

Redaktör och ansvarig utgivare Christian Lenemark

Redaktionssekreterare Lisa Schmidt

Redaktion Matilda Amundsen Bergström (kassör) och Signe Leth Gammelgaard

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>

2017 får tidskriften stöd av Vetenskapsrådet

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

Grafisk form Richard Lindmark

Tryck Munkreklam AB

ISSN 1104-0556

innehåll 2017:1

4 Från redaktionen

FELSKI OCH DEN POSTKRITISKA LÄSNINGEN

Rita Felski Postkritisk läsning
5

Reflektioner **Anders Öhman, Jan Holmgaard**
15 och **Ingeborg Löfgren**

ARTIKLAR

Sigrid Schottenius Cullhed Persefone,
21 missbrukare eller missbrukad?

Maria Wahlström "Ett långt golv att gå sig trött på".
34 Om prostitution och de prostituerade i Ivar Lo-Johanssons *Kungsgatan*

Elin Käck Läsa utan raderna.
46 Den litterära textens transformationer i läroboken

Magnus Nilsson Mellan klassen och parnassen.
58 Konstruktionen av svensk arbetarlitteratur

Peter Forsgren Ett återbruk av verket. Sonja Åkessons
69 "Besök på Sandvikens Jernverk" och den arbetarlitterära traditionen

Christian Mehrstam Berättare i trikåer.
78 Den tematiska vändningen i svensk rollspelshistoria

Signe Leth Gammelgaard Murakami Ryū og Japans Tabte Årti
94

KRITIK

105 Recensioner

Från redaktionen

Litteraturvetenskapen är som alltid i rörelse, så även TfL. Under 2017 och 2018 kommer tidskriftens redaktion att husera i Göteborg, på institutionen för litteratur, idéhistoria och religion. Som du, käre läsare, kanske noterade när du öppnade prenumerationsförpackningen

eller tog ner numret från tidskriftshyllan på biblioteket, har TfL bytt skepnad och fått ett nytt format. Ambitionen har varit att göra TfL till ett ännu mer inbjudande, läsvärt och inspirerande forum för litteraturvetenskaplig forskning, utbildning, reflektion och debatt.

Som traditionen bjuder utkommer TfL även den nästföljande tvåårsperioden med fyra nummer per år. Detta första öppna nummer följs av ett enkelnummer med temat *konceptuellt* och ett dubbelnummer med temat *digitalt*. 2018 kommer inledas med ett dubbelnummer med temat *globalt*, vilket följs av ett öppet nummer. Tidskriftens sejour i Göteborg avslutas därefter med TfL-dagarna och ett nummer som, om allt går enligt planen, kommer att ha temat *redaktionellt*.

Alla som är intresserade av att medverka med artiklar: håll ett extra öga på tidskriftens Facebookflöde samt hemsida för *call for papers*, deadlines och aktuell författarinformation. Har du läst en nyutkommen bok med litteraturvetenskaplig relevans som du vill recensera, tveka inte att höra av dig till redaktionen: tfl@lir.gu.se. Detsamma gäller om du är intresserad av att börja prenumerera!

Göteborgsredaktionens första nummer inleds med en avdelning som tar sin utgångspunkt i vad Rita Felski kallar ”postkritisk läsning”. En översättning av ett längre avsnitt ur *The Limits of Critique* (2015) följs av tre reflektioner som på olika sätt vrider och vänder på detta begrepp och den uppmaning till förändring av litteraturstudiet som Felski pläderar för.

Den andra avdelningen innehåller sju artiklar med skiftande fokus. Den inleds med Sigrid Schottenius Cullheds skärskådande av myten om Persefone och avslutas med Signe Leth Gammelgaards analys av den japanska författaren Murakami Ryūs böcker *Popular Hits of the Showa Era* (1994) och *In the Miso Soup* (1997). Däremellan ryms artiklar om prostitution i Ivar Lo-Johanssons *Kungsgatan* (1935), den litterära textens transformationer i några svenska läroböcker för grundskolan, konstruktionen av svensk arbetarlitteratur, Sonja Åkessons diktsvit ”Besök på Sandvikens Jernverk” (1970), samt en analys av bordsrollspelet *Supergänget* (2006) och den narrativa vändningen i svensk bordsrollspelshistoria. Numret avslutas på sedvanligt vis med ett fylligt recensionsblock.

Till sist vill den nya redaktionen tacka den föregående Uppsala och Södertörn-baserade redaktionen för att ha fört TfL ett steg längre in i framtiden.

Christian Lenemark

FELSKI OCH DEN POSTKRITISKA LÄSNINGEN

Rita Felski är professor i engelska på University of Virginia och redaktör för den inflytelserika tidskriften *New Literary History*. I en svensk kontext är hon

kanske framförallt känd för de genusvetenskapligt inriktade böckerna *The Gender of Modernity* (1995), *Doing Time. Feminist Theory and Postmodern Culture* (2000) och *Literature After Feminism* (2003). På senare tid har det gått att urskilja en viss fokusförskjutning hos Felski, tydligt urskiljbar med *Uses of Literature* (2008) och *The Limits of Critique* (2015). Utmärkande för dessa böcker är att de ifrågasätter vad vi egentligen bör sysselsätta oss med inom litteraturvetenskapen.

Även om Felskis kritik av dagens litteraturvetenskapliga verksamhet framförallt rör amerikanska förhållanden, har den börjat sätta avtryck också i ett svenskt och vidare nordiskt sammanhang. Allt fler forskare har här låtit sig stimuleras av det ANT-inspirerade förhållningssätt till litteraturstudiet som Felski pläderar för. Mot bakgrund av att hon 2016 blev utnämnd till Niels Bohr professor vid Syddansk Universitet, vilket innebär ett flerårigt forskningsprogram med syftet att utveckla interaktionen mellan litteratur- och samhällsvetenskap, lär Felskis idéer få ett allt större genomslag i framtiden även i Norden.

I det följande har TFL-redaktionen glädjen att introducera Rita Felski i ett svenskt sammanhang med en översättning av ett avsnitt ur redan nämnda *The Limits of Critique* som diskuterar begreppet ”postkritisk läsning”. Vi tackar The University of Chicago Press för det generösa tillståndet att översätta det.

Översättningen följs av tre reflektioner signerade Anders Öhman, Jan Holmgaard och Ingeborg Löfgren, som på olika sätt tar fasta på de utmaningar och förslag på andra vägar som Felskis text aktualiserar.

POSTKRITISK LÄSNING

Rita Felski

Diskussionen om *hur* vi läser kan inte längre undvikas. Det är dags att koppla min argumentation om texters rörlighet

och agens till dagens debatt om tolkning. I nuläget efterlyser många litteraturvetare alternativ till kritikens utpräglade felsökarmentalitet. Borde vi, i enlighet med Timothy Bewes förslag, hellre sträva efter att vara så generösa i våra läsningar som möjligt och läsa ”medhårs” istället för ”mothårs”? Borde vi, som Sharon Marcus anser, vara ”sanna” läsare i ordets dubbla bemärkelse (”faktiska läsare”, i motsats till högmodiga teoretiker och fulländade kommentatorer, men också ”etiska läsare”, med målet att göra de ord vi möter större rättvisa)?¹ Borde vi återuppliva den idé om en tillitens hermeneutik som förknippas med Ricœur och Gadamer? Eller samlas kring Sedgwick’s vision om en restaurerande läsning?

Jag föredrar termen ”postkritisk läsning”, eftersom dess bredd gör det möjligt att hålla alla dörrar öppna. En av denna terms fördelar är dess relation till tidigare tankeströmningar: det postkritiska bör inte, för att påpeka det uppenbara, blandas ihop med det okritiska. I likhet med andra teoretiker så ser jag termens vaghet som dess styrka. Tack vare denna vaghet kan den användas för att bereda plats för framväxande idéer och ännu knappt skönjbara möjligheter. Termen postkritisk läsning utövar i dagsläget en allt större dragningskraft inom flera olika fält. Den används för att beteckna pragmatiska och experimentella sätt som läsare engagerar sig på, vilka inte på förhand är märkta av generella teorier.² Termen ”postkritisk” syftar därmed varken till att föreskriva hur läsning bör gå till eller till att stipulera vilken attityd en litteraturvetare bör inta. Istället handlar det om att föra oss bort från den typ av argumentation som vi kan utföra i sömnen. Några av de saker som en postkritisk läsning vägrar göra är att utsätta en text för förhör; att diagnosticera dess dolda oro; att degradera igenkänning till ännu en form av misskännande; att läsa en text som en metakommentar om omöjligheten att slå fast dess innebörd; att vinna poäng genom att visa hur textens kategorier är socialt konstruerade; att grubbla över det avstånd som separerar ord från värld.

Så, vad återstår då? Mer än vi kanske föreställer oss. Först och främst bör sägas att intresset för texters transtemporala rörelser och livliga agens inte är helt främmande inom tolkningshistorien.

Om aktör-nätverksteorin (ANT) är en form av relationens filosofi så gäller detsamma för hermeneutiken. Även den tilldelar texter och läsare roller som medskapare av mening, även om det inom hermeneutiken sker på ett mer blygsamt sätt. Översatt till ANT-språk är läsare och text en del av ett nätverk, snarare än två från omvärlden isolerade storheter. Inte desto mindre fortfar relationen mellan läsare och text att vara avgörande för litteraturvetenskapen, speciellt i ett klassrumssammanhang. Utifrån detta perspektiv handlar läsning om att fästa samman, ordna, förhandla, och samla ihop – om att länka samman sådant som tidigare saknade förbindelse. Det är varken en fråga om att sondera väldiga djup eller att utforska ytskikt – i detta sammanhang förlorar dessa spatiala metaforer mycket av sin lockelse – utan det handlar snarare om att skapa något nytt, där läsarens roll är lika avgörande som textens. *Texttolkning blir till en samproduktion mellan flera aktörer som kan föra fram nya saker i ljuset, snarare än ett oändligt grubblande över en texts dolda innebörd eller dess representationella misslyckanden.* En del av dessa nya tolkningar kommer att ”slå an” och bidra till att nya nätverk formeras, medan andra kommer att försvinna ur synhåll utan att tilldra sig lärjungar eller resultera i varaktiga förbindelser.

Det är idag välkänt att sekulär texttolkning – även i kritikens skepnad – alltså bär på och påverkas av sitt heliga förflutna, och att förnuftet inte kan renas från alla spår av hänförelse. Vad kan i ljuset av detta sägas om Hermes, den figur som ofta associeras med hermeneutik? Hermes är den snabbfotade härolden och budbäraren från grekisk mytologi, ”den gud som är vänligast mot människor”.³ Han är vägarnas, korsningarnas, trösklarnas och gränsernas gud – den som vakar över översättningar och transaktioner mellan världar. Han pilas från plats till plats, alltid på väg, och påminner oss därmed om det ständiga pendlande

mellan text och läsare, ord och värld, som utmärker det hermeneutiska projektet. Han är också himlagåvornas och slumpens gud – den som ska tackas för lyckokast och oväntade skänker. Även på detta sätt är han en passande symbol för tolkning – där förståelse kan komma som ett blixtnedslag eller bryta fram som en oväntad, plötslig insikt. Men Hermes är också en förrädisk lurendrejare och en tjuv, en mästare på list och bedrägeri, en illusionist. Han påminner oss om såväl vår felbarhet som vår sårbarhet, och om att texttolkning kan göra narr av oss alla.

År 415 f.Kr. vandaliserade okända förbrytare under en natt de många statyer av Hermes som fanns utspridda i Aten. Denna mystiska episod – med dess koppling till den dunkla historien om Atens religiöst färgade politik – förebådar vår tids febrila ikonoklasm. Vissa litteraturvetare har visat sig vara ivriga att slå ner Hermes från hans piedestal och klottra ner hans helgedom; de anklagar hans anhängare för att vara i maskopi med en reaktionär metafysik eller en totalitär politik. Hermeneutiken har diagnostiserats, dekonstruerats och avfärdats. Som hermeneutiker har vi fyllts av förundran inför denna strävan efter att avmystifiera, och ifrågasatt olika försök att röra sig ”förbi” texttolkning. Låt oss omfamna de gudomligheter som vakar över vårt arbete, snarare än att försöka utplåna dem! Hermes karismatiska kraft kommer att inspirera oss i våra bemödanden och ge våra tankar vingar. Vi kan sannerligen behöva de kvaliteter som han förkroppsligar – smidig flexibilitet, kvickhet, livlig munterhet, sjuveraktighet, handlingens och tankens rörlighet. Fienden är inte texttolkning som sådan, utan den kritiska metodologi som har spritt sig som ogräs och utkonkurrerat andra livsformer. Som ANT-forskaren Adam S. Miller formulerar saken: ”Vårt behov av tolkning och översättning är inte ett tecken på en fallen värld, det är livets substans. Att leva är att tolka”.⁴

Det finns därmed ingen grund för påståendet att texttolkning står i motsats till aktör-nätverksteori. Latour har förvisso inget till övers för en hermeneutisk filosofi som skryter om det mänskliga subjektets geniala tolkningsförmåga vis-à-vis en stum och inert objektsvärld. Men det handlar inte om att avfärda tolkning utan om att vidga dess verkningsområde: ”Hermeneutik är inte ett mänskligt privilegium, utan så att säga en del av världen själv”.⁵ Med andra ord: många olika sorters entiteter är involverade i kommunikation, förmedling, signalering och översättning. Världen är inte en förtingligandets döda zon, utan den är lika full av tvetydigheter som en modernistisk dikt. Men inom denna utökade ram så har mänskliga reaktioner på dikter eller målningar likväl en framträdande position, eftersom de ger oss ledtrådar till konstens särskilda existensmodus. Tolkning inbegriper på så vis en form av stark tillgivenhet, vars mekanismer inte kan fångas av de föreställningar och förförståelser som dominerar inom dagens litteraturvetenskap.

I Frankrike har hermeneutiken lyckligtvis fått något av en pånyttfödelse – vilket är lite överraskande, med tanke på de invektiv som ofta östes över idén om texttolkning under poststrukturalismens glansdagar. I linje med den hermeneutiska traditionen lägger dessa nya franska litteraturvetare vikt vid hur texten är sammanflätad med läsaren. Texten ses inte längre som ett den döda tankens monument (*histoire*), eller som en självrefererande väv av lingvistiska tecken (*écriture*). Istället fylls den av liv genom en vardaglig men samtidigt mystisk process, genom vilken orden besjålas av läsaren och läsaren på motsvarande sätt väcks till liv av orden. Genom att sammansmälta fenomenologi och pragmatik, Foucault och Fish, så erbjuder dessa litteraturvetare ett nytt perspektiv på läsning. Detta perspektiv omfamnar läsningens affektiva likväl som dess kognitiva aspekter – det använder oförblommat hänförelsens, glödens och förtjusningens språk – samtidigt som det tar sina många kopplingar till vardagslivet som en självklar utgångspunkt.

Låt oss, exempelvis, hörsamma Marielle Macé. Hon

skriver att ”[v]erk finner sin plats i det vanliga livet, där de lämnar efter sig spår och utövar en varaktig kraft [...] Läsning är inte en isolerad aktivitet som utförs i konkurrens med livet, utan den är ett av de vardagliga vis på vilket vi ger form, smak, och till och med stil åt vår existens.”⁶ I en ny betydelsefull bok skisserar Macé de sätt på vilka brottstycken från de böcker vi läser flätas in i vår vardagliga livsväv. Att på så sätt låta litteraturen sippra in i våra liv är inte ett resultat av en naiv läsning, i behov av en uppfostrande smäll på fingrarna från en kritiskt sinnad teoretiker. Det är snarare det sätt på vilket konstnärliga modeller bidrar till att forma det som Macé kallar en existensens stilistik.

Utifrån detta perspektiv är läsning inte bara en kognitiv aktivitet utan ett slags förkroppsligad uppmärksamhet, som innefattar våra sinnesintryck, erfarenheter, känslor, förnimmelser och förbindelser. (I detta avseende påminner Macés diskussion om Richard Kearneys bländande utläggning om en ”köttlig hermeneutik”, som inbegriper och väver samman kropp och tanke, förnimmelse och förnuft).⁷ Att tala om en existensens stilistik är att erkänna att vårt varande i världen gestaltas och formas utifrån vissa mönster, och att estetiska upplevelser kan modifiera eller omforma dessa. I läsakten möter vi nya sätt att organisera våra förnimmelser, andra mönster och modeller, andra rytmiska strukturer av förening och distansering, avslappning och spänd förväntan, rörelse och tvekan. Vi formar vår existens genom de mångskiftande sätt på vilka vi bebör, anpassar och approprierar de konstformer vi möter. Macé insisterar på att läsning inte bara är en fråga om att dechiffrera innehåll, utan också inbegriper att utforska och pröva nya sätt att förnimma livet.

Vi ser således att litteraturens enskildhet och dess sociala dimension inte är varandras motsatser, utan att de snarare är intimt förbundna. Texten isoleras inte i högfärdig eller melankolisk avskildhet; den är omisskännligen att betrakta som världslig, inte som överjordisk. Att den är en social artefakt innebär dock inte att dess användningsområden kan förutses genom att konsultera det orakel som är en lärobok i kritisk

teori. Läsakten utgör en ”pas de deux”, ett samspel mellan text och person som frånsäger sig det skenbara valet mellan autonom estetik och instrumentell politik. Macé argumenterar för att vi omöjligen kan skapa en motsättning mellan tolkning och användning av litteratur, som om vi skulle kunna finna ett sätt att engagera oss i det litterära verket som är renskrapat från våra vardagliga behov, begär och intressen. Detta är en dröm om transcendens, om att kunna läsa och skriva från ingenstans, om att kunna ge sig i kast med en text utan att göra sig skyldig till approprieringens arvsynd – en dröm som litteraturvetare ofta är ovilliga att ge upp.

Omvänt så kan inte litteraturens användningsområden bockas av utifrån en förenklad maktkalkyl: som om vi läste böcker bara för att bättra på vår sociala status; som om dessa böcker lockar och förför oss bara för att få oss att underkasta oss status quo. Effekten av detta slags teoretiska genvägar är, för att återanvända Latours formulering, att vi förminskar och förstör nätverk, hoppar bock över medaktörer och förvandlar aktiva medlare till passiva mellanhänder. De kan bara förklara det litterära verket genom att med bortvända ögon fösa in det i en på förhand uppmätt låda – utan att göra rättvisa åt de labyrintiska vägar, oväntade stickspår, obskyra motivationer och rena sammanträffanden genom vilka ”lässtilar”, för att citera Macés titel, knyter sig till ”livsstilar”.

Macé ger här prov på en viss djärvhet, genom att utse karaktären Emma Bovary till sin förkämpe. Istället för att fungera som en symbol för den omåttliga läsningens patologi, förkroppsligar Flauberts hjältinna en viss universalitet, eftersom hon klagör den centrala roll som projicering, identifiering och förvandlingens fantasi har i den estetiska upplevelsen. ”Detta begär efter att läsa”, observerar Macé, ”närs av närhet... Vi måste göra läsarens passivitet, en passivitet som handlar om att fångas av och ge sig hän till modeller, rättvisa”. Det som ser ut som tanklös underkastelse inbegriper en mer komplex koreografi, där läsaren överlämnar sig till en text för att få erfara njutning-

arna av att fjärmars från sitt vanliga medvetande. Sådana ögonblick av självförglömmelse låter oss pröva andra jag, utforska fiktiva modeller, så att vi för ett ögonblick kan frigöra oss från inkörda tankebanor. Emma står därmed för subjektivitetens rena och skära oreda och grumlighet. Vi måste, påpekar Macé, sluta se empati och tolkning, lidande och handling, affektiv erfarenhet och hermeneutisk distans, som varandras motsatser.⁸ Känslor är inte bara grädden på moset – i bästa fall en behaglig distraktion, i sämsta fall en mystifierande förtrollning som måste brytas så att den hårdhudade analytikerns arbete kan börja. Det är snarare genom de sätt som litterära verk kan upprätta känslomässiga förbindelser som de också kan nå, omorientera och till och med förändra sina läsare.⁹

Denna vägran att frikoppla tolkningsakten från våra känslor är en särskilt värdefull aspekt av Macés arbete, liksom faktumet att hon – i motsats till antihermeneutiska redogörelser för estetiska upplevelser – insisterar på att dessa element är sammanflätade och inte varandras motsatser. I anslutning till detta kan ett annat relevant franskt arbete aktualiseras: Yves Cittons *Lire, interpréter, actualiser: Pourquoi les études littéraires?* Texten är ett svar på president Sarkozys fråga varför studenter som ska bli försäljare läser *La princesse de Clèves*, istället för att lära sig något praktiskt. Citton utvecklar ett livligt försvar av litterär bildning, och av äldre konstverks samtida relevans. Han argumenterar för att litteraturstudier bör rättfärdiga sig som utpräglat hermeneutiskt företag, som handlar om ”lecture” snarare än ”histoire” eller ”écriture”. Genom att förespråka vad han kallar ”lecture actualisante” – där *actualiser* innebär att realisera, att göra levande, men också att göra samtida – insisterar Citton på att texttolkning inte är en fråga om gravöppning, utan om att återuppfinna. Uppmärksamheten på förflutna sammanhang och kontexter bör inte överskugga diskussioner kring transtemporal återklang, eller om vad litteraturen säger oss idag.¹⁰

I ett kraftfullt försvar av affektiv hermeneutik insisterar Citton på att läsning aldrig bara är en fråga

om kognitiv eller analytisk avkodning. Känslomässiga signaler framkallar vissa slutsatser eller bedömningar, genom att förmedla betydelsefull information om karaktär och episod, stil och världsåskådning. Betydelsens känslomässiga och analytiska aspekter är tätt sammanflätade. Textpassager vibrerar och genljuder med särskild kraft när de hakar vid våra passioner och preferenser, våra av affekter genomdränkta historier och minnen. Det är ett hermeneutiskt axiom att vi inte kan undvika att projicera våra förutvarande trosföreställningar på det litterära verket och att dessa sedan förändras i ljuset av de ord vi möter. Denna hermeneutiska cirkel inkluderar dock inte bara trosföreställningar, utan också stämningar, uppfattningar, känslor, och befintligheter. Vi tar med oss våra känslor i mötet med en text, som i sin tur kan förändra dessa känslor.

Frågan är hur detta tal om känslor ska införlivas i litteraturvetenskapen som vetenskaplig disciplin och en form av akademisk meritering? Vad ska förhindra att det vetenskapliga språket hemfaller till subjektiv känsloutgjutelse eller en idiosynkratisk virvelvind av privata associationer? Citton betonar att det inte är fråga om att kasta kritisk analys överbord. Istället handlar det om att skapa en bättre balans mellan metod och inspiration, med syfte att återuppliva vår torra intellektuella vokabulär. Samtidigt är hermeneutikens intresseområde varken ”texten i sig själv” eller läsarens liv, utan de punkter och processer där de två möts. Våra studenter slipper med andra ord inte undan att tillskansa sig de kunskaper och analytiska färdigheter som krävs för att förklara en texts utmärkande drag. Men Citton uppmanar oss att vara mindre skamsna och förlägna över våra egna böjelser, tillgivenheter, omdömen, glädjeämnen, hängivenheter och besattheter. Varför tvekar vi så inför att erkänna att litteraturstudier, bland annat, kan forma vår sensibilitet, förändra våra känslor, och få oss att omvärdera våra prioriteringar och mål?¹¹

Inte för att sådana affektioner är ”oskyldiga” eller bortom förebråelse. Ingen skulle ifrågasätta att litteraturvetenskap, liksom alla andra världsliga aktiviteter,

kan inbegripa bristande igenkänning, övervärdering, självgratulationer och aggressivitet, eller att vi ibland förleder oss själva.¹² Men skeptisk regress är en praktik som förr eller senare blir lika intellektuellt ointressant som oproduktiv, speciellt i ljuset av den nu pågående erosionen av offentligt stöd för humaniora. Här kan vi återkomma till en lärosats från aktör-nätverksteorin. ”Om du lyssnar på vad folk säger”, påpekar Latour, ”så kommer de att förklara hur och varför de är djupt fästa vid, och berörda och påverkade av, de konstverk som väcker deras känslor”.¹³ Vi kan fråga oss varför litteraturvetenskapens legitimitet kräver att vi nedlåter oss till sådana intuitioner. Latours arbeten utgör en oavbruten polemik mot önskan att renodla: att separera rationalitet från känsla, att slå vakt om kritik i förhållande till tro, att sätta fakta mot fetisch. Utifrån detta perspektiv är upplevelsen av ett konstverk – såsom Latours exempel med religiöst språk eller kärleksord – inte bara en förmedling av information, utan också en transformation.¹⁴ En texts betydelse låter sig inte uttömmas genom att klargöra vad den avslöjar eller döljer om sina samhälleliga förutsättningar. Tvärtom handlar textens betydelse också om vad den väcker i läsaren – vilka känslor den lockar fram, hur den förändrar våra förnimmelser, vilka band och anknytningar den ger upphov till.

En konsekvens av detta tankesätt är en mindre avfärdande syn på lekmanerfarenheter av läsning (vilka dessutom föregriper och underbygger professionell kritik).¹⁵ Istället för att söka genomskåda sådana erfarenheter och frilägga de dolda lagar som bestämmer dem, tar vi en ordentlig titt på dem i ett försök att undersöka det fullt synligas mysterium. Känslor har såklart en historia och specifika förnimmelser av sublinitet eller jagförlust knyter an till kulturella ramverk. Men synen på känslor som sociala konstruktioner hänger ofta samman med en förmodan om kritikerns immunitet mot de illusioner som andra läsare är förledda av. Vad skulle det innebära att bromsa detta kritiska maskineri för ett ögonblick? Att inte behandla engagemang, förundran, eller kän-

lan att fångas av något som tecken på naivitet eller missbruk, utan istället se dessa företeelser som ledtrådar till varför vi från första början drogs till konst? Att skapa ett anknytnings språk som är lika robust och raffinerat som den distansens retorik vi gör bruk av idag? Detta skulle åtminstone innebära att vi var tvungna att behandla texten som en medaktör som får saker att hända istället för som ett objekt att undersöka, som något som vi inte bara ska förstå utan också bry oss om.

Låt mig ge ett kort exempel på hur dessa idéer kan införlivas i ett klassrumssammanhang. För några år sedan reviderade jag en litteraturteoretisk kurs på grundnivå, som jag hade undervisat på i över ett decennium. Syftet var att den bättre skulle spegla mina förändrade intresseområden och åligganden. Den första delen av kursen liknar fortfarande en vanlig översikt kurs. Den introducerar strukturalism, psykoanalys, marxism, dekonstruktion, feminism, postkoloniala studier och så vidare, och ger studenterna en grundläggande förståelse för vanligt förekommande teoretiska idiom. I kursens andra del riktar vi vår uppmärksamhet mot ämnen som ofta behandlas ytligt i denna typ av översikter: empati och sympati, igenkänning och identifikation, hänförelse och försjunkhet, chock och det sublima, njutningen i att vara ett fan och en konnässör, och hur allt detta påverkar hur och varför människor läser. Dessa upplevelser är utvalda för sin vardaglighet, likväl som för deras ständiga, om än ofta fördolda, närvaro inom akademien. Jag föreslår för mina studenter att de inte är ideologiska symptom som ska genomskådas, utan komplexa fenomen som vi bara just har börjat undersöka. Kursens utgångspunkt är att studenterna kan lära sig att begrunda vad de knyter an till och varför, lika väl som de kan kultivera ett avståndstagande; att omsorgsfull reflektion inte är begränsad till kritisk praxis; att vi kan röra oss bortom den fördummande bodelningen mellan naiv, emotionell läsning och rigorös, kritisk läsning.

Det är fortfarande tillfredsställande att undervisa på kursens första del, som i allt väsentligt är en intro-

duktion till olika varianter av misstänksam tolkning. Förutom att mina studenter introduceras till pågående debatter inom litteraturvetenskapen, så är kursen för vissa av dem det främsta tillfället då de exponeras för Freud, Foucault, feminism, och andra betydelsefulla strömningar i modern idéhistoria. Likväl upplever jag numera att en kurs som enbart handlar om kritik är en övning i ond tro, i att undvika eller förenkla frågor om varför litteratur spelar roll. Genom att ägna den andra halvan av kursen åt postkritisk läsning tvingas studenterna ge sig i kast med svåra spörsmål. Hur och varför berör konstverk oss? Finns det vissa aspekter av texter som med större sannolikhet utlöser empati eller igenkänning, som fånglar eller förvirrar oss? Vad innebär det att tala om att identifiera sig med en karaktär? (Mitt förslag är minst tre olika saker: strukturell eller formell orientering, moralisk lojalitet och känslomässig empati).¹⁶ I vilken utsträckning med- eller motarbetar vår känslomässiga anknytning våra politiska och analytiska perspektiv på texter? Hur styr specifika stilar, intriger, perspektiv eller iscensättningar en publik mot vissa reaktioner eller stämningar? Och hur formar utomtextuella faktorer, från den individuella historiens idiosynkrisier till de system av fördomar och förväntningar som underbygger kollektiva läspraktiker, våra känslomässiga reaktioner?

