i vårt östra grannland – samt den nystartade, pannordiska webbtidskriften *Nordisk poesi*. *Tidsskrift for lyrikkforskning*, där två av redaktörerna är norska, en redaktör är dansk och en är svensk (ett uppdrag som jag för närvarande innehar). Hur ska TfL *förbli* en av de viktigaste litteraturvetenskapliga publikationsplattformarna i Norden? Det är en fråga som jag gärna diskuterar med er.

Personligen tror jag att TfL är mer angelägen än någonsin, eftersom den hjälper oss att slå vakt om vårt ämnes identitet och unicitet och hindrar det från att sugas in i det svarta håll som kallas ”kulturvetenskap” eller liknande, som riskerar att sluka inte bara litteraturvetenskapen utan även andra akademiska discipliner.

Ytterligare en sak som vi gärna kan samtala om är vilka språk som artiklarna i TfL kan eller får vara skrivna på. Tidskriften tar ju emot manus från hela världen, däribland samtliga nordiska länder och regioner, men av praktiska skäl kan vi – jämte engelska – endast publicera artiklar på svenska, danska och norska (bokmål och nynorska). Inför våra kommande år och nummer kan vi kanske bli ännu tydligare med att vi gärna publicerar artiklar på andra språk än svenska, nämligen även på de fyra språk jag nyss nämnde.

ANPASSNING, MOTSTÅND OCH KONSTRUKTIVA KONFLIKTER Åsa Arping

Jag skulle vilja tala lite om anpassning och motstånd som nödvändiga strategier för den vetenskapliga tidskriften i allmänhet och för *Tidskrift för litteraturvetenskap* i synnerhet.

Att förhålla sig till de ramar som finns men samtidigt arbeta mot det statiska, mätbara och mallade, som Annelie Bränström Öhman också diskuterar i sitt föredrag.

Jag vet inte om TfL kan ställas i revolutionens tjänst, i den mening som Johan Gardfors tar upp. Men kanske kan den leka ännu lite mer? Ropa lite högre?

En tidskrift som Tfl är, och kommer fortsatt att vara, beroende av de förändringar som sker i omvärlden, när det gäller ekonomiska stödformer och belöningssystem, publiceringsstrategier, vetenskapsideal och så vidare. I någon mån är det därför nödvändigt att anpassa sig, och det brukar ju akademiker vara ganska duktiga på (detta påstående är inte enbart ironiskt). Men de brukar också kunna bråka, göra motstånd. Båda förmågorna behövs.

Sedan starten 1971 har ju Tfl förändrats en hel del, både innehållsligt och formmässigt. Samtidigt upprätthålls en rad intakta traditionslinjer, och det finns som bekant ingen anledning att laga något som inte är trasigt.

Oavsett de eventuella påbud som kommer utifrån och uppifrån måste grundfrågan förbli: Vad vill vi egentligen med Tfl? Behovet av ett återkommande, samlande forum för svensk litteraturvetenskap lär kvarstå. Övriga kulturtidskrifter och existerande vetenskapliga tidskrifter har av förklarliga skäl inte samma intresseinriktning. Det betyder inte att Tfl måste profilera sig helt akademiskt och ämnesinternt. Den kan också, samtidigt – på olika sätt och i olika grad – definiera sig som en typ av kulturtidskrift. Det ser jag som en styrka.

En central funktion, kanske den primära, är Tfl som publiceringsplattform för ämnet och för de verk-samma litteraturforskarna. Med sina för närvarande fyra nummer per år har den en betydligt tätare publiceringstakt än exempelvis *Samlaren*. Och med sitt huvudsakliga fokus på svensk litteratur eller litteratur i Sverige, kan den kosta på sig att också stanna i och fördjupa det nationella – givetvis placerat i en internationell kontext – på ett annat sätt än exempelvis *Edda*. Här utkristalliserar sig något av en profil, eller till och med en nisch.

Nu ska ju Tfl börja publicera artiklar även på engelska. Det är möjligen ett rimligt val, en nödvändig anpassning till de rådande kraven. Men jag hoppas att det också innebär att redaktionen anlitar kompetent språkgranskning, eller anmodar artikelförfattare som

inte har engelska som modersmål att göra det. Annars är risken för kvalitetstapp uppenbar.

Det kan låta konstigt och otidsenligt att värna det nationella i dessa SD-tider, men i den starka och i många fall välbehövligena internationalisering som hela universitetsvärlden genomgår, menar jag att Tfl faktiskt har en viktig roll även som en publicerings-möjlighet för den forskning som i någon mening är att betrakta som litteraturvetenskaplig grundforskning om svensk litteratur på svenska. Det är ett område som knappast längre finansieras av forskningsråd och -stiftelser, och som räknas allt mindre i karriär- och meriteringssammanhang. Sådan forskning har också allt svårare att hitta publiceringskanaler i det internationaliserade landskapet, där vi snarare ser tendenser till mer av samma än intressanta profiler. Det handlar kanske också om den fråga som diskuterades i panelen ”Redaktionell praktik och vetenskapliga publiceringskontexter” – autonomi eller integritet – att med auktoritet välja en inriktning och stå för den.

En annan funktion som blir allt tydligare, i takt med att litteraturvetenskap som ämne integreras i olika tvärvetenskapliga storinstitutioner, är behovet av att på olika sätt bevaka vad som sker just inom ämnet. Enkäter, introduktioner och översättningar förblir viktiga former som också är svåra att få avsättning för i den alltmer mallade vetenskapliga referentgranskade tidskriftens format.

Förmågan att upprätthålla en skärpt uppmärksamhet kring ämnet tror jag värnas just genom att tidskriften cirkulerar mellan lärosätena. Det händer någonting på det lärosäte där tidskriften finns, och den plats och miljö där tidskriften ges ut påverkar också dess inriktning under en period, samtidigt som erfarenheter ackumuleras.

Som alltid är dock ekonomin en stötesten, i och med att det har blivit allt svårare att få gehör hos olika institutionsledningar för den kostnad det för med sig att driva tidskriften, just när det gäller det redaktionella arbetet. Vissa ledningar ser både det symboliska värdet och det kollegialt värdefulla i att driva

tidskriften under en period. Men det finns ju också, med de belöningsystem som råder, faktiska ekonomiska returvärden – det vore intressant att räkna på hur antalet poänggivande publiceringar från det egna lärosätet faktiskt ökar under motsvarande period.

Jag har själv, som medlem i redaktionsrådet, argumenterat för att lärosätena/ämnena, bredvid de medel forskningsråd och stiftelser bistår med, skulle betala en årlig medlemsavgift till föreningen som ger ut tidskriften, för att säkerställa en hållbar ekonomi och att driften sker under schyssta villkor. Det ser och har sett alltför olika ut, framför allt när det gäller redaktörernas arbetsvillkor. Vissa har fått en fast procentuell nedsättning i tjänst, medan andra helt och hållet har fått dra in sina egna löner genom fondmedel. Ska Tfl drivas vidare, vilket jag absolut anser att den ska, måste villkoren vara någorlunda likvärdiga, finansieringen måste vara hållbar. De redaktionella insatserna måste synliggöras!

Det kan synas en smula icke-visionärt att uppehålla sig såpass mycket vid det ekonomiska. Men jag kan tänka mig att vi ganska snart kan hamna i situationen att ett lärosäte eller ämne tvingas tacka nej till en redaktionsrunda. Vad gör vi då? Här skulle en årlig medlemsavgift kunna fungera som garant. Utan den vore det kanske enklast att ge Tfl en fast utgivningsplats, exempelvis i Lund, där föreningen för utgivandet av tidskriften finns. I så fall kunde redaktionsrådet få en starkare, mer operativ roll, och temanummer som redigeras på de olika lärosätena, eller i samarbete mellan forskare från olika lärosäten, kunde utgöra en stomme i utgivningen.

Enligt min mening bör Tfl i första hand ges ut digitalt, och genast bli öppet tillgängligt, men möjligheten att materialisera vissa nummer i form av papper eller andra utföranden, ska självfallet kvarstå. Jag skulle gärna se ännu fler prov på ett experimenterande när det gäller just de former tidskriften kan anta. Jag tycker att nuvarande redaktion på föredömliga sätt har arbetat med just detta.

Redaktionerna är givetvis beroende av det material som kommer in, och har också en viss skyldighet att bereda plats åt den forskning som faktiskt bedrivs.

Men med öppnare inbjudningar och aktiva beställningar är det bevisligen fullt möjligt att uppmuntra en ökad reflektion även när det gäller det akademiska skrivandet som sådant.

De vetenskapliga publikationsformernas alltmer fasta format och det mallade tänkande de gärna utmynnar i kunde onekligen utmanas ytterligare. Vad kan litteraturvetenskapligt skrivande vara, förutom olika *perspektiv*? Kan Tfl i ännu högre grad vara en mötesplats för laborativa skrivformer? Jag tycker att tidskriften kunde få vara ett forum där sådana frågor utforskas. Och jag skulle gärna se fler kollaborativa projekt, dialoger, mellan forskare i och utanför ämnet, och varför inte fler samarbeten med andra inom det litterära produktionsfältet – skönlitterära författare, kritiker, bibliotekarier, lärare. Att närma sig undervisningen i högre grad är också en viktig praktik som aktualiserats under dessa Tfl-dagar.

Uppstår oro för den vetenskapliga legitimiteten är det alltid möjligt att införa nya sektioner i numren. Samtidigt menar jag att vi ständigt behöver osäkra ramarna för vad en litteraturvetenskaplig text kan och bör kunna vara. Det handlar om att fundera över sakkunniggranskarnas roll och vilka instruktioner dessa får. Den utomredaktionella peer review-processens betydelse är inte en gång för alla given. Som den tidigare nämnda panelen tog upp har sakkunniggranskningens höga status i de vetenskapliga publiceringssammanhangen samtidigt gett redaktionen en sekundär roll. Borde makten och ansvaret i högre grad föras tillbaka dit? Det är värt att diskutera.

Ytterst aktualiseras förstas frågan om vad som är att betrakta som vetenskap inom vårt fält. Det är något vi borde rådbråka lite oftare, eftersom ämnets fokus och ramar bevisligen ständigt förändras. Konstruktiv konflikt blev något av ett kodord i den tidigare berörda panelen – mellan olika fält och olika redaktionella praktiker och ”skrivregister”. Tidskriften är onekligen den rätta platsen för sådana inspel, infall – och utfall.

DET KOLLEKTIVA REDAKTIONELLA ARBETET VS. ARTIKELFETISCHISMEN

Hedvig Härnsten Den som försöker göra sig en bild av den vetenskapliga tidskriftens ställning idag får svårigheter, för bilden går isär.

Å ena sidan: i bibliometrins (och, kunde man tillägga, meritokratins) tidevarv fyller publikationen av vetenskapliga artiklar en nyckelfunktion. Ett stort antal tidskrifter omfattas av måttssystemet JIF, *journal impact factor*, som återspeglar mängden citeringar per år och således ligger till grund för rangordningen av tidskrifterna inom ett givet fält. Mätbarheten borgar för jämförbarhet, inte bara mellan tidskrifterna, utan i förlängningen även mellan lärosäten och forskare, som båda rankas på basis av bland annat publikationslistor. I det ekonomihistorikern Ylva Hasselberg kallar kommodifieringen av vetenskapen intar artikelpublikationen i själva verket funktionen av den akademiska marknadens ”mynt”, en universell värdemätare.¹ Och är inte detta, om något, ett tecken på den vetenskapliga tidskriftens starka ställning? Bilden går isär.

För, å andra sidan, framträder bilden av den vetenskapliga tidskriften – inte minst den inhemska och humanistiska, exempelvis TfL – som ständigt hotad. I takt med att digitaliseringen, specialiseringen och internationaliseringen av humanistisk forskning ökar, verkar intresset för den ämnesanknutna tidskriften svalt, inte bara hos skribenter och läsare, utan också hos finansärer.

År 2013 beslutade VR att avveckla stödet till vetenskapliga tidskrifter inom samhällsvetenskap och humaniora. Beslutet möttes av kritik: debattartiklar, namninsamlingar och arbetsgrupper vittnade alla om vikten av ett statligt stöd för svenskspråkiga vetenskapliga publikationer. Föga förvånande formulerades försvaret för den vetenskapliga tidskriften nu *inte* i termer av det som gjort det globala (läs: anglosaxiska) och på naturvetenskaplig modell vilande publikations-

systemet framgångsrikt, utan snarare som en ansats att avslöja dessa termers egentliga innebörder. Digitalisering betyder kostnadsfritt;² internationalisering betyder fragmentering;³ specialisering betyder brist på överblick.⁴ Utöver detta betonades den vetenskapliga tidskriftens roll som främjare av kommunikation mellan forskare och det övriga samhället,⁵ en samverkansfunktion som den högt värderade publiceringen i internationella peer review-tidskrifter inte fyller.

Bilden går isär. Eller rör det sig endast om två sidor av samma *mynt*?

VR:s beslut att avveckla tidskriftsstödet hävdades efter att ett önskemål om det framförts från ämnesrådet i humaniora och samhällsvetenskap, men innan dess hann hotet mobilisera ett försvar för den ämnesanknutna tidskriften som rymmer olika sätt att artikulera dess funktion. Stefan Amirell, redaktör för *Historisk tidskrift*, skriver att: ”Flera tidskrifter [...] utgör centralorgan i Sverige för sina respektive discipliner”.⁶ Samtidshistorikern Rasmus Fleischer kallar tidskrifterna för ämnenas ”absolut centrala nav”.⁷ Den centralistiska metaforiken är slående. Men i vilken mån är tidskriftens funktion i forskningens infrastruktur densamma oavsett ämne, och i vilken mån är den disciplinspecifik, beroende av ämnets reella ställning och självförståelse?

1. Ylva Hasselberg, *Vetenskap som arbete. Normer och arbetsorganisation i den kommodifierade vetenskapen*, Möklinta: Gidlunds förlag, 2012, s. 177.
2. Anders Johansson, ”Dårpippi som fördommar”, i *Aftonbladet* 16 december 2013.
3. Rasmus Fleischer, ”Så dödar man fri forskning”, i *Expressen* 16 november 2013.
4. Fleischer, ”Så dödar man fri forskning”.
5. Samtliga debattörer lyfter fram detta.
6. Stefan Amirell, ”Från tidskriftsstöd till tidskriftsdöd”, *Riksbankens jubileumsfonds debattforum* 18 november 2013, <http://debatt.rj.se/2013/11/18/fran-tidskriftsstod-till-tidskriftsdod/> (Sidan hämtad: 19 december 2018).
7. Fleischer, ”Så dödar man fri forskning”.

Att litteraturvetenskapen befinner sig i kris sedan relativt lång tid verkar – utöver – eller helt i samklang med – att vara en realitet med politiska och ekonomiska orsaker – utgöra en konstitutiv del av ämnets självförståelse. Är TfL det krisande ämnets absolut centrala nav? Bör den vara det?

När Lars Lönnroth år 1961 formulerar *litteraturforskningens dilemma* (i boken med samma namn) utmynnar resonemanget i en programförklaring vars realisering omedelbart kopplas till facktidskriften. Lönnroth skriver: ”För att detta program skall kunna förverkligas fordras kanske i första hand en förändring av den nuvarande litteraturforskningens avantgarde. De litteraturhistoriska facktidskrifterna måste få en konsekvent vetenskaplig linje som kan bli mönsterbildande.”⁸ Ämnets dilemma (i Lönnroths fall bristen på vetenskaplighet) måste lösas, och det medelst tidskriften som positivistisk förtrupp. Tfl grundas 10 år senare, 1971.

När Carin Franzén och Jesper Olsson år 2018 tecknar sin bild av litteraturvetenskapen i tidskriften *Respons* (kanske ett symptom i sig?) nämns knappt något om forskningens materiella villkor, historia eller infrastruktur, och inte heller något om tidskrifter. Faktum är att ordet *kris* inte heller nämns; retoriken är en annan. Den mängd teoretiska perspektiv som radas upp som utmanare av det som kallas litteraturämnets borgerliga bildningsfundament föranleder inte författarna att ropa kris, utan att istället varna för ”att nostalgiskt eller slentrianmässigt bevara en viss ämnesbaserad eller institutionell konfiguration som kallas ’litteraturvetenskap’.”⁹ Är den ämnesanknutna tidskriften, som Tfl – navet; förtruppen – i själva verket en del av denna konservatism, ett utslag av det Franzén och Olsson kallar ”akademisk identitetspolitik”?¹⁰

Om Lönnroths positivistiska position tycks resultera i en naturalisering av ämnet och Franzéns och Olssons bild skulle kunna kallas så trendkänslig att ämnet försvinner, kanske Tfl fyller en funktion genom att befinna sig mittemellan dessa skilda temporaliteter. Kanske är det inbegreppet av just *tid-skriftens* roll,

att vara såväl en indikator på som en tillskyndare av ämnets kris eller helt nödvändiga föränderlighet – att spegla den genom bred bevakning och att aktivt bidra till den genom drivandet av redaktionella linjer. Kanske varken nav, avantgarde eller ingenting, utan snarare en konstellation vars noder växlar över tid och rum.

Konstellationen är ett kollektiv, en samling utan centrum, i likhet med hur Tfl (och många andra tidskrifter) är redaktionellt organiserad. Denna typ av organisering, arbete eller praktik värderas i regel inte högt i den tidigare nämnda kommodifierade vetenskapen. Om detta skvallrar inte bara det reella hotet om nedläggning mot svenskspråkiga humanistiska och samhällsvetenskapliga vetenskapliga tidskrifter som nästan förverkligades för fem år sen, utan paradoxalt nog även den motsatta tendensen: den vetenskapliga artikelns starka ställning eller, om man så vill, dess förvandling till *mynt*.

För, döljer inte den citerbara och sökbara artikeln, såsom skild från sitt sammanhang, minst två kollektiva akademiska arbetsformer, dels seminariet, dels – och i detta sammanhang mer relevant – den redaktionella praktiken? I artikel-produkten framträder de kollektiva relationerna såsom produkten av den enskilda forskaren. Såväl databasen som publikationslistan förstärker denna tendens, förstärker fetischen. Och även om Tfl i likhet med alla vetenskapliga tidskrifter både vilar på och därmed bidrar till fetischiseringen av artikeln och dess upphovsperson, så förmår den samtidigt – genom att samla, sortera, värdera, tematisera, prioritera, radera och montera – ja, genom att *redigera – visa fram* delar av det kollektiva arbete som är betydligt svårare att mäta.

8. Lars Lönnroth, *Litteraturforskningens dilemma*, Malmö-Lund: Bo Cavefors Bokförlag, 1961, s. 88.

9. Carin Franzén och Jesper Olsson, ”Litteraturvetenskapen öppnar sig mot en komplex social verklighet”, i *Respons*, 2018:4, s. 19 och 24.

10. Franzén och Olsson, ”Litteraturvetenskapen öppnar sig mot en komplex social verklighet”, s. 24.

RECENSIONER

Pamela Schultz Nybacka om **Elin Abrahamsson, *ENAHANDA LÄSNING. EN QUEER TOLKNING AV ROMANCEGENREN*** Lund: ellerströms, 2018, 286 s. (diss. Stockholm)

Romance är världens största litterära genre, men när det gäller forskning så har intresset inom humaniora och samhällsvetenskapen i stort varit klen, kanske beroende på att den kvinnodominerande genren genom tiderna haft låg status. Inom litteraturvetenskapen har emellertid beröringsskräcken varit mindre. Här återfinns sedan några decennier forskning både om populärlitteraturens förmenta faror och förtjänster. Idag erbjuds kurser om romancegenren på svenska lärosäten. När det gäller att lyfta upp romancelitteraturen på den internationella vetenskapliga agendan och öppna upp för kritiska diskussioner har forskningsfältet kulturstudier varit mycket framgångsrikt och rönt stor uppmärksamhet, långt utanför akademien. Fördomarna mot genren ventilerades, utmanades och till viss del reproducerades, vilket skapat en motreaktion, inte minst bland romanceförfattare och -läsare. Kritiken har riktats mot greppet att närma sig romance med distans, som om aktörerna kring genren vore exotiska främlingar. Stärkta av senare tids feminism har forskare inom olika discipliner trätt fram som författare eller som läsare, det vill säga från insidan av genren.

När nu den första genusvetenskapliga avhandlingen från Stockholms universitet inriktas på romance är både glädjen och förväntningarna stora. Elin Abra-

hamssons *Enahanda läsning. En queer tolkning av romancegenren* tar sin huvudsakliga utgångspunkt i feministisk kulturvetenskap och queerteori i diskussionen kring genre och material. Den relaterar även till litteratur- och filmvetenskaplig forskning, men utan att Abrahamsson för en diskussion kring vad de olika ämnesmässiga disciplinerna egentligen bidrar med. Den genusvetenskapliga ansatsen i avhandlingen behandlas närmast uteslutande som ett perspektiv.

I sin läsning av romancegenren sätter Abrahamsson fingret på en springande punkt: hur kommer det sig att romancetexterna å ena sidan beskylls för att vara heteronormativa och könskonservativa och å den andra utsätts för misogyn kritik? Feministiska ansatser från genrens utsida tycks, enligt Abrahamsson, vara märkligt samstämmiga med misogyna röster just i fråga om romance. Den genusvetenskapliga infallsvinkeln förmår att fruktbart belysa denna sammansatta och ambivalenta position.

Avhandlingen tar sikte på att diskutera genus och sexualitet med utgångspunkt i denna nedvärderade genre, vilken ofta anses vara ren skräpkultur med fara för unga kvinnors moral och intellekt. Det handlar om ett slags kulturanalys med fokus på serierna *Twilight* av Stephenie Meyer och den fan-fiction-baserade tributen *Fifty Shades of Grey* av E. L. James. Dessa populär-

kulturella, globala bästsäljarfenomen ingår inte självklart i den vedertagna definitionen av romancegenren – att den drivs framåt av en kärleksberättelse och slutar på ett känslomässigt tillfredsställande vis – även om vissa gemensamma drag kan skönjas. Verken torde snarare räknas till en bredare konsumentkultur inom vilken fiktiva verk blir synonyma med varumärken och omgärdas av diverse kringprodukter. Givet att Abrahamsson utvidgar definitionen av romance till att också utmärkas av att den är (kulturellt) nedvärderad, så är valet av material likväl högst rimligt. Det tycks vara få saker som provocerar så mycket som tonårsflickors intressen och så till den grad att de ofta tystas ner. Abrahamsson skriver i avhandlingen om sitt eget möte med populärkulturen under tonåren och om dess starka dragningskraft, hur den erbjöd inlevelse och hade stor påverkan. På detta vis står Abrahamsson varken helt på utsidan eller på insidan av romancegenren, utan på ett slags tröskel däremellan. Detta torde vara helt i linje med queerteorin, där positionerna som undersökningssubjekt och -objekt ständigt omförhandlas. Det som är queert i fråga om genus och sexualitet kan framstå i ännu tydligare relief när analysen sker inom kulturens mittfåra.

En stor del av den teoretiska diskussionen centreras på olika traditioner inom den feministiska forskningen kring romance. Abrahamsson lierar sig huvudsakligen med Pamela Regis i kampen mot 1980-talets Janice Radway och Tania Modleski. De senare har bidragit till att romance alls diskuteras, men har kritiserats för en nedvärderande syn på genren och dess läsning. I praktiken har alliansen med Regis inte någon fortsatt betydelse i avhandlingen; utrymmesmässigt ägnas både Radway och Modleski långt större uppmärksamhet, både i det teoretiska avsnittet och i närläsningen av berättelserna. Det är själva friktionen som blir avgörande för diskussionen.

I blickfånget står en särskild läsart som Abrahamsson kallar ”onanistisk” och som grundas i genusvetenskapliga läsningar av litteraturhistorien. Bland en rad föregångare inspireras hon främst av genusvetaren Eve

Kosofsky Sedgwick, som tolkar den utlevande systemen Marianne i Jane Austens roman *Förnuft och känsla* (1811) som onanist. Kulturhistoriskt sett började onanin betraktas som en sjukdom i början av 1700-talet, enligt Thomas W. Laqueur. I Abrahamssons framställning utgör Marianne en modell för romanceläsare i allmänhet: en ensidig njutningsvarelse bortom samhällets moral och kontroll. Den onanistiska läsarten förankras i den historiska kontexten och gestaltas kongenialt och finurligt i avhandlingens formgivning, som avtäckar titelns dubbeltydighet. ”Enahanda läsning” illustreras här med Sarah Gampels bilder på hur läsande och skrivande kvinnor har ena handen innanför sina kläder. Romanceläsningen kan alltså förstås som en pågående sexuell praktik, som om och om igen förhöjer läsarens sinnlighet och njutning. Romance, som antas kretsa kring hjältinnans fullbordade kärleksrelation till en man, visar sig genom läsningen öppna för ett oberoende av män. Med hjälp av den onanistiska läsarten identifierar Abrahamsson vad som är verkligt radikalt med romancegenren: möjligheten till både känslomässig och sexuell självförsörjning, vilket utmanar den patriarkala maktordningen. Att befinna sig i ett ”onanistiskt kontinuum” öppnar också för ett separatistiskt rum där kvinnor kan bejaka sin njutning och omsorgen om sig själva. De kommersiella sammanhangen som byggs upp kring varumärkena hjälper läsarna att stanna kvar i fiktionens universum.