I sluttanten valde en student att sätta en dikt av James Wright i dialog med nya rön om empati, gjorda av Suzanne Keen med flera, för att visa hur poetiska verkkningsmedel bidrar till att utveckla en känslans utbildning och en rörelse mellan olika former av empati, vilka gör det möjligt att både klargöra jaget och överskrida det. En annan student undersökte hänförelsens funktion i *De små tingens gud*. Hen gav en detaljerad redogörelse av stilens sensuella och retoriska förförelseakter och av den litterära världens fånglande dimensioner, och utvecklade samtidigt en kraftfull kritik av den rationalistiska skepsisen mot hänförelse. En tredje diskuterade hur den franska filmen *Irreversible* chockerade honom, inte bara på grund av det grafiskt och sexuellt våldsamma ämnet utan också genom des-

orienterande kameravinklar och en omkastad intrig. Samtidigt tog han sig an mer övergripande frågor om chockens estetik i postmoderniteten. Dessa tentor var lika noggrant och omsorgsfullt utförda som de som tidigare terminers studenter hade skrivit med misstänksamheten som ledstjärna. Den tydligaste skillnaden var en stigande entusiasm i klassrummet, en kollektiv suck av lättnad inför mötet med ett analytiskt språk som gjorde det möjligt att reflektera över, snarare än att förskjuta, studenternas egna estetiska upplevelser.

Misstänksamhetens motgift är alltså inte att förkasta teori – frågan om varför litteratur spelar roll kommer alltid att pocka på reflektion – utan att skapa ett fylligare och mer mångskiftande spektrum av teoretiska vokabulärer. I detta avseende klargör termen ”postkritisk” sitt beroende av en tidigare tanketradition, men pekar samtidigt på att det intellektuella livet handlar om mer än ett ändlöst och trötlöst arbete att ”gräva djupare” eller ”backa undan”. Postkritiken inträtter sig för att testa alternativa sätt att läsa och tänka, snarare än att involvera sig i en kritik mot kritiken. Vad den värderar i ett konstverk är inte enbart dess förmåga att främmandegöra och förvirra, utan också dess kapacitet för att rekontextualisera det vi tror oss veta, för att omorientera och förnya våra förmimmelser. Kort sagt strävar postkritiken efter att förstärka snarare än att förminska sitt objekt – driven av en känsla av generositet och ohöjld nyfikenhet, inte av vördnad.

— — —

Jag har argumenterat för ett språk som lägger till snarare än drar ifrån, som översätter snarare än separerar, kopplar ihop snarare än isolerar, flätar samman snarare än kritiserar. Att redogöra för konstens samhälleliga och sociala betydelser blir en fråga om att mångfaldiga agenter och addera medlare, inte skära bort dem. Istället för att placera in konstverket i ett fack, i en särskild roll antingen som maktens nedtryckta smilfink eller som en oförskräckt dissident,

har jag försökt bereda utrymme för en mer mångskiftande ensemble. Texter kan inte hållas inlåsta i sina lådor. De färdas över tid och rum fyllda av livskraft, och hakar vid andra medaktörer på sätt som är både förutsägbara och förvirrande. Det är bara genom att fästa sig vid och sluta förbund med andra som de kan göra skillnad. Istället för att betona deras annanhet, autonomi och inkommensurabilitet, vill jag peka på deras flyttbarhet, rörlighet och översättbarhet. Istället för att fråga: ”Vad kan den här texten underminera?”, frågar vi oss: ”Vad skapar den här texten, vad bygger den, vad möjliggör den?” Mot de som utropar: ”Denna text är unik! Den går inte att appropriera!”, låter vi vårt eget mantra ljuda: ”Denna text är unik! Den kommer givetvis att approprieras!”

Med utgångspunkt i en mängd olika resurser – aktör-nätverksteori, posthistorisk kritik, affektiv hermeneutik – har jag skisserat några möjliga vägar som litteraturvetenskapen och kulturstudier kan ta. Läsnings är här att förstå som en skapelseakt – ett kreativt återskapande – som binder text och läsare samman i ständigt pågående strider, översättningar och förhandlingar. Den litterära texten är inte ett musealt objekt instängt bakom glasväggar, utan en livlig och energisk deltagare i ett utbyte – en deltagare som skulle kunna veta lika mycket, eller mycket mer, än kritikern. Texten *påverkar* och gör avtryck på läsaren över tid och rum; den förändrar läsarens stämning, omdanar förmimmelser, skapar en mångfald av stilistiska möjligheter och hjälper tänkandet.

För tydlighetens skull: historisk kunskap ska varken förkastas eller läggas åt sidan. Vi behöver självfallet känna till den franska revolutionen, medeltida botgörelser, Boxarupproret, lyxförordningar, suffragetter, förhållanden på 1800-talets fabriker, medborgarrättsrörelsen, skiftande förhållningssätt till döden och delningen av Indien. Sådan historisk förståelse utgör ett oundgängligt korrektiv till de anfall av minnesförlust som kan drabba oss – de ögonblick då vi glömmer att våra institutioner och livsstilar, passioner och fördomar, inte är desamma som de kring vilka

tidigare liv organiserades. Chocken väcker oss, för en stund, ur vår sömniga tillfälliga självcentrering. I själva verket menar jag att humanioras curatoriska roll – bevarandet av och omsorgen om det förgångnas ömtåliga artefakter – är en av dess viktigaste funktioner. Och historisk läsning kan tveklöst användas på sätt som undviker den kritiska kontextualiseringens fallgropar, som i Sharon Marcus subtila och belysande redogörelse för relationer mellan kvinnor i det viktorianska England.¹⁷

Att vi befattar oss med det förgångna är inte ett problem. Problemet är bruket eller missbruket av ”kontext-konceptet”: å ena sidan som en synonym för sociohistoriska generaliseringar och kritiska fördomanden som förklarar mycket lite eftersom de försöker förklara allt, å andra sidan som ett entydigt försök att inordna en text i det sammanhang där den först dyker upp. En samtida översikt över dagens litteraturvetenskap noterar att texter ”betraktas som omöjliga att separera från kontexter, snarare än som privilegierade entiteter som överskrider sina tillkomstsituationer”.¹⁸ Det faktum att dylika kommentarer har blivit vardagsmat gör dem inte mindre förbryllande. Är det inte trots allt så att texter rutinmässigt överskrider de förhållanden i vilka de uppstod – och förirrar sig till nya nätverk som har mycket lite eller ingenting alls att göra med deras ursprungliga betydelse eller syfte?

Jag erkänner att jag har tagit mig vissa friheter med aktör-nätverksteorin, genom att inympa några av dess lärosatser i min egen agenda. ANT försöker, trots allt, mångfaldiga medlare och inkludera ett fullt spektrum av mänskliga och icke-mänskliga aktörer. Teorin skulle insistera på att det litterära verkets öde är kopplat till ett oräkneligt antal agenter: förläggare, recensenter, återförsäljare, bokaffärer, läsarteknologier (läsplattor, Amazon.com), institutionella ramverk (genus- och etnicitetsstudier, till exempel), olika former av adaptationer och översättningar, böckers fysiska och materiella egenskaper vad gäller allt från typsnitt till fotografier och så vidare. Från ett sådant perspektiv utgör läsare-text-relationen bara en bråkdel

av ett stort och vittförgrenat nätverk. Med detta i bak-huvudet kan lärare i litteraturvetenskap utan tvekan uppmärksamma sina studenter på framträdande sam-mankopplingar. Samtidig kan de påminna dem om att deras egna jag inte är att betrakta som springkällor av ofelbar intuition, utan att de har formats genom att stötas och blötas mot oräkneliga medaktörer. Trots detta så är sannolikheten att kurser om den viktorianska romanen eller om samtida kvinnliga författare förvandlas till kurser i förmedlingens sociologi oftast i princip lika med noll, även om något enstaka pass om aktör-nätverksteori kan smyga sig in i en kursplan i litteraturvetenskap. Det är trots allt inte detta som de flesta lärare och studenter i litteraturvetenskap är ute efter då de söker sig till ämnet. Hjärtat av den litteraturvetenskapliga disciplinen förblir – på gott och ont – en träning i avancerade lästekniker, som utkristalliserar sig i relation till en korpus av betydelsefulla texter. Ett fokus på de hybrida nätverk som litterära verk är inbäddade i måste vägas mot och balanseras med de vanor, preferenser och passioner som definierar ett redan existerande forskningsfält.¹⁹

En allians mellan aktör-nätverksteori och litteraturvetenskap kräver därför, liksom alla allianser, översättning, knåpande, trixande och kompromissande. Det handlar inte om att klåfingrigt applicera ANT på litteraturvetenskap – och således ådra sig protester från de som upplever att omistliga dimensioner av litteraturen och den litterära upplevelsen riskerar att gå förlorade – utan om att försöka tala väl tillsammans med litteraturvetarkollegor om gemensamma intresseområden. I denna process kan några av de idéer som har lyfts här kanske vara behjälpliga för att förmå oss att slingra oss ur misstänksamhetens tvångströja, utan att för den sakens skull ge upp hoppet vad gäller tolkning eller hemfalla till en klinisk och steril formalism. Kritik har levt länge på sin ryktbarhet som den mest radikala och rigorösa läsformen – ett rykte som jag inte ser som helt välförtjänt. Det finns andra sätt att tänka på texters samhälleliga och sociala liv, andra sätt att kombinera metoder och stämningar. Om vi av-

svärjer oss misstänksamheten så konfronteras vi inte bara med texten, utan också med vår egen inblandning i och sammanflätning med den. Aggressivitet lämnar väg för mottaglighet, distansering blandas med en erkänd anknytning, faktumet att en text har en historia övertrumfar inte dess uppenbara här och nu, och estetiska njutningar och sociopolitiska implikationer ses som sammanvävda snarare än motsatta. Målet är inte längre att förminska eller dra ifrån något från de studerade texternas verklighet, utan att förstärka och mångfaldiga denna verklighet, som livaktiga medaktörer och vitala partners i ett jämlikt möte.

Översättning från engelskan: Matilda Amundsen Bergström.

NOTER

1. Timothy Bewes, "Reading With the Grain. A New World in Literary Criticism", i *differences*, vol. 21, 2010:3, s. 1–33; Sharon Marcus, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton: Princeton University Press, 2007.
2. Casper Bruun Jensen, "Experiments in Good Faith and Hopefulness. Toward a Postcritical Social Science", i *Common Knowledge*, vol. 20, 2014:2, s. 361. För fler välfunna diskussioner om det postkritiska, se Janet Wolff, *The Aesthetics of Uncertainty*, New York: Columbia University, 2008, Antoine Hennion och Line Grenier, "Sociology of Art. New Stakes in a Post-Critical Time", i Stell R. Quah och Arnauld Sales (red.), *The International Handbook of Sociology*, London: Sage, 2000. En klassisk text är Michael Polanyi, *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press, 1974.
3. Walter F. Otto, *The Homeric Gods. The Spiritual Significance of Greek Religion*, New York: Octagon, 1978, s. 104.
4. Adam S. Miller, *Speculative Grace. Bruno Latour and Object-Oriented Theology*, New York: Fordham University Press, 2013, s. 109.
5. Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 245.
6. Marielle Macé, "Ways of Reading, Modes of Being", i *New Literary History*, vol. 44, 2013:2, s. 214. Denna essä innehåller utdrag från Macés bok *Façons de lire, manières d'être* (Paris: Gallimard, 2011), övers. Marlon Jones.
7. Richard Kearney, "What is Carnal Hermeneutics?", i *New Literary History*, vol. 46, 2015:1.
8. Macé 2011, s. 192 och 190.
9. För fler användbara diskussioner på samma ämne, se Cristina Visher Bruns, *Why literature? The Value of Literary Reading and What it Means for Teaching*, New York: Continuum, 2011, samt Jean-Marie Schaeffer, "Literary Studies and Literary Experience", övers. Kathleen Antoniola, i *New Literary History*, vol. 44, 2013:2.
10. Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris: Éditions Amsterdam, 2007.
11. *Ibid.*, s. 155f.
12. Deidre Lynch, *Loving Literature. A Cultural History*, Chicago: Chicago University Press, 2014, s. 14.
13. Latour 2005, s. 236.
14. För mer om detta, se Thom Dancer, "Between Belief and Knowledge. J. M. Coetzee and the Present of Reading", i *Minnesota Review*, 2011:77, s. 131–142.
15. John Guillory påpekar att "[s]cholarly reading can be said to preserve within it an encysted form of lay reading, a necessary recollection of the pleasures and rapidity of lay reading". Se John Guillory, "How Scholars Read", *ADE Bulletin*, 2008:146, s. 12.
16. För en hjälpsam diskussion rörande detta ämne, se Murray Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 1995.
17. Marcus 2007.
18. Daniel Carey, "The State of Play. English Literary Scholarship and Criticism in a New Century", i *Cadernos de Letras*, 2010:27, s. 19.
19. Rita Felski, "Latour and Literary Studies", i *PMLA*, vol. 130, 2015:3.

FELSKI OCH

DEN POSTKRITISKA LÄSNINGEN

REFLEKTION

Anders Öhman När jag läser Rita Felskis *The Limits of Critique* får jag stundtals samma känsla av befrielse som när jag första gången läste Dick Hebdiges *Subculture. The Meaning of Style* från 1979. Hebdige var då knuten till det med tiden så berömda Centre for Contemporary Cultural Studies i Birmingham, och det jag tyckte var spännande var att Hebdige kunde förstå punkmusik och punkestetik som en förhandling med det omgivande samhället för att komma till rätta med dess krav och skapa något nytt. Likadant var det med andra företrädare inom fältet Cultural Studies. De analyserade allt från mods och rockers till kärleksromaner för att visa hur olika kulturfenomen aldrig var entydiga utan erbjöd både identifikation och motstånd.

Med tiden blev jag dock alltmer besviken på utvecklingen inom Cultural Studies. Det skedde en rörelse bort från de olika estetiska uttrycken, oavsett om dessa handlade om klädstilar eller romaner, till ett fokus på brukarnas olika kulturer. Det blev kort sagt mer sociologi än kultur och uppmärksamheten flyttades från *mötet* mellan texter och läsare till att huvudsakligen handla om läsarnas reception av texterna.

Konsekvensen var att de kulturella fenomenen i sig förringades till förmån för mer abstrakta resonemang om de samhälleliga strukturernas betydelse.

Trots att Rita Felski vid flera tillfällen påpekar att hon har sina rötter i Cultural Studies, och i det Paul Ricœur kallat misstankens hermeneutik och i post-strukturalismen, är det dessa tre hon kritiserar och söker övervinna i den postkritik hon vill lansera. Både begreppet ”postkritik” och titeln på hennes bok, *The Limits of Critique*, visar att det inte är någon omstörtande kursändring hon tänker sig för litteraturstudiet. Snarare handlar det om vad hon ser som en nödvändig förändring men som ändå tar tillvara de teoretiska landvinningar som faktiskt gjorts.

Framför allt innebär det att som litteraturvetare ta de litterära verken på allvar och undersöka vad de gör i samhället och kulturen. Kärnan i hennes kritik av Cultural Studies, kritisk teori, psykoanalys, poststrukturalism och dekonstruktion är att de alla på olika sätt reducerar det litterära – eller kulturella – verket till att endast bli ett uttryck för en social kontext, för språkets formativa strukturer eller för omedvetna processer. Ett av många exempel hon nämner är Tony Bennett, välkänd teoretiker inom Cultural Studies, vars receptionsestetik hon menar nedvärderar den litterära texten.

Texten är enligt honom ingenting i sig utan makten ligger i de diskursiva och intertextuella determinanter som organiserar och driver fram läsandets praktik.

För att kunna erbjuda en mera konstruktiv – och positiv – syn på den litterära textens förmåga att skapa nya betydelser för läsaren, tar Felski hjälp av Bruno Latour och den så kallade aktör-nätverksteorin (ANT). I mötet mellan texten och läsaren uppstår nya tillhörigheter, nätverk och sammanhang som i sin tur formar samhället och kulturen. När jag i läsningen av Felski är nära att dra slutsatsen att det hon efterlyser bara är en annan attityd till texten än den misstänksamma, kritiska läsningen, bemöter hon genast invändningen. Det handlar inte bara om att förändra ett stämningsslag, utan om att det finns ett allvarligt fel i teorierna. De lämnar helt enkelt inte plats för insikten att litterära texter kan skapa ny mening och ge plats för det oförutsägbara och oväntade. I stället bekräftar de sina egna dystra och, som det tycks, ödesbestämda prognoser i en evigt upprepande tautologi.

Det finns även ett filosofiskt skikt i Felskis tänkande som anknyter till Wittgenstein och som Toril Moi utreder djupare i sin nyutkomna bok *Revolution of the Ordinary* (2017). Så kallade vanliga läsares reaktioner på det lästa är aldrig helt förutsägbara och möjliga

att kontrollera. Kring de teorier Felski kritiserar skapas också tillhörigheter, förbindelser och nätverk, som ofta förenas i ett underskattande av de sätt på vilka ”vanliga” läsare läser. Som Terry Eagleton formulerar det i en recension i *London Review of Books*: ”In its disdain for the common life – for what is familiar, natural and habitual – critique is the true inheritor of high modernism.”¹

Det är så jag tänker mig att *The Limits of Critique* kan vara välgörande för litteraturvetenskapen i Sverige. Teorier är oundgängliga, i likhet med litterära texter erbjuder de modeller och möjligheter till nya sätt att se, men de bör inte förlora kontakten med litteraturens konkreta gestaltningar. Då riskerar de att bli abstrakta och dogmatiska. Eller som Michail Bachtin uttrycker det: Ett verk introducerar alltid något nytt och det är bara när ens hållning är dogmatiskt orörlig som inget nytt tycks finnas i det – dogmatikern vinner aldrig något, han kan aldrig berikas. En person som tolkar ett verk får aldrig fransäga sig möjligheten av att våga förändras eller överge redan färdiga ståndpunkter och hållningar.

1. Terry Eagleton, ”Not Just Anybody”, i *London Review of Books*, vol. 39, 2017:1.

REFLEKTION

Jan Holmgaard

Innan vi försöker besvara frågan vad postkritik är bör vi kanske haka av prefixet för ett ögonblick och istället fråga oss: vad är *kritik*? Skall vi uppfatta termen allmänt som *kritike techné*, konsten att använda omdömet, eller handlar det, som hos exempelvis Kant, framförallt om att undersöka själva premisserna för förnufts- och omdömesförmågans verksamheter? Kanske bör

vi, som Foucault, betrakta kritiken som sprungen ur motståndet mot att behöva underordna oss dogmatiska och doktrinära idéer om världen, och därmed betrakta kritiken som en generell *attityd* i uppgörelsen med dominerande ideologier?¹ Termen är svårfångad.

I Rita Felskis uppmärksammade *The Limits of Critique* får den representera ett enormt fält av teorbildningar, från den nykritiska skolan fram till samtida genus- och queorteorier.² Dessutom rör det sig om teorier som ofta överskrider gränsdragningarna

för filosofi, politik, sociologi, psykoanalys, litterära studier och så vidare. Felski ser en sammanhållande länk i hermeneutiken som förmedlare av denna vittfamnande tradition. Därmed handlar kritik, liksom all hermeneutik, om förståelse. Den kan, för att nu knyta an till Gadamers och Ricœurs historieskrivning, vara epistemologisk, som i den romantiska traditionen hos Schleiermacher. Men den kan även, i Heideggers efterföljd, vara ontologisk. Tolkning handlar då inte endast om att förstå en texts enskildheter i syfte att avkoda en övergripande innebörd. Förståelse är kopplat till själva *varat*, en integrerad och nödvändig del av vår existens.

Enligt Felski genomsyras hela den kritiska traditionen av ett särskilt kynne, "a critical mood", vilket också kan formuleras som en "misstänksamhetens hermeneutik".³ Det är en term som ofta upprepas inom den postkritiska debatt som Felski och andra initierat. Det är intressant att termen tillskrivs Ricœur, trots att den för en minst sagt perifer tillvaro i hans texter om hermeneutik.⁴ För Felski signalerar termen en immanent misstänksamhet i mötet med texten, en avog och kritisk inställning som gör att texter avkodas och dechiffreras, där dolda innebörder och opålitliga berättare demaskeras, där texter och kontexter utsätts för politiserade granskningar i avslöjandet av fundamentala maktstrukturer och ideologier. Ett av kritikens viktigaste kännetecken, enligt Felski, är att vara *negativ*, att i misstänksamhetens namn fälla negativa omdömen och att principiellt fungera som "a negative act".⁵

Felski, som själv är noga med att framhäva sin skolning i det kritiska tänkandets tradition, anser att kritikens misstänksamma hållning, dess negativa kynne, inte längre producerar tillräckligt fruktbara humanvetenskapliga resultat. Kritiken har hamnat i en självbekräftande negativ spiral av ändlösa upprepningar. Hon föreslår därför en postkritisk hållning, snarare än en antikritisk sådan, som en möjlig väg att förnya det humanistiska tänkandet. Här tar Felski stöd i en samtida fransk debatt (därav troligen hennes förkärlek för den frankofila versionen av termen "critique"),

där kanske framförallt Yves Cittons idé om en affektiv hermeneutik och Marielle Macés studier om läsandets ontologi bör framhävas som inspirationskällor.⁶

Postkritisk läsning handlar inte främst om analytisk avkodning av texter utan om hur texter aktualiseras i läsakten och får betydelse utifrån de affekter, känslor och tankar som väcks hos den som läser. Denna omorientering, menar Felski, skall uppfattas så att en postkritisk hermeneutik varken sysslar med att tolka själva texten, eller läsarens liv, utan är upptagen med frågan om "where and how the two connect".⁷ Det är symptomatiskt att Felski vänder sig till klassrummet när hon skall illustrera postkritikens praktik. Hon beskriver hur studenterna i en klass uppmanades att bejaka en affektiv hermeneutik genom att de ombads att arbeta med texter utifrån de känslor av exempelvis empati och igenkännande som dessa texter väckte hos den enskilde studenten.

Vi behöver knappast erinra oss den långa tradition av receptionsteori som här i det närmaste förbises, eller de idéer om "reader-response" som dominerat några decennier av litteraturdidaktik och som inte heller tycks ha någon plats i Felskis framställning. Varje lektor känner väl till behovet att i seminarierummet aktualisera dammiga texter genom att uppmuntra studenternas förmåga att hitta berörningspunkter mellan texten och den verklighet de själva orienterar sig i och som de försöker förstå och tolka med litteraturens hjälp (i enlighet med den ontologiska hermeneutikens insikt). Men i Felskis framställning verkar något annat stå på spel, något som skall bryta med kritikens misstänksamma sinnelag. Det är uppenbart att studenternas affektiva delaktighet i tolkningen skall alstra positiva värden och bidra till att avvärja kritikens negativa och distanserade hållning.

Utifrån en svensk horisont kan det tyckas en smula ironiskt att diskutera behovet av postkritik, eftersom kritiken, åtminstone i den kontinentala tradition som Felski tecknar konturerna av, historiskt haft en ganska svag ställning vid våra institutioner. Vår germaniserade etikettering av ämnet litteraturvetenskap har inte

alltid varit villig att omfatta de discipliner och metoder som på mer framstående lärdomsanstalter gått under beteckningen "literary criticism". På senare år har de tvärvetenskapliga initiativen, liksom framväxten av separata utbildningsprogram i "kritisk teori" och "kritiska studier" dock vittnat om en omsvängning. Därför är Felskis bok ändå viktig att förhålla sig till.

Kritik måste alltid inbegripa självprövning och i det avseendet verkar Felski helt inom kritikens tradition. I själva verket är stora delar av hennes bok ett exempel på det slags "critical mood" som hon vill ifrågasätta. Jag menar dock att hon samtidigt ventilerar en förment *antikritisk* hållning som det finns anledning att diskutera och ta på allvar, inte minst för att den har implikationer bortom kritikens metoder och praktiker.

Vi bör erinra oss att Felski är en prominent och profilerad professor. Hon är huvudredaktör för den prestigefyllda tidskriften *New Literary History*. Dessutom har hon nyligen tilldelats stora resurser för att bedriva en nyorientering inom kritikens och humanvetenskapens fält.⁸ Felski är en forskare med betydande inflytande. Det är i ljuset av den positionen, och med risk för att låta som en negativ och slentrianmässig foucaultian med intresse för ideologi och maktstrukturer, som jag läser nedanstående passage i *The Limits of Critique* där Felski introducerar det postkritiska läsandet. Felski, som propagerar för positiva och affirmativa läsarter, inleder *negativt*. Men hon skriker inte fram med misstänksamhet, utan snarare med bestämdhet. Sålunda stakar hon ut riktningen för vad som *inte* bör finnas med i en postkritisk läsart, vad som helt enkelt bör transporteras bort från verksamheten:

These are some of the things that a postcritical reading will decline to do: subject a text to interrogation; diagnose its hidden anxieties; demote recognition to yet another form of misrecognition; lament our incarceration in the form of contain-

ment; read a text as a metacommentary on the undecidability of meaning; score points showing that its categories are socially constructed; brood over the gap that separates word from world.⁹

Notera att det här bara är ett urval ("some of the things") av de kritiska förhållningssätt som bör undvikas för att ge plats för en affirmativ igenkänningspolitik där affektermeneutiken kan ställas i centrum. En logisk följdfråga är vad som händer när den enskildes igenkänning tangerar någon av ovan nämnda, "negativa" fenomenen? Bäva månede den tolkare som i enlighet med Emma Bovarys läsvanor, plötsligt tycker sig erfara hur en avgrund öppnar sig mellan verklighet och fiktion.¹⁰

Felski har alldeles rätt när hon hävdar att kritik utövas "underifrån", i motstånd mot en privilegierad position, i misstänksamhet mot en etablerad ideologi, och med vaksamhet mot doktriner och påbud.¹¹ När Felski vill göra upp med vad hon uppfattar som en rådande tendens inom kritiken, stakar hon ut en egen ideologisk utgångspunkt, basen för en postkritisk maktstruktur. Den kommer snubblande nära Sokrates berömda förbudskatalog i den tredje boken i Platons *Staten*.¹² Där går Sokrates igenom alla de saker som poeterna bör förbjudas att skildra, detta i syfte att skydda läsaren från en felaktig karaktärsdanning. På samma sätt skall nu den kritiske tolkaren befrias från misstänksamhetens bojor, uppenbarligen i syfte att stå i tjänst åt en mer uppbygglig art av läsande. En kritisk invändning infinner sig angående min jämförelse: Sokrates avfärdade litteraturen av rädsla för dess kraft, medan Felski önskar vitalisera kritiken genom att föra den ut ur dess negativa predikament. Det förutsätter dock att vi accepterar hennes svepande tes och anklagelse om kritikens tillstånd. Vi tycks stå inför idén om en postkritik vars utgångspunkter jag ställer mig ytterst tveksam till. Men den invändningen framstår plötsligt som sprungen ur en redan förlegad, "negativ" och ideologiskritisk era.

1. Se Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique? Texte imprimé: suivi de La culture de soi*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2015.
2. Rita Felski, *The Limits of Critique*, Chicago & London: University of Chicago Press, 2015.
3. *Ibid.*, s. 20 respektive s. 31. Felskis anglosaxiska term på det sistnämnda är "a hermeneutics of suspicion".
4. Se t.ex. Alison Scott-Baumann, *Ricœur and the Hermeneutics of Suspicion*, New York: Bloomsbury Publishing, 2009. Felski tvingas också konstatera att termen spelar ringa roll i Ricœurs tänkande och att hon därför har följande tillvägagångssätt: "Rather, I appropriate his phrase as a stimulus to thought" (s. 30). Vad Ricœur framförallt talar om är Marx, Nietzsche och Freud som misstänksamhetens tre mestare, "maîtres du soupçon", i försöket att övervinna moraliska och ideologiska givna fundament. Se t.ex. Paul Ricœur, "Démystification de l'accusation", i *Le conflit des interprétations: Essais d'herméneutique*, Paris: Édition du Seuil, 2013.
5. Felski, 2015, s. 127.
6. Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser: Pourquoi les études littéraires?*, Paris: Éditions Amsterdam, 2007, samt Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris: Gallimard, 2011.
7. Felski, 2015, s. 178.
8. Felski tilldelades 2016 en professur vid Syddansk Universitet, samt ett ansenligt forskningsanslag från Det Frie Forskningsråd i Danmark.
9. Felski, 2015, s. 173.
10. Exemplet anspelar här på Felskis hänvisning (Felski, 2015, s. 177) till Macés omläsning av Flauberts notoriska exempel: hur Emma Bovary förläser sig på dålig romantisk litteratur, vilket leder till en förfelad verklighetsbild om kärlekens väsen. Hos Macé vänds denna negativa erfarenhet av läsandet till en glädjefull möjlighet att fly från vad Felski i sammanhanget kallar "ordinary consciousness" (s. 177).
11. Se Felski, 2015, avsnittet "Critique comes from below" och särskilt s. 140f. I själva verket tangerar tanken Foucaults syn på kritik som jag inledningsvis refererar till.
12. Platon, *Skrifter. Bok 3. Staten*, övers. Jan Stolpe, Stockholms: Atlantis, 2003, s. 109–121.