Serierna *Twilight* och *Fifty Shades of Grey* behandlas i ett och samma kapitel, både som litteratur och film. Analyserna av verken glider mellan konstformerna på ett sätt som är ovanligt från en litteraturvetenskaplig horisont. Närläsningen sker ”genom” den onanistiska läsningen (179). Det innebär att uppmärksamheten riktas mot episoder, teman och motiv framför en helhetsorienterad läsning. Även metodologiskt hämtar alltså Abrahamsson inspiration från Sedgwick och utvecklar ett slags närläsning i ”här och nu”-variant (179). Undersökningen kretsar kring vilka betydelse som skapas i texten i och med denna läsart.

Genom läsarten fördjupas idén om romance som sammankopplat med hängivenhet, sinnlighet och överdrift. Abrahamsson betraktar också *Twilight* och *Fifty Shades of Grey* som en ”marknadsekonomisk mardröm – den ständiga efterfrågans ruvande hotbild” (226). Anledningen är att de gestaltar en konsumtion helt utan produktion. Här märks alltså den olyckliga tendensen inom humaniora att positionera sig som medveten och kritisk genom slentrianmässiga referenser till kapitalismen, utan att för den skull intressera sig för om de ekonomiska analyserna är rimliga. Till och med den liberale Adam Smith, marknadsekonomins patriark, ansåg till exempel att all produktion syftade till konsumtion. Och ett av den postkoloniala litteraturteorins bidrag är just att visa på hur kapitalistiska villkor präglar skönlitteraturens berättelser, även om detta inte gestaltas explicit. Här kan en parallell dras till hur genusvetenskapen och queerteorier kan analysera texters relationer kring genus även om det inte är berättelsens huvudsakliga ärende.

Abrahamsson redogör väl för de olika konsumtionsvarorna som kringgärdar exemplen och de kommersiella arenorna och mötesplatserna kring romance. Hon framhåller att romanceläsningen ingår i en separativ och homosocial sexuell praktik. Här framgår tydligt att den kapitalistiska konsumentkulturen och underhållningslitteraturens mittfåra omsluter något queert. Abrahamsson skärper blicken för den visuella gestaltningen av berättelserna och deras sinnlighet. Begäret i texterna utsträcks inte enbart mot hjälten, utan också mot hjältinnan. Beundran och självbespeglning framför en total identifikation. Blickar och hud röjer känslorna och förhöjer sinnena.

Det dras dock ganska långtgående slutsatser om romance som en dröm om hjältinnans passivitet och ett liv i evigt överflöd: ”Ingenting krävs av hjältinnan, allt ges henne.” (226) Det blir oklart hur denna tolkning rimmar med resonemanget kring romanceläsningens onanistiska karaktär, som förefaller gå bortom motsatsparet aktiv och passiv. Queerteorin tycks plötsligt vara lagd åt sidan, som vore den en utjänt attrapp.

Sammantaget är Abrahamssons bidrag till romanceforskningen mycket välkommet. Hon väver fruktbart samman feministisk kulturvetenskap med en kulturhistorisk berättelse om kvinnan som onanist och som läsare. Den onanistiska läsningen, det vill säga *läsarten*, slår en bro mellan mer kognitivt orienterade teorier om läsning och forskning om läspraktiker i vardagen. Här finns kanske en förklaring till läsaridentiteten, inte minst varför en del människor inte vill identifiera sig som läsare. De tycker kanske inte att läsning, om och om igen, är något att yvas över. De söker sig hellre till ”riktig aktion”, ute i den ”verkliga världen”. All läsning kan därmed framstå som ”enahanda” med Abrahamssons fyndiga och dubbeltydiga begrepp.

Avhandlingen är härtill mycket välskriven, initierad och reflekterande. Utifrån en mer konventionell förståelse av vetenskaplighet brister undersökningen dock något i förmedlingen av helhet och systematik kring valen av teorier och material. Exempelen på romanceberättelser behandlas på en och samma gång som subjektivt och sinnligt motiverade och som fullständigt utbytbara. I epilogen, som Abrahamsson kongenialt kallar ”Klimax”, syns knappt ett spår av det specifika materialet (verken), trots att de slutgiltiga tolkningarna och slutsatserna som dras kring genren är starkt präglade av det (dem).

Avhandlingen är med andra ord en förhållandevis luststyrd framställning. Jag skulle vilja kalla detta en *onanistisk vetenskap*, som tänder till på vissa idéer, fragment och handlingar och rör sig kring de områden som skaver och ger mest friktion. Den saknar beröringsskräck och uppehåller sig främst vid det som stimulerar den egna förståelsen och förförståelsen. Samtidigt förhalas själva undersökningen till den absoluta slutfasen, som är begränsad till sitt omfång och har en sinnlig intensitet. Vid den ofrånkomliga fullbordan omvandlas begäret och mättningen inträder. Vad som till en början utövade dragningskraft har nu tappat sin glans. Ingenting skevar riktigt på allvar längre, allt går på nytt att klassificera i den gamla ordningen. Romancegenren anses till sist inte

ha någon större kulturell eller ekonomisk sprängkraft, ens i formen av ett bästsäljarfenomen på den globala litterära marknaden. Romanceläsaren utgör inget hot mot den manlige kritikern eller patriarkatet för den delen, annat än genom att skapa impotens. Romancehjältinnan är återigen passiviserad, förenklad och

verklighetsfrånvärd. Allt det handlade om var upprepad njutning och större välstånd.

Givet den onanistiska vetenskapen, så får jag hoppas att det inte dröjer alltför länge till nästa spännande forskningsstudie om romance – och det är genren väl värd.

Eva Borgström om **Fredrik Hertzberg, "MITT SPRÅK ÄR EJ I ORDEN". GUNNAR BJÖRLINGS LIV OCH VERK** Stockholm: Appell förlag, 2018, 560 s.

Konstigt nog har det hittills inte funnits någon egentlig biografi om Gunnar Björling, denna storhet i den svenskspråkiga lyriska modernismen. Men nu har Fredrik Hertzberg skrivit en och det är välkommet.

"Denna bok är avsedd att vara den första heltäckande biografien över Gunnar Björling", skriver han i inledningen. "Den är allmänt orienterande, jag har tagit med allt jag har ansett vara viktigt", förklarar Hertzberg: "Avsikten är att sätta Björlings verk i samband med hans liv och uttröna förbindelsen mellan liv, livssyn, samtid och författarskap." (13) Lite längre fram förtydligar han denna avsiktsförklaring med att boken ska ses som ett "komplement, eller rentav korrektiv, till framställningar där verket framstår i *splendid isolation* från livet" (13). Det sista kan tänkas vara riktat mot böcker som Anders Olssons *Att skriva dagen* (1995) och Bo Carpelans *Studier i Gunnar Björlings diktning 1922–1933* (1956).

Hertzberg framhåller att hans tanke inte är att en gång för alla försöka förklara Björlings många gånger svårtolkade texter och han vill "undvika en biografisk-psykologisk determinism" (13). Han avser heller inte att företa "några vidlyftiga amatörpsykologiska tolkningsförsök" (13), utan det han vill göra är att "belysa Björlings 'väsen och person' från olika håll" (14). Han vill berätta om Björlings liv och dikt mer utifrån det material han har tillgång till och mindre utifrån några särskilda teorier.

Om formen för sin egen bok skriver Hertzberg att

han velat följa "en episodisk struktur, som består av en serie essäistiska resonemang, anekdoter, citat och fotografier. Det är mera en dokumentarisk pikaresk än en utvecklingsroman, om man så vill. Så lite som möjligt har jag velat ställa mig mellan föremålet och läsaren, snarare har jag försökt åstadkomma en mosaik av källor och röster." (15)

Både det litterära och det biografiska materialet är omfattande och ingångsvinklarna på det är många. Boken börjar rafflande med att Björlings far, året innan Gunnar föddes, skjuter ihjäl en ung soldat på en skjutbana. Händelsen inträffade 1886 och troligen av misstag. Sedan får vi veta att inte mindre än tre av Björlings farbröder tog livet av sig. Och inte nog med det: "Gunnar Björlings farfarsfar Pehr Eggert och dennes bror Anders hade haft ihjäl en husman som beskyllt dem för att ha stulit lax av honom." (2) Gunnar Björling hade alltså både dråp och självmord med sig i bagaget som farsarv, men själv blev han en fridsam om än omvittnat temperamentsfull man. Han levde sitt liv i små omständigheter och i en begränsad värld, under en oerhört turbulent tid i Finlands och Europas historia. Berättelsen börjar som en actionrulle, men inledningen följs inte upp. Tempot saktar ner och framställningen blir lösligare.

Gunnar Björling lämnade ett rikt material efter sig. Det finns mängder av anteckningar och förarbeten till hans tryckta texter och över 3 000 brev. Materialet är till och med så omfattande att Hertzberg tror att

det kan ha bidragit till att ingen tidigare har vågat sig på att använda det för ett biografiprojekt. Ändå är denna kvarlåtenskap bara en bråkdel av vad den hade kunnat vara. Det mesta förstördes nämligen då Björlings hem bombarderades 1944. Det som finns kvar är bara det som han hann samla på sig under de 16 år han hade kvar att leva.

Hertzberg berättar om Björlings homosexualitet i anslutning till att han skriver om Björlings litterära förebilder. Hos den viktigaste av dem alla, Vilhelm Ekelund, fanns det en manligt homoerotisk dimension både i liv och dikt som rimligen bör ha betytt mycket för honom. Det gjorde det också hos Viktor Rydberg, som lästes och beundrades av den unge Björling, liksom hos flera symbolister, dekadenter och vitalisten Walt Whitman. Och hos Edith Södergran, en portalfigur i den svenskspråkiga modernismen. Kanske fanns det rentav ett samband mellan Björlings val av yrke och hans egen känslövärld? Att litteraturen hade plats för det som samhället bekämpade?

Hertzberg menar att Björlings umgänge med unga män, där ålderskillnaden med åren blev allt större, iscensattes efter litterära mönster, att Sokrates och hans lärjungar fungerade som ett slags förebild. Björling samlade unga intellektuella män omkring sig, hängde på kaféer med dem och samtalade med dem nätterna igenom. Några karriärmässiga eller ekonomiska förmåner kunde han inte erbjuda. Hans ekonomi var usel. Han levde under större delen av livet på kortfristiga lån. Det var sina kunskaper och sin personlighet han bjöd på.

Hertzberg kommer gång på gång in på det intryck Björling gjorde på andra människor. Han var påfallande kort, mörk, intensiv, rökte ständigt och hade så mycket att säga att orden inte riktigt hann med. I ungdomen var han en dandy, men med åren blev hans framtoning mer bohemisk. Pengar att köpa dyrbara kläder för hade han inte.

Ordet ”brinnande” används ofta om Björling, liksom ”egensinnig” och ”säriling”. Björling hade ett stort nätverk i Finland och med stigande ryktbarhet

också i andra nordiska länder. Han beskrivs som varm och vänlig, men ”så anspråkslös och kamratlig att han kunde bli föremål för omgivningens nedlåtenhet” (393). Han kunde uppfattas som ”gullig”, något han uppfattade som kränkande: ”Också hans gestalt, i för stora kläder, hans yviga gester och lågmält otydliga, snabba sätt att tala var i kombination med kruserligheten något som kunde väcka löje. Charlie Chaplin var någon han ibland jämfördes med, så Sokrates och Chaplin förenades i en och samma gestalt.” (394)

Flera citat stödjer Hertzbergs beskrivning. Man kan undra hur mycket av nedlåtenheten mot Björling som hade att göra med hans homosexualitet, och hur mycket som handlade om andra saker. Detta utreds egentligen inte. Själv tror jag att vem som helst som var så öppen med sin homosexualitet som Björling tycks ha varit, skulle ha riskerat att mötas av homofobi. Inte från alla människor och inte i alla situationer, men det skulle ha funnits där som ett ständigt lurande hot.

Hertzberg går igenom hela författarskapet, från de tidiga författarförsöken fram till den lågmälda debutsamlingen *Vilande dag* (1922), den mer utmanande samlingen *Korset och löftet* (1925) och de programmatiskt modernistiska texterna i tidskriften *Quosego* i slutet av 1920-talet. Där experimenterade Björling med olika metoder att förnya det lyriska språket. Dessa texter, som provar olika vägar bort från den bundna versens formspråk, är ofta snåriga och ganska svårtillgängliga. De kräver att man tar sig tid att ge sig in i deras annorlunda språklogik. Själv beskrev Björling sitt skrivande som en ”tankens brottning” eller som Hertzberg skriver: ”’Konstens uppgift’, säger Sjkovskij, ’är att förmedla en förnimmelse av föremålet, som vision, och inte som igenkännande.’ Eller som Björling formulerade det: ’Vad är diktens namn? – att se grannväggens hus för första gången.’” (261)

Han följer Björlings författarskap in i de mogna årens avskalade poetiska uttryck, där allt onödigt språkligt material är bortskalat så att bara det mest väsentliga, det nödvändiga, återstår. Dessa korta, komprimerade

texter har en lätthet och klassisk skönhet som gör att det numera ofta är dessa sena dikter som får representera Björlings författarskap i diktantologierna.