REFLEKTION

Ingeborg Löfgren

I "Postkritisk läsning" presenterar Rita Felski en lovvärd och lovande hermeneutisk ansats.¹ Felski vill ge ett alternativ till den skeptiska läsart som inom den samtida litteraturvetenskapen har blivit i stort sett synonym med tolkning. Att läsa på ett sofistikerat vis har blivit närapå detsamma som att läsa *kritiskt*, det vill säga misstänksam, med distans, i avsikt att avslöja. Felskis diskussion tar avstamp i tidigare försök att göra upp med en *misstänksamhetens hermeneutik*, för att tala med Paul Ricœur.² Detta slags tolkningskritik associeras vanligtvis med texter som Susan Sontags klassiska essä "Against Interpretation" (1964), eller med mer samtida texter som Eve Kosofsky Sedgwicks "Paranoid Reading" (2003) och Stephen Bests och Sharon Marcus försvar av "surface reading".³

Bland dessa föregångare är jag mest förtjust i Sedgwick och det är därför med glädje jag kan konstatera

att Felski tydligast ansluter sig till hennes nyanserade syn på tolkning. För liksom Sedgwick är Felski vare sig avogt inställd till djuptolkning (som Best och Marcus) eller tolkning *per se* (som Sontag). Generellt motsätter sig Felski inte heller misstänksam tolkning:

Hermeneutics has been diagnosed, deconstructed, and denounced. Looking quizzically at this drive to demystify, we have queried the various efforts to get "beyond" interpretation. [...] Our enemy is not interpretation as such but the kudzu-like proliferation of a critical methodology that has crowded out alternative forms of life.⁴

Felski vänder sig alltså inte mot misstanken som sådan. Hon ser att den har sin plats i litteraturstudiet, men påpekar dess förödande självgoda gränslöshet. Felski menar att vårt ensidiga fokus på misstankens hermeneutik har hindrat oss från att uppöva andra, lika viktiga, sensibiliteter och förmågor. Det handlar

om aspekter som förmågan att kunna läsa nyfikt och välvilligt – och inte minst med en utvecklad förmåga att diskutera våra emotionella och moraliska reaktioner på skönlitteraturen:

Emotions are not mere icing on the cake – at best a pleasurable distraction, at worst a mystifying spell to be broken so that the work of the hard-nosed analysis can begin. Rather, affective engagement is the very means by which literary works are able to reach, reorient, and even re-configure their readers.⁵

Här blir Felski som mest frigörande, även utifrån en svensk kontext. Vem känner inte igen den ofta outtalade och föraktfulla attityden inför det personliga, det känslolösa? En attityd som ofta riktas mot den oskolade läsaren, kanske förstaterminsstudenten, som funderar över bokens moral och dess relation till det egna livet – usch så banalt och oinsiktsfullt!

Felski låter sig inte nöja med denna typ av, ofta mycket illa underbyggda, avfärdanden av litteraturens relevans i våra liv och vårt tänkande. Dock påminner hon oss om att vi så klart kommer att förbli banala i vårt hanterande av dylika frågor om vi aldrig uppövar vår förmåga att diskutera dem på ett kvalificerat och intellektuellt stringent sätt. Felski uppmanar oss att undersöka hur liv och litteratur möts samt hur:

scraps and snatches of the books we read weave their way into the texture of our daily experience. This bleeding of literature into life is not a result of a naive reading that requires a corrective slap on the wrist from the critical theorist. Rather, it is the means by which artistic models help to shape what Macé calls a stylistics of experience. Reading, in this sense, is not just a cognitive activity but an

embodied mode of attentiveness that involves us in acts of sensing, perceiving, feeling, registering, and engaging.⁶

Även om Felski själv nog skulle invända mot följande beskrivning – eftersom den tillskriver henne ett slags genomsökande hon eventuellt skulle uppfatta som en fortsättning på misstänksamhet – så är en av hennes största styrkor synandet av intellektuella *stämningar* som på ett svårgripbart men ändå påtagligt sätt präglar litteraturvetenskapen.⁷ Mot en ängsligt negativ anda, som i ”kritikens” namn tenderar att vidlåda såväl seminariediskussioner som sakkunnigutlåtanden och kommentarer på studentarbeten, ställer Felski krav på ett slags positivt mod och ärlighet hos litteraturforskaren: Vad drog oss till litteraturen från början? Vad är det egentligen som lockar, fascinerar och plågar oss? Är det dessa frågor vi fördjupar oss i? Är det dem vi ägnar vår själsmöda åt att sätta ord på och förstå? Om inte, varför?

1. Rita Felski, *The Limits of Critique*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2015.
2. Se Paul Ricœur, *Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation*, övers. Denis Savage, New Haven & London: Yale University Press, 1970.
3. Se Susan Sontag, ”Against Interpretation” (1964), i *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966, s. 3–14; Eve Kosofsky Sedgwick, ”Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You”, i *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham & London: Duke University Press, 2003, s. 123–151, samt Stephen Best och Sharon Marcus, ”Surface Reading: An Introduction”, *Representations*, vol. 108, 2009:1, s. 1–21.
4. Felski 2015, s. 174f.
5. *Ibid.*, s. 177.
6. *Ibid.*, s. 176.
7. En mer utförlig teoretisk diskussion av hur ”anda” och ”stämning” strukturerar ett fälts värderingar och omdömen förs i första kapitlet av *The Limits of Critique*. Stämningars relevans för diskussionen i ”Postkritisk läsning” syns därför kanske bättre om man läst boken i sin helhet. Se i synnerhet Felski, 2015, s. 20f.

PERSEFONE, MISSBRUKARE ELLER MISSBRUKAD?

Sigrid Schottenius Cullhed

Berättelsen om hur Hades
rövade bort flickan Perse-

fone från hennes mor Demeter tillhör den grekiska antikens mest inflytelserika myter. Idag möter vi den i allt från nobelpris-tagares verk till Chick lit, från lågmälda ballader till dödsmetall. Gemensamt för de samtida skildringarna är att Persefone ofta förkroppsligar unga kvinnors längtan efter det utforskade och farliga. I sångerskan Lauren Hoffmans ”Persephone” skär hon sig i armarna och färden till underjorden sker på dimmiga vågor av tequila, LSD och metakvalon. Hon blir sällan bortrövad mot sin vilja i tjugohundratalets ungdomsromaner, utan känner sig istället lockad dit av en attraktiv Hades. ”One thing she knows for certain: John Hayden may be irresistible, but he is no angel”, föreställs han i Meg Cabots *Abandon*-triologi (2011–2015). En lika mystisk och spännande Hades skildras i Aimee Carters *The Goddess Test* (2011–2013): ”Then she meets Henry. Dark. Tortured. And mesmerizing.”¹ I de här böckerna kan Persefone inte motstå hans dragningskraft trots insikten att hon kommer att få betala med sitt liv för romansen. I andra verk blir hon så uppslukad av själva dödsupplevelsen att hon gradvis börjar ta kommando över Hades. Begäret efter mörkret kan aldrig stillas i den kanadensiska synthwaveartisten

Marie Davidsons *Perséphone*: ”Jag har inte nått slutet. Jag vill gå djupare”.²

Demeters roll har också förändrats på ett fundamentalt sätt. I många av nitton- och tjugohundratalets noveller, romaner och dikter som tematiserar myten är hon passiv, maktlös och frånvarande, eller också utgör hon ett direkt hot mot sin dotters integritet och personliga utveckling.³ Det här perspektivet är särskilt framträdande i psykoanalytiskt inspirerad forskning kring ämnet, där Hades brukar betraktas som ett redskap som underlättar dotterns separation från modern.⁴ Längre tolkades berättelsen om Persefone och Demeter som en kvinnlig motsvarighet till Oidipus-myten, men under de senaste tio åren har jämförelsen mött protester. Kritiker ansåg att begreppet ”Persefonekomplex” bättre ringade in problematiken i dotterns individuationsprocess som bland annat innebär en mer långdragen separation.⁵

Samma motiv har också vävts in i samtida litterära gestaltningar av Persefones känslor gentemot Demeter. ”My mother, my darling mother,/ I loved you more than any other,/ Ah mother, mother, your tears smother”, skrev Stevie Smith i dikten ”Persephone”, posthumt utgiven 1975.⁶ Demeter kväver sin dotter med sina moderskänslor och Persefone använder Hades som en väg ut. ”Of course I ate those seeds./ Who wouldn't have/ exchanged one hell for another?”, avslutar Shara MacCallum dikten ”Persephone Sets the Record Straight” från 1999.⁷ MacCallums gudadotter protesterar mot sin osäkra och uppmärksamhetskrävande moder genom att ingå förbund med Hades, oskadliggjord, som så ofta i de här sammanhangen. I den nya tappningen, där myten inte handlar så mycket om hans bortrövande av Persefone som om den unga flickans försök att slå sig fri från sin mor, blir han som Kathie Carlsson anmärker en positiv figur:

Demeter's behavior is repeatedly reduced to the human level and presented as pathological: neurotic, depressive, overpossessive, narcissistic, a mid-life 'folly,' etc., while Kore-Persephone is seen as

naive, innocent, and teasing, lacking depth, and needing to break away from her mother. Remarkably, Hades' violent and unrelational behavior is consistently reframed positively and presented as what Kore needs to enable her to separate from a 'binding' mother.⁸

Demeters moderskap har patologiserats. Hon kan inte släppa taget om sin dotter. Hades, däremot, inträder som man i en viktig fas i Persefones liv.⁹ Den lockelse som han utgör på den samtida kulturens Persefone kan delvis förstås mot bakgrund av psykoanalysens modeller, där kvinnligt vuxenblivande innebär att dottern frigör sig från en mor som inte alltid uppmuntrar hennes självständighet, utan tvärtom ställer sig i vägen för den. De här tolkningarna är besläktade med artonhundratalets omläsningar och kreativa receptioner av den antika mytologin, som var centrala för Freuds och den tidiga psykoanalysens allegoriska läsningar.

I den här artikeln undersöker jag den utveckling där Persefone går från att vara ett motvilligt offer för ett brutalt bortrövande till att själv söka sig till underjorden. Utifrån ett antal nedslag från antiken till idag undersöker jag hur myten omvandlats, särskilt i det sena artonhundratalets brittiska esteticism, där Persefone ofta gestaltades som en femme fatale. Undersökningen fokuserar dels på hur mytens motiv förändras, dels på de sociala och kulturella kontexter som ligger till grund för omgestaltningarna. En avgörande fråga rör dynamiken mellan berättelsens funktion som å ena sidan en emancipationsmyt, å andra sidan bärare av en patriarkal diskurs.

PERSEFONES MOTSTÅND

Den äldsta bevarade versionen av myten om Persefones rov finns i *Den homeriska hymnen till Demeter*, vanligtvis daterad till sexhundratalet före vår tideräkning. Den lästes och traderades under medeltiden i Bysans, men tillsammans med *Den första homeriska*

hymnen till Dionysos föll den bort i förlagan till alla de handskrifter som spreds i Europa under tidigmodern tid. Först år 1777 hamnade hymnen åter i den klassiska filologins blickfång, när den återupptäcktes i en handskrift från 1400-talet i ett stall i Moskva.¹⁰ Dessförinnan kände man berättelsen främst från romerska källor, där protagonisterna bär de latinska namnen Proserpina, Ceres och Pluto: Ovidius *Metamorfoser* (ca 8 e.Kr.) och *Fasti* (ca 18 e.Kr.), samt den senantike latinske panegyrikern Claudius Claudianus diktverk *Om Proserpinas Bortrövande* (ca 395–97 e.Kr.).¹¹

Ursprunget till föreställningen om Persefones längtan till underjorden kan knappast spåras till antikens berättelser. Hymnens Persefone är otvetydigt ett offer för sin farbrors – Hades – vilja och dennes hemliga överenskommelse med hennes far, Zeus, bakom ryggen på modern.¹² Hymndiktaren beskriver hur dödsrikets furste ”slet till sig den ovilliga flickan” när hon sträckte sig efter en sällsynt vacker narciss som jordguden Gaia hade skapat på Zeus begäran och ”förde bort henne under jämmerskri” från blomsterängen där hon befann sig.¹³ Hon ”skrek högljutt med sin stämma” och kallade på sin far.¹⁴ Ingen hörde Persefone men hon tappade inte hoppet utan fortsatte att skrika så att hela världen ekade:

Flickans odödliga röst gav återskall nere i havets djup och på bergens höjder, och snart förnams den av modern som greps av tärnande sorg i hjärtat.¹⁵

Nu inleds moderns kamp för att återfå sin dotter. Under tiden sitter Persefone på sin nya tron bredvid maken ”helt ofrivilligt, längtande efter sin moder”.¹⁶ Demeter lyckas till slut få sin dotter tillbaka till jorden, men eftersom Hades i hemlighet hade givit henne några granatäppelkärnor att äta precis innan hon lämnade underjorden är hon bunden dit och måste återvända halva året. Tillbaka hos Demeter berättar dottern om den hemska upplevelsen. Hades grep henne ”helt ofrivilligt, och jag ropade högljutt med min stämma”.¹⁷

I den Homeriska epiken har frasen en parallell i den förslavning som Hektor med rätta fruktar att Andromache ska utsättas för efter hans död.¹⁸ Rovet är en överträdelse och Persefone beskrivs i samma ordalag som de Homeriska hjältarnas sexslavinnor.

Även i Ovidius latinska återberättelser är Proserpina ett oskyldigt offer för Plutos begär, men här betonas hennes barnslighet snarare än maktlöshet. I *Metamorfoserna* plockar hon blommor ”med en flickaktig iver”,¹⁹ och under rovet ropar hon efter sin mor och sina vänner, men oftast modern. Hon inser inte stundens allvar och begråter naivt de blommor hon tappar, som om det vore värre än det sexuella våld som väntade.

I Claudius Claudianus senare version är Proserpina långt mer verbal än i de tidigare exemplen och konfronterar Pluto och världsmakterna under bortrövandet.²⁰ Hon undrar vilket brott hon har gjort sig skyldig till och jämför sin lott med andra flickors, som rövats bort av mänskliga förövare:

Jag, däremot, berövas både oskuld och himmel, avtvingas kyskhet men också ljus. Ja, fjärran från jorden drivs jag i bojor och tvingas tjäna den stygiske fursten.²¹

Här blir likheterna med sexslaveri ännu tydligare, och Demeter finner till slut Proserpina ”höljd i sin fångelsehålas mörker, slagen i grymma bojor”.²²

Det finns ingen frivillighet i någon av dessa berättelser, bara ett våldsamt rov. Händelseförloppet i sig speglar ett inte helt ovanligt scenario i antikens Grekland, där äktenskap innebar att bruden, som oftast var en flicka i tidiga tonåren, fördes bort från sin familj för att leva i mannens hem. Om den nye maken inte bodde i samma trakter som brudens familj var det troligt att hon aldrig mer fick återse den.²³ Det är mycket möjligt att myten om Demeters och Persefones separation behandlade detta utbredda trauma för tonårsflickor och deras mödrar. Hades rov framställs som en upplevelse av förtryck och övervåld jämförbar med krigsförbrytelser.

SJÄLENS UTVECKLING

Antika läsare uppfattade ofta myten om Persefone som en naturfilosofisk allegori. Bortrövandet och återförandet stod för månens faser eller årstidernas gång,²⁴ men inom nyplatonismen kunde berättelsen även tolkas som själens resa till och från underjorden i reinkarnationens cykel.²⁵ Under medeltiden utvecklades den senare läsningen i exempelvis den anonyma omarbetningen av Ovidius *Metamorfoser*, *Ovide moralisé* (1290–1320). Här framställs berättelsen som en kristen allegori: Proserpina representerar själen, Pluto Djävulen och Ceres kyrkan, genom vilken själen till slut får sin frälsning. Idén om själens utveckling löper som en röd tråd genom renässansens och barockens omarbetningar av myten, men den kristna frälsningen ersattes snart med mer sekulärt präglade hyllningar till kärlekens triumf. Det omaka paret förening blev en demonstration av kärlekens makt som med lätthet kunde anpassas till den höviska kärlekkoden. Denna tradition levde vidare under 1600- och 1700-talen, då Proserpinas och Plutos bröllop blev ett populärt motiv på opera- och teaterscener.²⁶

Under 1700-talet blev tonen mer pessimistisk och uppmärksamheten riktades istället mot Persefones inre. I Goethes melodram *Proserpina* (1778) vill hon inget hellre än att återförenas med sin mor, men Ceres förmår inte rädda sin dotter. Ensam och isolerad blir Proserpina allt olyckligare i underjorden. Här finns ingen kompromiss, som i den antika myten där hon till sist får tillbringa halva året på jorden. Här finns inget lyckligt slut, som i den kristna allegorin och barockoperorna. Tvärtom är dramatiken i Goethes melodram helt koncentrerad kring episoden då Proserpina äter av granatäpplet – det som först tedde sig som en ”vänskaplig frukt” och som hon trodde skulle hjälpa henne att glömma sin sorg. Liksom i de antika versionerna är hon bunden till underjorden efter att ha ätit av den. ”Varför är frukter så vackra då de bär

på förbannelse?”,²⁷ frågar hon sig olyckligt och ångerfullt efter att de tre ödesgudinnorna kungjort att hennes öde har beseglats:

Du är vår! Det är dina anfäders beslut:
Du skulle ha återvänt nykter:
och bettet av äpplet gör dig vår!²⁸

Dessa rader, som återkommer gång på gång i dramet, citerades av pessimismens främste filosof Arthur Schopenhauer. Han uppfattade det som att Goethes drama lyfter fram mytens essens: sexualdriften är den starkaste bekräftelsen av livsviljan, vilket Proserpina ger uttryck för då hon äter av frukten.²⁹

Det finns ingen räddning hos Goethe och Schopenhauer. Den oskyldiga flickan, som tidigare funnit frälsning genom kyrkan och kärleken, blir nu en nattsvart drottning, underkastad en förgörande sexuell drivkraft som håller henne fången i underjorden. Relationen mellan mor och dotter, den antika hymnens huvudmotiv, trängs undan i denna androcentriska tolkning. Ceres blir perifer och maktlös; Proserpina, likt Eva i paradiset, är oförmögen att stå emot en förgörande frestelse.

PERSEFONE OCH OPIUM

I den brittiska esteticismen var Persefone ofta dyster, instängd och plågad. Den makt hon får över levande och döda som underjordens drottning i de antika berättelserna får nu en annan innebörd. Perspektivförskjutningen sker delvis som en följd av att frukten hon äter i underjorden och de växter som omger henne börjar associeras med opium. Vallmo och opium figurerar även i några av de antika versionerna, men i dessa fall är vallmoblomman och vallmodrycken inte kopplade till henne, utan till Demeter.³⁰ Den mest utförliga beskrivningen finns i *Fasti*, där Ovidius be-

rättar hur Ceres, utklädd till människa, kommer till Eleusis och gästar kungaparet Celeus och Methaneira.³¹ På väg in i palatset plockar hon en ”sövande, mild vallmoblomma” och bryter så sin långa sorgfasta.³² Även parets sjuke son, Triptolemus, får mjölk med vallmo. Scenerna tjänar uppenbarligen som en etiologi över vallmons roll i de Eleusinska mysterierna, där den förmodligen användes i initiationsriterna.

I vissa moderna och tidigmoderna gestaltningar börjar vallmon och opiumet istället överföras till Persefone. I Edmund Spensers (1552–1599) dikt ”The Faerie Queene” (1590/1596) förekommer en ”Dead sleeping Poppy” bland blommorna i Proserpinas dystra trädgård. Vi finner också en indirekt allusion till Proserpina i Erasmus Darwins (1731–1802) beskrivning av vallmoblomman i lärodikten ”The Loves of the Plants” (1789). Hans nyklassiska allegoriska komposition med utgångspunkt i Carl von Linnés botaniska klassificeringar består av 72 vinjetter om olika växter. Darwin var läkare, radikal upplysningsman (morfar till Charles Darwin) och hade omfattande erfarenheter av opiummissbruk. Han såg opium som en effektiv universalmedicin och ordinerade det flitigt till sina patienter. En av dem var hans hustru Mary Howard, som avled år 1770 under drogdelirier.³³ Passagen i fråga bygger upp en liknelse mellan Proserpina och vallmoblomman, där opiumets intag i små respektive stora doser avspeglar gudinnans dubbla natur. Den kvinnliga magikern (”the Sorceress”) viftar med sin ebentholtstav och väcker så de livlösa kroppar som bebor hennes underjordiska glänta. ”Marmorstatyerna” börjar andas, läpparna rör sig och kinderna rodnar. Så sveper hon med staven igen och deras lemmar stelnar; blodet fryser till is och en ”sömn av järn” sluter deras glasartade blick.³⁴ Raderna antyder en allegorisk läsning av den underjordiska fruktbarhetsgudinnans förening av liv och död som opiumets medicinska och giftiga egenskaper.

Vissa drag i Erasmus Darwins ”Sorceress” går igen i

Algernon Charles Swinburnes berömda dikter om Proserpina i *Poems and Ballads* (1866). I fjärde strofen av ”The Garden of Proserpine” beskriver Swinburne hur hon krossar vallmoknoppar som druvor och framställer ”dödligt vin” till ”döda män”:

No growth of moor or coppice,
No heather-flower or vine,
But bloomeless buds of poppies,
Green grapes of Proserpine,
Pale beds of blowing rushes
Where no leaf blooms or blushes
Save this whereout she crushes
For dead men deadly wine.

I sjunde strofen tar Proserpina emot de döda vid deras sista utpost:

Pale, beyond porch and portal,
Crowned with calm leaves, she stands
Who gathers all things mortal
With cold immortal hands;
Her languid lips are sweeter
Than love's who fears to greet her
To men that mix and meet her
From many times and lands.³⁵

Swinburne går ett steg längre än Goethe och låter Proserpina glömma Demeter och livet på jorden: ”Forgets the earth her mother,/ The life of fruits and corn”. Hans ikoniska Proserpina är ett vackert, tomt och dystert skal, en symbol för den ofrånkomliga döden, som inte kommer med frälsning utan enbart med vila. Swinburnes dekadenta estetik, som vände sig mot de kristna föregångarnas didaktiska och moraliska anspråk, träffade rätt i tiden. Hans melankoliska Proserpina blev kopierad och beundrad, särskilt som gestalt i preraphaeliternas konst. Swinburnes gudadotter har till och med identifierats med poeten och modellen

Elizabeth Siddal, som var gift med konstnären Dante Gabriel Rossetti.³⁶ Siddal gick ett tragiskt öde till mötes. I ung ålder fick hon laudanum, en blandning av flytande opium och alkohol, ordinerat av läkare mot magsmärtor och för att ”lugna nerverna”. Hennes ångest verkar inte ha dämpats av kuren, snarare tvärtom. Efter flera års missbruk fick hon ett dödfött barn och kort därefter avled hon. Rossetti fann hennes döda kropp i sängen med en tom laudanumflaska bredvid, ett ögonblick som förevigades i konsten.³⁷

I porträttet *Beata Beatrix*, färdigställt år 1870, förskönar Rossetti sin makas död genom att måla henne som Beatrice i Dante Alighieris i *La vita nuova* (1295). På bilden åskådliggörs dödsögonblicket då hon nås av en röd duva som bär en vit opiumvallmoblomma i näbben. Fågeln kommer till henne med död men också med befrielse. Rossetti uttryckte vid ett tillfälle att han ville få sin hustrus död att likna en ”dvala”, likt Dante beskrivit Beatrices bortgång.³⁸

Siddal har också ansetts vara inspirationskällan för Rossettis porträtt *Proserpina* (1874).³⁹ I en sonett på italienska med samma namn, som han målade in högst upp i högra hörnet, klagar Proserpina över sitt öde som beseglades då hon åt av den ”ödesdigra” frukten. ”Dire fruit, which, tasted once, must thrall me here”, står det i den engelska översättningen som han tecknade på ramen.⁴⁰ Hon känner sig instängd och längtar efter ljuset på andra sidan. Dikten avslutas med en omfokalisering och utropt ”Woe’s me for thee, unhappy Proserpine!”⁴¹ Den suggestiva slutraden öppnar för en rad tolkningar. Vissa betraktar den som ett uttryck för Rossettis missnöje med att hans älskarinna, Jane Morris, modell för målningen, inte lämnade sitt äktenskap för honom. Andra har tolkat sonettens avslutande vers som Proserpinas reflektion över sitt eget öde.⁴² Ytterligare en tolkning är att poeten iklar sig Demeters roll och klagar över förlusten av sin döda hustru, som om hon vore Proserpina.⁴³ Oavsett tolkning befäster sonetten i någon mån Proserpinas skuld till sitt olyckliga öde. Själva målningen, liksom *Beata Beatrix*, är central för preraphaeliternas konstruktion

av Proserpina – vacker, blek och urlakad, nästan livlös av drogerna, men inte som i den antika myten ett självklart offer för någon annans överträdelser.⁴⁴

Det sista exemplet i samma genre från den här epoken är den tongivande uppsatsen ”The Myth of Demeter and Persephone” (1876), där Walter Pater gestaltar Persephones narkotiskt dödsovande tillstånd:

She is compact of sleep, and death, and flowers, but of narcotic flowers especially, – a revenant, who in the garden of Aidoneus has eaten of the pomegranate, and bears always the secret of decay in her, of return to the grave, in the mystery of those swallowed seeds; sometimes, in later work, holding in her hand the key of the great prison-house, but which unlocks all secrets also; (there, finally, or through oracles revealed in dreams;) sometimes, like Demeter, the poppy, emblem of sleep and death by its narcotic juices, of life and resurrection by its innumerable seeds, of the dreams, therefore, that may intervene between falling asleep and waking.⁴⁵

På samma sätt som Erasmus Darwin för Pater samman vallmons potentiellt narkotiska egenskaper med Persephones dubbla natur och tillstånd. I dekadensens och den brittiska esteticismens tid griper den bilden rakt in i den samtida döds- och förfallsestetiken. Pater skriver att vallmon är ”ett emblem över sömn och död genom sina narkotiska vätskor”, och de två växterna – vallmon och granatäpplet – blandas ihop med varandra och med gudinnan själv. Pater gör Persefone och de dödliga växterna till en enad symbol, ett poetiskt emblem sammanflätat av dekadensens onda blommor. Hennes dödliga droger svarar mot den djupt mänskliga omoralen, älskad och hyllad som människans mest naturliga tillstånd av Baudelaire och inom dekadentismen: ”Brottet, vilket människodjuret fått smak för i moderlivet, är ursprungligen något naturligt. Dygden däremot, är artificiell, övernaturlig”.⁴⁶ Kopplingen mellan Persefonemyten och narkotiska

blommor har sina rötter i vallmons associationer till de Eleusinska mysterierna, men det är först under det sena 1800-talet som den befästs på allvar, framför allt inom den brittiska esteticismen där Persefonegestalten blev en symbol för en inneboende immoralitet. Medan Bibelns dansande Salome symboliserade det makabra och sexuella promiskuitet, förknippades Persefone snarare med död, melankoli och rusdroger.

Denna litterära estetik sammanfaller med en period under slutet av artonhundratalet då användning av opioider hade blivit allt vanligare i Europa och Nordamerika, inte minst bland kvinnor. Marknaden började regleras först mot slutet av artonhundratalet och internationella förbudslagar trädde inte i kraft förrän i början av nittonhundratalet.⁴⁷ Fram till dess hade opiumindustrin ägnat sig åt aggressiv marknadsföring, ofta särskilt riktad mot kvinnor, för eget bruk eller för att ge till barn.⁴⁸ Opium och morfin skrevs ut mot besvär som ofta var genus- och könsbetingade: mensvärk, förlossningsmärta, oro eller så kallad nervsvaghet. Det finns flera socialkonstruktivistiska och medicinhistoriska förklaringar till varför kvinnor var överrepresenterade bland injicerande morfinister i Europa och USA: Kvinnor ansågs vara mer känsliga för smärta och obehag än män och läkare var därför mer benägna att föreskriva dem starka smärtstillande medel. Av samma anledning ordinerades kvinnor att ta drogerna under längre perioder än män, vilket gjorde att de utvecklade starkare beroenden. Läkardorderade narkotiska injektioner var dessutom mindre tabubelagda än andra typer av missbruk som var vanligare bland män. Att injicera morfin kunde på så vis bli en del av en kvinnlig livsstil, inte minst i överklassen där kvinnor hade råd med såväl substanserna som rätt attiraljer; eleganta etuier och sprutor av silver och guld.⁴⁹ Ytterligare en faktor som inte tagits i beaktande i de här diskussionerna är substansens specifika neurokemiska funktioner: endogena opioider hör till de molekyler som reglerar anknytningsaffekter (till skillnad från, till exempel, dopamin). Den abstiniens som infaller efter mänsklig separation, fram-

föfallt mellan barn och vårdnadshavare, har vissa likheter med den som inträffar när missbrukaren är utan opium.⁵⁰ Betraktat från det perspektivet är det kanske inte någon slump att Demeter söker och finner just opioider i naturen i samband med att hon letar efter sin förlorade dotter. Separation och avskurna anknytningsband förekom i allt vidare utsträckning under artonhundratalets industrialisering, och processen kan ha bidragit till den ökade efterfrågan på opium och morfin. Små barn till arbetande föräldrar fick opium för att uthärda dagen, ensamma, i föräldrarnas frånvaro.⁵¹ Det stora suget efter opiumpsubstanser bland sysslolösa kvinnor i borgar- och överklassen kan också sättas i relation till den påtagliga ensamheten som i regel präglade deras tillvaro.

Elizabeth Siddal är med andra ord en av många kvinnor vars öde hamnade i händerna på opiumindustrin vid den här tiden. Swinburnes, Rossettis och Paters svaga och frånvarande Persefone bär vittnesbörd inte bara om dekadent estetik utan även om arten av sin tids kvinnoförtryck. Hon är vacker, mystisk och introvert, nästan helt onåbar. Döden hon bär inom sig har hon fått av läkarkåren och opiumindustrin. Den har gjort henne passiviserad, paralyserad och dysfunktionell. För den voyeuristiske dekadenta konstnären däremot, tycks hennes ”dödsovande” tillstånd och förspilda liv mer skönt och poetiskt tilltalande än sorgligt och onödigt.

DEN NYA PERSEFONEMYTEN

”Känner ni till myten om Persefone?”⁵² Så inleder Marie Davidsons manlige medsångare spåret ”Perséphone”. Liksom Lauren Hoffmans drogade Persefone bygger Davidsons berättelse på en modern mytologi som skiljer sig från den antika i flera avgörande avseenden. Från att ha varit en berättelse om en smärtsam separation mellan mor och dotter i ett patriarkalt samhälle, där barnet rövas bort av en äldre manlig släkting likt en sexslav i krig, till att bli en gestaltning av en pas-

siv och skön döende gestalt har berättelsen om Persefone kommit att handla om en ung krisande kvinna som betraktar Hadesgestalten som en väg bort från sin förtryckande mor. Louise Glucks Persefone tillrättaläger sina minnen av rovet till en längtan efter att ta steget in i vuxenlivet i ”The Myth of Innocence”:

Then death appears, like the answer to a prayer.

No one understands anymore
how beautiful he was. But Persephone remembers.
Also that he embraced her, right there,
with her uncle watching. She remembers
sunlight flashing on his bare arms.

This is the last moment she remembers clearly.
Then the dark god bore her away.

She also remembers, less clearly,
the chilling insight that from this moment
she couldn't live without him again.

The girl who disappears from the pool
will never return. A woman will return,
looking for the girl she was.⁵³

Persefone är i någon mån med och formar sitt öde, men här finns ingen underton av skuldbeläggning av henne. Istället har en del av ansvaret förskjutits till Demeters kontrollbehov och avundsjuka:⁵⁴ ”the tale of Persephone [...] should be read as an argument between the mother and the lover – the daughter is just meat”, skriver Glück i ”Persephone the Wanderer”.⁵⁵ Hos Glück, och kanske i ännu högre grad hos Stevie Smith och Shara MacCallum, är brottet som har begåtts inte huvudsakligen Hades bortrövande och våldtäkt av Persefone. Demeter är lika skyldig eftersom hon håller Persefone tillbaka. Dramat har skrivits om, rollerna bytts ut och nu kommer det största hotet inte från den manliga förövaren utan från den komplexfyllda modern.

Två undantag är Toni Morrisons *The Bluest Eye* (1970) och Alice Walkers *Colour Purple* (1982). Här är Hades fortfarande en grym våldtäktsman och nära anhörig till sitt minderåriga offer. Till skillnad från tidigare exempel gestaltas i de här två romanerna specifikt icke-bemidlade personer som befinner sig längst ned i samhällets hierarki.⁵⁶ Hadesgestalterna är maktlösa i förhållande till omvärlden på samma sätt som underjordens gud, som har dragit det kortaste strået i förhållande till storebröderna Poseidon och Zeus. Maktlösheten gäller även kvinnorna och mödrarna. De förmår inte rädda sina döttrar. De vågar inte försöka; de kan inte och blundar för övergreppen. Här ter sig Adrienne Richs berömda formulering i försvar för Demeter fortfarande relevant:

Each daughter, even in the millenia before Christ,
must have longed for a mother whose love for her
and whose power were so great as to undo rape
and bring her back from death. And every mother
must have longed for the power of Demeter, the
efficacy of her anger, the reconciliation with her
lost self.⁵⁷

Richs heroiska bild av Demeter jämte Toni Morrisons och Alice Walkers våldtagna och rättslösa flickor står i bjärt kontrast till de exempel där Hades orättfärdiga människorov har blivit en värdefull erfarenhet för den unga kvinnan i sitt vuxenblivande. Det går inte att bortse från att maktstrukturerna i de respektive omtolkningarna också speglar de sociokulturella sammanhang som gestaltas. Relationen mellan mor och dotter är inte fristående utan involverar i lika hög grad Hades och de tre karaktärernas position i och förhållande till det omkringliggande samhället.

Fokusskiftet som inträffar när den antika berättelsen om människorov och våldtäkt av en ung flicka förvandlas till en ny berättelse om hennes vuxenblivande är problematiskt. De nya förklaringarna handlar inte om utsatthet utan om medgivande. En rad forskare påstår exempelvis att den *Homeriska hymnen till*

Demeter speglar hur svårt det är för kvinnor att tala om och erkänna sin sexualitet: Att Persefone plockar en narciss strax före bortrövandet är ett tecken på att hon egentligen vill lämna barndomen bakom sig. I samma anda anser man att Persefone ljuger för sin moder om att Hades skulle ha tvingat henne att äta granatäppelkärnorna för att hon inte vågar erkänna att hon egentligen ville separeras från henne och bli kvar hos sin farbror.⁵⁸ Det är inte ovanligt med säkra påståenden om att Persefone delvis skildras som en fresterska i somliga antika källor, utan att läsaren får veta var eller av vem men mig veterligen finns det inte någon sådan källa.⁵⁹

DROGER, SKULD OCH VÅLDTÄKT

Myter blir myter för att de berättas och återberättas.⁶⁰ Kanske är det inte så konstigt att opiummissbruk och tragiska händelser som Elizabeth Siddals självmord vävdes in i den antika berättelsen om Persefone under en period när narkotikabruk blev en allt vanligare företeelse i Europa. Inte heller är det så märkligt att relationen mellan Hades och Persefone förändras i en tid när unga kvinnor i större utsträckning fattar sina egna livsbeslut. Men är vår nya Persefone verkligen ett friare väsen?

Gestaltningen av kvinnor i artonhundratalets dekadenta rörelser betraktas ibland som en misogyn reaktion på den tilltagande kvinnoemancipationen.⁶¹ Skildringarna av Persefone passar delvis in i den bilden: Hon är ensam och avskuren från världen. Liksom hos Goethe räddar Demeter inte sin dotter och Hades är märkligt frånvarande, som om drogruset och den dödliga överdosen hade ersatt dödsguden och hans fyrspann. Hos Swinburne och Rossetti tycks Persefone falla offer för sitt missbruk snarare än för en manlig gudoms begär. Häri uppstår en obalans. Liksom samtidens habituéer – artonhundratalets kvinnliga injicerande missbrukare – får Persefone bära både offrets och förövarens roll. Hades och Zeus skuld till Demeter

och Persefone justeras inte och en oprecis och flytande skuld fästs istället vid dotterns passiva väsen, fångslat i underjorden med sina vallmoknappar. Hon protesterar inte och försöker inte ens leta sig ut, tillbaka till sin moder och livet på jorden.

Mieke Bal har påtalat vikten av att beskriva och tolka de våldtäkter vi möter i den antika litteraturen som handlingar med flera aktörer: förövare, offer och betraktare.⁶² Det är särskilt relevant med tanke på att den typ av glidning som sker när Hades övergrepp allegoriserar och estetiseras inte är ovanlig i receptionen av den antika litteraturens skildringar av sexuellt våld. De olympiska gudarna, särskilt Zeus, Poseidon och Apollon rövar ständigt bort nya offer, och våldtagna kvinnor är ett stående inslag i myterna om Roms grundande.⁶³ I de antika källorna gestalts övergreppen med fördunklande metaforer, utelämnanden och eufemismer, vilket förmodligen bidrar till att det sexuella våldet blir ännu mer otydligt för sentida läsare. I värsta fall, som här, förflyttas förövarens ansvar över till offret. Samtidigt griper paradoxalt nog preraphaeliternas drogade Proserpina in i den moderna våldtäktsmyten, tätt sammanflätad som den är med droger och drogmissbruk. Offer och förövare är i många fall påverkade av droger som förändrar förmågor som är centrala för juridiska bedömningar som minne, handlingsförmåga och medgivande,⁶⁴ vilket dessutom är en faktor som ofta har lett till skuldbeläggning av offret.⁶⁵

Psykoanalysens myttolkning och dess släktskap med företrädevis manliga 17- och 1800-tals författare som Goethe, Schopenhauer, Swinburne och Pater utgör en grund för den samtida, moderna myten om Persefone. De skapade en berusad, skön och alienerad gudadotter utan kontakt med eller längtan efter sin mor. André Gide tar steget fullt ut i librettot till baletten *Perséphone* (1933), tonsatt av Igor Stravinsky och uppsatt i Paris 1934. Här stiger Persefone rakt ned i underjorden av egen fri vilja.

Den moderna berättelsen om Persefone är inte densamma som den antika. När Persefone och Demeter

inte får återförenas hos Goethe bryts själva berättarstrukturen upp; dess narrativa kärna, dess mytologem, för att använda Károly Kerényis term, börjar gradvis bytas ut och kastas om till en annan myt.⁶⁶ Berättelserna om Persefone som vi har följt här svarar mot en annan modern myt, nämligen den som säger att en flicka måste bryta banden med sin mor för att kunna bli en självständig individ. Den verkar bygga på föråldrade och felaktiga föreställningar. Empiriska studier av hur

unga kvinnor själva upplever sitt vuxenblivande tyder snarare på att en bra relation till modern har en positiv inverkan på dotterns självständighet.⁶⁷ Om den moderna Persefonemyten ska gestalta den unga kvinnans utvecklingskris, så kan hennes resa ner i avgrunden svårligen betraktas som följden av Demeters omsorg om henne. Tvärtom är det den som håller henne kvar över ytan.

NOTER

Tack till Kungliga Vitterhetsakademien som har finansierat denna forskning, samt till de två anonyma granskarna för kommentarer och förbättringar.

1. Citat hämtade från Meg Cabots respektive Aimee Carters hemsida den 17 maj 2017: www.megcabot.com/abandon/; www.aimeecarter.com/the-goddess-test.html. Samma mönster återfinns även i t.ex. Molly Ringle, *Persephone's Orchard* (2013); Kaitlin Bevis fembandsserie *Persephone. Daughter of Zeus* (2015–2016), samt Erin Kinsella, *Olympian Confessions. Hades and Persephone* (2016).
2. "Je n'ai pas encore terminé. Je veux aller plus profond". Marie Davidson, "Perséphone", i *Un Autre Voyage*, Austin, Tx: Holodeck, 2015.
3. Se exempel hämtade från romaner utgivna under 1900-talet i Andrew D. Radford, *The Lost Girls. Demeter-Persephone and the Literary Imagination, 1850–1930*, Amsterdam: Rodopi, 2007; Margot K. Louis, *Persephone Rises, 1860–1927. Mythography, Gender, and the Creation of a New Spirituality*, Burlington: Ashgate, 2009; Holly Blackford, *The Myth of Persephone in Girl's Fantasy Literature*, New York: Routledge, 2011, s. 5. För exempel inom 1900- och 2000-talets poesi, se Isobel Hurst, "Love and Blackmail". Demeter and Persephone", i *Classical Reception Journal*, vol. 4, 2012:2.
4. Se t.ex. Ann Suter, *The Narcissus and the Pomegranate. An Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002; Tamara Agha-Jaffar, *Demeter and Persephone. Lessons from a Myth*, Jefferson: McFarland & Co., 2002; Nancy Kulish och Deanna Holtzman, *A Story of her Own. The Female Oedipus Complex Reexamined and Renamed*, Lanham: Jason Aronson, 2008.
5. Kulish och Holtzman 2008, s. 51.
6. Stevie Smith, *The Collected Poems of Stevie Smith*, London: Allen Lane, 1975, s. 248.
7. Shara MacCallum, *The Water Between Us*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999, s. 53.
8. Kathie Carlson, *Life's Daughter/Death's Bride. Inner Transformations through the Goddess Demeter/Persephone*, Boston: Shambala, 1997, s. 14–15.
9. Rosemarie Krausz, "The Invisible Woman", i *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 75, 1994:1; Cordelia Schmidt-Hellerau, "The Kore Complex. On a Woman's Inheritance of her Mother's failed Oedipus Complex", i *The Psychoanalytical Quarterly*, vol. 74, 2010:4.
10. Christos Simelidis, "On the Homeric Hymns in Byzantium", i Andrew Faulkner, Athanassios Vergados och Andreas Schwab (red.), *The Reception of the Homeric Hymns*, Oxford: Oxford University Press, 2016, s. 243–260, samt i samma verk: Andreas Schwab, "The Reception of the Homeric Hymn to Demeter in Romantic Heidelberg", s. 350.
11. Om Claudianus, se t.ex. J. B. Hall, *Claudian. De Raptu Proserpina*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969, s. 64–70; Marjorie Curry Woods och Rita Copeland, "Classroom and Confession", i David Wallace (red.), *The Cambridge History of Medieval English Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 383f.; Thomas Dudoit, "The 'Translation of Proserpine'. Exchanges in and of a Myth Between England and France", i Frédéric Ogée (red.), "Better in France?". *The Circulation of Ideas Across the Channel in the Eighteenth Century*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2005, s. 231–251.
12. *De homeriska hymnerna*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm: Natur & Kultur, 2004, s. 31. Andra citat har översatts mer bokstavligen från grekiskan. Jag tackar Eric Cullhed för hjälp med det.
13. *Homeric Hymns*, i Martin L. West (red. och övers.), Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003, s. 32, "harpaxas aekousan", v. 19; "ëg' olophyromenên", v. 19–20.
14. *Homeric Hymns*, 2003, s. 32, "iachêse orthia phônêi", v. 20.
15. *De homeriska hymnerna*, 2004, s. 33, v. 38–40.
16. *Homeric Hymns*, 2003, s. 58, "poll' aekazomenê mêtros pothôi", v. 344.

17. *Homeric Hymns*, 2003, s. 66, "poll' aekazomenê, eboêsa d' ar' orthia phônêi", s. 432.
18. Homeros, *Iliad*, William F. Wyatt (red.), Augustus T. Murray (övers.), Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2003, s. 308, "poll' aekazomenê", v. 6.458.
19. Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, G. P. Goold (red.), Frank Justus Miller (övers.), Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1977, s. 264, "puellari studio", v. 5.393.
20. Claudius Claudianus, *Claudian. De raptu Proserpinae*, Claire Gruzelier (red. och övers.), Oxford: Clarendon Press, 1993, s. 41, vv. 2.250–272.
21. Gruzelier, *De raptu Proserpinae*, 1993, s. 41, "sed mihi virginitas pariter caelumque negatur, / eripitur cum luce pudor, terrisque relictis / servitum Stygio ducor captiva tyranno", v. 2.262–264. Övers. Eric Cullhed.
22. Gruzelier, 1993, s. 54: "tenebroso oblecta recessu/ carceris et saevis ... vincita catenis", v. 3.82–83.
23. Om detta se t.ex. Sue Blundell, *Women in Ancient Greece*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995, s. 42; Nancy Demand, *Birth, Death, and Motherhood in Classical Greece*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1994, s. 14f.; Helene P. Foley, "Interpretive Essay on the Homeric Hymn to Demeter", i Helene P. Foley (red.), *The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary, and Interpretive Essays*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994, s. 81f., s. 108, s. 127.
24. Plutarchos, *Om gubben i månen*, kapitel 27, utg. M. Pohlenz, *Plutarchi moralia*, vol. 3, Leipzig: Teubner, 1960, s. 31–89; Fulgentius, *Mytologier* 1.10, utg. Rudolf Helm, *Fulgentii opera*, Leipzig: Teubner, 1898.
25. Sallustius, *Om gudarna och världen*, kapitel 4, utg. Gabriel Rochefort, *Saloustios. Des dieux et du monde*, Paris: Les Belles Lettres, 1960.
26. Herbert Anton, *Der Raub Der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1967, s. 13–48; Anthony Grafton, Glenn W. Most och Salvatore Settis (red.), *The Classical Tradition*, Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 2010, s. 254f.
27. Johann Wolfgang von Goethe, *Proserpina. Goethe's Melodrama with Music by Carl Eberwein*, Lorraine Byrne Bodley (red.), Dublin: Carysfort Press, 2007, s. 156, "Warum sind Früchte schön, Wenn sie verdammen".
28. Bodley, *Proserpina*, 2007, s. 156–162, "Du bist unser!/ Ist der Ratschlus deines Ahnherrn./ Nüchtern sollest wiederkehren:/ Und der Biss des Apfels macht dich under".
29. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Presentation*, vol. 1, Daniel Kolak (red.), Richard E. Aquila (övers.), Routledge: New York, 2008, s. 384f., paragraf 60.
30. Se t.ex. Walter Burkert, *Ancient Mystery Cults*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987, s. 108f.
31. Publius Ovidius Naso, *Ovid. In Six Volumes*, vol. 5: *Fasti*, G.P. Goold (red.), James George Frazer (övers.), Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989, s. 198f. Alla latinska citat från *Fasti* kommer från denna utgåva.
32. Ovidius Naso 1989, s. 228, "soporiferum ... lene papaver", v. 4.531–32.
33. Martin Priestman, *The Poetry of Erasmus Darwin. Enlightened Spaces, Romantic Times*, Farnham, Surrey: Ashgate, 2013, s. 1 och s. 272, n. 52.
34. Phyllis Joyce Catsikis, "A Brilliant Burst of Botanical Imagination". *Proserpina and the Nineteenth-Century Evolution of Myth*, diss. Glasgow, University of Glasgow, 2009, s. 51f.
35. Charles Algernon Swinburne, *The Poems of Algernon Charles Swinburne*, vol. 1: *Poems and Ballads*, London: Chatto & Windus, 1909, s. 170.
36. Catherine Maxwell, *Second Sight. The Visionary Imagination in Late Victorian Literature*, Manchester: Manchester University Press, 2008, s. 38f.
37. Louise Foxcroft, *The Making of Addiction. The 'Use and Abuse' of Opium in Nineteenth-Century Britain*, Aldershot: Ashgate, 2007, s. 48f.

38. Jfr Albert Boime, *Art in an Age of Civil Struggle 1848–1871*, Chicago & London: University of Chicago Press, 2007, s. 338: Rossetti i brev till beställarens hustru: "that [the picture] is not at all intended to represent Death ... but to render it under the resemblance of a trance, in which Beatrice seated at the balcony over-looking the City is suddenly rapt from Earth".
39. Maxwell 2008, s. 37f.
40. Dante Gabriel Rossetti, "Proserpina (For a Picture)", i Jerome McGann (red.), *Collected Poetry and Prose*, New Have: Yale University Press, 2003, s. 195.
41. Ibid.
42. Elizabeth Prettejohn, "The Painting of Dante Gabriel Rossetti", i Elizabeth Prettejohn (red.), *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, s. 113.
43. Maxwell 2008, s. 38f.
44. Radford 2007, s. 62: "... the Pre-Raphaelite Proserpine is a strangely pallid but sultry-looking queen, drained, indeed almost lifeless through sleep-inducing poppies, despite making a spectacular appeal to the senses."
45. Walter Pater, *Greek Studies. A Series of Essays*, London: Macmillan, 1904, s. 148f.
46. Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne", i *Le Figaro*, 3 december 1863, s. 2 xi: "Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle [...]".
47. Foxcroft 2007, s. 9ff.; Daniel Berg, *Giftets värde. Apotekares förståelse av opium i Sverige 1870–1925*, Göteborg & Stockholm: Makadam, 2016, s. 25ff.
48. Carl A Trocki (red.), *Opium, Empire and the Global Political Economy. A Study of the Asian Opium Trade*, London: Routledge, 1999; David Courtwright, *Forces of Habit. Drugs and the Making of the Modern World*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2001.
49. Se t.ex. Cynthia Palmer och Michael Horowitz, *Sisters of the Extreme. Women Writing on the Drug Experience*, Rochester: Park Street Press, 2000, s. 20; David Courtwright, *Dark Paradise. A History of Opiate Addiction in America*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2001, s. 36–42; Susan Zieger, *Inventing the Addict. Drugs, Race, and Sexuality in Nineteenth-Century British and American Literature*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2008. Se också Jesper Vaczy Kragh, "Women, Men, and the Morphine Problem, 1870–1955", i Teresa Ortiz-Gómez och María Jesús Santesmates (red.), *Gendered Drugs and Medicine, Historical and Socio-Cultural Perspectives*, London: Ashgate, 2014, s. 177–198.
50. Jaak Panksepp och Lucy Biven, *The Archaeology of Mind. Neuroevolutionary Origins of Human Emotions*, New York: W. W. Norton, 2012, s. 292, 296ff. och 303ff.
51. Se t.ex. Virginia Berridge och Griffith Edwards, *Opium and the People. Opiate Use in Nineteenth-Century England*, London: Allen Lane, 1981; Melissa Bull, *Governing the Heroin Trade. From Treaties to Treatment*, Aldershot: Ashgate, 2008, s. 25f.
52. Davidson 2015: "Connaissez-vous le myth de Perséphone?"
53. "A Myth of Innocence", i Louise Glück, *Averno*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 2006, s. 50f.
54. Se diskussion i Hurst 2012, s. 185.
55. "Persephone the Wanderer" i Glück, 2006, s. 16ff.
56. Elizabeth T. Hayes, "'Like Seeing You Buried'. Persephone in *The Bluest Eye*, *Their Eyes Were Watching God*, and *The Color Purple*", i Elisabeth T. Hayes (red.), *Images of Persephone. Feminist Readings in Western Literature*, Gainesville: University of Florida Press, 1994, s. 170–194.
57. Adrienne Rich, *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution* (1976), New York: Norton, 1986, s. 237.
58. Foley 1994, s. 130; Kulish och Holtzman 2008, s. 47f.: "Like Persephone, many women disavow their own desire, convincing themselves that they have been forced or tricked into sexuality"; Beverly Burch, *Other Women. Lesbian/Bisexual Experience and Psychoanalytic Views of Women*, New York: Columbia University Press, 1997, s. 20; Suter 2002, s. 41. Se också Hurst 2012, s. 178.
59. Luce Irigaray, *Thinking the Difference. For a Peaceful Revolution*, övers. Karin Montin, New York: Routledge, 1994, s. 102; Frances Gray, *Jung, Irigaray, Individuation. Philosophy, Analytical Psychology, and the Question of the Feminine*, Lon-

- don: Routledge, 2008, s. 123; Alison Horbury, *Post-Feminist Impasses in Popular Heroine Television*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015, s. 21.
60. Geoffrey S. Kirk, *The Nature of Greek Myths*, Harmondsworth: Penguin, 1974, s. 27.
 61. Elaine Showalter, *Daughters of Decadence. Women Writers of the Fin-de-Siècle*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1993; Christopher Nissen och Marja Härmänmaa, "The Empire at the End of Decadence", i Christopher Nissen och Marja Härmänmaa (red.), *Decadence, Degeneration, and the End*, New York: Palgrave Macmillan, 2014, s. 9f.
 62. Mieke Bal, "Scared to Death", i Mieke Bal och Inge E. Boer (red.), *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*, Amsterdam & New York: Continuum, 1994, s. 32–47.
 63. Jfr Sigrid Schottenius Cullhed, "In Bed with Virgil. Ausonius' Wedding Cento and its Reception", i *Greece and Rome*, vol. 63, 2016:2, s. 237–250.
 64. I Nationella trygghetsundersökningen som genomfördes år 2011 bedömdes förövaren ha varit berusad eller drogpåverkad vid brottstillfället i 57 procent av fallen och den utsatte i 29 procent av fallen: www.bra.se/download/18.22a7170813a0d141d21800052648/1371914741613/05+Sexualbrott.pdf (Sidan hämtad 15 maj 2017); Se även Alan Wayne Jones, Fredrik C. Kugelberg, Anita Holmgren och Johan Ahlner, "Occurrence of Ethanol and Other Drugs in Blood and Urine Specimens from Female Victims of Alleged Sexual Assault", i *Forensic Science International*, vol. 181, 2008:1–3, s. 40–46.
 65. Se t.ex. Emily Finch och Vanessa E. Munro, "The Demon Drink and the Demonized Woman. Socio-Sexual Stereotypes and Responsibility Attribution in Rape Trials Involving Intoxicants", i *Social and Legal Studies*, vol. 16, 2007:4, s. 591–641; Kellie Rose Lynch, Nesa E. Wasarhaley, Jonathan M. Golding och Theresa Simcic, "Who Bought the Drinks? Juror Perceptions of Intoxication in a Rape Trial", i *Journal of Interpersonal Violence*, vol. 28, 2013:16, s. 3205–3221.
 66. Károly Kerényi, "Prolegomen", i C. G. Jung och C. Kerényi, *Science of Mythology. Essays on the Myth of the Divine Child*

and the Mysteries of Eleusis (1951), R.F.C. Hull (övers.), London & New York: Routledge 2002, s. 1–29.

67. Se t.ex. Arlene G. Miller "A Typology of Mother-Daughter Relationship Patterns for Young Adult Women and Their Mothers", i *Issues in Mental Health Nursing*, vol.16, 1995:4, s. 377–394; Mudita Rastogi och Karen S. Wampler, "Adult Daughters' Perceptions of the Mother-Daughter Relationship. A Cross-Cultural Comparison", i *Family Relations*, vol. 48, 1999:3, s. 329. Sabra L. Katz-Wise, Stephanie L. Budge, Sara M. Lindberg och Janet S. Hyde, "Individuation or Identification? Self-Objectification and the Mother-Adolescent Relationship", *Psychology of Women Quarterly*, vol. 37, 2013:3, s. 366–380, visar även att en bra mor-dotter relation påverkar dotterns självbild positivt.

SUMMARY

Persephone, Abuser or Abused

This article addresses the mystifying reinterpretations of sexual violence that we often encounter in the *Nachleben* of ancient mythology. In the *Homeric Hymn to Demeter*, Hades' abduction of his niece Persephone is described with language reminiscent of sex slavery in the *Iliad*. The maiden continued to be represented as a victim of male and divine violence in Ancient and Early Modern retellings of the myth, but in Romantic and Decadent portrayals her innocence faded. The poppy, which is associated with Demeter in Ovid's *Fasti*, now came to dominate representations of her. In Algernon Charles Swinburne's "The Garden of Proserpine" (1866) and other creative receptions from this period, she is depicted as a queen of opium and a femme fatale. This process transformed the rape of Persephone. The aggression of Hades and Zeus is blurred as Persephone becomes not abused but an abuser, both victim and perpetrator. The change can be related to actual drug use among women of this period. The neutralization of Hades continued and increased during the twentieth century, as the blame was even shifted to Demeter. In psychoanalysis as well as in contemporary poetry, music and novels, Persephone prefers following Hades to the underworld over staying under the protection of her smothering mother. The article connects this retelling of the ancient myth to another modern myth: a daughter must allegedly break the bonds with her mother in order to become an independent individual. Empirical studies on daughter-mother relationships, however, suggest that this view is mistaken. It is more common that young women feel that a good relationship to their mothers improves their chances of achieving independence.

Keywords: Persephone, Demeter, Hades, opium, rape

OM PROSTITUTION OCH DE PROSTITUERADE
I IVAR LO-JOHANSSONS KUNGSGATAN

”ETT LÅNGT GOLV ATT GÅ SIG TRÖTT PÅ”

Med *Kungsgatan* (1935) skrev Ivar Lo-Johansson in sig i en tradition av modernistiska romaner som har storstaden som huvudtema. Utmärkande för denna tradition är att den urbana erfarenheten av ett myllrande stadsliv står i centrum och ofta kretsar handlingen kring en specifikt namngiven plats eller gata. Till de internationella föregångarna hör verk som John Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925) och Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929). Ur ett nationellt perspektiv är Eyvind Johnsons *Bobinack* (1932) och Wilhelm Mobergs *Sänkt sedebetyg* (1935) goda exempel från samma tidsperiod i vilka händelserna, precis som i Lo-Johanssons roman, utspelas på eller i närheten av Kungsgatan. Gemensamt för de namngivna platserna är att de kom att förknippas med det kommersiella stadslivets framväxt. Här fanns ett rikt utbud av kaféer, biografier, restauranger och danspalats där stadsbon kunde roa sig, liksom butiker och varuhus där man gjorde sina inköp eller bara betraktade de många och nymodiga varorna. I tidens litteratur blev platserna produktiva symboler för urbaniseringen, moderniteten och det moderna stadslivet. Den urbana erfarenhet som skildras i romaner av det här slaget

Maria Wahlström

präglas ofta av en ambivalens inför staden och det nya moderna livet. Staden förknippas å ena sidan med förhoppningar om en ny och bättre framtid, å den andra med ett slags inneboende förgörande kraft. Alexandra Borg, som undersökt Stockholmskildringar mellan åren 1897 och 1916, menar att denna förgörande kraft ofta skildrades som en pendling mellan en längtan tillbaka, ”ett slags antimodern nostalgi”, och ”en uppenbar fascination för det moderna livets färor – prostitution, fattigdom, smittsamma sjukdomar och förändrade köns- och maktstrukturer”.¹

I den här artikeln tar jag fasta på en aspekt av det moderna livets ”färor”, nämligen prostitutionen så som den skildras i *Kungsgatan*. Bokens huvudpersoner, Marta och Adrian, flyttar båda från landsbygden till Stockholm och i romanen skildras deras respektive vedermödor att anpassa

sig till det nya stadslivet. Efter en kort tid i staden börjar Marta att prostituera sig och drabbas sedermera av en könssjukdom som sakta bryter ned henne både kroppsligen och själsligen. Även Adrian drabbas av sjukdomen men tillfrisknar med tiden. I det följande är det alltså Marta och de övriga prostituerade kvinnorna i romanen som står i centrum. Ambitionen är att diskutera verket som ett inlägg i den debatt om prostitutionen som följde på beslutet att 1918 upphäva lagen om reglementeringen av de prostituerade kvinnorna. Syftet är vidare att undersöka representationerna av de prostituerade kvinnorna som ett motiv tätt förknippat med urbaniseringens baksida, migrationen och kvinnans situation på arbetsmarknaden i kombination med den framväxande varumarknaden. För att nyansera den modernitets- och samhällskritik som bilden av den prostituerade symboliserar anlägger jag även ett diskursorienterat perspektiv på prostitutionens orsaker. Utgångspunkten är synen på den prostituerade kvinnans fall och de förklaringar som en religiös respektive socialvetenskaplig diskurs framhåller.