Tyvärr finns det en del sakfel i Hertzbergs bok som gör mig lite fundersam. Exempelvis: ”Gunnar var fyra år gammal när fadern år 1901 blev kamrer vid Poststyrelsen” (29), något som inte stämmer eftersom Gunnar var född 1887. Ett slarvfel förstås, men onödigt. Lite längre fram tar Hertzberg upp den finska lagparagraf som förbjöd homosexualitet under Björlings tid och kommenterar: ”Den nya lagparagrafen i Finlands strafflag omfattade också kvinnor, i motsats till den svenska som bara omfattade män.” (99) Men detta stämmer faktiskt inte, för även om den svenska paragrafen länge bara användes mot män, så var den ändå könsneutral. Homosexualitet avkriminaliserades så småningom och omvandlades då i stället till sjukdom. När Hertzberg berättar om hur sjukdomsstämpeln togs bort i Norden kommer nästa sakfel: ”som sjukdomsklassificering ströks homosexualitet först 1981 i alla tre länder.” (99) (Det vill säga i Sverige, Danmark och Finland.) Men i Sverige ströks den faktiskt två år tidigare, alltså 1979. En bagatell kanske, men varför ge en sakupplysning om den inte stämmer? Ytterligare ett påstående som verkligen fick mig att hoppa till är följande: ”Åren 1935–1945 var det

förbjudet för tyskar att gifta sig med judar, vilket man också i tysthet anpassade sig till i Sverige, förutom i Malmö.” (437) Vad syftar detta på? Att det vid denna tid fanns antisemitiska strömningar i Sverige stämmer nog dessvärre, men att det skulle ha funnits antisemitiska äktenskapslagar är väl ändå något annat?

De sakfel som jag här har påpekat gäller de områden som jag råkar kunna bäst. Jag har inte kontrollerat detaljerna tillräckligt noga när det gäller något annat av alla de områden som denna biografi tangerar för att säkert kunna veta om de är lika vanliga där eller inte.

”*Mitt språk är ej i orden*” är en välmatad och uppslagsrik bok om en fascinerande människa och ett centralt författarskap i den svenskspråkiga litteraturen. Kanske kunde man göra invändningen att Hertzbergs ambition att skriva en ”allmänt orienterande” bok om Björling gör att han inte alltid kan gå på djupet med de många aspekter på författaren, verket och den sociala och litterära kontexten som boken aktualiserar. Själv skulle jag till exempel gärna ha sett en mer ingående queerteoretisk och intertextuell analys av Björlings verk. Men med det breda upplägg boken har hade detta kanske inte låtit sig göras. Som den nu föreligger är den intressant och förhållandevis lättläst och man kan hoppas att den kommer att bidra till ett förnyat intresse för Björlings författarskap.

Ingeborg Löfgren om **Toril Moi, *REVOLUTION OF THE ORDINARY. LITERARY STUDIES AFTER WITTGENSTEIN, AUSTIN, AND CAVELL*** Chicago & London: The University of Chicago Press, 2017, 242 s.

I *Revolution of the Ordinary* tar sig Toril Moi an uppgiften att visa hur litteraturstudiet kan berikas, ja till och med revolutioneras, genom att låta sig influeras av *Ordinary Language Philosophy*, eller det som på svenska brukar kallas vardagsspråkfilosofi. Genomgående understryker dock Moi att detta inte ska förstås som att vardagsspråkfilosofin är tänkt att tillämpas som en teori eller metod i litteraturstudiet.

Tvärtom så kännetecknas den inriktning hon här förespråkar snarast av en viss misstänksamhet mot en alltför teoridrivna litteraturvetenskap.

Det Moi kallar vardagsspråkfilosofi har inget att göra med John Searls och Paul Grices vidareutveckling av Austins talaktsteori eller arvet efter Wittgenstein i största allmänhet. Det är istället en mycket specifik gren av Wittgenstein- och Austinuttolknningen

som avses, nämligen den som den nyligen avlidne Stanley Cavell initierade med verk som *Must We Mean What We Say?* (1969) och *The Claim of Reason* (1979), och som senare förvaltats av filosofer som Cora Diamond och Steven Affeldt. Det är denna tolkningstradition, som Moi kallar ”the ’ordinary’ reading of later Wittgenstein” (1), som hon anser är så löftesrik för litteraturstudiet. Vad utmärker då ”det vardagliga” och ”vardagligt språkbruk” inom denna tradition?

Att formulera ett svar på denna fråga är såväl ett av bokens viktigaste ärenden som en av dess största utmaningar, vilket inte minst framgår av att Moi ägnar de fyra inledande kapitlen åt just detta. Svårigheten består framförallt i att det Moi menar med ”det vardagliga” knappast är vad vi intuitivt tänker oss när vi hör uttrycket ”vardagsspråk”. Det vardagliga språkbruket ska, enligt Moi, inte förstås i termer av hur folk i allmänhet talar. Det står inte heller i kontrast till mer specialiserade språkbruk. Såväl bilmekanikerns, kirurgens, musikerns, som litteraturens och poesins språkbruk ryms inom det Moi kallar ”det vardagliga” språkbruket. Ej heller ska det förstås som en dominerande sociolekt eller diskurs; det utgör inte något slags rättesnöre för ett meningsfullt språkbruk utan är tvärt om ständigt i förändring. Vad är då *inte* vardagligt språkbruk i Mois mening? Det förefaller ju som att hon menar att allt språk är ”vardagligt”? Och så, framhåller Moi, är det i princip: ”Fundamentally, there is just ordinary language, language that *works*, and thus helps us to draw distinctions, see the world more clearly. [...] [T]he opposite of this is not a different, non-ordinary language, but language that *idles*. In philosophy this leads to metaphysics.” (75)

Det som ”det vardagliga” språkbruket ska kontrasteras mot är således inte något annat, ”ovanligt”, språkbruk utan språk som misslyckas som språk: det endast skenbart meningsfulla språkanvändandet; dolt nonsens. Dolt nonsens hittar man enligt denna tradition framförallt i det slags metafysiska filosofier som löskopplat sig från ordens användning, i de

generella teorier som vill hitta grunderna och essenserna för språket.

Mot denna bakgrund kan man ställa frågan hur en sådan språksyn som denna kan hjälpa oss mer konkret inom litteraturvetenskapen. Moi lyfter i detta avseende fram två aspekter. Dels menar hon att den erbjuder oss litteraturvetare en utgångspunkt från vilken vi kritiskt kan granska dominerande teoretiska föreställningar om språk och litteratur som kommit att fjärma oss från själva litteraturen. Vi har, menar Moi, kommit att bli mer intresserade av att använda litteraturen för teori bygge och teordemonstration än av att låta den lära oss tänka och förstå det den behandlar. I synnerhet kritiserar Moi vad hon kallar den post-saussureanska traditionen. Till denna tradition räknar hon inte bara dekonstruktionen och föreställningen om författarens död, utan även nykritisk anti-intentionalism och nypragmatisk intentionalism à la Benjamin Knapp och Walter Benn Michaels. Det som dessa vitt skilda litteraturteoretiska inriktningar på olika vis fallit offer för är, enligt Moi, vad Wittgenstein kallar vårt begär efter det generella. De begär med andra ord alla misstaget att tro att skönlitterära verk behöver en övergripande teori om språket, tecknet, eller litteraturen för att förstås och förklaras. Detta begär kan enligt Moi förfela såväl teoretiska som politiska problemställningar och ansatser inom litteraturstudiet som annars vore lovvärda och viktiga.

Vad har då Moi att erbjuda i dess ställe? Utgår hon inte själv bara från en annan teori om språket, ”det vardagliga” synen på språk som hon menar sig hitta hos Wittgenstein, Austin och Cavell? På sätt och vis är det förstås så – om man med en ”teori” avser ett teoretiskt analyserande av teorier om språk. Men den vardagsspråkfilosofiska traditionen Moi vänder sig till upprättar inte en ny alternativ teori som säger åt oss vad vi måste undersöka eller ta hänsyn till i läsning av skönlitteratur eller vad som är litteraturens mening. Den säger inget om huruvida författarintentionen är relevant eller inte som en generell fråga inom litteraturstudiet. Istället bollar den tillbaka dylika frågor till

läsaren och dennes möte med enskilda texter. Om en text får läsaren att fundera över författarintentionen och dess relevans för texten så är det en rimlig fråga att teoretisera över där och då, för att en genuin undran har väckts i läsningen.

Det Moi erbjuder i teorins ställe är ett slags förtröstan på litteraturens, läsningens och läsarens egna förmågor att generera intressant frågor och svar. Hon uppmanar oss att ta fasta på skönlitteratur som uttryck och handling, inte för att detta är vad litterära texter ytterst ”är”, utan för att accentueringen av dessa aspekter hos skönlitteraturen kan frigöra oss från den teoretiska frestelsen att definiera litteraturen som objekt. Utifrån vardagsspråkfilosofins betoning av språk som användning, dess uppmärksamhet på det enskilda exemplet, ger Moi förslag på frågor som vi kan ställa till texten för att frigöra oss från vissa slags frågor som tycks ha gått i stå. Detta är enligt Moi den produktiva, till skillnad från den tidigare nämnda teoretiskt kritiska, potential vardagsspråkfilosofin har i mötet med litteraturstudiet. Den sopar bort teoretiska korthus och inbjuder till en mer närgången, passionerad och äventyrlig interaktion med skönlitteraturen där läsarens egna frågor till och reaktioner på texter får en mer framträdande roll.

Som exempel kan här anföras Moïs kritik av misstänksamhetens hermeneutik och vad hon föreslår i dess ställe. Moïs poäng är inte att misstänksam läsning aldrig är befogat. I kapitlet ”Nothing is Hidden: Beyond the Hermeneutics of Suspicion” argumenterar hon – på ett sätt som minner starkt om Rita Felskis *The Limits of Critique* (2015) – för att den misstänksamma läsarten inte bara har blivit ett slags självklar utgångspunkt för den sofistikerade läsaren och därmed närmast automatiskt anammas i akademiska sammanhang. Den tycks därtill ha låst sig i en vilseledande metaforik om texten såsom bestående av synlig yta och dolt djup. Beledsagade av den förföriska bilden av texten såsom ett ting som döljer sitt sanna innehåll kommer vi ikläda oss rollen av hjältemodiga detektiver som har till uppgift att ”avslöja” texten och därmed

riskerar vi att missa vad texten faktiskt gör. Det blir inte bättre av att vända på steken, som förespråkare av så kallad ”ytläsning” gör, menar Moi. Då stannar man inom samma fruktlösa dikotomi. Det är själva idén om texten som bestående av yta och djup som Moi lyfter fram som problematisk. Istället uppmanar hon oss att möta texten med frågan ”Varför detta?”:

”Why this?” is unrelated to the metaphysics of the hidden: it neither presupposes anything particular about surfaces and depths nor prescribes any particular critical mood or attitude. We can ask ”Why this?” in a spirit of confusion, in a spirit of really wanting to know. But we can also ask it in a spirit of suspicion. (To ban suspicion is no better than to require it.) The point is to be able to show *why* suspicion is called for in the particular case. (181)

Sammantaget är *Revolution of the Ordinary* en rolig, vass, skarpsynt och väldigt rik bok. För den som är intresserad av Austin, Wittgenstein och Cavell är den en utmärkt introduktion. Men framställningen är långt mer än en förmedling av dessa filosofers tankegods till litteraturstudiets område. Moi bedriver med deras hjälp sin egen nydanande litteraturfilosofi, lyhörd för de specifika filosofiska problem som litteraturstudiet och litteraturteorin för med sig.