PROSTITUTION, URBANISERING OCH MODERNITET

Den prostituerade kvinnan som litterärt motiv har en lång tradition bakom sig och hon antar en rad olika skepnader. I den medeltida skönlitteraturen förekommer hon som ett slags omvänd moralisk kompass och framställs ofta som den ångerfulla syndaren som med sin nyvunna livsstil återskapar den moraliska ordningen.² Även längre fram i tiden fyller hon en liknande funktion. Inte sällan kontrasteras hon mot en oskuldfull jungfru eller en dygdig hustru för att understryka berättelsens moraliska innehåll. I såväl brittisk, fransk som tysk litteratur förekommer det idealiserade porträtt av den prostituerade, tidvis som aningen enfaldig

men alltid godhjärtad och osjälvisk.³ I den brittiska litteraturen under 1700-talet återkommer två varianter av den prostituerade kvinnan som tar fasta på dels hennes ohämmade och djuriska sexuella begär, dels på hennes begär efter pengar och lyx.⁴ Laura J. Rosenthal poängterar också kopplingen mellan den prostituerade och det framväxande kommersiella samhället: "Not only do prostitutes in many representations consume in excess, spending ill-gotten wealth on silks and baubles, but they also tempt men into irresponsible indulgences as well".⁵

Även om den prostituerade kvinnan varit en återkommande figur i den västerländska litteraturhistorien är det först under det sena 1800-talet som hon får ett veritabelt genombrott i den europeiska litteraturen. Från att tidigare ha varit en figur i berättelsens marginaler får hon nu en betydligt mer framträdande plats. Sammansmältningen av den prostituerades sexualitet och det nya konsumtionssamhället blir vid tiden kring sekelskiftet 1900 allt mer tydlig.⁶ Enligt Christiane Schönfeld, som intresserat sig för den prostituerade kvinnan i tysk litteratur under perioden 1890 till 1920, kan hon beskrivas som en personifikation av en, om än ambivalent, "urban och kapitalistisk kraft".⁷ I en svensk kontext är den prostituerade kvinnan under det tidiga 1900-talet ett "standardinslag" i stadslitteraturen.⁸ Hon är ofta typiserad och en symbol för, som Borg skriver, "den förgörande staden, för modernitetens sinstra baksida – penningbegäret, uppluckrandet av heliga värden och sprängandet av gränser".⁹

I *Kungsgatan* är gestaltningen av de prostituerade mindre typiserad och modernitetens baksida, prostitutionens verklighet och dess sociala konsekvenser, skildras på ett mer genomgripande och nyanserat sätt. Författaren ville enligt en artikel i *Bonniers Litterära Magasin* "bryta med hemlighetsmakeriet kring könssjukdomarna" och den skam som förknippades med dessa.¹⁰ Den initierade och detaljrika skildringen av sjukdomsförloppet och den medicinska behandlingen

är också, enligt författaren, anledningen till att det var "på vippet" att romanen refuserades samt att den i stort sett "ignorerades" av kritikerna när den väl gavs ut.¹¹ Att romanen ignorerades av kritikerna är emellertid en överdrift. Många av recensionerna var dock nedlåtande. Särskilt väckte den del av romanen som skildrar Marta, prostitutionen och könssjukdomarna viss indignation. Exempelvis säger sig Holger Ahlenius stå "tämligen likgiltig" inför skildringen av Marta. Han anser att motivet är "alltför banalt" och "att varken typen eller prostitutionens miljö tål vid en så omständlig och detaljrik skildring".¹² Herbert Greve-nius framhåller i sin recension att författaren, genom skildringen av de prostituerade, avslöjar sitt dåliga omdöme och sin "gymnasiala förälskelse" i dem. Med emfas tar han avslutningsvis avstånd från romanen: "Öppenhet och ärlighet, det är all right, det vill vi ha. Artistisk djärvhet likaså. Men när den blir busig och skamlös på bred front, har vi rätt att säga nej tack."¹³ Ivar Harrie bekräftar i en recension i *Ord & Bild* att den närgångna beskrivningen av både prostitutionen och könssjukdomarna i samtiden ansågs vara skandalös. Han påpekar att skildringen av de prostituerade emellertid "icke, som man av dagspressens chockerande kommentarer kunnat tro, är bokens väsentliga innehåll".¹⁴ Harrie anser vidare att ambitionen är god även om författaren "onekligen låtit sig frestas att i traditionell stil romantisera en trist och solkig verklighet."¹⁵ I ovan nämnda artikel går författaren själv i dialog med mottagandet genom att beskriva verket på följande vis:

I romanen har jag skildrat ett gonorréfall. Det var så oförblommerat framställt som jag kunde göra det, inlagt i den manliga huvudpersonens öde, och det måste medföra att varje läsare av romanen skulle anta att en personlig upplevelse låg bakom. Det var också min avsikt. Jag visste hur pass skamligt det ansågs.¹⁶

I beskrivningen utelämnar Lo-Johansson märkligt nog skildringen av den kvinnliga erfarenheten av samma sjukdom, som är minst lika drabbande. Både Marta och Adrian drabbas av den vid tidpunkten svårbotade och därmed fruktade könssjukdomen. Den förra som en följd av att hon prostituerar sig och den senare efter ett möte med henne. I båda fallen får detta djupgående fysiologiska och psykologiska konsekvenser. Vad Lo-Johanssons förbiseende betyder är svårt att veta. Är det kanske ett uttryck för en djupare identifikation med den manliga karaktären, att Adrian av olika anledningar ligger närmare honom själv? Eller är det ett uttryck för en medveten eller omedveten hierarkisering av skuldfrågan? Är ynglingen i förhållande till könssjukdomen ett offer, som är bättre värd läsarens sympati än den unga prostituerade kvinnan, som kan betraktas som föröväre? En symbolisk tolkning av romanens slut knyter an till det sistnämnda eftersom Adrian med tiden tillfrisknar, samtidigt som det går sämre för Marta. Efter en lång sjukhusvistelse kan hon visserligen lämna sjukhuset, men smittan har satt sig i hennes leder och medfört att hon blivit steril. Anna Williams har framhållit att Martas öde ofrånkomligen hör samman med att hon är kvinna och att hon därmed per automatik inte är delaktig i uppbyggnaden av det moderna Sverige.¹⁷ Modernitetens löfte om en annan och bättre tillvaro inbegriper inte kvinnan och till skillnad från Adrian finner Marta "aldrig sin plats i det nya stadssamhället".¹⁸ Marta lyckas inte ta sig ur sitt elände och förvisas därmed, på ett symboliskt plan, ut ur moderniteten. Detta obarmhärtiga öde kan inte bara tolkas ur ett genusperspektiv utan även ur ett klassperspektiv. Ola Holmgren menar att Marta, som är statardotter och inte bondson som Adrian, obemärkt glider över från ett arbetarkollektiv till ett annat: "Hon går, så att säga, direkt från kollektivet av statarkvinnor till detta nya kvinnokollektiv [de prostituerade kvinnorna, min anm.], och omställningen blir inget problem, eftersom hon här som där har sin kropp att erbjuda."¹⁹ Holmgren slår på liknande sätt

som Williams fast att Marta ”därmed sitter för mycket fast i det jordiska för att kunna växa till stadsbo”.²⁰

I skildringen av detta nya ”kvinnokollektiv” cementseras den klyfta mellan landsbygd och stad som både Williams och Holmgren uppmärksammar, om än utifrån olika utgångspunkter. Samtidigt kan den entydiga tolkningen av kvinnan som modernitetens förlorare i *Kungsgatan* modifieras. De prostituerade kvinnornas livsöden skiljer sig från varandra och de kan därför inte hänföras till en och samma kategori. Den undergångsberättelse som Marta kan sägas representera motsvaras exempelvis bara av en annan kvinna i nämnda kvinnokollektiv. En förutsättning för att acceptera en sådan läsning av romanen är att läsaren anlägger ett relativistiskt perspektiv på prostitutionen. Det innebär att den, som etnologen Rebecka Lennartsson skriver, utgör ”en kulturellt formad företeelse som får sin betydelse och mening genom den tid och det rum i vilken den uppträder, genom sammanhanget och uttolkarens referensramar”.²¹ Med andra ord understryker detta perspektiv att synen på prostitution och den prostituerade, liksom upplevelsen av att vara prostituerad, skiftar beroende på den rådande samhällsliga, sociala och juridiska kontexten. En förenklad distinktion, som fått förnyad aktualitet under de senaste decennierna, är uppfattningen om den prostituerade som antingen ett objekt och offer eller ett subjekt som aktivt väljer sitt yrke.²² I *Kungsgatan* placerar sig de prostituerade kvinnorna grovt sett på en skala mellan dessa två extremer.

SMITTAN OCH KONTROLLAPPARATEN

I ett av romanens senare kapitel ger tredjepersonsberättaren, som själv inte är en del av berättelsen, en direktrapport från ”könssjukhuset” där Marta ligger inlagd. För de inlagda är vistelsen skamfylld, bitvis förnedrande och beskrivs i termer av en skrämmande ”hemlighetsfullhet” som omgärdar sjukhuset. Både läkare och patienter försöker ”smussla undan”

symptomen och patienternas känsla av instängdhet poängteras.²³ Sjukhuset har, menar berättaren vidare, karaktären av en ”korrektionsanstalt” snarare än ett sjukhus och fortsätter: ”Själva orsaken till att man låg där var på något sätt oförsvarlig. Man skämdes för sig själv. Här hade man inte rätt att vara sjuk, som man skulle ha haft annorstädes. Ibland växte smittoskräcken till panik. Alla blev rädda att bli smittade av varandra.” (554) Därefter sker en rundmålning av de inlagda. Först fokuserar berättaren på en syfilittisk flicka som fått sjukdomen av sin far, som i sin tur ovetande ärvt den av sin far. Därefter på två gifta kvinnor, varav den ena har ett litet barn och den andra är gravid – båda har blivit smittade av sina respektive makar. Detta är en översikt över de ”oskyldigt smittade”, som i slutet av 1800-talet ofta uppmärksammades för att legitimera strängare åtgärder mot så kallat lösaktiga kvinnor.²⁴ Den uppmärksamhet som riktades mot den här gruppen kvinnor och barn innebar också, enligt historikern Elisabeth S. Koren, att ljuset sattes på männens ansvar för smittspridningen, vilket i sin tur bidrog till att i någon mån avstigmatisera könssjukdomarna.²⁵ Från att uppmärksamma de oskyldigt drabbade, och därmed betona riskerna med smittspridningen, fortsätter berättaren sin rapportering från sjukhuset på följande vis:

På sina hyllor ute i korridoren stod en rad väldiga dossierer, förteckningen över de smittade sen minst femton år tillbaka. De stod där som ett memento för nationen, ehuru det endast var flickorna, som ibland smög sig ut och tittade på dem. Dossiererna tjocknade betydligt för åren 1918, 1919, 1920 – de goda åren. (551)

År 1918 är i detta sammanhang ett viktigt årtal då det markerar första världskrigets slut, vilket innebar att antalet som registrerades för könssmitta sköt i höjden. Det senare var en trend som var internationell. Ansvaret för smittspridningen lades inte längre enbart på de prostituerade utan också på hemvändande soldater

och sjömän.²⁶ Även ur ett specifikt svenskt perspektiv är årtalet viktigt eftersom det var 1918 som reglementeringen av de prostituerade avskaffades i Sverige. Från mitten av 1800-talet och fram till dess hade det funnits en medicinsk kontroll av de prostituerade i syfte att bekämpa de veneriska sjukdomar som under den här tiden var svåra, i vissa fall omöjliga, att bota. Denna reglementering utgjorde ett statligt sanktionerat övervakningsinstrument som ytterst grundade sig i tanken om prostitutionen som ett svar på ett biologiskt betingat manligt, och i förlängningen samhällligt, behov. De som var kritiska till övervakningssystemet inriktade sig på det faktum att det uteslutande var kvinnor ur underklassen som stod i dess fokus. Reglementeringen kom därmed lika mycket att handla om att skapa ordning i samhället och att rensa ut smuts och osedlighet, som om att förhindra smittspridning.²⁷

Genom dels den uppmärksamhet som riktas mot de oskyldigt drabbade, dels den korta noteringen i citatet ovan om efterkrigstidens ”tjocknande dossierer” på könssjukhuset, finns här en antydning om att berättaren förespråkar något slags institutionaliserad kontroll av de prostituerade. I följande passage, angående Martas tilltagande alkoholbruk, blir berättaren än mer explicit.

Det borde inrättas kurser för glädjeflickor, där de lärdes att undvika spriten! Det borde öppnas särskilda skolor för dem! De borde undervisas gratis av staten, som icke kan avskaffa prostitutionen, så länge de olyckliga äktenskapen finns, så länge celibatet är nödtvunget, så länge vårarna finns och så länge den hycklande dygden finns! De skolorna skulle minska könssjukhusens och straffanstaltarnas bördor. De skulle byggas för Kungsgatans danserskor, för glädjeflickorna, som nu gläder staden med sin sorg, men om vilkas undergång genom spriten man ingenting vill veta. (419)

Den slutsats man kan dra av detta är att berättaren, genom att dra uppmärksamhet till något så evigt som

”olyckliga äktenskap” och ”våren”, hävdar att prostitutionen fyller ett i det närmaste outtömligt behov.²⁸ Här lyfts det även fram att de prostituerades främsta problem är alkohol och alltså knappast yrkesvalet i sig. De skolor som kan lära ”glädjeflickorna” att undvika spriten skulle ”minska könssjukhusens och straffanstaltarnas bördor”, vilket i sin tur leder till slutsatsen att berättarens omsorg om glädjeflickans alkoholvanor i första hand har med smittspridningsrisken att göra.

I Danmark diskuterades prostitutionsfrågan på liknande sätt. En farhåga som försvararna av övervakningssystemet gav uttryck för var att det efter att lagen om reglementering upphävts skulle bli svårare att särskilja den prostituerade kvinnan från den icke-prostituerade.²⁹ Särskilt var man rädd för en ny framväxande grupp av kvinnor som representerade det man kom att kalla ”smygprostitution”.³⁰ Den smygprostituerade kunde egentligen vara vilken kvinna som helst som anammade stadens nöjesliv, med restaurangbesök, dans och alkohol, utan manligt sällskap.³¹ Hon behövde inte nödvändigtvis vara prostituerad utan det var det, med tidens mått mätt, ”lösaktiga levernet” i största allmänhet som var skrämmande. Det stora problemet var att det var svårt att identifiera vem som var prostituerad och vem som inte var det. ”Denna nya grupp av prostituerade, de lösaktiga kvinnorna ansågs”, enligt historikern Marlene Spanger, ”vara en bred, närmast ohanterlig grupp, eftersom den inte omedelbart skilde ut sig från den övriga kvinnliga befolkning som deltog i nöjeslivet.”³² Som vi ska se i den följande analysen inryms i skildringen av de prostituerade i *Kungsgatan* denna smygprostitution samt olika perspektiv på kvinnornas sociala och ekonomiska utsatthet i den moderna framväxande staden.

ATT OMSKAPA OCH ANPASSA SIG TILL STADSLIVET

Kvinnokollektivet, gruppen av de prostituerade i *Kungsgatan*, är en lösligt sammansatt konstellation som i huvudsak består av fyra

unga kvinnor – Ingalill, Rut, Viran och Dolly – som alla har olika relationer till huvudpersonen Marta. Till skillnad från Marta, som får en mer utförlig gestaltning, beskrivs de övriga kvinnorna mer schablonartat och är snarast att betrakta som olika funktioner i berättelsen som syftar till att nyansera bilden av den prostituerade kvinnan. Dolly har, trots att hon är typiserad, en mer framträdande roll i berättelsen. Framför allt utgör hon ett slags kontrast till Marta genom att representera den infödda stadsbon och hon är också avgörande för Martas väg in i prostitutionen. Klass och härkomst, det vill säga om de ursprungligen är stads- eller landsortsbo, är de två parametrar som i romanen utgör skiljelinjerna som påverkar de prostituerade kvinnornas förutsättningar och deras förmåga att överleva.

Den första prostituerade kvinna som läsaren möter i *Kungsgatan* är Ingalill. Ingalill är kontorist. Hon är förlovad och när en stark önskan om att bli accepterad av fästmannens småborgerliga släktingar. Hon anses inte fin nog och därför behöver garderoben uppdateras och när kontorets svältlön inte räcker till väljer hon att prostituera sig. Hennes egen inställning till detta livsval är svalt likgiltigt, på gränsen till naiv, och följdriktigt fortsätter hon sitt dubbelliv till dess fästmannen kommer på henne och förlovningen slås upp. Att prostituera sig är för Ingalill ingen stor sak. Anledningen till den hållningen är möjligtvis tanken om att skillnaden mellan den kvinnliga kontoristens och den prostituerades vardag inte är avgrundsdeep: ”Hon har måst avvisa chefens förslag mer än en gång. Hon hade likväl fått stanna kvar, emedan hon var skicklig och hade ett vänligt sätt.” (212) Den på detta sätt villkorade kontorstjänsten framvisar den hårda konkurrensen för kvinnor på den samtida arbetsmarknaden och dess koppling till den rådande könsmaktsordningen.

Den kontorsarbetande kvinna som Ingalill personifierar i *Kungsgatan* är ett återkommande inslag i de under mellankrigstiden flitigt förekommande ”chefböckerna” och kan sägas representera den så kallade ”nya kvinnan”.³³ Det visar sig emellertid att denna

nya kvinna, trots sitt ekonomiska oberoende och yrkesverksamma liv, inte är fullt så ny. Som Kristina Fjelkestam påpekar har de kvinnliga kontoristerna i trettioalets chefböcker nämligen ofta siktat inställt på att gifta sig och kontorsarbetet är därmed endast en ”tillfällig lösning i väntan på en manlig försörjare”.³⁴ Med gestaltningen av Ingalill får skildringen av den yrkesarbetande kvinnan ytterligare en dimension, som dock även den har sin historiska resonansbotten i ett antal verk av kvinnliga författare verksamma kring sekelskiftet 1900, bland andra Frigga Carlbergs *Vår-löften* (1903), Ina Stockenstrands *Ödmans flickor* (1899) och Maria Sandels *Virveln* (1907).³⁵ I de här verken är det enligt Kristin Järvstad framför allt den yrkesarbetande kvinnan som kommer i kontakt med den prostituerade kvinnan.³⁶ Järvstad menar också att om denna yrkesarbetande kvinna är ett ”klassmässigt mellanting eller från arbetarklass” blir hon inte sällan själv prostituerad.³⁷ Den prostituerade Ingalill kan således hänföras till en ny social verklighet. I *Kungsgatan* representerar hon en i städerna framväxande grupp av yrkesarbetande men likväl underbetalda kvinnor, som väljer eller tvingas att dryga ut lönen genom att sälja sexuella tjänster. Därmed tillhör hon också den grupp av smygprostituerade som nämndes tidigare. I linje med Järvstads resonemang kan Ingalill också betraktas som en produkt av sin sociala tillhörighet. Hon är med andra ord något av ett ”klassmässigt mellanting” och tillhör inte samma borgerlighet som hennes trolovade gör.

Av Ingalills svala likgiltighet inför den egna prostitutionen finns inte ett spår hos Rut. Rut är, precis som Marta, inflyttad från landsbygden, om än från en mer otillgänglig och avsides trakt. Hon blev tidigt föräldralös och beskrivs som skygg och oskuldsfull. Hon har varken druckit alkohol eller haft en sexuell relation förrän hon i brist på någon som helst inkomst hamnat på Kungsgatan. Marta känner sig besläktad med Rut och tar sig an henne ”som om hon varit hennes barn” (210). Ett omhändertagande som uttryckligen har med förhållandet mellan stadsbo och landsortsbo att

göra: ”För en gångs skull kunde Marta känna sig som en stadsflicka gentemot en lantlig skyddsling.” (210)

Marta och Rut träffas första gången på Kungsgatan, framför Hötorget, där de diskuterar ett skogslandskap på en tavla som de båda stannat upp vid för att betrakta. Båda är överens om att målningens skogslandskap stämmer dåligt överens med verklighetens skogar. Anna Williams poängterar att detta falska skogslandskap är en ”stadens bild av landet” och i överförd betydelse, ”stadens bild av kvinnorna” som i det urbana landskapet måste ”skapa och erövra sin identitet på nytt”.³⁸ Den förvandling som såväl skogslandskapet som kvinnan måste genomgå understryker vikten av ett slags stilisering för att kunna förvandlas till en vara lämplig för försäljning. Scenen inbegriper en konsumtionskritik och understryker de särskilda krav som ställs på individen i ett modernt kapitalistiskt samhälle, nämligen förmåga till anpassning. För den prostituerade innebär det att hon måste genomgå ett slags metamorfos genom att byta ut sina kläder, färga sitt hår och sminka sig. Detta är, skriver Peter Cornell, hennes ”varuestetik, den sexualisering av varan som är grundknepet i marknadsföringen”. Han fortsätter: ”Den prostituerades uppträdande är ett slags teater där hon medvetet framställer sig som en parodisk kliché på sexighet i sitt spel med den kvinnliga maskeradens rekvisita.”³⁹

Utifrån ett klassperspektiv står Marta och Rut varandra nära, men likväl finns en avgörande skillnad mellan dem. Medan Marta, åtminstone inledningsvis, lyckas omskapa sig själv och anpassa sig till stadslivet förblir staden för Rut skrämmande, obegriplig och hon ser med förakt på sig själv och sinandel. Rut deltar inte i spelet med den ”kvinnlige maskeradens rekvisita” utan fortsätter att tala sin dialekt, att bära sina hornbågade glasögon och på våren går hon fortfarande klädd i sina vinterkläder (211). Genom att från början vara den socialt mest missgynnade och genom sin oförmåga att anpassa sig till stadslivet, hamnar Rut ofrånkomligen längst ned i kvinnokollektivets hierarki. Utifrån romanens logik, enligt vilken

de redan socialt missgynnade får det svårast, innebär det att hon är den som snabbast glider utför. Redan hennes första kund, som tillika är hennes första sexuella erfarenhet, smittar henne med gonorré och hon hamnar på könssjukhuset. Efter någon tid drabbas hon också av den mest fruktade könssjukdomen av dem alla, syfilis, och försvinner för gott.

PROSTITUTIONSDISKURSER OCH FÖRKLARINGSMODELLER

Kring sekelskiftet 1900 fanns ett antal olika diskurser om prostitutionen och den prostituerade kvinnan och Lennartsson har undersökt tre som utgår från den kvinnliga sexualiteten och ”den fallna kvinnans särart”.⁴⁰ Lennartsson diskuterar den religiöst färgade bilden av den prostituerade, den socialvetenskapliga förklaringsmodellen och den inom läkarvetenskapen vanligt förekommande biologiska.⁴¹ När Ivar Lo-Johansson några decennier senare sätter sig för att skriva *Kungsgatan* har samhället genomgått stora förändringar. Inte desto mindre gör de olika diskurserna fortfarande avtryck i romanens skildring av de prostituerade. Rut kan till exempel kopplas till ett slags religiöst färgad undergångsdiskurs inom vilken tanken om att prostitutionen oundgängligen leder till kvinnans fördärv och bara kan sluta med döden var vanligt förekommande. Samma diskurs inrymmer också en mer allmänt riktad kritik av det moderna samhället, inte minst av staden och dess ibland förgörande lockelser, och bygger på en syn på kvinnan som moraliskt överlägsen mannen.⁴² Denna syn tar sig bland annat uttryck i uppfattningen att kvinnan är passiv som sexuell varelse medan mannen är den som förför och förleder henne. Sett ur detta perspektiv uppfattas alltså kvinnan, i det här fallet Rut, som ett värnlöst rov snarare än det rovdjur som hon på andra ställen liknas vid i romanen. Och precis som i fallet med de ”oskyldigt smittade” dras uppmärksamheten till den

annars så osynliggjorda könsköparen eller förföraren. Kopplingen mellan att vara prostituerad och samtidigt ett offer luckrar också upp gränsen mellan den prostituerade och den ärbara kvinnan.⁴³ Ruts sociala belägenhet och hennes starka motvilja mot det hon nu är tvungen att göra visar att hon tillhör en annan kategori av kvinna än de övriga prostituerade.

En fullständig kontrast till Rut är den målmedvetna Viran. Hon tillhör en bondesläkt och hennes bakgrund liknar romanens manliga huvudperson Adrians, även om Viran, redan före flytten till Stockholm, är stadsbo. Synen på den prostituerade som ett aktivt subjekt, som till synes under frihet väljer sitt yrke, får genom representationen av Viran sitt främsta uttryck i romanen. Bland de prostituerade kvinnorna är Viran den mest övertygande representanten för den kyliga, om än inte nödvändigtvis hjärtlösa, entreprenören. Männan betraktar hon som ett ”material”, därtill ett ”ganska bristfälligt material”, som hon själv kan modellera om efter behov (203). Viran driver sin verksamhet tillsammans med en väninna och i förhållande till sina kunder är de strängt affärsmässiga: ”De var beräknande i sitt arbete, skickliga i yrket, de lät sig aldrig ryckas med av passioner i någon affär, som de inte var fullt säkra på i förväg. De hade få men utvalda kunder.” (205) Att förhålla sig kall, att inte låta sig påverkas känslomässigt utan just affärsmässigt är centralt för överlevnaden. Verksamheten beskrivs i rent ekonomiska termer. De har ett utbud som är väl definierat och anpassat efter ett speciellt klientel och affärsidén är sekretessbelagd: ”Omkring trettio variationer utgjorde registret, schemat, som de strängt behöll som en firmahemlighet för andra flickor, vilka arbetade mer individuellt än de.” (205) Handeln med sexuella tjänster är med andra ord strängt reglerad och ett ingånget avtal mellan den kvinnliga prostituerade och den manliga kunden efterlevs. Verksamheten som Viran och hennes väninna driver har också ett klart uttalat mål. Syftet med inkomsterna är att spara pengar för att sedermera kunna köpa en bil och, utan att behöva prostituera sig, resa på semester och se sig omkring i Sverige (206).

Statarflickan Marta drömmer om ett annat liv. Ett mer händelserikt och mondänt liv än vad livet på landsbygden kan erbjuda. Hon är vacker, sensuell, varmhjärtad och rättfram och beskrivs som en ”mörkhårig flicka av tidig mognad, av frisk stam” som män har ”svårt att motstå” (24). Marta är kort sagt en typisk representant för en sexualromantisk och primitivistisk kvinnosyn som präglade svenskt 1930-tal.⁴⁴ Den primitivistiska karakteriseringen av Marta samspelar emellertid med de ovan nämnda diskurserna kring prostitutionen och de förklaringsmodeller som beskriver den prostituerade kvinnans särart. Den socialvetenskapliga förklaringsmodellen lade stor vikt vid den sociala bakgrunden och grogrunden till prostitutionen fann man ”i de trånga och osunda hemmen och i det tunga arbetet”.⁴⁵ Den förutsätter emellertid en svaghet hos kvinnan, en ”moralisk brist, i kvinnans dumhet, lättsinne, slapphet och ligkiltighet”, och särskild vikt fästs vid förhållandena i samband med det första samlaget.⁴⁶ Om förförelsen, där kvinnan är passiv, varit ett centralt begrepp i representationerna med religiös bakgrund, sattes kvinnans attraktion till eller förälskelse i den hon utövade könsumgänge med i fokus. Det sistnämnda implicerar en syn på kvinnan som sexuellt aktiv och den kvinnliga sexualiteten som mer lättsinnig och mindre oskuldsfull.⁴⁷ I *Kungsgatan* är det underförstått att Martas sexuella beteende är av en mer lättsinnig natur. När Marta i romanens inledning påbörjar sin relation med Adrian blir hennes tidigare pojkvän, Vilgot, rasande av svartsjuka. Han spionerar på de nyförälskade och konfronterar henne därefter genom att skrika efter henne: ” – En ann för var kväll!”. Marta försöker tysta honom men Vilgot fortsätter sitt högljudda angrepp: ” – Fick du tag i en bondson i kväll? Var det en bondson du fikade efter ...” (25). Denna antydning till lättsinne återspeglas även när hon för första gången beträder Kungsgatan i syfte att tjäna pengar. Hon gör uttryckligen ”ett omsorgsfullt val” och, till skillnad från återgivningen av Ruts första erfarenhet, är upplevelsen angenäm: ”Han gav henne också hennes glädje som kvinna.

Hon fick tjugofem kronor för sin uppoffring, som inte var någon, och hon stannade kvar till morgonen hos honom.” (204) Även Martas förälskelse i en av de manliga gästerna, en poliskonstapel som frekventerar kaféet där hon arbetar, understryker hennes lätt-sinnighet. Mannens avsikter är emellertid inte uppriktiga och snart bedrar han henne. Hon blir ”rasande av smärta, alldeles som hon varit det av kärlek nyss”, och efter en tid ger hon ”i grämelse, vika för hans bästa vän” (178). Utmärkande för skildringen av Marta är att den målar upp en bild av en lidelsefull kvinna med ett visst mått av flyktighet vad gäller relationerna till män. Kopplat till den socialvetenskapliga diskursen är det möjligt att tolka hennes bakgrund som statardotter som relaterad till en inneboende och socialt färgad predisposition till lättsinne. Den sexuellt aktiva och ”njutningslystna” prostituerade kvinnan uppfattades, till skillnad från den passiva, som ett hot mot både samhällsordning och moral, och hon hölls ansvarig för smittspridningen⁴⁸

Martas väg till Kungsgatan präglas av ett slags omvänd bildningsgång som initieras genom mötet med staden och dess miljöer och människor. Efter ankomsten till Stockholm får hon plats i en familj som hon snart lämnar eftersom ”skillnaden mellan stad och land där inte var så stor” (181). Familjelivet och göromålen liknar dem hon nyss lämnat bakom sig och lönen är minimal. Hon börjar därför arbeta på det ovan nämnda kaféet. Arbetet skänker henne enligt egen utsago ett ”rörligare liv” och innebär en mängd möten med människor av olika slag (174). Som kafébiträde står hon i blickfånget för kaféets gäster, som företrädesvis utgörs av män som uppskattande kommenterar hennes skönhet och ibland något vanvördigt skämtar med henne. Utbytet är ömsesidigt eftersom kaféet och dess gäster, trots rummets begränsning, skänker Marta en utblick över staden och dess människor. Romanens berättare känner till kafélivets lockelser och vet att den dåliga lönen i kombination med trycket från kaféets manliga gäster kommer att innebära en oemotståndlig frestelse för Marta. Med

sitt arbete på kaféet har hon därmed enligt berättaren ”tagit det första steget till det plan som brukar ligga i nivå med Kungsgatan” (182). Martas väg till Kungsgatan kan kopplas till kafémiljön på flera sätt. Dels den redan nämnda förälskelsen i poliskonstapeln, dels en inbjudan till en fest hos ett av kaféets biträden, på vilken hon möter den prostituerade Dolly.

Redan vid anblicken av Dolly uppfylls Marta av en stum beundran inför hennes väsen och säger sig för första gången ha träffat ”en flicka hon kunde beundra helt” (187). Dolly, som bär smeknamnet ”Söderns ros”, är i det kvinnokollektiv som skildras i *Kungsgatan* den enda som ursprungligen kommer från Stockholm. Det är genom sitt möte med Dolly som Marta tar klivet över till att känna sig som en riktig stadsbo, en känsla som hon lite senare ger uttryck för i den ovan nämnda passagen där Marta tar Rut under sina vingar.

Dolly skildras inte bara som intagande och vacker, utan också som målmedveten. Hon berättar övertygande för Marta om sina framtidsplaner: ”Jag ämnar hålla på som jag gör ett par år till, men vara rädd om mig hela tiden. Om två år har jag pengar nog. Då tänker jag överta en parfymaffär vid en gata uppe på Östermalm, som en jag känner rår om nu.” (183) De båda kommer så väl överens att de skakar hand på att Marta, när hon väl tjänat in de pengar som behövs, ska bli Dollys kompanjon. Dolly, flickan med det amerikanska namnet, är själva sinnebilden för en urban modernitet liksom den dröm som vidhäftas den.

Efter den krossade kärleksdrömmen med poliskonstapeln känner Marta sig stukad men Dolly lyckas få henne på andra tankar: ”Det att lura männen tilltalade Marta i det tillstånd hon nu var. Hon hade förändrats åtskilligt under denna korta tid. Hon hade numera ingenting emot att männen blev lurade, när de i sin tur lurade flickor, som blint trodde på dem.” (189) En kort tid efter mötet med Dolly tar hon således sin första kund ”då hon var ledig på kvällen och behövde en ny kappa” (196). Som en ständig påminnelse om den löftesrika framtiden låter Marta inreda sitt badrum ”mönstergillt efter Dollys” och på glashyllan un-

der spegeln ställer hon ”salvor och krämer” som om det vore ”parfymaffären” (250).

För de prostituerade kvinnorna i *Kungsgatan* är både kaféet och parfymaffären ett slags plattformar för förändring. Kaféet representerar inkörsporten till prostitutionen och parfymaffären en möjlig väg bort från den. Ägaren till den parfymaffär som Dolly med tiden kommer att köpa har talande nog själv ett förflutet som prostituerad. Men parfymaffären är också betydelsefull på ett mer symboliskt plan genom att den står i förbindelse med den varuestetik som den prostituerade kan förknippas med.⁴⁹ I den finns varor som är ägnade utseende och skönhet till försäljning: kosmetika, hårfärgningsmedel och nagellack, produkter som är tätt förbundna med den förvandling som den prostituerade måste genomgå för att bli till den vara som hon måste marknadsföra sig som. Hur betydelsefull denna förvandling är i romanen skildras i en passage i vilken Martas föräldrar besöker staden. För sina föräldrar visar Marta upp sitt nya luxuösa liv, den moderna stadslägenheten med kök, vattenklosett och telefon. Hon tar dem med på en shoppingrunda på stadens varuhus och besöket avslutas med middag på en restaurang. Modern låter sig emellertid inte imponeras utan lider snarare av en djup oro för sin dotters livsföring eftersom hon anar att hennes pengar kommer från en mer tvivelaktig verksamhet än vad arbetet på kaféet trots allt är.

Föräldrarnas besök lägger oförenligheten mellan stad och land i öppen dager och för Martas del är det en smärtsam påminnelse om en förfluten tid som hon inte längre vill kännas vid. Den outhärdliga konfrontationen mellan föräldrarna och Marta når sin klimax på restaurangen och gör att Marta drivs till att demonstrativt visa att hon nu är en annan:

Hon tog väskan från bordet, tog ur den fram läppstift, puderask och tusch. Det var det enda hon gjorde. Hon lade sakerna på bordet framför sig. Därpå tog hon sig an med att färga sina läppar i bjärtaste rött. [...]. Under olidlig uppmärksamhet,

som gick som heta vågor över henne själv, pudrade Marta sitt ansikte fjuntigt vitt, skökovitt. Sist tog hon upp tuschpennan. Hon strök de vackra ögonbrynens svarta svalvingar ännu mörkare än de var. Under hatten lyste fram en flik av det bronsskiftande håret. (283)

Denna Martas demonstration av sin nya identitet be-sannar moderns farhågor och hon faller i gråt. Scenen är inte endast ett slags uppgörelse och ett brott mellan två oförenliga identiteter, landsortsbons och stadsbobs, utan lyfter också fram vikten av och kopplingen till den prostituerade kvinnans nödvändiga yttre förvandling.

— — —

Genom skildringen av de prostituerade kvinnorna i *Kungsgatan* drar Lo-Johansson uppmärksamhet till deras situation samtidigt som han tecknar dem utifrån olika diskursiva strömningar. Den fruktade köns-smittan utgör romanens underström som ödesdigert länkar samman romanens karaktärer, både manliga och kvinnliga. Samtidigt är det just den som skiljer dem åt. Tre av romanens prostituerade kvinnor – Ingalill, Viran och Dolly – undkommer smittan, vilket kan relateras till såväl deras klasstillhörighet som till deras ursprung. Ingalill och Viran tillhör socialt sett en högre klass. Ingalill tillhör klassmässigt, genom sitt kontorsarbete, det ”mellanting” som Järvstad uppmärksammar och Viran är, precis som Adrian, av bondesläkt. Dolly och Viran kommer ursprungligen från stadsmiljöer, men skiljer sig åt klassmässigt, vilket uppenbarar att det är just skillnaden mellan att ursprungligen vara landsorts- eller stadsbo som är den springande punkten. En möjlig tolkning av det sistnämnda är att en uppväxt i stadsmiljö gjort dem mer rustade att möta stadens förhårdade klimat. Den kvinna som råkar värst ut är Rut som drabbas av både gonorré och syfilis. Hon är så att säga dubbelt belastad genom att hon ursprungligen kommer

från landsbygden och att hon, ur ett socialt perspektiv, befinner sig längst ned på samhällsstegen. Samma resonemang är giltigt även för Marta som till sist går under av sin könssjukdom.

Det som förenar romanens prostituerade kvinnor, oavsett klass och ursprung, är deras behov av pengar. Det är detta behov som driver kvinnorna till att prostituera sig även om graden av nöd skiljer sig åt. Av de fem kvinnorna är Rut den enda som prostituerar sig för att hon måste – hon drivs av ren och skär fattigdom. För övriga handlar det snarare om att dryga ut

lönen för att kunna köpa ett efterlängtat plagg, vilket är tydligt i Ingalill och Martas fall; att som Viran kunna resa på semester, eller att, som Dolly, spara ihop tillräckligt med pengar i hopp om att kunna köpa sig fri och ägna sig åt något annat. Med representationen av den prostituerade kvinnan synliggör Lo-Johansson kvinnans situation i urbaniseringens och modernitetens kölvatten. Den mångfacetterade och ambivalenta representationen av henne är också ett effektivt sätt för författaren att ifrågasätta sociala normer och invida föreställningar om sexualitet och moral.

NOTER

1. Alexandra Borg, *En vildmark av sten. Stockholm i litteraturen 1897–1916*, diss. Stockholm: Stockholmia Förlag 2011, s. 55.
2. Christiane Schönfeld, *Commodities of Desire. The Prostitute in Modern German Literature*, New York & Suffolk: Camden House 2000, s. 2.
3. *Ibid.*, s. 3.
4. Laura J. Rosenthal, *Infamous Commerce. Prostitution in Eighteenth Century British Literature and Culture*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 2006, s. 2.
5. *Ibid.*, s. 10.
6. Jfr Rita Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, s. 4.
7. Schönfeld 2002, s. 23.
8. Borg 2011, s. 243.
9. *Ibid.*
10. Ivar Lo-Johansson, "Kommentar till statarböckerna", i *Bonniers Litterära Magasin*, 1945, s. 567.
11. *Ibid.*
12. Holger Ahlenius, "De inflyttades roman", i *Bonniers Litterära Magasin*, 1935:9, s. 53.
13. Herbert Grevenius, "Förlorade söner", i *Stockholms-Tidningen* 17 oktober 1935.
14. Ivar Harrie, "Svenska romaner och noveller", i *Ord & Bild*, 1936, s. 508.
15. *Ibid.*
16. Lo-Johansson, 1945, s. 568.
17. Anna Williams, *Tillträde till den nya tiden. Fem berättelser om när Sverige blev modernt. Ivar Lo-Johansson, Agnes von Krusenstjerna, Wilhelm Moberg, Moa Martinson*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2002, s. 51.
18. *Ibid.*
19. Ola Holmgren, *Ivar Lo-Johansson. Frihetens väg*, Stockholm: Natur & Kultur, 1998, s. 119.
20. *Ibid.*, s. 10.
21. Rebecka Lennartsson, *Malaria urbana. Om byråfflickan Anna Johannesdotter och prostitutionen i Stockholm kring 1900*, diss. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2001, s. 19.
22. Jfr Peter Cornell, *Mannen på gatan. Prostitution och modernism*, Möklinta: Gidlunds förlag, 2009, s. 12, samt Kajsa Ekis Ekman, *Varat och varan. Prostitution, surrogatmödraskap och den delade människan*, Stockholm: Leopard förlag, 2010, s. 8.
23. Ivar Lo-Johansson, *Kungsgatan*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1935, s. 550f. Hädanefter anges sidhänvisning till romanen inom parentes i den löpande texten.
24. Elisabeth S. Koren, "Från moral till hälsa? Debatter om förebyggande av könssjukdom i Norge", i Anna Jansdotter och Yvonne Svanström (red.), *Sedligt, renligt, lagligt. Prostitutionen i Norden 1880–1940*, Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2007, s. 186ff. Utgångspunkten i denna artikel är att Sverige i den här frågan och under den här tiden inte skiljer sig nämnvärt från vare sig Norge eller Danmark.
25. *Ibid.*, s. 188.
26. *Ibid.*, s. 189.
27. Marlene Spanger, "Myndigheternas köns- och sexualsyn. Lösaktiga kvinnor i 1930-talets Danmark", i Anna Jansdotter och Yvonne Svanström (red.), *Sedligt, renligt, lagligt. Prostitutionen i Norden 1880–1940*, Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2007, s. 198.

28. Även om man inte tolkar "våren" bokstavligt är samma slutsats möjlig. Det är fullt rimligt att tolka årstiden som en metafor för ett mer allmänt närvarande begär.
29. Spanger 2007, s. 207.
30. Ibid.
31. Ibid., s. 206.
32. Ibid., s. 209
33. Kristina Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*, diss. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2002, s. 40.
34. Ibid.
35. Kristin Järvstad, *Den klivna kvinnligheter. "Öfvergångskvinnan" som litterär gestalt i svenska samtidsromaner 1890–1920*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2008.
36. Ibid., s. 182.
37. Ibid.
38. Williams 2002, s. 46.
39. Cornell 2009, s. 14.
40. Lennartsson 2001, s. 213.
41. Ibid.
42. Ibid.
43. Ibid., 225.
44. Williams 2002, s. 57.
45. Lennartsson 2001, s. 230.
46. Ibid.
47. Ibid., s. 228
48. Spanger 2007, s. 208.
49. Cornell 2009, s. 14.

SUMMARY

"A Tiresome Walk on an Endless Street". Prostitution and the Prostitutes in Ivar Lo-Johansson's *Kungsgatan*

Ivar Lo-Johansson's novel *Kungsgatan* (1935) is set in Stockholm in the late 1920s, a period when the migration from the Swedish countryside to the city accelerated and reached its peak. It belongs to the tradition of modernist novels focusing on the city and the urban experience. In this article, the ambition is to discuss a more sinister side of urbanization: prostitution and the representation of prostitutes in the novel. Prostitution is here dependent on migration, uncertain opportunities on the job market for women, and the expansion of modern capitalism. The representation of the prostitute can be seen as a critique of the contemporary, modern society. In order to broaden the discussion, a discourse-oriented perspective is applied to the novel's depiction of the causes of prostitution, which it relates to female sexuality, as well as to class and social roots. This explanatory discourse is influenced by both Christian and sociological views on prostitution. One of the arguments in the article is that the novel formed part of the debate on prostitution that followed the decision to abolish the law of regulation in 1918. In the novel, the question of regulation is deeply connected to the fear of venereal diseases, which at the time were incurable.

Keywords: working-class literature, interwar period, the prostitute, urbanity, city representations

LÄSA UTAN

RADERNA Den litterära textens

Elin Käck I och med införandet av Lgr 11 2011 och dess betoning på lässtrategier har eleven som strategisk, aktiv och medveten läsare satts i fokus i den svenska grundskolan. Samtidigt utgör excerpt och fragment, inte minst genom läroböcker och antologier, en väsentlig del av skolelevens möte med litterära texter, vilket gör frågan om textens format och dess betydelse för läsningens möjligheter angelägen. Trots att läroboken knappast kan sägas ge en inblick i den totala undervisningen inom ett skolämne, kan det antas att den alltjämt fungerar vägledande för såväl lärare som elever.¹ Som Aya Stehager påpekar är läromedel ”normerande och ger en fingervisning om vilken nivå undervisningen kan läggas på”.² Tillgången till, liksom kvaliteten på, skolbibliotek och kompletterande material, såsom klassuppsättningar av tillhörande antologier och skönlitterära verk, varierar från skola till skola, medan den huvudsakliga läroboken i skolämnet svenska kan antas vara en mer generell tillgänglig och återkommande resurs i undervisningen.³ Texturvalet i läroboken är komplext och består dels av de litterära texter som har inkluderats, dels av den del av den litterära texten som har valts ut att representera verket i dess helhet. Fokus i det följande är den litterära textens transformationer i skolans läromedel, där processer som remediering, komprimering, fragmentisering, exkludering och hybridisering aktualiseras. Vilken sorts text är det egentligen som läroboken förmedlar? Hur förhåller sig lärobokens utdrag till den litterära texten och till verket i dess helhet? Vilken sorts läsning möjliggör utdragen? Genom att studera dessa processer utifrån några texter hämtade ur tre läroböcker för grundskolans senare år kan en del av de implikationer som texttransformationerna har för litteraturen och litteraturstudiet beskrivas och teoretiseras.

DEN LITTERÄRA FORMENS DIDAKTISKA IMPLIKATIONER

Flera studier har granskat de urvals- och legitimeringsprocesser som legat till grund för och den litteratursyn som återspeglas i diverse läromedel i svenska över tid och i svenskundervisningen i dess helhet. Skillnader har påvisats mellan läromedel

transformationer i läroboken

skrivna i relation till olika läroplaner, där utvecklingen har gått från kulturarvstraderande läromedel till ett i högre grad identitetsutvecklande svenskämne. Lars Brink visar dessutom på en i högre grad fragmenterad litteraturundervisning i efterkrigstidens skola, där en given kanon ger vika för en större heterogenitet i urvalet.⁴ Även inom tidsperioden för en och samma läroplan finns stora skillnader i den litteraturrelaterade delens urval och omfång. Christoffer Dahl har exempelvis visat att läromedel disponerade efter tema uppvisar större variation vad gäller texttyper och genrer än kronologiskt disponerade läroböcker.⁵

Om urval och fokus i läroboken har varit föremål för undersökningar över tid, har den *form* i vilken utvalda texter presenteras för läroboksläsaren på senare år problematiserats utifrån ett didaktiskt perspektiv. Anders Öhman lutar sig mot Mikhail Bakhtins teori om det dialogiska yttrandet när han hävdar att ”för att kunna reagera, svara, på en text, är det helt nödvändigt att först ha tagit del av hela det yttrande som texten utgör”.⁶ Dahl påvisar ”en ökad fragmentering” där ”alltmer komprimerade texter begränsar möjligheterna för eleven att läsa längre sammanhängande litteraturutdrag samt till fördjupande och kritiska diskussioner”.⁷ Detta stöds också av Caroline Graeskes studie av läroböcker i svenska för gymnasieskolan utgivna efter 2011 års läroplan, Lgy 11: ”Korta utdrag och sammanfattningar av fiktiva texter är frekvent förekommande” överlag, men i synnerhet gäller detta de yrkesförberedande utbildningarna.⁸

Eftersom fragmenteringen således är påtalat utbredd, behöver de estetiska, tolkningsmässiga och stilistiska implikationer som excerpterna och fragmenten har tydliggöras. Vad händer med den litterära texten i transformationen från original till läromedels-

innehåll? Interaktionen mellan läsaren och texten har länge varit litteraturdidaktiskt territorium och genererat outhärlig kunskap om läs- och lärprocesser, men fokus på textens beskaffenhet och de villkor och möjligheter den upprättar kan bidra till en fördjupad analys av den litterära formens didaktiska implikationer. Som Pär-Yngve Andersson har påpekat finns det anledning att vända blicken tillbaka mot texten även med litteraturdidaktiska frågor, som inte uteslutande kan besvaras med empiriska klassrumsstudier och deltagande observationer: ”Texten som artefakt och forskningsobjekt, som man kan närma sig utifrån olika perspektiv och med olika redskap, har mer sällan beaktats.”⁹

Kursplanen i svenska för grundskolan betonar i syftesbeskrivningen läslust och i betygskriterierna olika läs- och tolkningskompetenser. De färdigheter som lyfts fram för årskurs 7–9 inkluderar lässtrategier ”för att förstå, tolka och analysera texter från olika medier” samt förmågan att ”urskilja texters budskap, tema och motiv samt deras syften, avsändare och sammanhang”.¹⁰ Undervisningen ska innehålla såväl skönlitteratur som ”[l]yrik, dramatik, sagor och myter”, och alltså därmed olika genrer som ska beaktas kontrastivt utifrån ”hur de stilistiskt och innehållsligt skiljer sig ifrån varandra”.¹¹ Texterna som används i undervisningen måste ge eleverna tillfälle att beakta de frågor om genre, stil, innehåll, historisk kontext och enskilda ”betydelsefulla” författarskap som kursplanen understryker.¹² Däremot står det ingenting om i vilken form sådana texter kan presenteras – om det till exempel rör sig om utdrag eller hela verk. Samtidigt talar flera av målen tydligt emot en ensidig diet på fragment, eftersom tolkning av budskap, medvetenhet om genreaspekter och narratologiska analy-

ser ofta kräver en fullständig text. Som Elizabeth M. Knutson framhåller, kan långa texter, till och med i andraspråksundervisningen, vara en fördel för elevernas läsning: "Reading of longer texts is also facilitated by redundancies of theme, lexical items, and even structural patterns such as tenses; in addition, there is a building of background knowledge which makes reading easier as one goes along."¹³

Trots att syftet med denna undersökning inte är att granska enskilda läromedel, är urvalet av material hämtat från tre läroböcker i svenska för årskurs 7, 8 och 9: *Plus Grundbok 1* av Kerstin Erlandsson-Svevar och Hans Thorbjörnsson (2003), *Svenska Direkt 8* av Cecilia Peña och Lisa Eriksson (2011) och *Svenska Direkt 9* av Cecilia Peña, Lisa Eriksson och Laila Guvå (2012). Böckerna i serien *Svenska Direkt* är utgivna efter introduktionen av den nya läroplanen för grundskolan, Lgr 11, och har ett integrerat avsnitt som heter *Antologi* och därutöver dikter och diktexcerpter i samband med författarpresentationerna i den litteraturhistoriska delen.¹⁴ *Plus*, utgiven under den tidigare läroplanen Lpo 94, integrerar genomgående textexcerpter eller hela texter med beskrivningar av olika teman och författarskap. Den har även en tillhörande antologi, *Plus Antologi 1*, där eleven kan läsa längre utdrag. Att dessa läromedel är anpassade till olika kursplaner motsvarar skolans praktiker, eftersom skolor sällan kan, och inte heller nödvändigtvis bör, byta ut samtliga läromedel vid byte av kursplan. *Plus* säljs fortfarande i 2003 års upplaga, varför det kan antas att material i äldre läroböcker utgör stoff för undervisningen. Urvalet av läromedel ska, trots studiens begränsade format, förstås utifrån ambitionen att täcka grundskolans senare år samt studera basläromedel utgivna både före och efter införandet av Lgr 11.

I det följande behandlas fyra litterära texters transformation från verk till läromedelsinnehåll i de tre läroböckerna. Först diskuteras remediering och komprimering i relation till *Robinson Crusoe* och *Gullivers resor*, som representeras av Henrik Langes serietolkningar i *Svenska Direkt 8*. Därefter analyse-

ras excerpt och fragment i framställningen av Gustaf Frödings dikt "Den gamla goda tiden" i *Svenska Direkt 9*. Slutligen undersöks hybridiseringen mellan den litterära texten och lärobokstexten i behandlingen av *Oliver Twist* i *Plus Grundbok 1*.

REMEDIERING OCH KOMPRIMERING

I *Svenska Direkt 8* återfinns ett uppslag bestående av Henrik Langes seriegestaltning av Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) och Jonathan Swifts *Gullivers resor* (1726). Serierna är hämtade ur Langes *80 romaner för dig som har bråttom* (2007) och *96 romaner för dig som fortfarande har bråttom* (2009) och består av fyra serierutor vardera, varav en utgörs av boktiteln ihop med "För dig som har bråttom". Ett verk som *Robinson Crusoe* har förstas historiskt genomgått en rad transformationer, till exempel från vuxenlitteratur till barn- och ungdomslitteratur.¹⁵ Att klassiska berättelser förekommer i nya medieformat eller andra former är dessutom helt i enlighet med Lgr 11, efter vilket läromedlet i fråga är anpassat.¹⁶ Formuleringarna "texter från olika medier" i det centrala ämnesinnehållet, samt texter "som kombinerar ord, bild och ljud", kan sägas motivera inkluderingen av serieversionen.¹⁷ Emellertid är den fråga som eleverna uppmanas att besvara efter läsningen av de två serierna synnerligen krävande: "Man brukar säga att en klassiker är tidlös. På vilket sätt tycker du att *Robinson Crusoe* respektive *Gullivers resor* är tidlösa?"¹⁸ Även den något rimligare följdfrågan torde innebära problem för en läsare som endast känner till Langes version: "Känner du till någon annan bok, film eller liknande, där man har hämtat inspiration från någon av klassikernas handling och tema?"¹⁹ För det första förutsätter den sistnämnda frågan att läsaren känner till handlingen i *Robinson Crusoe* respektive *Gullivers resor*. För det andra förutsätter den att texternas teman är bekanta för läsaren.

Förutom de två serierutorna i den integrerade del

av läroboken som kallas antologi, finns ett litteraturhistoriskt avsnitt där de två författarna presenteras. Om Defoe kan eleven, förutom kortfattad och grundläggande information om författarens liv, läsa om den roman för vilken han är mest berömd. Referatet tar fasta på huvuddragen i narrativet med det inledande skeppsbrottet, Robinsons förslagenhet i att ordna sitt liv på ön samt mötet med Fredag. Dessutom knyts romanen till upplysningstidens idéer och optimism genom att Robinsons förnuftstänkande betonas.²⁰ Denna beskrivning utgör därmed ett ramverk i vilket eleven kan inlemma de tre serierutor som utgör mötet med den litterära texten.

Langes gestaltning följer i princip samma väg genom narrativet. Den börjar med förlisningen och ägnar därefter en serieruta åt Robinsons långa vistelse ensam på ön ackompanjerat av konstaterandet att han ”får klara sig så gott han kan medans han väntar”. Den sista rutan gestaltar Robinsons möte med Fredag, som dock endast benämns som ”fånge”.²¹ Samtliga bilder i de tre serierutorna visar Robinson stående på en ö som inte är mycket större än han själv. Utöver en palm syns ingen boning eller annan vegetation. Robinson framstår i ruta ett och två som tämligen passiv. Han står på ön i samma position i båda bilderna, men har långt skägg och trasiga kläder i ruta två. Den förslagenhet som lärobokstexten framhåller i relation till upplysningssidealen kan därför sägas lämnas därhän. I den sista rutan står Robinson tillsammans med Fredag på samma vis som i de två föregående rutorna.

Att utifrån den givna informationen besvara frågan om på vilket sätt berättelsen är tidlös är svårt för att inte säga omöjligt. Anledningen är att det tidlösa inte kan sägas återfinnas i den schematiska handlingen, utan i de inre konflikter som Robinson brottas med och vilka eleverna inte har tillgång till utifrån det material som läroboken presenterar, framför allt eftersom de inte ges tillgång till Robinsons tankevärld.

Gullivers resor introduceras också i läromedlets litteraturhistoriska översikt, likaså här med motiveringen att det är den litterära text för vilken Swift är

mest berömd. Handlingsreferatet avklaras på en mening, där fokus ligger på de fyra fiktiva länder Gulliver reser till, med namngivning av ”Lilliput” och ”Brobodignag [sic!]”. Vidare får läsaren veta att Swift använder denna fantasivärld och ”en form som liknar sagans” för att ”kritisera sin samtid”.²² Att Swift är en satiriker understryks dessutom i introduktionen av honom som författare. Langes framställning namnger endast ett av de fyra länder som Gulliver besöker, Lilliput. Serierutorna följer textens struktur med en linjär väg genom narrativet grundat på länderna. Samhällskritiken är däremot svår att utskilja. Visserligen nämns det att kriget i Lilliput beror på ”hur man äter ägg” och att yahoorna ”är det värsta han sett”, men utifrån Langes konstnärliga gestaltning av romanen går det inte att skönja några egentliga tecken på den bild av Swift som samhällskritiker som framkommer i lärobokstexten.²³ De aspekter av romanen som Terry Eagleton tar fasta på i sin beskrivning av dess berättare förefaller likaså vara bortom serieversionens räckvidd. Eagleton understryker dubbelheten i porträtteringen av Gulliver: ”Swift uses his narrator to expose the cruelty and corruption of others, but also heaps ridicule on him within his own tale.”²⁴ För att uppfatta satiren krävs det en noggrann läsning som tar sig bortom det bokstavliga, men en sådan är inte möjlig när texten reducerats till dess mest grundläggande handlingsförlopp. Det är också svårt att bedöma på vilket sätt *Gullivers resor* är tidlös utifrån seriens komprimerade format. För den läsare som endast känner till romanerna i lärobokens form kan också följdfrågan om handling och tema vara svår att besvara. Visserligen efterfrågas aldrig romanernas handling eller tematik, men en kännedom om dessa är underförstådd.

Denna hantering av Daniel Defoes *Robinson Crusoe* och Jonathan Swifts *Gullivers resor* belyser några av litteraturundervisningens centrala problem i ett grundskolesammanhang. För det första tydliggör den en konflikt mellan kunskap om litteratur och faktisk läsning. För det andra låter den ana en osäkerhet

vad gäller litteraturbegreppet som sådant i relation till skolämnets praktiker. Derek Attridges diskussion av tematik och litteraritet preciserar problemet: "More generally, literature does not present themes as such, but rather takes the reader through a process of thematizing. We can of course summarize the theme of this or that poem or play, but we are usually conscious that in doing so we have omitted everything that makes the work a literary artifact."²⁵ Om tema är en process som endast är nåbar genom att genomleva texten i läsning, snarare än någonting uppenbart och isolerbart som kan fastställas med checklistans metodik, behöver frågor om tematik baseras på ett mer fullständigt litterärt underlag än Langes seriestrippar.

Begreppet klassiker förekommer både i läromedlets fråga till de två seriegestaltningarna och i själva introduktionen av dem, där Defoes och Swifts verk kallas för "klassikerna".²⁶ Det står därmed klart att verkens existens inom lärobokens pärmar berättigas av deras status som klassiker och att det är som klassiker de ska läsas. Med tanke på gestaltningarnas ensidiga betoning på den mest grundläggande berättelsen, vad man kan kalla för en skissartad *story* i motsats till *plot* och *narrative*, medför emfasen på berättelsernas status som klassiker att själva klassikerbegreppet, som inte förklaras i anslutning till diskussionsfrågan, förknippas med handling snarare än intrig.²⁷ Paul Cobleys distinktion mellan *story*, *plot* och *narrative* framhäver den sistnämnda kategorins betoning på *hur* någonting berättas, alltså vilken stil, form eller ton som har valts för berättandet.²⁸ På samma sätt medför betoningen på handlingen och den totala avsaknaden av originalens språk att innehållet snarare än språket, stilen eller formen, står som utmärkande för en klassiker.