Det är få saker i *Revolution of the Ordinary* som jag hade önskat vara annorlunda. Naturligtvis går en del av Moïs tolkningar av vardagsspråkfilosoferna att ifrågasätta. Bland annat är det min uppfattning att just exemplet med de fem röda äpplena i början av Wittgensteins *Filosofiska undersökningar*, ett exempel Moi inleder sin bok med och läser realistiskt (som hur någon *skulle* kunna göra vid köp av äpplen) tvärt emot är tänkt att illustrera hur förfrämligast en sådan enkel handling blir om vi tänker oss språkanvändning såsom i huvudsak ett opererande med namn på ting (”färg” för *färg*, ”äpplen” för *äpplen*, ”siffror” för *siffror*). Invändningar likt dessa är, skulle jag vilja hävda, ofrånkomliga i ett arbete av detta slag och

därmed av mindre betydelse. Möjligen hade jag dock sett en mer ingående diskussion av litteraturfilosofiska verk i samma tradition. Jag tänker i synnerhet på Kenneth Daubers och Walter Josts antologi *Ordinary Language Criticism, Literary Thinking After Cavell After Wittgenstein* (2003) och David Rudrums utmärkta *The Claim of Literature* (2013) som är ute i liknande ärende. Båda omnämns i *Revolution of the Ordinary*, men med en mer ingående diskussion hade kanske rikedom och mångfalden inom det fält som Dauber och Jost kallar ”vardagspråkkritiken”, och som Moi skriver in sig i, blivit ännu tydligare.

För den läsare som är i jakt på en ny metod eller ett nytt omedelbart tillämpbart teoretiskt perspektiv

genom vilket man kan analysera skönlitteraturen, kommer Mois bok att vara en besvikelse. Den ger oss inga färdiga instruktioner om vad vi ska uppmärksamma i skönlitterära texter, den förespråkar inte några särskilda angreppssätt eller problemställningar. Den uppmanar oss ”bara” att utöva vårt omdöme med urskiljning, vara uppmärksamma, anstränga oss för att ge ord åt den reaktion, de frågor, den förvirring en text väcker i oss, och att svara på de angelägenheter vi finner i litteraturen efter bästa förmåga. Men en litteraturvetenskap som faktiskt vågar göra detta, som vågar axla det intellektuella ansvaret en sådan teoretisk nakenhet medför, skulle i sanning kunna betraktas som revolutionerande.

Ann Steiner om **Julia Pennlert, POESI PÅGÅR. EN STUDIE AV POETER.SE 2003–2016** Umeå: Umeå universitet, 2018, 191 s. (diss. Umeå)

Julia Pennlerts avhandling *Poesi pågår* är en undersökning av webbplatsen Poeter.se 2003–2016. Det rör sig om en webbplats där vem som helst kan publicera lyrik, läsa texter och kommentera andras alster. Sajten är en aktiv miljö med över 2 000 nya deltagare per år och med omkring 50 000 unika besökare per månad. Det är med andra ord en plats där litteratur skapas, läses och diskuteras frekvent och flitigt. Syftet med Pennlerts studie är mot denna bakgrund att studera och analysera Poeter.se för att ”undersöka hur en litterär gemenskap i digitalt format fungerar, vilka författarroller som kommer till uttryck och hur poesin som genre förvaltas eller potentiellt omförhandlas på sajten” (7).

Poeter.se utgör ett relevant material som väcker många frågor om litteraturens villkor i en alltmer digitaliserad och medialiserad samtid. Det kan till och med sägas vara efterlängtat att någon beforskar digitala verk med litteraturvetenskapliga metoder. Inom forskningsområdet digitala humaniora har viktiga studier bidragit med ny kunskap om digital

textpublicering, men Pennlerts undersökning ger ytterligare en dimension i att den belyser materialet litteraturvetenskapligt utifrån tre perspektiv: författande/skrivande, läsande/kommenterande och den digitala publiceringsmiljön.

Det rör sig om ett komplext och synnerligen omfattande material som per definition också kräver digitala metoder och analysverktyg. Pennlert använder en blandning av datorassisterade metoder för att göra distansläsningar och tematiska läsningar av enskilda texter samt litteratursociologiska metoder för att placera in Poeter.se i ett bredare sammanhang. Växlingen mellan kvantitativ distansläsning och närläsning av text förklarar Pennlert med att det är nödvändigt för att kunna närma sig ett så omfattande och komplext material som Poeter.se utgör. Totalt rör det sig om närmare 900 000 texter och mer än 2 miljoner kommentarer vilket kräver ett brett grepp. För att inte tappa bort innehållet och litteraturen är det samtidigt nödvändigt att göra nedslag i enskilda texter.

Avhandlingen avslutas med en klok och intressant

reflektion kring kvantitativa digitala forskningsmetoders förtjänster och tillkortakommanden. Även om det är lite oväntat att denna diskussion är placerad sist och inte i inledningen, fungerar den väl eftersom den därmed blir en reflektion över arbetet som inte hade kunnat skrivas i förväg. Metodfrågor är något som tyvärr får alltför lite utrymme generellt inom litteraturvetenskapen och det är därför särskilt intressant att läsa denna avslutande del. Men samtidigt som Pennlert verkligen går långt i att pröva nya metoder på ett eftertänksamt och klokt sätt är det inte desto mindre ett problem att materialet inte undersöks särskilt nära. Genomgående hade jag gärna sett ytterligare fördjupningar och analys.

Ytterligare en dispositionsfråga som får konsekvenser för undersökningen är det faktum att det inledande teoretiska avsnittet är placerat under tidigare forskning. Pennlert ringar här förvisso in området på ett bra sätt, men samtidigt bidrar placeringen till att avhandlingens teoretiska grund blir lite oklar och likaså hur de teorier som aktualiseras ämnar appliceras. I någon mån finns det också teoretiska reflektioner i metoddiskussionen där främst Katherine Hayles och Franco Moretti är centrala. Placeringen av teorin förefaller inte helt genomtänkt och närmandet till det komplicerade materialet hade kunnat få ytterligare stöd av en mer genomgripande teoretisk diskussion. Det blir också tydligt i de tre analyskapitlen som vid ett flertal tillfällen hade kunnat förstärkas av teoretisk fördjupning och reflektion.

I forskningsöversikten går Pennlert igenom central svensk och internationell forskning, men flera gånger önskar jag att hon tydligare hade kopplat ihop den med sina egna observationer och det föreliggande materialet. Nu blir forskning och teori ett parallellt spår till undersökningen och även om de behandlar samma typer av frågeställningar är det bitvis oklart på vilka sätt de ger användbara perspektiv. Exempelvis finns det en intressant genomgång av läsarstudier som framför allt kopplas till de sociala funktionerna i läsning såsom de formulerats av bland andra Janice

Radway, Elizabeth Long samt Danielle Fuller och DeNel Rehberg Sedo, men huruvida Poeter.se kan relateras till de sociala funktioner som dessa forskare beskriver förblir oklart. Jag menar att det är relevant forskning för sammanhanget, men att analysen hade kunnat skärpas ytterligare ifall deras idéer hade applicerats på materialet. Läsarforskningen är bara ett exempel, det finns genomgående i avhandlingen intressanta forskare och teorier som inte konkret knyts ihop med undersökningen eller dess resultat. Det är framför allt synd då det hade kunnat ge studien mer udd och tydligare slutsatser.

Avhandlingens första analyskapitel undersöker hur delaktighet och gemenskap fungerar på sajten och på vilka sätt denna kan anses utgöra ett fundament för det litterära skapandet och läsandet. Bland annat visar Pennlert att Poeter.se förvisso är en plats för publicering men i än högre grad en sajt för poesiläsning och textrespons. Pennlert diskuterar ingående hur den digitala mötesplattformen, liksom många andra liknande, utvecklar en särskild deltagarkultur. Ett utmärkande drag är att trösklarna för deltagande är låga, att det utvecklas relationer mellan deltagarna och att en stark känsla av engagemang uppstår.

Det andra analyskapitlet undersöker författarrollen i den digitala miljön och jämförs med en traditionellt tryckbaserad författarroll såsom den har växt fram med den moderna bokmarknaden sedan början av 1800-talet. Skribenterna på Poeter.se definieras av de digitala möjligheterna, men styrs också av de ramar som ges inom sajten. Vem som helst kan bli författare är den underliggande logiken som ofta krockar med ideal om att bli en riktig tryckpublicerad författare utgiven på etablerat traditionellt förlag. Även om Pennlert aldrig visar att Poeter.se på något sätt omformulerar vem som är författare kan hon tydligt belägga att det inom ramarna för sajten är ett inkluderande förhållningssätt som är centralt där alla kan skriva och vem som helst är författare. Amatörförfattarens position i relation till en professionellt verksam författare problematiseras, men det hade också varit

intressant med en bredare utblick mot egenutgivning och upplösta gränser mellan professionellt arbete och amatörverksamhet.

Poeten, skriver Pennlert, är ”en konstruktion som är omringad av flera funktioner och presentationsmöjligheter” (120). Det gör att det finns ett brett fält av olika typer av författarpresentationer på sajten, varav en del kan sägas ingå i den digitala kontextens krav och förväntningar. Det betyder att det finns föreställningar och strukturer för kommunikation med läsarna och med den på sajten etablerade deltagarkulturen. Alla skribenter ingår dock inte i denna struktur utan en del väljer att vara distanserade, anonyma och lämnar inte någon biografisk information. I andra sammanhang har det hävdats att poesi på nätet skrivs främst av unga kvinnor, men Pennlert motbevisar detta med sitt material där de mest aktiva textförfattarna främst är män över 35 år. Det är istället bland de som kommenterar texterna som kvinnorna dominerar, men dessa kan inte heller betraktas som unga då flertalet är över 50 år. Visserligen är det många som inte anger ålder, men sajten kan inte beskrivas som en ung kvinnlig verksamhet.

Eftersom Pennlerts material är så unikt ger också studien många intressanta resultat och observationer. Denna styrka i avhandlingen hade dock kunnat förstärkas ytterligare genom analys, men också genom att undersökningens resultat presenterats tydligare. Intressanta resonemang i tidigare forskning lyfts genomgående fram, men mer specifikt än så blir det inte. Ett exempel är i diskussionen kring uppmärksamhetsökning och synlighet på nätet som i sig är relevant. Samtidigt visar det sig att författarna på Poeter.se inte är särskilt medialt eller performativt framträdande och den diskussion som hänvisas till gäller mer etablerade författare. Det betyder inte att det inte finns kopplingar och det hade varit intressant att utreda hur uppmärksamhet och synlighet kan vara en drivkraft även i de digitala författarskapen.

Det tredje analyskapitlet avser den lyrik som publiceras på Poeter.se. Pennlert fokuserar på de egenskaper som anses särskilja lyrik i en digital miljö och om texterna villkoras av eller går i dialog med denna (124). Resultaten är bland annat att den största andelen publicerade texter är skrivna på fri vers, att många texter aldrig får någon respons, att det stora flödet av texter gör att enskilda dikter bara blir synliga en kort stund – de får sina kommentarer inom några timmar för att sedan bli osynliga. Det finns en ögonblickskänsla som både är lockande eftersom den ger nerv och problematisk eftersom lyriken osynliggörs. Pennlert kallar det passande för en ”tidsbaserad estetik” (162), där synlighet är beroende av publiceringsstunden och att de flesta texter försvinner snabbt. Det betyder också att deltagarna, här i form av läsare, styrs av det temporala i visningen av olika verk. Dikter visas på första sidan under en kort tid och försvinner därefter snabbt in i den enorma mängd tidigare publicerade texter. Pennlert visar också, vilket anknyter till resultat i andra liknande studier, att ”läsarna ger uttryck för en känslobaserad läsart” (169). Styrkan i Pennlerts studie är givet det sistnämnda att hon konkret och övertygande kan föra detta i bevis kvantitativt, till skillnad från många gånger lösa påståenden baserade på snabba observationer.

Avslutningsvis utgör Julia Pennlerts avhandling ett centralt och viktigt bidrag till den internationellt och i Sverige alltmer tongivande forskningsinriktning som brukar kallas digital humaniora. Materialet som undersöks är en utmaning och det har hanterats klokt med hjälp av digitala kvantitativa metoder. Även om avhandlingen inte kan sägas ge svar på alla de intressanta och relevanta frågor som den reser, öppnar den just härigenom upp för fördjupande studier utifrån liknande utgångspunkter i framtiden.

Ellen Söderblom Saarela om **Sigrid Schottenius Cullhed och Mats Malm (red.)**,
READING LATE ANTIQUITY Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018, 267 s.

Vad menar vi med senantiken? I antologi *Reading Late Antiquity* undersöker redaktörerna Sigrid Schottenius Cullhed och Mats Malm, tillsammans med bokens resterande 12 kapitelförfattare, inte bara hur vi ser på senantiken idag utan även hur man sett på den tidigare i historien. Volymen samlar ett antal bidrag från en konferens om senantik reception som ägde rum under våren 2015 i Stockholm. Användningen av själva begreppet 'senantiken' vittnar om en vilja att placera perioden i relation till den klassiska antiken. "Unfolding in the shadow of the hegemonic 'Classical' tradition, the culture of the late Roman Empire has tended to slip in and out of western consciousness", skriver redaktörerna i inledningen (10). Konferensen tydliggjorde att konstruktionen av senantiken har varit mer diffus än man tidigare trott (9). Volymens kapitel visar hur senantiken använts och behandlats under medeltiden och modernare tider på olika sätt. Med sin försummade position jämfört med den klassiska antiken, tycks senantiken ha fått en roll i senare tiders historieskrivning som något med vilket man utforskar och experimenterar med den egna tidens aktuella estetiska uttryck och konventioner. Som antologin visar tycks senantiken således bli en projektyta på vilken författare kan diskutera sin egen samtid.