Lgr 11 understryker lässtrategier, där det för betyget C i svenska i årskurs 9 krävs att eleven kan göra inferenser, läsa "mellan raderna", som läroplanen formulerar det.²⁹ Sådana inferenser krävs när läsaren ställs inför vad Wolfgang Iser benämner tomrum i texten.³⁰ Att som i *Svenska Direkt 8* presentera "annorlunda versioner av de båda klassikerna" i form av "en sam-

manfattning i vardera tre serierutor" kan vara motiveerat med tanke på originalverkens komplexitet, ålderdomliga språk och omfattande längd, vilka ställer höga krav på läsaren.³¹ Att seriestripparnas överskådliga format och lättillgänglighet kan vara en av poängerna med att inkludera just Langes version styrks av Lärarhandledningens metatext, där det framgår att texterna i läromedlet är ämnade att tilltala "också de mest läsovilliga" av elever.³² Antalet tomrum kan förväntas vara märkbart färre i de omarbetade versionerna än i de omfångsrika originaltexterna. Medan den sammandragna formen är enkel för läsaren att överblicka och stöttas av illustrationer, skapar dess komprimerade natur emellertid en rad andra tomrum, i synnerhet ihop med lärobokstextens kategorisering av berättelsen som klassiker. Det problem som läsaren därmed har att lösa är hur den anspråksfulla beteckningen klassiker passar ihop med den text som presenteras. Därtill bör nämnas de tomrum som komprimeringen medfört och som föranleder följande frågor i fallet *Robinson Crusoe*: Hur överlever han på ön? Hur upptäcker han kannibaler "på grannön"? Har han en båt? Hur räddar han livet på fången? Varför var fången en fånge? Faktum är förstas att Robinson upptäcker kannibalerna på sin egen ö och att detta i sig genererar en oerhörd rädsla som också bidrar till hans omvärdering av sin situation: han lär sig att man aldrig förstår hur bra man har det förrän läget försämrats. Övriga tänkbara frågor är hur länge Robinson befann sig på ön och hur han kände under tiden som han befann sig där alldeles ensam.

Frågan är då vilken sorts läsning som föreskrivs genom inkluderingen av Henrik Langes seriegestaltning av Defoes och Swifts romaner. Det bör påpekas att Langes verk är en konstnärlig gestaltning som med ett humoristiskt anslag i första hand riktar sig till vuxna läsare som kanske har hört talas om romanerna men som inte har tid att läsa dem. Beata Agrells resonemang kring läsarter kan belysa relationen mellan texten och läsningen: "Vilken läsart som anläggs i det enskilda fallet betingas både av textens karaktär och

läsarens litterära kompetens. Textens bidrag utgörs av dess litterära formspråk och retoriska grepp, vilka bygger upp textens *appellstruktur*; läsaren å sin sida bidrar med sin kunskap, erfarenhet och litterära kompetens.”³³ Eftersom serieformatet som sådant förmodligen är bekant för de flesta elever i årskurs 8, kan det antas att den tilltänkta läsaren besitter såväl den kunskap som den erfarenhet som krävs för att kunna ta sig an verket. Samtidigt är seriestruktureringen först och främst en appropriering av ett välkänt material och därmed en hybridform som befinner sig någonstans mittemellan seriens och romanens sfärer. Man skulle kunna säga att appellstrukturen i serierna också inkluderar *Robinson Crusoe* och *Gullivers resor* som förlagor och att kännedom om dessa ingår i den kompetens som serien förutsätter. Den humoristiska komprimeringen förändrar det kända litterära materialets karaktär och därmed också det modus som kännetecknar originalverkets *narrative*. Seriestripparna utgör således inte främst ”*en sammanfattning*” av verken, som de benämns i lärobokens introduktion.³⁴

Ur ett narratologiskt perspektiv kan det framhållas att en förenkling av narrativets progression från början till slut i mångt och mycket går emot det som karaktäriserar ett litterärt narrativ, eftersom en av huvudpoängerna, som Copley betonar, är att progressionen måste hejdas, exempelvis genom förseningar eller omvägar. Förvecklingar och sidospår är med andra ord nödvändiga, eftersom det är här som läsaren engageras i verkets realisering.³⁵ Om målet med textutdrag i undervisningen är att i någon mån skapa förutsättningar för eleven att utveckla olika lässtrategier, är därmed ett alltför komprimerat berättande en omväg.

EXCERPT OCH FRAGMENT

Bland författarporträtten i *Svenska Direkt* 9 återfinns ett porträtt av Gustaf Fröding, som presenteras tillsammans med ett utdrag ur ett av sina litterära verk. Sektionen i vilken Fröding figurerar är tydligt litte-

raturhistorisk, det vill säga den presenterar ett urval författare och strömningar i kronologisk ordning och med viss kontextuell information om tidsperioden. Dikten i fråga, den välkända ”Den gamla goda tiden” från 1894, följs inte av frågor, vilket texter i den del av läroboken som kallas antologi gör. Dess funktion är att representera Frödings författarskap.

Dikten i sin helhet är mångstämmig. Förutom den huvudsakliga röst som vi här kan kalla poetens, inkluderar dikten ett tre strofer långt yttrande av en röst inifrån smedjan, ett anonymt ”vittne”.³⁶ Medan de inledande två strofernas rytmiska och fallande daktyliska karaktär speglar det repetitiva ljud och den produktivitet som kännetecknar livet på bruket, signalerar det citattecken som inleder tredje strofen en ny rytm av stigande jambisk karaktär. I takt med att mannens berättelse växer fram står det klart att livet på bruket är hårt, slitigt, dåligt betalt och att systemet är korrupt.

I läromedlet återges diktens inledande och avslutande strofer. Den längre textpassus som finns däremellan utesluts genom ett infogat [- - -]. Detta får till följd att smedens röst försvinner ur dikten.

Dikten, såsom den presenteras i läromedlet, lyder som följer:

Stjärnorna tindrade tysta för hundra
år tillbaka och skogen sov
Forsen dånade, hjulen dundrade;
gnistorna sprakade,
marken skakade,
hammaren dunkade tung och dov

[- - -]

Forsen dånade, hammaren stampade
överdundrade [*sic!*] knotets röst,
ingen hörde ett knyst från de trampade,
skinnade, plundrade
ännu i hundra
år av förtvivlan och brännvinströst.³⁷

För vilken läsare som helst, och i synnerhet för en elev i årskurs 9 som sannolikt saknar erfarenhet av 1800-talslyrik, är det svårt att utifrån denna komprimerade version av dikten utläsa vilka ”de trampade” och ”skinnade” är. Inte heller är det kanske så märkvärdigt att ”ingen hörde ett knyst” från dem, eftersom de inte förekommer i dikten. Lite tillspetsat kan man säga att den komprimerade formen av dikten faktiskt tystar de förtryckta, utsätter dem för ett dubbelt förtryck genom att stycka upp den dikt som faktiskt ger dem röst.

Staffan Björck menar att dikten är ”ett stycke tendenspoesi genom att förmedla endast den ena sociala partens syn på saken”.³⁸ Björcks poäng är att det tendensiösa utgörs av själva berättelsen och ”en målmedveten ensidighet i valet och genomföringen av motivet”, snarare än av ”teoretiska reflexioner och deklamationer”.³⁹ I den mån som diktjaget liar sig med den smed som ges röst i tre av diktens strofer är detta riktigt, men likväl är dikten mångstämmig. Den svepande, allvetande och distanserade röst som inleder och avslutar dikten har en poetisk diktion som inte liknar smedens, en markant annorlunda vokabulär och rytm. Vidare bör det påpekas att det lyriska anslag som karakteriserar poetens anonyma röst ger såväl resonans som auktoritet åt den andra, socialt markerade rösten. Även om de talar för samma sak och i samma ärende, är en viktig poäng att just lyriken här legitimerar en arbetares röst och inlemmar denna i diktens form. Detta sker dock genom att den formmässiga variationen i de tre strofer som omsluts av citattecken understryks.

Det är framför allt som ett kulturhistoriskt dokument som åskådliggör Fröding som en kanonisk svensk poet som dikten figurerar i läromedlet. I den mån den estetiska aspekten har relevans, torde ljudbilden i dikten och dess rullande rytm vara fokus. En viktig fråga är emellertid hur elevens möjlighet till litterär analys påverkas av den genväg genom dikten som läroboken stakar ut. Medan dikten i sin helhet ger en inblick i 1800-talets svenska bruksliv, kvinno-

syn, sociala förhållanden och kapitalism, ger den förkortade versionen endast antydningar om ett fåtal av dessa aspekter. Medan skillnaden mellan de två rösterna kan utgöra en ingång i dikten för eleven och vara till hjälp i analysen, ger den mer monologiska dikt som uteslutandet genererar ett i högre grad slutet intryck där ingången för eleven är långt ifrån uppenbar.

Vad betyder det att korta ned, hugga av och sammanfoga en dikt i nya konstellationer? Trots att det tydligt framgår att en passus uteslutits, läses de två strofer som kvarstår i lärobokens presentation av dikten med stor sannolikhet som en enhet. Måhända kan Frödings dikt i lärobokens format sägas lyfta fram form före innehåll, eftersom den dramatiska monologen har uteslutits. Den del av dikten som är mer diskursiv och berättande har därmed fått stå tillbaka för den mer igenkännbara poetiska diktion som karakteriserar de inledande och avslutande stroforna. Den förkortande impuls som vi känner igen från behandlingen av *Robinson Crusoe* och *Gullivers resor* har här genererat ett motsatt resultat. Medan komprimeringen av prosatexterna resulterade i ett fokus på handlingen snarare än den litterära formen, gör komprimeringen av dikten att de poetiska kvaliteterna understryks på bekostnad av handlingen. Lärarhandledningen för *Svenska Direkt 9* ger vägledning i arbetet med dikter i klassrummet, och där understryks istället för form och genrekonventioner just dikters ”tolkningsutrymme”.⁴⁰ Den emfas på genreaspekter som genereras av det komprimerade diktutdraget kan dock ha att göra med genreförväntningar och de kompetenser som eleverna förväntas utveckla i relation till genre, vilket medför att en dikt ska vara igenkännbar som en dikt och möjlig att särskilja från en prosatext, som istället kännetecknas av just handlingens progression. Här är det på sin plats att påminna om kursplanens formuleringar om genrer, vilka klargör att svenskundervisningen ska betrakta genrer kontrastivt och med betoning på utmärkande drag och skillnader. I den komprimerade dikten blir skillnaden mellan en berättande, dialogisk text och en dikt överskådlig.

En dikt förväntas i allmänhet vara mer monologisk än en roman, medan Frödings dikt i dess helhet intar ett långt mer komplext förhållande till såväl epiken som dramatiken.

HYBRIDISERING

Charles Dickens roman *Oliver Twist* (1837) tillhör sannolikt litteraturhistoriens mer allmänt kända texter. Romanen har använts som ungdomslitteratur i förkortad och bearbetad form, med bearbetningar av bland andra Maj Bylock och Anne de Graaf och i översättning av Margareta Grogarn för serien Lätta Klassiker. Samtida adaptationer till filmmediet har ytterligare bidragit till att sprida kunskap om romanens handling, med filmatiseringar av bland andra Roman Polanski 2005. Nog så viktig har förmodligen den tecknade Disneyversionen *Oliver & Company* (1988) varit. Som Julie Sanders påpekar kan en adaptation innebära vad hon kallar för ”trimming and pruning” och därmed utgöra redaktionellt arbete.⁴¹ Men en adaptation kan givetvis också innebära en utökning av stoffet eller bidra med en kommentar på det ursprungliga materialet genom att utgöra en kritisk läsning. I såväl barnboksvarianten av *Oliver Twist* som Disneys version rör det sig emellertid främst om trimning av stoffet. Det som har behållits har varit det övergivna barnet och historien har handlat om barnets väg mot trygghet i tillvaron. De hotfulla karaktärer som försöker att hindra Olivers resa mot ett bättre liv utgör inslag i alla adaptationer, men det panorama av social kritik som Dickens roman presenterar i dess ursprungliga form och som är grundad i den situation som råder i 1800-talets England, får ofta ge vika för mer arketypiska gestaltningar av gott och ont. Därmed kan det också sägas att en del av det sociala patos som Dickens kommit att personifiera, och som gav upphov till kritik i hans samtid, inte finns kvar i en del adaptationer.⁴² De många transformationer som *Oliver Twist* underkastats i populärkulturen och dess status som

allmänt känd berättelse – en status som verket delar med den tidigare nämnda *Robinson Crusoe* – medför att läromedel, liksom lärare, har att förhålla sig till en rad tidigare representationer i inlemmandet av verket i undervisningen.

Läromedlet *Plus* ägnar två uppslag åt *Oliver Twist* i *Grundbok 1* för årskurs 7. Dessa återfinns i delen ”Läs & upplev”, under rubriken ”De odödliga ungdomsböckerna”. Redan här har alltså en första transformation av Dickens roman ägt rum, om än en redan etablerad sådan, från en viktoriansk följetong avsedd för en vuxen läsekrets till en ungdomsroman. I avsnittet hänvisas också till den tillhörande antologin, som innehåller ytterligare ett ”smakprov” i form av ett längre utdrag ur en annan episod ur romanen med tillhörande frågor.⁴³ Avsnittet heter ”Han var ingen ficktjuv”, och utgörs, liksom lärobokens avsnitt, av en introducerande text följt av den litterära texten med en kort återberättande övergång mellan stycken i kursiv stil. I det följande kommer emellertid endast grundbokens *Twist*-uppslag att analyseras, eftersom det rör sig om olika episoder ur romanen.

Typografiskt markeras det faktum att en passage ur romanen återges i uppslaget genom att citattecknen är satta i blå färg. Denna passage är drygt 200 ord lång och inbäddad i ett återberättande av romanens handling.⁴⁴ Textpassagen ur romanen inramas av återberättande text vars funktion är att först situera textutdraget i handlingen och sedan leda läsaren till romanens upplösning. Avsnittet är därför sammantaget en hybrid mellan antologins textutdrag och det litteraturhistoriska återberättandet. Därmed kan vi tala om en alternering mellan vad Kristina Danielsson och Staffan Selander kallar för en pedagogisk text ”som producerats i syfte att användas i ett mer eller mindre formellt lärande” och en litterär text.⁴⁵ Även om det finns flera invändningar att göra mot en särskiljning mellan litterär text och annan text, kan Antoine Compagnons beskrivning av en språklig distinktion, grundad i formalismen, vara till hjälp här: ”The ordinary use of language quickly tries to obliterate

the fact that it is understood (it is transitive, imperceptible), while literary usage cultivates its own opacity (it is intransitive, perceptible).⁴⁶ Lärobokstexten kan visserligen med sin begreppstäthet stundtals sägas vara svårgenomtränglig, men målet med framställningen är att bringa reda i de nämnda begreppen genom ett språk som är lättförståeligt. Den strävan efter ”minsta gemensamt språk” som Lennart Berglund nämner som utmärkande för läroboksspråket är ett exempel på en tydlig skillnad gentemot det litterära verkets principer.⁴⁷

I anslutning till utdraget ur *Oliver Twist* finns ett antal diskussionsfrågor för eleverna att arbeta med. Dessa frågor rör dock inte i första hand den passage ur romanen som återges, utan istället det parafraiserande, sammandragna handlingsreferatet i vilket excerpten ligger inbäddad. Den första frågan hänvisar till en av Dickens formuleringar i romanen,⁴⁸ men denna finns emellertid inte med i avsnittet: ”Dickens skriver att pojarna hos mr Bumble aldrig behövde diska sina matskålar. Vad menas med det?”⁴⁹ Visserligen utgörs textutdraget av den berömda grötscenen, vilket gör frågan möjlig att besvara, men hänvisningen är likväl till en specifik formulering – det Dickens skriver – som ligger utanför utdraget och inte heller nämns i lärobokstexten. Frågor om de skurkaktiga karaktärerna Fagin och Olivers halvbror Monks, som försöker driva Oliver in i kriminalitet för att få hans arv, faller helt utanför textutdraget och är istället enbart kopplade till lärobokstexten. Detta är heller inte något unikt fall: som Sten-Olof Ullström framhåller är läromedlens frågor i relation till litteratur ”både riktade mot själva lärobokstexten och mot de fiktioneller sakprosatexter som ingår”.⁵⁰ I Dickens-avsnittet är däremot utsnittet ur den litterära texten så inkorporerat i läromedelstextens återberättande att det inte nödvändigtvis står klart för eleven att frågan ställs till läromedelstexten istället för till Dickens verk. De typografiska markörer i form av förstorade citattecken i kontrasterande färg som utmärker den litterära texten signalerar visserligen att en annan diskurs

tar vid, men eftersom målet med lärobokstextens återberättande är att skapa en tillsynes sömlös övergång, vilket medför ökad koherens för eleven i läsningen, blir distinktionen mellan litterär text och sammanfattning av en litterär text oklar. Det sistnämnda stärks också av frågeformuleringarna.

Betraktad i ljuset av Anders Öhmans dialogiska modell där en elev måste ha tagit del av hela det yttrande som texten utgör för att kunna svara på den, är en hybridtext som Dickens-avsnittet en potentiell utmaning för läsaren. En sådan princip om ett fullständigt yttrande skulle med nödvändighet utesluta mycket av skolans textarbete, eftersom excerpter utgör en väsentlig del av textkonsumtionen för eleverna. Kanske är det av den anledningen som Öhman ändå dock medger att diskussion av fragment kan komma ifråga, men under förutsättning att både läsaren och läraren är medvetna om vad det är som de förväntas svara på. Med andra ord bör det framgå att det i så fall är lärarens eller lärobokens utsaga om texten som fullständigt yttrande som är objektet för diskussionen, snarare än textens yttrande.⁵¹ Ett sådant fall utgör, menar jag, Dickens-sektionen i *Plus*.

Dickens roman publicerades som följetong, vilket innebär att samtida läsare fick ta del av berättelsen episod för episod och per definition i form av fragment av den framväxande helheten. Detta faktum skulle kunna tala för möjligheten att använda endast ett kapitel, en episod, för att inkludera verket i undervisningen. Kapitlet ifråga skulle i sådana fall kunna betraktas som en enhet som i sig utgör ett fullständigt yttrande. I *Plus* grundbok är det emellertid inte ett kapitel ur romanen som erbjuds för läsning, utan ett fragment om drygt 200 ord, som stötts upp av ett återberättande av romanens handling, inklusive upplösningen. Därmed ligger fokus i läromedlet på handlingen och inte på intrigen eller narrationen. Med Eagletons ord betyder detta att språkets konstitutiva roll i det litterära verket förbises: ”Part of what we mean by a ‘literary’ work is one in which *what* is said is to be taken in terms of *how* it is said. It is the kind

of writing in which the content is inseparable from the language in which it is presented.”⁵² I lärobokens återberättelser är det framför allt *story* som framhålls på bekostnad av *plot* och *narrative*. Med andra ord möjliggör lärobokstexten snarare en läsning av *vad* som sägs än av *hur* något sägs, vilket innebär att en majoritet av de lässtrategier som understryks i läroplanen inte kan utvecklas genom det valda materialet.

LÄSA PÅ, MELLAN OCH UTAN RADERNA

Det som analysen av de här föreliggande läroboks-exemplen visar är framför allt en spänning mellan närläsningens praktiker, vilka syftar till en noggrann läsning av en text där bland annat formella aspekter tydliggörs, och en önskan om en övergripande förståelse av verket som helhet. Fragmentet kan, om det studeras i detalj, generera vad Michael Tengberg kallar för ”förståelse på *lokal nivå* i texten”, medan de sammanfattningar som läroboken erbjuder för att stötta fragmentet kan ses som försök att bidra till förståelse på en ”*global nivå* i texten” genom att ersätta läsningen av hela texten med återberättande.⁵³

Den komprimerade remedieringen av romanerna medför, liksom den hybridisering som produceras i sammansmältningen av textutdrag och återberättande lärobokstext, en betoning på romanernas handling, vilken ses som både åtkomlig och reproducerbar oaktat den språkliga framställningen. Dessutom leder den

till en emfas på kunskap *om* ett litterärt verk, snarare än det litterära verkets tillblivelse i läsakten, vilken endast är möjlig genom att texten upplevs i läsning. För det poetiska verket råder en något annorlunda praktik, där istället de igenkännbara poetiska greppen fokuseras, så att formen blir överordnad en eventuell berättelse. Även här är det dock främst fråga om kunskap *om* det litterära verket, här betraktat som representant för en genre i vilken just formen träder fram som textens kärna. Komplexiteten, den som kännetecknar det litterära verkets elasticitet i tolkning över tid, får i samtliga fall ge vika för mer rättframma drag som kan lyftas fram i de avkortade former som läroboken medger.

Vad innebär det att läsa på och mellan raderna och att tolka dolda budskap – de olika nivåer som betygsstegen talar om – med det läroboksmaterial som här diskuteras? Läsning på raderna är förstås möjlig, med reservation för att antalet rader är kraftigt reducerat jämfört med originaltexterna. Läsning mellan raderna kan ta sig helt nya uttryck när de korta utdragen skapar nya tomrum som nödvändiggör slutledningar. Att tolka dolda budskap, till sist, innebär här att fundera över det som tagits bort, som blivit dolt i transformationen från litterärt verk till lärobokstext, samt att läsa ut originaltextens anslag genom det nya lager som omarbetningen genererat och som stundtals innebär en avgörande förändring i ton och berättarröst. Det som de här analyserade lärobokstexterna kräver är en helt annan praktik: att läsa *utan* raderna.

NOTER

1. Lars Brink påpekar att lärare undervärderar läromedlens betydelse i relation till den egna undervisningen, och att den alltså är större än vad många lärare uppger. Se Lars Brink, ”Skönlitteraturens väg till klassrummet. Om läsarkarriär, skolkanon och verklighetsanpassning”, i Lena Kåreland (red.), *Läsa bör man...? Den skönlitterära texten i skola och lärarutbildning*, Stockholm: Liber, 2009, s. 60.
2. Aya Stehager, ”En läromedelsredaktörs perspektiv på urval av

litterära texter i svenskläromedel för gymnasiet”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2015:2–3, s. 63.

3. Enligt Kungliga Bibliotekets undersökning av skolbiblioteken i Sverige saknade en av sex elever helt tillgång till skolbibliotek, medan hälften av Sveriges skolelever saknade ett bemannat skolbibliotek. Detta trots att tillgång till skolbibliotek är ett krav enligt 2011 års skollag. Se *Skolbibliotek 2012*, Stockholm: Kungliga Biblioteket, 2012, s. 4.

4. Lars Brink, *Gymnasiets litterära kanon. Urval och värderingar i läromedel 1910–1945*, diss. Uppsala: Uppsala universitet, 1992, s. 280f.
5. Christoffer Dahl, *Litteraturstudiets legitimeringar. Analys av skrift och bild i fem läromedel i svenska för gymnasieskolan*, diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2015, s. 273.
6. Anders Öhman, *Litteraturdidaktik, fiktioner och intriger*, Malmö: Gleerups, 2015, s. 144.
7. Dahl 2015, s. 282.
8. Caroline Graeske, "Vidgade kunskapsklyftor? Fiktionernas funktioner i läromedel efter gymnasiereformen 2011", i *Utbildning & Lärande*, 2013:1, s. 43.
9. Pär-Yngve Andersson, "Tid för litteraturdidaktiskt paradigmskifte?", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2010:3–4, s. 93.
10. Skolverket, *Läroplan för grundskolan, förskoleklassen och fritidshemmet 2011: reviderad 2016*, 3 uppl., Stockholm: Skolverket, 2016, s. 250.
11. *Ibid.*, s. 251.
12. *Ibid.*, s. 251.
13. Elizabeth M. Knutson, "Teaching Whole Texts. Literature and Foreign Language Reading Instruction", i *The French Review*, 1993:1, s. 15.
14. Grundböckerna refererar inte till de två antologier som finns i serien, *Texter Direkt – rakt in i hjärtat* (2012) och *Poesi Direkt* (2012), vilka heller inte innehåller utdrag ur de skönlitterära texter som behandlas i denna undersökning och som därmed lämnas därefter.
15. För en ingående beskrivning av romanens transformationer, se Teresa Michals, *Books for Children, Books for Adults. Age and the Novel from Defoe to James*, New York: Cambridge University Press, 2014, s. 19–61. Michals påpekar att just medieformatet, i synnerhet populära skillingtryck av romanen, har spelat en avgörande roll för dess etablering som barn- och ungdomsbok (s. 35).
16. För en genomgång av den grafiska romanens potential i klassrumssammanhang vad gäller adaptationer av litterära klassiker, se Stephen E. Tabachnick och Esther Bendit Saltzman, "Introduction", i Stephen E. Tabachnick och Esther Bendit Saltzman (red.), *Drawn From the Classics. Essays on Graphic Adaptations of Literary Works*, Jefferson NC: McFarland, 2015, s. 10. Läroboksexemplet faller emellertid inom ramen för det som de benämner med det mer generella begreppet *comics* och som också använts för adaptation av klassiker. Till skillnad från den grafiska romanens expansiva behandling av stoffet betonar Tabachnick och Saltzman emellertid hur de sistnämnda har en tendens till komprimering, vilket leder till serier som är "simplified and abridged in terms of both incident and language, to the extent that the adaptation sometimes bore little resemblance to the original outside of basic plot and characters" (s. 4f.).
17. Skolverket 2016, s. 250f.
18. Cecilia Peña och Lisa Eriksson, *Grundbok Svenska Direkt 8*. Stockholm: Sanoma Utbildning, 2011, s. 329.
19. *Ibid.*, s. 329.
20. *Ibid.*, s. 240f.
21. Henrik Lange, *80 romaner för dig som har bråttom*, Stockholm: Kartago, 2007, s. 159.
22. Peña och Eriksson 2011, s. 241.
23. Henrik Lange, *96 romaner för dig som fortfarande har bråttom*, Stockholm: Kartago, 2009, s. 97.
24. Terry Eagleton, *How to Read Literature*, New Haven: Yale University Press, 2013, s. 85.
25. Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, London & New York: Routledge, 2004, s. 97.
26. Peña och Eriksson 2011, s. 328.
27. Begreppet kanon förklaras i det litteraturhistoriska avsnittet, och definieras då som "ett samlingsord för de böcker, pjäser och dikter som anses ha haft särskilt stor betydelse för människorna i ett visst land". Se Peña och Eriksson 2011, s. 203.
28. Paul Cobley, *Narrative*, London & New York: Routledge, 2001, s. 5.
29. Skolverket 2016, s. 256.
30. Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
31. Peña och Eriksson 2011, s. 328.
32. Cecilia Peña, Lisa Eriksson och Laila Guvå, *Lärohandledning Svenska Direkt 8*, Stockholm: Bonnier Utbildning, 2011, s. 2.
33. Beata Agrell, "Mellan raderna? Till frågan om textens appellstruktur", i Staffan Thorson och Christer Ekholm (red.), *Främlingskap och främmandegöring. Förhållningssätt till skönlitteratur i universitetsundervisningen*, Göteborg: Daidalos, 2009, s. 39.
34. Peña och Eriksson 2011, s. 328.
35. Cobley 2011, s. 12.
36. Sven Arne Bergmann, "'Den gamla goda tiden' – en dikt om tystnad", i *Samlaren*, 2000:121, s. 100.
37. Cecilia Peña, Lisa Eriksson och Laila Guvå, *Grundbok Svenska Direkt 9*, Stockholm: Sanoma Utbildning, 2012, s. 147. Citatet har här tagits från lärobokstexten, eftersom den skiljer sig åt från originalet på en del punkter. Förutom det felaktigt återgivna "överdunderande" i diktens sista strof, skiljer sig

- lärobokens version av dikten från originalet främst vad gäller skiljetecken, t.ex. frånvaron av punkter vid två radslut i den första strofen och det semikolon som i läroboken fått ersätta ett vanligt kommatecken i första strofen, vilket kan sägas innebära en starkare markering om paus i läsningen än enjambementet och katalogen i strofen medger.
38. Staffan Björck, *Romanens formvärld. Studier av prosaberättares teknik*, Natur & Kultur: Stockholm, 1970, s. 28.
 39. Björck 1970, s. 28.
 40. Cecilia Peña, Lisa Eriksson & Laila Guvå, *Lärohandledning Svenska Direkt 9*, Stockholm: Sanoma Utbildning, 2012, s. 20.
 41. Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, London & New York: Routledge, 2006, s. 18.
 42. William Makepeace Thackeray hörde till dem som kritiserade Dickens för att han framkallade läsarens sympati för tjuvar: "The street-walker may be a very virtuous person, and the robber as brave as Wellington; but it is better to leave them alone, and their qualities, good and bad." "Catherine: a Story", i *Fraser's Magazine for Town and Country*, 1840:21, s. 211.
 43. Kerstin Erlandsson-Svevar och Hans Thorbjörnsson, *Plus Antologi 1*, Stockholm: Bonniers, 2003, s. 3. I lärohandledningen framträder tydligt ambitionen att, vid sidan av "litterär allmänbildning", "ge eleverna läsupplevelser [som] ska locka dem att läsa hela verk". Kerstin Erlandsson-Svevar och Hans Thorbjörnsson, *Plus lärobok 1*, Stockholm: Bonniers, 2003, s. 46.
 44. I såväl grundboken som antologin är det Margareta Ångströms översättning av romanen från 1975 som används. Därmed är det alltså inte en återberättad eller förkortad version som ligger till grund för utdragen.
 45. Kristina Danielsson och Staffan Selander, *Se texten! Multimodala texter i ämnesdidaktiskt arbete*, Malmö: Gleerups, 2014, s. 18.
 46. Antoine Compagnon, *Literature, Theory, and Common Sense*, övers. Carol Cosman, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004, s. 23.
 47. Lennart Berglund, *Lärobok om läroböcker*, Uppsala: Läromedelsförfattarnas förening, 1991, s. 52.
 48. Formuleringen som frågan hänvisar till lyder i originalet som följer: "The bowls never wanted washing. The boys polished them with their spoons till they shone again (which never took very long, the spoons being nearly as large as the bowls) [...]." Charles Dickens, *Oliver Twist* (1838), London: Penguin Books, 1985, s. 56.
 49. Erlandsson-Svevar och Thorbjörnsson 2003, s. 69
 50. Sten-Olof Ullström, "Frågor om litteratur. Om uppgiftskulturen i gymnasieskolan", i Lena Kåreland (red.), *Läsa bör man...? Den skönlitterära texten i skola och lärarutbildning*, Stockholm: Liber, 2009, s. 122.
 51. Öhman 2015, s. 143f.
 52. Eagleton 2013, s. 3.
 53. Michael Tengberg, "Teoretisk bakgrund", i Michael Tengberg och Christina Olin-Scheller (red.), *Läsa mellan raderna*, Malmö: Gleerups, 2016, s. 27.