Reading Late Antiquity består av tre delar. Den första, "Theoretical Outlooks", är teoretiskt fokuserad och kretsar kring teman som anakronism och postmodernism i relation till senantiken. Den andra, med titeln "Decadence and Decline", belyser hur akademiker, författare och konstnärer som hörde till den dekadenta rörelsen runt förra sekelskiftet i Frankrike, Italien och Österrike såg på senantiken. Här behandlas även historiografiska arbeten från Schweiz och Tyskland, vilka bidrog till bevästandet av idén om det sena romarrikets förfall. Senantiken sågs under denna

tid som dekadent på flera sätt, i kontrast mot den klassiska antiken. Den tredje och sista delen, titulerad "Continuities and Transformations", handlar om den senantika perioden som någonting upphöjt, jämfört med en tidigare syn på den som förfall. Snarare än att framställa den som en degenererad period som inte kan mäta sig med den klassiska antika kulturen, visar kapitelförfattarna hur senantikens stil och estetik kan ses som innovativ och värd att beakta i sin egen rätt.

"When we read Late Antiquity, we wrestle with a problem of time." (17) Så inleder James Uden sitt bidrag och därmed volymen i sin helhet om man bortser från redaktörernas introduktion. Ungefär från det andra till det sjunde århundradet kan vi tala om perioden senantiken, men problemet som Uden formulerar består. Kronologiskt villkorad som *after* det klassiska förvisar periodiseringen per definition senantika författare till den klassiska litteraturens efterföljare. Tolkning av den senantika litteraturen är således villkorad av hur vi uppfattar tid, menar Uden. Hur ska vi läsa senantikens litteratur i sin egen rätt, utan att sätta den i relation till den klassiska antiken?

Även om den tidsproblematik som Uden lyfter fram existerar behöver den inte nödvändigtvis betraktas som ett problem. *Reading Late Antiquity* visar istället hur litteraturhistorien består av ett slags diakronisk pågående dialog. Traditionen influerar senare tiders litteratur, men används även som motpol, ett medel för att skapa något eget och nytt för ens egen tid. Marco Formisano menar i sitt bidrag att senantiken "emerges as an age obsessed with its own tradition" (44). Senantiken konstruerar enligt Formisano en ickelinjär, anakronistisk relation till det förflutna. Han menar att periodens starka koppling till det förflutna inte skapas enbart genom intertextuella referenser till klassiska poeter som Vergilius, utan även genom

att senare tider och det förflutna vävs samman i ett skapande av historien (44).

Som Olof Heilo framhåller i sitt bidrag kan man befria sig från en villkorad syn på den senantika litteraturen såsom ständigt underkastad antiken genom att erkänna läsarens egen kreativitet. Han argumenterar för att en läsning är en aktivitet, inte ett passivt skeende: en läsning ”continuously adds something to the material because it goes through the eyes of a beholding subject” (81). I antologins kapitel tydliggörs på olika sätt hur de senantika poeternas kreativa användning av traditionen även återspeglas i läsningar och tolkningar av senantiken från senare tid. En förståelse av historia och litterär tradition som grundar sig i en pågående omläsning, såsom Heilo skriver, skulle kunna vara en lösning på det problem som Uden skisserar i sin beskrivning av den moderna indelningen av perioderna antiken och senantiken.

Antologins stora behållning är att kapitelförfattarna vrider och vänder på just denna problematik vilken rör distansen mellan senare tiders läsare och den senantika texten, och på ett mer allmänt plan hur ett historiskt material ska förstås. Både i teoretiskt orienterade diskussioner och i mer specifika fallstudier återkommer volymen till frågor om tid, anakronism och människors eviga strävan efter att närma sig det förflutna. Det receptionshistoriska perspektivet blottlägger den moderna läsarens närvaro i studiet av historien och tycks därmed vilja göra upp med myten om den objektiva historieskrivningen.

Jag kommer i det följande att fokusera mer ingående på ett exempel ur antologin för att illustrera detta närmre och mer specifikt. I sitt bidrag till antologin visar Henriette Harich-Schwarzbauer hur den österrikiska författaren Alma Joanna Koenig (1887–1942) å ena sidan influeras av sin *fin de siècle*-kontext, å andra sidan av antiken och senantiken, närmre bestämt av den bysantinska kejsarinnan Theodora (ca 500–548). Detta menar Harich-Schwarzbauer har sin förklaring i att senantiken via *fin de siècle*-rörelsen fick ett slags renässans (138). Koenig behandlade på

en gång kvinnornas villkor under sin egen tid och de som hon fann i litteraturen, som Theodora (139).

När Koenig skriver *Der heilige Palast* (1922) skriver hon fram den senantika historien i relation till sin egen levda erfarenhet. Boken om cirkusdottern som blev kejsarinna av det Bysantinska riket blev en *best-seller*, men även kontroversiell och anklagad för att vara pornografisk (140). *Der heilige Palast* är baserad på den senantika texten *Hemlig historia* (ca 550–51), i vilken Prokopios ger en smädande utläggning av kejsare Justinianus och kejsarinnan Theodora, liksom generalen Belisarius och hans hustru Antonia. I Prokopios beskrivning skildras Theodora i föga smickrande ordalag som en ondskefull intrigmaker-ska. När Koenig skriver sin berättelse om Theodora är den filtrerad genom *Hemlig historia* (141, 143). Ändå erbjuder Koenig, menar Harich-Schwarzbauer, en stundom respektingivande känslig berättelse om Theodora (142). Harich-Schwarzbauer kopplar *Der heilige Palast* till Koenigs verklighet; hur hennes egen strävan efter en fri sexualitet kan säga något om mottagandet av den senantika kejsarinnan. Hon menar att Koenig ständigt återvänder till historien, men distanserar sig från ett slags optimistisk historiesyn. Hos Koenig fanns ingen förväntan om att historien bar på svaren på nutidens problem; den kunde inte lösa människors inre tvivel (137). Återigen tycks vi således hamna i tankar om anakronism och den aktiva praktik som omläsning av historien faktiskt är, för att tala med Formisano och Heilo. Historien är inte en objektiv produkt med givna svar, utan något att orientera sig inom från det perspektiv man själv besitter.

Harich-Schwarzbauer analys av Theodora är ett illustrativt exempel på hur senare tider tagit emot kejsarinnan olika beroende på receptionens egen tidsanda. Tillsammans med *Hemlig historia* har man blickat mot den fängslande 500-talsmosaiken i Ravenna, där Theodoras blick borrar sig in i betraktaren. Med få andra källor tycks den färgstarka beskrivning och bild av henne som finns kvar väcka senare tiders asso-

ciationer och tankar om vem Theodora kan ha varit, vilket blir tydligt i historikers olika beskrivningar av henne. På så vis placerar sig Koenig väl in i en modern tradition av fascination över kejsarinnan. Koenig var inte forskare, utan som Harich-Schwarzbauer påpekar läste hon om antiken och senantiken som privatperson (138–139). Harich-Schwarzbauer framhåller att Koenigs egen historia ledde henne till den senantika världen, Bysans och Theodora (138). Möjligen kan denna iakttagelse förklara den roll som senantiken tycks ha haft för modernare tiders läsare av den: dess diffusa status i relation till den antika världen öppnar för den moderna läsarens aktiva tolkningsarbete. Såsom varande i den klassiska litteraturens skugga öppnar den upp utrymmet för senare tider att utforska den egna tidens estetiska former och uttryck.

Å ena sidan innebär det att vårt avstånd till historien ökar: historiens objektivitet negeras, den historiska källan kan inte frigöra sig från den nutida läsarens praktik. Å andra sidan kan just läsarens relation till läsningen, som David Westberg visar, innebära att vi närmar oss historien. I sitt bidrag beskriver han hur den bysantinska 1100-talslitteraturen upphöjde den antika och senantika litteraturens form och innehåll för att berätta något nytt och för att behaga en samtida

medeltida publik. Att blicka bakåt till och identifiera sig med senantiken hade alltså, som Westberg visar, redan under 1100-talet en lång tradition bakom sig (211f.). Kanske är det alltså så att vi alla alltjämt tycks omläsa historien genom att aktivt se den genom våra egna nutida positioners filter. Vår syn på senantiken bryter med senantikens egen tidsuppfattning, det framgår av termen själv. Med *Reading Late Antiquity* måste läsaren således bli medveten om sin egen roll som läsare och medskapare av historien, och kanske ifrågasätta sig själv, i fråga om inte bara hur man ser på tid och periodisering, men även tolkning och litterärt värde.

Reading Late Antiquity är ett välkommet bidrag till den historiskt inriktade litteraturforskningen. De teoretiska diskussionerna tillsammans med det rikliga omfånget av fallstudier – av vilka en knapp bråkdel kunnat diskuteras här – utgör tillsammans ett metodologiskt hjälpmedel att ta avstamp i vid forskning av inte bara senantiken, utan även till exempel medeltiden.

Genom det receptionshistoriska perspektiv som anläggs i *Reading Late Antiquity* tydliggörs den historiska kontinuiteten i olika tiders läsning av senantiken och historien mer generellt. Så närmar vi oss som moderna läsare inte bara äldre tiders reception av senantiken, utan även senantiken själv.

Klas Grinell om **Ragni Svensson, CAVEFORS. FÖRLAGSPROFIL OCH MEDIALA MYTBILDER I DET SVENSKA LITTERATURSAMHÄLLET 1959–1982** Lund: ellerströms, 2018, 320 s. (diss Lund)

Bo Cavefors förlag är legendariskt. Ragni Svenssons bokhistoriska avhandling om dess förlagsprofil och mytbilderna kring denna berör därför många i det svenska kulturlivet på ett närmast personligt plan. Det märks inte minst i mottagandet av avhandlingen, som omskrivits en hel del. Men många av texterna handlar mer om anmälarnas relationer till Bo Cavefors förlag än om själva avhandlingen. Såväl läsningen av avhandlingen som artiklarna om den ger därmed

inblickar i det svenska litteratursamhället och de myter som florerar där. Som de allra flesta påpekar är det en både snygg och läsvänlig avhandling. Det är en bok om böckers materialitet. Designen från ellerströms förlag är kongenial, inspirerad av Cavefors utgåva av Peter Weiss *Jean Paul Marat förföljd och mördad så som det framställs av patienterna på hospitalet Charenton under ledning av Herr de Sade* från 1970.

Det handlar om bok- och förlagshistoria, och inte

om någon biografisk, litteratur- eller idéhistorisk analys. Perspektivet är genomfört med fokus på utgivning, böckernas materialitet, tillkomsthistorier och reception i pressen. Det är fascinerande för oss som är skolade i textanalys att se hur långt en undersökning av omslag, paratexter och kontexter kommer. Avhandlingen är traditionellt upplagd med en inledande del om teori och tidigare forskning, följt av en kronologisk berättelse om förlagets uppgång och fall, avslutat med en kort sammanfattande analys. Boken är rikt illustrerad, framförallt med bilder på de bokomslag som diskuteras i texten. Som Svensson själv påpekar är Bo Cavefors förlags historia så dramatisk att det nästan varit svårt att motstå den inneboende dramaturgin. Men hon motstår frestelsen väl och skapar en medryckande och lättillgänglig text som samtidigt hela tiden håller sikte på avhandlingens frågor och teman.

Med tanke på mytbildningen kring personen Bo Cavefors och det otroliga inflytande han haft över akademisk teoribildning på vänsterkanten är det närmast förvånande att det rika förlagsarkiv som donerats till Lunds universitetsbibliotek inte beforskats tidigare. En stor behållning med avhandlingen är just redovisningen av detta åtta hyllmeter stora material. Men lika viktigt för historieskrivningen som arkivmaterialet är de faktiska, fysiska böckerna förlaget gav ut, och det mediala mottagande dessa fick. Dessutom har avhandlingsförfattaren genomfört ett antal intervjuer med huvudpersonen själv och ett antal personer runt honom som hon behandlar på ett nyanserat sätt.

Sammantaget kan Svensson genom sitt material övertygande och detaljerat teckna såväl Cavefors förlagsprofil som de mediala mytbilderna kring förlaget och förläggaren, liksom hur förlaget medvetet påverkade och drog nytta av myterna. Det ges också en hel del inblickar i det Svensson med Johan Svedjedal kallar för ”det svenska litteratursamhället’ under perioden 1959–1982.” ”Cavefors blir i detta sammanhang särskilt intressant att studera då förlaget uppfattades som apart och utmanande i sin samtid, samtidigt som det ofta låg rätt i tiden när det gällde att förvalta nya poli-

tiska strömningar, bokmarknadsmässiga trender, aktuella genrer och författarskap” (14f.), skriver Svensson i avsnittet syfte och frågeställningar. Det blir dock inte riktigt tydligt på vilket sätt just det aparta skulle vara mer belysande för att förstå ”bokförläggandets samhällsfunktion ur ett vidare perspektiv” (14). Oavsett detta skapar avhandlingen en sådan förståelse.

Tjugotreåringen Bo Cavefors drog 1959 igång sitt förlag med ärvda pengar och kontor hemma i föräldrarnas villa i Limhamn. Han hade gått på jesuitisk privatskola i London, hade en aristokratisk framtoning och vad det verkar en mycket klar idé om att etablera sig som en avantgardistisk intellektuell och bokförläggare i Sverige. Exklusivt och djärvt var ord som tidigt förknippades med såväl personen som förlaget och de böcker det gav ut. En obändig vilja att ge plats åt det kontroversiella gav en katalog som inkluderade allt från Ezra Pound, Gunnar Unger, Josef Stalin, Kim Il-sung och Per Engdal.

Svensson visar hur Cavefors genom hela sin historia lyckades bevara en förlagsprofil och medial mytbild byggd kring kvalitet och kompromisslöshet. Till skillnad från tidigare mer okritiska framställningar av förlaget visar Svensson att Bo Cavefors också var en förläggare som förhöll sig pragmatiskt till det omkringliggande litteratursamhället och arbetade systematiskt för att etablera sig i Svenska bokförläggareföreningen och senare som mottagare av statligt litteraturstöd från det nybildade Kulturrådet. Även om det nämns att förlaget likviderades med stora skulder och att Cavefors själv under hela sin förläggartid levde på ärvda pengar diskuteras inte vad det betyder för hur vi kan förstå förlagets speciella roll i svenskt litteratursamhälle. Är inte förlaget så mycket av ett särfall att det främst är intressant som en slags förläggarebiografi snarare än som exempel på bokförläggandets samhällsfunktion? Det intrycket förstärks av att den fylliga och klara genomgången av teorier och tidigare forskning inte riktigt följs upp genom avhandlingen och den återkommer inte heller i den sex sidor korta ”Sammanfattning och analys” som snarare

sammanfattar de deskriptiva elementen i avhandlingen än driver någon vidare analys.

Men innan läsaren kommit så långt i boken har hen fått ta del av en bred och fängslande kartläggning av Cavefors utgivningshistoria och kontaktnät som trots Cavefors särart samtidigt ger en bredare bild av svenskt bokförläggande och litteratursamhälle under 1960- och 70-talen. Svensson skriver väl och lyckas hålla flytet i texten också genom de partier som redovisar ganska mastiga kataloger av titlar, omslag och omständigheter runt publiceringen av enskilda böcker. Detta gäller framförallt i kapitlet om de bägge mest inflytelserika pocketserierna BOC och Zenit, som också givit förlaget dess rykte som den nya vänsterns husförlag. Svensson visar att utgivningen var bredare än så. Den började snarare med vad som uppfattades som djärva utgåvor av kulturkonservativa författare som Ezra Pound. Cavefors egen politiska position är mer svårfångad än vad mytbilderna gör gällande, även om Svensson visar hur han vänsterradikaliserades under 1960- och 70-talen och oroade sig för antisovjetism och gav uttalat stöd till Nordkorea såväl som till västtyska RAF:s våld. Enligt Cavefors själv, liksom i den allmänna uppfattningen, var också omständigheterna kring hans utgivning av RAF:s texter orsaken till förlagets likvidation.

Avhandlingen visar samtidigt att förlagets slut var mer komplicerat än så, men utan att egentligen ge något tydligt svar om betydelsen av RAF-samarbetet. Formellt sett dömdes Cavefors för ekonomisk brottslighet och försöken att rädda förlaget gick i stöpet på grund av interna stridigheter i den stiftelse som bildades för ändamålet. Här framkommer omständigheter kring den så kallade Caveforsaffären som kunde tolkats mer utförligt och skarpare. I min läsning av Svenssons framställning av förlagets fall framstår RAF-spåret som något av en efterkonstruktion, som en ytterligare mytbild rörande statsmaktens misstro mot fria intellektuella, skapad av Cavefors ideologiska fränder.

Spiken i kistan kom snarare när Cavefors blev av med ett sedan tidigare kontrakterat uppdrag att ge ut en nationalutgåva av Strindbergs samlade verk bekos-

tad av Statens kulturråd. Detta uppfattades alltså som en slags bestraffning för samröret med RAF. Men det presenterade materialet ger snarare bilden av en jävig och vänskapskorrumperad arbetsgrupp på Kulturrådet som självsvåldigt givit uppdraget till Cavefors förlag och sedan involverat sig djupt i ett försök att rekonstruera ett ekonomiskt dysfunktionellt bolag.

En central aktör i det som också kan kallas Strindbergaffären var Cavefors långvarige samarbetspartner Harry Järv. Järv gav ut flera böcker på Cavefors förlag och ska enligt avhandlingen ha fungerat som något av en mentor för den unge Bo Cavefors. Som medlem i Kulturrådets arbetsgrupp för stöd till utgivning av klassiker var Järv drivande i att Cavefors förlag skulle få uppdraget att ge ut en påkostad nationalupplaga av August Strindbergs samlade verk. Avtalet sades sedermera upp av Kulturrådet med hänvisning till brister i upphandlingen som favoriserat Cavefors. Istället för att ta till sig av denna kritik var Järv en av de mest högljudda i den offentliga kritiken av beslutet med artiklar om ”rättsövergrepp och oskicklig ämbetsutövning”. Historien om Bo Cavefors förlag slutar sedan med en öppen strid mellan Järv och Cavefors kring den stiftelse för att rädda förlaget som Järv varit drivande i. Men kanske är det bra att avhandlingen nöjer sig med att redovisa vad som faktiskt skedde, snarare än att börja spekulera i frågor om jäv och skuld?

Det är dock lite synd att avhandlingen avslutas med ett något uppgivet konstaterande att det fortfarande saknas en analys av att ”litteratursamhället i så hög grad varit präglat av manligt kodade ideal och mytbildningar” (222). Tidigare i avhandlingen har vi sett hur Cavefors smak för det kontroversiella fick honom att så tidigt som 1962 ge ut Kristina Ahlmark-Michaneks mycket omdiskuterade sexualliberala *Jungfrutro och dubbelmoral*. Det hade varit intressant med en diskussion om varför detta spår inte ledde vidare och blev del i Cavefors radikala utgivning kring decennieskiftet 1970 när den radikala feminismen introducerades i Sverige, bland annat med översättningar av Kate Millets *Sexualpolitiken* (1971) och Germaine Greers *Den*

kvinnliga enucken (1971). Det sexualliberala spåret kom sedan att utvidgas med översättningarna av Erika Jongs *Rädd att flyga* (1975) och Suzanne Bröggers *Kärlekens vägar och villovägar* (1976). Under samma tid reste Angela Davies i Sovjet 1971 och DDR 1972, och framträdande författare som Sheila Rowbotham stod mycket nära den nya vänster som enligt avhandlingen i mycket influerade såväl BOC som Zenit-serierna.

Varför intresserade detta inte Cavefors och nätverken kring förlaget tillräckligt för att avspeglas i den breda utgivning som utmärkte förlaget vid denna tidpunkt? Att de större och mer försiktiga förlagen valde att ge ut feministisk teori gör Svenssons hänvisning till ”litteratursamhället som ’manlig arena’, delvis styrd

av vissa manliga normer och begär” (222) lite väl enkel. I den sammanfattande analys där detta uttalande fälls får det empiriska materialet styra väl mycket och inledningens breda inhämtning av tidigare forskning och teoretiska perspektiv aktiveras tyvärr inte. Om något mer möda lagts på att knyta samman de två delarna hade analysen kunnat komma längre och nog också haft en del intressant att säga också om Cavefors förlag som en specifik ”manlig arena”.

Det är alltid både lätt och ogint att peka på allt ytterligare som kunnat vara med. I Ragni Svenssons avhandling finns inget som inte är läsvärt och intressant. Önskan om att få än mer ska därmed inte ses som en brist utan som en följd av bokens kvaliteter.

Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson om **Margaretha Fahlgren och Birgitta Wistrand, ÄLSKA ELLER ÄLSKAS I POLITIKEN. MAKT OCH KÄNSLOR I POLITISKA BIOGRAFIER** Stockholm: Appell Förlag, 2018, 264 s.

AO: Det är en väldigt aktuell och intressant bok Margaretha Fahlgren och Birgitta Wistrand har publicerat om politiska biografier och självbiografier i Sverige under 1900-talet.

TF: Absolut. Litteraturen har ju i alla tider haft en politisk och ideologisk dimension. Det räcker att nämna samtida författare som Athena Farrokhzad eller Johannes Anyuru. Går vi längre tillbaka i historien är det tydligt hur författare har hyllat, men förstås också kritiserat, makthavare av olika slag.

Men även det omvända är tydligt: en mängd politiker har genom åren använt sig av litteraturens inneboende potential i olika sammanhang. Det har handlat om att referera till skönlitterära verk eller diktare – eller om att politikerna själva tagit steget in i litteraturens värld som författare. Någon gång med skönlitterära alster men framför allt med självbiografiska skildringar.

AO: Det rör sig därtill om ett både stort och lukrativt fält. Idag möts man ju av en flod av politiska självbiografier. Kontraktet för paret Obamas självbiografier lär enligt uppgift ha legat på 60 miljoner dollar.

På liknande sätt har Fredrik Reinfeldt berättat om hur hans mailkorg dagen efter valet 2014 fylldes av meddelanden om saker som måste ordnas innan han lämnade posten som statsminister. Endast ett mail blickade framåt, en förfrågan från Albert Bonniers förlag om han var intresserad av att skriva en självbiografi.

Givet detta stora intresse för politiska biografier är det förstås högst rimligt att Fahlgren och Wistrand tar sig an detta fält i *Älska eller älskas i politiken*.

TF: Att Fahlgren och Wistrand såsom litteraturvetare ägnar sig åt ett icke-fiktivt material är inte heller längre en sensation – snarare en etablerad praktik. Där har inte minst *cultural studies*-traditionen varit viktig. Men författarna anknyter i denna bok också till det

ytterligt livaktiga fält som benämns *life writing*, vilket omfattar undersökningar av självframställningar av olika slag inom olika fält och sektorer.

AO: Bokens ambition är alltså att analysera svenska politiska självbiografier och biografier under 1900-talet med fokus på kategorierna makt och känslor. Huvudtesen är att känslodimensionen ofta är underkommunicerad och har en tendens att försvinna i analysen av skilda politiska skeenden, inte minst i politikernas egna redogörelser för dessa. I det första kapitlet – med fokus på samtida socialdemokratiska självbiografier – blir denna känslodimension dock tydlig. Pär Nuders självbiografi *Stolt men inte nöjd* (2008) har exempelvis undertiteln ”En kärleksförklaring till politiken”.

TF: Författarna visar här på ett intressant sätt på politikernas passionerade förhållande till politiken och det egna partiet. Detta är heller inte så förvånande med tanke på att toppolitiker investerar väldigt mycket tid och engagemang i denna verksamhet. Politiken är därtill ett sammanhang som fungerar tydligt identitetsskapande.

Samtidigt står det klart att också andra känslor än kärlek har en framträdande plats i politiken. Redan detta att *inte* älskas – det vill säga att ratas, exkluderas eller tvingas bort – får stor plats i den här typen av böcker. Sådana latent hot ger i sig upphov till negativt laddade känslor. Ska jag få det där efterlängttade samtalet från partiledaren som öppnar nya dörrar? Eller går ögonblicket mig förbi? Med tanke på det omfattande material som författarna griper över, vore det intressant att läsa mer om hur andra, starka känslor spelar med och mot den kärlekstematik som Fahlgren och Wistrand lyfter fram.

AO: Ett sådant annorlunda känsloperspektiv träder dock fram i bokens tredje kapitel med rubriken ”Kultur och känslor”. Här handlar det mindre om kärlek än om ett antal politikernas känsla av vantrivsel

i det politiska livet. I centrum för kapitlet står Ernst Wigforss och Per Ahlmark. Medan Wigforss i efterhand i sina *Minnen 1–3* (1950–54) luftar sitt missnöje med politiken och vad den gjort med honom, drar Ahlmark tidigt konsekvensen av sina insikter. Han lämnar helt politiken 1978 efter bara en kort tid som arbetsmarknadsminister och vice statsminister. Istället ägnar han sig åt eget skrivande, först skönlitterärt därefter politiskt debatterande.

TF: En annan politiker som lyfts fram i detta kapitel är Håkan Juholt som strävade efter att ge kulturen en framträdande plats i sin politiska gärning. I ett försök att profilera sig mot Fredrik Reinfeldt, som vid den här tiden positionerat sig i den breda, populärkulturella sfären, lyfte Juholt medvetet arvet från arbetarrörelsens finkulturella bildningssträvan. Just denna kulturprofilering framstår också som ganska lyckad. Att Juholt efter endast en kort tid fick lämna partiledarskapet hade helt andra orsaker.

AO: Självbiografen brukar ju beskrivas som en dialogisk genre, som en replik in i offentligheten. Författaren har ofta ett performativt syfte med sin bok, kanske att försvara sig, anklaga någon eller blanda bort korten. Fahlgren och Wistrand visar också tydligt på denna tendens i de olika självbiografierna.

Med tanke på att de behandlar ett stort material hade det varit spännande om de i högre grad hade kunnat strukturera och klassificera dessa olika utsägelsepositioner. Även om det förstås inte är alldeles enkelt.

TF: Författarna ställer dock olika självbiografier och biografier, som behandlar samma skeenden, i dialog med varandra. Därigenom konstruerar de en egen linje eller berättelse, vilket gör läsningen av boken fängslande.

Riktigt intressant blir det i fallet Mona Sahlin, som inte bara skrivit en utan två självbiografier. Den första 1996 efter det att hon tvingats avgå efter den så kallade Toblerone-affären. Den andra inför valet 2010 där hon

presenterar sina framtida visioner. Till detta kommer ett par biografier om Sahlin under samma tid.

Kring denna ansamling Sahlinböcker hade det dessutom varit möjligt att utveckla resonemanget kring den självbiografiska respektive biografiska genrens särdrag och funktion.

AO: Med tanke på att Fahlgrens och Wistrands bok granskar ett stort antal politiska biografier och självbiografier står slutkapitlet ut. Här redovisas intervjuer författarna själva genomfört med tre politiker: FI:s dåvarande ledare Gudrun Schyman, den moderata riksdagsmannen Hanif Bali samt den liberala EU-kommissionären Cecilia Wikström. De två första av dessa intervjuer, med Schyman och Bali, belyser inte minst hur de på olika sätt konstruerar sin respektive politiska persona i offentligheten. Schyman genom att satsa på politiska hemma-hos-möten hos hugade värdar, Bali genom sin starka närvaro i sociala medier.

I förhållande till den övriga studien väcker detta slutkapitel en del frågor. Bland annat kring den tryckta självbiografins ställning i och för det politiska livet. Vad bidrar den med? Vad är dess begränsning? Och hur förhåller sig den till andra medieberättelser om politik?

TF: Ja, den politiska berättelsen möter vi ju idag inte bara i politikernas självbiografier. Den har också en stark ställning i den moderna populärkulturen med tv-serier som *House of Cards* (2013–18) och *Borgen* (2010–13) och romaner som Hanne-Vibeke Holsts *Kronprinsessan* (2006) eller för den delen Michel Houellebecqs *Underkastelse* (2015). Till det kommer nyhetsmediernas återkommande berättelser om det politiska spelet. Detta har inte minst blivit tydligt under hösten 2018, då nyhetsförmedlingen i landet dominerats av beskrivningar och analyser av den pågående svåra regeringsbildningen.

Indirekt pekar likväl författarnas fokus på den tryckta biografien och självbiografien på bokens fortsatta starka ställning i vår digitaliserade tid. Det är fortfarande den tryckta boken som har högst status.

AO: Fahlgrens och Wistrands studie har på sitt sätt ett dubbelt syfte: författarna har å ena sidan ambitionen att säga något om det faktiska politiska livet – bland annat detta att känslor spelar en mycket viktigare roll i politiken än vad som normalt har erkänts. Å andra sidan vill de undersöka sitt material som texter i egen rätt och säga något om hur de faktiskt är gjorda, om själva gestaltningen. Häri ligger en utmaning, i synnerhet om man spänner över ett så stort material som de gör.

Med ett starkare fokus på sin egen, högst rimliga ståndpunkt att politiska (själv)biografier är ”parts-inlagor förklädda till historieskrivning” och på ett något färre antal böcker kunde de ha riktat större uppmärksamhet mot vad de studerade texterna faktiskt gör. Vilket är deras unika eller särskilda bidrag till den ständigt pågående och medialt vittförgrenade berättelsen om politik?

TF: Detta är en återkommande svårighet när det gäller analysen och diskussionen av den här typen av icke-fiktivt material. Den är vi själva väl bekanta med: man riskerar att hamna mellan stolarna. Man vill både säga något om ”verkligheten” och om gestaltningen av denna verklighet. Samtidigt finns det något väldigt lockande – för oss som litteraturvetare – att någon gång lämna fiktionens värld och istället ge oss ut i det levande livet. Sammantaget ger också *Älska eller älskas i politiken* viktiga insikter i både det politiska livet och gestaltningen av detta.

AO: Även om samtiden blir alltmer digital är den pappersburna bokens ställning fortsatt stark. Det gäller förstås inte endast inom det celebritetsfält som utgörs av politiken. Den tryckta boken erbjuder å ena sidan utrymme att tala utförligt och öppnar å andra sidan dörrar in i den mediala offentlighetens många kanaler. Mot den bakgrunden är det en både vital och betydelsefull genre Fahlgren och Wistrand här undersöker.

MEDVERKANDE

Anders Ohlsson är professor i litteraturvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum i Lund. Hans forskning är inriktad mot litteraturens funktion i offentligheten och användningen av litteratur i olika sammanhang, till exempel i *Statsministerns sommarläsning. Om litteratur, politik och bildning* (2014) som han skrivit tillsammans med professor Torbjörn Forslid.

Axel Andersson är fil. dr i historia och kritiker. Under 2016–2018 var han redaktör och ansvarig utgivare för Kritikklubben. Han har bland annat utgivit *Den koloniala simskolan* (2016), *Atlantvärlden* (2018) samt *Framtidens kritik* (2018), tillsammans med Alexander Svedberg.

Åsa Arping är professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Hon var redaktionsmedlem när TFL befann sig i Göteborg åren 1997–98, och hon ingår sedan några år i tidskriftens redaktionsråd. Arping var redaktör för *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2003–05 och är sedan januari 2017 huvudredaktör för *Kriterium*, en plattform för kvalitetsgranskning och OA-publicering av vetenskapliga böcker.

Eva Borgström är professor i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Hennes senaste publikation är den tvärvetenskapliga antologin *Den kvinnliga tvåsamhetens frirum. Kvinnopar i kvinnorörelsen 1890–1960* (2018) som hon varit redaktör för tillsammans med historikern Hanna Markusson Winkvist.

Annelie Bränström Öhman är professor i litteraturvetenskap och genusvetenskap vid Umeå universitet

och kulturskribent. Hennes forskning har främst rört sig i de tre fälten feministisk teori, kreativt akademiskt skrivande och emotionsstudier. Hon har bland annat skrivit böckerna *Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalmodernism* (1998), *”kärlek! och någonting att skratta åt! dessutom”*. Sara Lidman och *den kärleksfulla blicken* (2008) och *Stilens munterhet. Sara Lidmans författardagböcker 1975–1985* (2014). För närvarande skriver hon på en essäsamling om litterära garderober och textila/textuella stilstrategier med arbetsnamnet *Språkdräkter*.

Solveig Daugaard är fil. dr i språk och kultur vid Linköpings universitet och disputerade 2018 på avhandlingen *Collaborating with Gertrude Stein. Media Ecologies, Reception, Poetics*. I sin forskning intresserar hon sig för modernistisk och samtida amerikansk poesi och samtida skandinavisk litteratur och medieteorier. För närvarande är hon postdoktor vid Institutionen för konst, kultur och kommunikation vid Malmö universitet.

Torbjörn Forslid är professor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Tillsammans med professor Anders Ohlsson har han bland annat publicerat *Statsministerns sommarläsning. Om litteratur, politik och bildning* (2014).

Johan Gardfors är fil. dr i litteraturvetenskap och disputerade 2017 med avhandlingen *Åke Hodell. Art and Writing in the Neo-Avant-Garde*. För närvarande är han Bernadottestipendiat genom Kungl. Vitterhetsakademien samt visiting scholar vid Département

d'Études des Pays Anglophones (DEPA) vid Université Paris 8.

Klas Grinell är forskare i idéhistoria vid Göteborgs universitet. Han forskar om skärningspunkterna mellan islam och kulturarv i Europa, museistudier, islamisk idéhistoria och sekularitet.

Hedvig Härnsten är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet och medlem i redaktionsrådet för tidskriften *Glänta*.

Ragnild Lome är doktorand i språk och kultur vid Linköpings universitet och en av redaktörerna för den norska tidskriften *Vagant*. Hon arbetar med en avhandling om distribuerad agens och skandinavisk 1960-talslitteratur och är medlem av nätverket Sensorium.

Ingeborg Löfgren är fil. dr i litteraturvetenskap och disputerade 2015 på en avhandling om tolknings-skepticism. För närvarande arbetar hon med det av RJ finansierade, postdoktorala projektet ”Sam-vettet och det Hela. Sara Lidmans litterära filosofi”.

Daniel Möller är docent och lärare i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och ordförande i Föreningen för utgivande av Tidskrift för litteraturvetenskap.

Nils Olsson är fil. dr i litteraturvetenskap och verksam vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion vid Göteborgs universitet, bland annat som redaktör för LIR.journal och koordinatör för Redaktionsåret.

Daniel Pedersen är litteraturforskare och anknuten till Institutionen för kultur och estetik, Stockholms universitet och Centre des recherches historiques, EHESS, Paris.

Pamela Schultz Nybacka är litteraturvetare och fil. dr i företagsekonomi. Hon arbetar som lektor vid Södertörns högskola och är ansvarig för bland annat förlagskunskap vid Stockholms universitet. Hon forskar om konsumentkultur, populärlitteratur, litteraturkritik, konst i offentligheten och bibliotek samt är en av grundarna av Romanceakademien.

Ann Steiner är docent i litteraturvetenskap och lektor i Förlags- och bokmarknadskunskap vid Lunds universitet. Hennes forskning är inriktad mot litteratur-sociologi, bokmarknaden samt litteraturens villkor i en digitaliserad samtid. Hon har publicerat internationella artiklar inom området och böcker inkluderar *Litteraturen i mediasamhället* (3:e uppl. 2015) och *Litterära värdepraktiker* (2017) i samarbete med Torbjörn Forslid, Jon Helgason, Christian Lenemark och Anders Ohlsson.

Ellen Söderblom Saarela är doktorand i språk och kultur vid Linköpings universitet och skriver en avhandling om bysantinska influenser i fornfransk romanlitteratur.

Ny redaktion

Från och med 2019 delar Umeå universitet och Mittuniversitet på det redaktionella arbetet med TfL. Den nya redaktionens e-postadress är: tfl.kultmed@umu.se

Kommande nummer

TfL 2019:1 – Tema: Fult

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

TfL 2019:4 – Tema: Poesi, deadline 16 augusti

Vi välkomnar texter av litteraturvetenskapligt intresse! Från och med TfL 2018:4 accepteras även artiklar skrivna på engelska.

Skribentinformation TfL är en refereegranskad tidskrift. Alla texter som publiceras har blivit bedömda av anonyma fackgranskare. En text får bestå av högst 30 000 tecken (inklusive blanksteg och slutnoter). Texten ska vara så ren som möjligt (inga onödiga indrag). Använd slutnoter. Noterna ska utformas så att en separat litteraturförteckning inte behövs. Citat på andra språk än svenska och engelska bör översättas. 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.

Material Texter skickas som bifogat dokument till tfl.kultmed@umu.se
OBS! Filformatet bör vara ".doc" eller ".docx"!
För utförligare skribentinformation, se TfL:s hemsida:
<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/index>

Prenumeration och lösnummer Är du intresserad av att börja prenumerera eller köpa ett lösnummer, mejla tfl.kultmed@umu.se för mer information!

En helårsprenumeration (fyra nummer) kostar 150 kr för studerande, 200 kr för privatpersoner, 280 kr för institutioner. Ett enkelnummer kostar 75 kr och ett dubbelnummer 125 kr. Nummer ur äldre årgångar (2003 och tidigare) kostar 25 respektive 40 kr.