SUMMARY

Reading Without Lines. Transformations of Literary Texts in Textbooks

While textbooks and teaching materials within the high-school subject of Swedish have been the focus of several studies, the transformations that literary works undergo as they are incorporated into teaching materials warrant further consideration.

Research has shown that the subject of Swedish in schools has been subject to fragmentation as its scope has expanded. Such fragmentation has also been shown to affect the way learning materials such as textbooks and anthologies present literary works to pupils. This article considers the textual transformations that literary texts undergo in their transition from originals to textbook material, with a particular emphasis on processes such as remediation, fragmentation, exclusion and hybridization. What kind of text are pupils in schools actually reading when they open their textbooks? What is the relationship between the original literary work and the excerpt commonly found in textbooks and anthologies? While empirical studies of classroom situations have yielded considerable insight into learning processes, as well as literacy and reading, this study focuses on the text itself by describing and theorizing the implications of textual transformations for the study of literature.

Through an analysis of literary works from three different schoolbooks in the subject of Swedish for year 7, 8, and 9, the article illustrates and problematizes various aspects of textual transformations as it relates to the curriculum, Lgr 11.

Keywords: textbooks, Swedish, literature in schools, didactics, textual transformations

MELLAN KLASSEN OCH PARNASSEN

KONSTRUKTIONEN AV

Magnus Nilsson

På senare tid har allt större intresse inom forskningen om svensk arbetarlitteratur kommit att kretsa kring frågan om hur fenomenet arbetarlitteratur *konstruerats* av forskare, kritiker och författare. Per-Olof Mattsson har argumenterat för att denna konstruktion genomdrevs av specifika aktörer med ”bestämda avsikter” vid ”en tidpunkt som går att precisera”, nämligen av ”Richard Steffen [...] med starkt stöd av socialdemokratiska och liberala kritiker samt några författare i början av 1920-talet”.¹ Detta resulterade enligt Mattsson i att arbetarlitteraturen blev ”en del av den svenska nationallitteraturen i konflikt med arbetarrörelsens och socialismens internationella ideal”.² Carl-Eric Johansson har å sin sida hävdats att socialdemokratins förvandling till ett statsbärande parti och uppbyggandet av ett svenskt välfärdsamhälle på 1950-talet ledde till den utbredda uppfattningen att den ”traditionella arbetarlitteraturen kommit till vägs ände” och till att man försökte konstruera fenomenet arbetarlitteratur på nya sätt.³ I min egen forskning har jag betonat att konstruktionsprocessen präglats av kamp mellan olika intressegrupper och att den fått olika resultat vid olika tidpunkter och i olika kontexter.⁴ Jag har även framhållit att vissa frågeställningar varit föremål för återkommande debatter under mer än ett sekel. Det gäller exempelvis relationen mellan arbetarförfattarnas biografier och deras verk, arbetarlitteraturens kopplingar till den socialistiska arbetarrörelsen och arbetarförfattarnas förhållande till Strindberg.⁵ I det följande är avsikten att lyfta fram ytterligare en frågeställning med relevans för konstruktionen av den svenska arbetarlitteraturen: ska arbetarlitteraturen främst förstås som ett socialt och politiskt eller som

SVENSK ARBETARLITTERATUR

ett litterärt fenomen – som förankrad i arbetarklassen och arbetarrörelsen eller som hemmahörande på den litterära parnassen?

För att närma mig denna fråga har jag valt att ägna särskild uppmärksamhet åt Ivar Lo-Johansson som ofta betraktats som den arketypiske svenske arbetarförfattaren. I Lars Furulands och Johan Svedjedals *Svensk arbetarlitteratur* (2006) hävdas exempelvis att ”han står allra främst inom den tradition i det senaste seklets litteratur som med så starka skäl brukar få namnet arbetar- och proletärdiktningen”.⁶ Det som gör Lo-Johansson särskilt intressant ur denna artikels synvinkel är härutöver att han varit en synnerligen aktiv deltagare i diskussionerna om hur den svenska arbetarlitteraturen ska förstås. I essäer, litterära programartiklar och självbiografiska verk från 1930-talet till 1980-talet intar han ofta en ambivalent hållning beträffande frågan om arbetarlitteraturen främst ska kopplas samman med arbetarklassen eller betraktas utifrån en litterär måttstock.

Som en bakgrund till diskussionen av Lo-Johansson kluvna inställning till hur den svenska arbetarlitteraturen ska förstås kommer jag inledningsvis att ge en översiktlig bild av diskussionerna om denna litteratur fram till 1930-talet. Särskild uppmärksamhet kommer att riktas mot olika försök att förankra arbetarlitteraturen i litterära kontexter, exempelvis genom att reservera beteckningen för verk som tillhör traditionella litterära genrer och som motsvarar kommentatorernas föreställningar om vad som är estetiskt högtstående litteratur.

Även om artikelns viktigaste syfte är att beskriva

och analysera den historiska konstruktionen av den svenska arbetarlitteraturen kommer den avslutningsvis också – med utgångspunkt i analysen av hur Lo-Johansson och andra sett på denna litteratur – att argumentera för behovet av att vidareutveckla de definitioner av den svenska arbetarlitteraturen som dominerar inom den samtida forskningen. Denna argumentation utgår främst från behovet att ta hänsyn till att den svenska arbetarlitteraturen – i högre grad än arbetarlitteratur i andra länder, som exempelvis USA – betraktats som ett litterärt snarare än ett socialt fenomen.⁷

TIDIGA DEFINITIONSFÖRSÖK

Som framhållits av Lars Furuland existerade arbetarlitteraturen i Sverige till och med sekelskiftet 1900 främst inom arbetarrörelsen.⁸ Det var också där som de första försöken att definiera den gjordes.⁹ Enligt Furuland kunde ”socialistiska agitatorsdiktare” som var verksamma ”inom arbetarrörelsens press och mötesliv” redan på 1890-talet benämnas och själva kalla sig exempelvis ”[p]roletärpoet” eller ”arbetarskald”.¹⁰ En precisering av vad man kunde mena med dessa termer finner man i Robert Ågrens prosaberättelse ”Ur en litterär proletärs utvecklingshistoria” (1898), som skildrar hur författare ur arbetarklassen har svårt att hävda sig på den litterära marknaden.¹¹ Enligt Ågren var en proletärförfattare alltså inte bara en författare med ursprung i arbetarklassen utan också en proletär i den litterära produktionsprocessen.

Några av de första som använde epitet av detta slag

i litteraturkritiken var de socialdemokratiska politikerna och publicisterna C. N. Carleson och Hjalmar Branting. I förordet till K. J. Gabrielssons (mer känd under pseudonymen Karolus) postumt utgivna *Dikter* (1903) hävdade Carleson till exempel att denna utgjorde ”typen för en ny folkdiktning” och att upphovsmannens ”diktarefysionomi” bar ”proletariatets drag”.¹² I sin recension av samma verk i *Social-Demokraten* kallade Branting Gabrielsson för ”arbetarskald” och hans verk omtalades som ”proletärpoesi”.¹³

Några år in på 1900-talet fick arbetarlitteraturen – eller åtminstone några arbetarförfattare, däribland Maria Sandel och Karl Östman – ett genombrott i den litterära offentligheten.¹⁴ Det var emellertid först på 1920-talet som diskussionen om denna litteratur och om begreppet arbetarförfattare tog fart på allvar. Den utlösande faktorn var Richard Steffens presentation av ”proletärdiktningen” i antologin *Översikt av svenska litteraturen* (1921). Eftersom denna har haft stort inflytande på senare diskussioner om arbetarlitteratur, och dessutom kommer att kommenteras nedan, förtjänar den att citeras utförligt:

Den kraftigaste och i många avseenden intressantaste insats, som gjorts i de två senaste decenniernas litterära produktion utgörs av de vittra alster, som kunna sammanfattas såsom proletärdiktningen. Denna har skapats av författare som ehuru ej ’proletärer’ i detta ords egentliga bemärkelse, likväl gått fram ur arbetarklasserna, själva kortare eller längre tider levat arbetarnas liv, ja i ett par fall hört till de oregelbundna och mera lottlösa existenserna bland dem och därför också varit i tillfälle att se samhällsförhållandena från de mörka djup, som socialt högre stående ej kunnat eller vågat pejla. Självutbildade personer med naturlig begåvning hava de i regel med förvånande lätthet övervunnit svårigheterna i uttryckets konst och med sina personliga erfarenheter tillfört litteraturen nya motivgrupper, nya uttryckssätt och nya ställningar gentemot tillvarons gåtor.¹⁵

Trots att Steffens värdering var mycket positiv var det många av de utpekade författarna som i skarpa ordalag tog avstånd från att kallas proletärdiktare, eftersom de ansåg att beteckningen var nedvärderande och rent av placerade dem utanför den egentliga litteraturen. De mest kända av dessa var Ivan Oljelund, Harry Blomberg och Ragnar Jändel.¹⁶ Andra författare – däribland Martin Koch, Gustav Hedenvind-Eriksson och Karl Östman – gav emellertid offentligt uttryck för att de accepterade och uppskattade beteckningen.¹⁷ Hedenvind-Eriksson anförde exempelvis följande motivering till att han ansåg sig vara ”proletärdiktare”: ”[J]ag är född proletär, [har] levat och lever som proletär, är självbildad och diktar om arbete o.s.v., samt idkar t.o.m. fortfarande arbete som huvudnäring”.¹⁸ Även litteraturkritiker som Erik Hedén, Kjell Strömberg och Valfrid Palmgren, som alla stod nära arbetarrörelsen, försvarade Steffens historieskrivning. Men de försökte också justera hans definition av proletärlitteraturen något.¹⁹ Strömberg hävdade exempelvis – liksom för övrigt Ture Nerman – att man borde rikta mer uppmärksamhet mot verkens innehåll än mot författarnas klassbakgrund.²⁰

Några år senare uppstod nya kontroverser kring beteckningen proletärförfattare. En av de utlösande orsakerna var att kritikern Sven Stolpe riktade en serie våldsamma angrepp mot arbetarförfattarna i pressen. I artikeln ”Dikten och demokratin”, som publicerades i *Nya Dagligt Allehanda* 1928, hävdade han exempelvis att man måste ”finna det betänkligt” att arbetarlitteraturen ”blivit så dominerande i vår yngsta litteratur som faktiskt är fallet”.²¹ Enligt Stolpe kunde nämligen arbetare omöjligen skapa stor litteratur, eftersom ”den stora dikten” är ”bunden till bildningen med ytterst starka band” och man därför måste motsätta sig ”alla demokratiska nivelleringsstendenser inom litteraturen”.

Arbetarförfattarna försvarade sig mot påhoppet genom att gå i polemik mot Stolpe. Enligt Dag Normark var den mest aktive i försvarskampen Rudolf Värnlund.²² Han publicerade ett antal artiklar i vilka

han försökte gendriva Stolpes argument.²³ I en av dessa skrev han exempelvis följande: ”Jag vill åter upprepa det ända till leda omtuggade argumentet att ett flertal av världens största andar emanerat från ett proletariat och skapat sina stora verk utan att först ha besökt Uppsala universitet eller Stockholms högskola”.²⁴

I historieskrivningen betraktas 1930-talet i allmänhet som den svenska arbetarlitteraturens guldålder. I *Den svenska litteraturen* skriver exempelvis Lars Furuland och Birgit Munkhammar att arbetardiktarnas ”kraftutveckling” i litteraturen då fick ”en tydlig kulmination”.²⁵ Redan under detta decennium visades arbetarförfattarna också relativt stort och välvilligt intresse från en rad kritiker. Holger Ahlenius påstod exempelvis i *Arbetaren i svensk diktning* (1934) att arbetarklassen inte bara vunnit ”inträde i svensk diktning” utan rent av kommit att inta en ”nästan dominerande plats i denna”, och i *Tjugotalet in memoriam* (1936) betecknade Ivar Harrie ”proletärdiktarna” som en ny och viktig grupp i ”Sveriges intellektuella klass”.²⁶

Några av dessa kommentatorer intresserade sig särskilt för Lo-Johansson. Harrie nämnde honom exempelvis i en uppräknig av yngre lovande arbetarförfattare.²⁷ Tidens ledande socialistiske litteraturkritiker, Erik Blomberg, framhöll 1938 Lo-Johanssons verk som en del av den ”konstnärligt betydande arbetardiktning” som växt fram under de senaste åren. Vidare sågs författaren själv som en av de proletärförfattare som i allt högre utsträckning skapade ”den levande litteraturen” i Sverige.²⁸

ARBETARFÖRFATTARNA I DET LITTERÄRA FÄLTET

Ragnar Jändel, Harry Blomberg och Ivan Oljelund värjde sig, som redan nämnts, under början av 1920-talet mot Steffens försök att inränga dem i arbetarlitteraturen. Som Tommy Sundin visat hävdade de bland annat att de inte ansåg att deras bakgrund eller politiska övertygelser hade med deras litterära

skapande att göra. Oljelund menade exempelvis att beteckningen proletärdiktare innebar att han placerats ”utanför diktens gårdar”, medan Jändel hävdade att den signalerade ett överskattande av ”det sociala” och Blomberg argumenterade för att ”det var konstnärskapet som var viktigt, inte vägen dit”.²⁹

Med utgångspunkt i Bourdieus litteratursociologiska teori kan Jändels, Blombergs och Oljelunds reaktion förstås som ett uttryck för en vanlig ”strategi” i kampen i det litterära fältet, det vill säga som dessa författares ”försök att värna värdet på sitt kapitalinnehav och att försvara eller förbättra sin position”.³⁰ Enligt Bourdieu kännetecknas det fullt utvecklade litterära fältet av en strävan efter autonomi som resulterar i att författare som aspirerar på dominerande positioner i detta fält (framför allt i den begränsade produktionens underfält) ofta ”känner sig tvungna att framhålla sitt oberoende gentemot yttre makter, ekonomiska eller politiska”.³¹ Jändel, Blomberg och Oljelunds kritik av beteckningen proletärförfattare på grundval av dess koppling till politiken och det sociala framstår ur denna synvinkel som ett strategiskt riktigt sätt för dessa författare att stärka sina positioner i det litterära fältets hierarki.

Även mot slutet av 1920-talet tycks det ha varit svårt att helhjärtat anamma identiteten arbetarförfattare. Som redan framhållits var det framför allt Rudolf Värnlund som tog på sig uppgiften att i pressen bemöta Stolpes vildsinta utfall mot arbetarförfattarna. Som påpekats av Nordmark kännetecknas dock Värnlunds argumentation av en tämligen ambivalent hållning till ”begrepp som proletärförfattare och arbetardiktare”.³² Detta kan mycket väl bero på att Stolpe utmålade arbetarlitteraturen som estetiskt ålderdomlig, exempelvis genom att i den ovan citerade artikeln från 1928 formulera sig på följande sätt: ”Egentligen är allting sagt, om man hävdar, att arbetardikten är naturalistisk: en mera föråldrad litterär stil, en teori som mera står i strid med tidens innersta tendenser är svår att uppleta!”³³ Enligt Bourdieu tar sig striderna i kulturella fält ofta formen av upprättandet av distink-

tioner mellan gammal och ung, och en av de strategier han lyfter fram är att som i detta citat utmåla sina motståndare som passé.³⁴ När en inflytelserik kritiker som Stolpe använder sig av denna strategi och beskriver arbetarlitteraturen som estetiskt föråldrad kan det vara svårt för en ung författare som Värnlund att förbehållslöst identifiera sig med densamma. För denna slutsats talar inte minst det faktum att det var först under senare delen av 1930-talet som arbetarlitteraturen mer allmänt började åtnjuta hög status i Sverige.

Medan Jändel, Blomberg och Oljelund i början av 1920-talet kunde uppleva beteckningen proletärdiktare som nedvärderande och arbetarförfattarna mot slutet av decenniet kunde beskyllas av ledande kritiker som Stolpe för att vara estetiskt ålderdomliga blev det på 1930-talet helt enkelt vanligare att uppfatta beteckningen arbetarförfattare som en hedersbeteckning. Nu sågs nämligen arbetarlitteraturen av ledande kritiker som de ovan citerade Ahlenius, Harrie och Blomberg som en betydande strömning i den moderna svenska litteraturen.³⁵

Mot bakgrund av denna utveckling är det knappast förvånande att Lo-Johansson vid denna tid tämligen helhjärtat antog rollen som arbetarförfattare. Ett tydligt exempel på detta hittar man i antologin *Aviskter* (1945) där han gick så långt som att omtolka och omdefiniera sitt tidigare författarskap genom att betona dess proletära förankring. Bland annat beskrev han sina reseböcker från 1920-talet som ”frukten av fem års tid som kroppsarbetare” och av ambitionen att ”skriva en bok om arbetarna i varje land på jorden”.³⁶ Någon sådan proletär inramning hade han tidigare inte gett dem. I samma text markerade han också samhörighet med arbetarrörelsen och arbetarlitteraturen genom att framhålla att han skickat sitt första manuskript till Erik Hedén för bedömning. Han betonade även att han skrev *Godnatt, jord* (1933) under ett besök hos sina ”äldre kollegor” Albert Viksten och Ivan Oljelund och att just den romanen ”inledde sviten av självbiografiska arbetarromaner under 1930-talet”.³⁷

Författares förhållande till identiteten arbetarförfat-

tare kan alltså relateras till deras status i den litterära offentligheten och deras positioneringar i förhållande till arbetarlitteraturen kan förstås som uttryck för strategier i det litterära fältet. Detta visar att arbetarlitteraturen ofta betraktats som ett litterärt fenomen och att diskussionen om den förankrats i litterära snarare än i sociala och politiska sammanhang.

FRÅN ARBETARFÖRFATTARE TILL ARBETARFÖRFATTARE

Beträffande Lo-Johanssons förståelse av fenomenen arbetarförfattare och -litteratur på 1940-talet kan man konstatera att han fäste relativt stor vikt vid författarnas klassbakgrund. I programartikeln ”Statarskolan i litteraturen” hävdade han bland annat att 1930-talet varit ”samhällsinventeringens tid neråt i samhället” och att ”[p]roletariatet i litteraturen fick bredd, genom författarnas antal, och djup, genom författarnas extraktion”.³⁸ Formuleringen att proletariatet fick djup i litteraturen genom författarnas extraktion tyder på att Lo-Johansson anser att det var arbetarförfattarnas sociala ursprung – deras proletära erfarenheter – som gjorde det möjligt för dem att skildra denna klass på ett trovärdigt sätt. I samma riktning pekar också följande formulering i essän ”Den sociala novellen”:

Den svenska arbetardiktningen har varit ett uttryck för den sociala omvandlingsprocess som ägt rum i Sverige. Det står väl numera klart att denna diktning inte uppstått av en ren händelse. Den har tvärtom stammat ur det litterära uttrycksbehovet hos helt nya klasser av svenskt folk. För endast femtio år sedan bestod störstparten av dessa grupper av nära nog analfabeter, där väl de flesta hjälpligt kunde läsa en andaktsbok men flertalet inte kunde skriva ens sitt namn. För ändå kortare tid sen saknade dessa folkgrupper all den erfarenhet som kunde skapa en inom nationen märkbar kulturell delaktighet.³⁹

Genom att beskriva arbetarlitteraturen som ett litterärt uttryck för arbetarklassens erfarenheter anslöt sig Lo-Johansson till den syn på arbetarlitteraturen som bland annat företräddes av Blomberg. Denne hävdade att arbetarlitteraturen ”skrivits av proletärer om proletärer” och att proletärförfattarna utgjordes av ”författare utgångna ur arbetarklassen”.⁴⁰

Denna syn på arbetarlitteraturen har en lång historia. I det tidigare omnämnda förordet till Gabriëlssons *Dikter* beskrev Carleson dennes mest kända dikt ”Skulle jag glömma jag!” som ”ropet från en förtrampad klass, som i känslan af oförrätt och tvång, i känslan af att vara från vaggan till grafven misshandlad, oförstådd och misskänd, reser sitt hufvud i bittert trots”. Det vill säga: dikten betraktades som uttryck för en klass, snarare än för en individs erfarenheter och målsättningar.⁴¹ Liknande idéer uttrycks även i följande formuleringar ur förordet:

Torparnes och statarnes söner ha dragit in i fabriker-
erna, stigit ned i grufvorna, schaktat banvallarne
och sträckt rälerne i det stora, glesa landet. Så
ljuder då plötsligt ur deras midt en sång, skärande
vek, men framför allt med klang af stål. [...] Ni
möter i dessa dikter ett nytt anlete, -- den socialis-
tiske skalden, som utgått från de djupa leden, som
levfat och lidit, som känt, tänkt och kämpat med
dem. Deras säregna prägel och färg är äkta och
ädelt proletariat. Diktarens namn och minne skola
växa, markeras i vår litteratur, stå som ett vägskåle,
hans, arbetaresångarens, arbetartänkarens.⁴²

I sin recension av Gabriëlssons *Dikter* vidareutvecklade Branting dessa idéer genom att hävda att en förutsättning för att kunna föra arbetarklassens talan i litteraturen är att författaren själv kommer ur denna klass. ”Arbetarklassens frigörelse måste vara dess eget verk, det ordet gäller även i litteraturen”, hävdade han och påstod vidare att hur radikala borgerliga författare än må ha varit så har de inte kunnat ”tolka tankarna hos dessa, som de blott iakttago på andra sidan

om den sociala klyfta, som gapar i nutidens samhällen”.⁴³ Det kunde däremot Gabriëlsson, som av Branting beskrevs som ”en av arbetarnas egna”.⁴⁴

Denna syn på arbetarförfattaren som en författare kommen ur arbetarklassen finner man även hos Bengt Lidforss, som var arbetarrörelsens mest betydande litteraturkritiker under 1900-talets början. Den kommer, som Lennart Leopold påpekat, bland annat till uttryck i hur Lidforss benämnde två av de viktigaste kampdikterna inom den svenska arbetarrörelsen under början av 1900-talet: Leon Larsson och K.G. Ossiannilsson. Om Larsson, som hade arbetarklassbakgrund, använde han termer som ”arbetarskald” och ”proletärskald”; när han beskrev akademikern Ossiannilsson använde han däremot inte någon av dem eller deras många synonymer, trots att Ossiannilsson i sina dikter – exempelvis i den populära kampdikten ”Proletär” – uttryckte en stark identifikation med och ett starkt partitagande för arbetarklassen.⁴⁵

En liknande föreställning om att arbetarförfattaren ska ha arbetarklassbakgrund har varit dominerande inom svensk litteraturkritik och i synen på arbetarlitteraturen över huvud taget även senare under 1900-talet. Men det går också att urskilja andra sätt att närma sig denna fråga. Vad gäller den äldre arbetarlitteraturen kan man exempelvis framhålla att Axel Uhlén i *Arbetardiktningens pionjärperiod 1885–1909* (1978) definierar ”arbetardiktare” som författare som ”varit engagerade i arbetarrörelsens verksamhet och av denna inspirerats till sin diktning oavsett om de varit autodidakter eller ej”.⁴⁶ En liknande uppfattning framkommer i Fredrik Ströms *Arbetardikt i kamptid* (1941), där han hävdar att man inom arbetarrörelsen i början av 1900-talet inte gjorde någon åtskillnad mellan ”akademiska och olärda arbetarförfattare”.⁴⁷ Detta synsätt var dock inte exklusivt för arbetarrörelsen. Exempelvis kommer det till uttryck också i Artur Möllers förord till antologin *Unga poeter* (1906), där det påpekades att Ossiannilsson betraktas som ”’arbetarskalden’, det moderna proletariats skald”.⁴⁸

Det är också värt att notera att Branting inte an-

såg att författarens klassbakgrund utgjorde något tillräckligt kriterium för att kategorisera en diktare som arbetarskald. Till exempel betonade han att Gabrielson var den förste arbetaren i Sverige ”som utan att gå ifrån sin klass tvärtom intensivt kännande med denna, nådde fram till ett herravälde över formen och en omfattning i produktionen, som tillförsäkrar honom en plats i tidens litteratur”.⁴⁹ Brantings definition av arbetarskalden tar alltså inte enbart fasta på författarens klassbakgrund. Begreppet är också ett slags hedersbeteckning på författare ur arbetarklassen som lyckats erövra en plats på den litterära parnassen i kraft av sin formella skicklighet och omfattande produktion.

En liknande hållning hittar man hos Steffen. Han betonar visserligen att ”proletärdiktningen” skapats av författare ur arbetarklassen och tematiserar denna klass erfarenheter och synsätt. Men han betonar samtidigt att den utgörs av ”vittra alster” och reserverar beteckningen proletärdiktare för de diktande proletärer som ”övervunnit svårigheterna i uttryckets konst” och som ”tillfört litteraturen” nya motiv, perspektiv och uttrycksformer. Steffen gick till och med så långt som att hävda att den svenska proletärdiktningen bör förstås som en del av ”världslitteraturen” och att den utgör ”om inte det absolut så dock relativt nya i tidens litteratur”.⁵⁰

Under 1930-talet började flera kommentatorer ifrågasätta idén om att arbetarklassbakgrund skulle utgöra en nödvändig förutsättning för att en författare skulle kunna inordnas i kategorin arbetarförfattare. En illustration till detta hittar man i Kjell Strömbergs *Modern svensk litteratur* (1932). Visserligen hävdas det där att de ”flesta – och bästa” av arbetarförfattarna ”komma ur den kroppsarbetande befolkningens led”, men att Strömberg utnämner Strindberg till ”den förste proletärdiktaren” och beskriver Ture Nerman som en representant för en akademisk ”proletärdiktning” tyder på att han inte ser arbetarklassbakgrund som något absolut krav för att kategorisera författare som arbetarförfattare.⁵¹ Inte heller Blomberg tycks för övrigt ha sett författarnas klassbakgrund som någon-

ting helt avgörande. I en artikel från 1937 kallade han exempelvis den norska poeten Rudolf Nilsen för ”en verklig proletärdiktare, utan citationstecken”, samtidigt som han framhöll att Nilsen inte var arbetare och hävdade att ”[d]et kan vara skäl att komma ihåg för dem som mena att endast kroppsarbetare ha den legitima rätten att föra arbetarklassens talan i dikten”.⁵²

En viktig skillnad mellan den situation i vilken Lo-Johansson anammade identiteten arbetarförfattare och den i vilka Jändel, Blomberg och Oljelund avvisade densamma är att denna identitet, som redan framhållits, under 1930-talet fått en högre status i det litterära fältet. Denna utveckling kan med utgångspunkt i Bourdieus litteratursociologiska teori förstås i termer av att ett extra-litterärt förhållande, i form av den habitus som utgörs av proletär klassbakgrund, nu fungerade som ett kapital i det litterära fältet.⁵³ Men den kan också förstås som ett uttryck för att arbetarlitteraturen kommit att konsekreras som en betydande *litterär* strömning – det vill säga att *arbetarlitteraturen* allt mer kommit att betraktas som *arbetarlitteratur* och *arbetarförfattaren* som *arbetarförfattare*.

ARBETARLITTERATUREN SOM LITTERÄR TRADITION

Även om Lo-Johansson inledningsvis fäste stor vikt vid arbetarförfattarens proletära klassbakgrund kom han senare att i allra högsta grad bli delaktig i konstruktionen av arbetarlitteraturen som ett *litterärt* snarare än som ett politiskt och/eller socialt fenomen.

Ett av Lo-Johansson mest ambitiösa försök att skriva den svenska arbetarlitteraturens historia och samtidigt mejsla ut bilden av sig själv som arbetarförfattare finner man i den självbiografiska romanen *Författaren* (1957).⁵⁴ Där ges följande presentation av 1930-talets arbetarförfattare:

Efter att just inte ha träffat några författare förut, träffade jag nu plötsligt massor av dem. Det var

arbetarförfattarna. De kom i klungor. De kom från miljöer där de varit särlingar, där de vantrivts. Det var de som drömde om att ge den svenska dikten nytt liv. Det var, utom RV, EJ, AL, CEE, EA, JK [Rudolf Värnlund, Eyvind Johnson, Artur Lundkvist, Erik Asklund, Carl-Emil Englund, Josef Kjellgren] och de äldre RJ, RH, IO [Ragnar Jändel, Ragnar Holmström, Ivan Oljelund] och AV, GS, HG, EH, ES [Albert Viksten, Gustav Sandgren, Helmer Grundström. EH och ES har inte kunnat identifieras] och den magre poeten NF [Nils Ferlin]. Det var de ”bägge grindstolparna” GHE och MK [Gustav Hedenvind-Eriksson och Martin Koch]. En smula utanför arbetardikten stod VM och WH [Vilhelm Moberg. WH är oidentifierad], men ibland kom de med i sammanhanget.⁵⁵

Här framhåller Lo-Johansson visserligen att arbetarförfattarna kom ur en och samma sociala miljö. Men han understryker också att de ville ”ge den svenska dikten nytt liv”. Detta betonande av arbetarlitteraturens rent litterära målsättningar framgår särskilt i skildringen av vad arbetarförfattarna talade om när de träffades: ”Sammankomsterna behandlade, utom de egna framtidsplanerna, dödsdomar över levande och döda författares skrifter, värderingar av förläggare, kritiker och diskussioner om kontrakt”.⁵⁶ Klasskampen betraktades däremot av dessa ”de nya intellektuella” inte som ”riktigt modern”.⁵⁷

Detta fokus på litterära spörsmål innebär inte på något sätt att Lo-Johansson skulle ha övergivit idén om arbetarförfattaren som en författare med arbetarklassbakgrund. I *Författaren* skriver han att en författare som tidigare ”arbetat som kontorist” och ”hade realskoleexamen” just av denna anledning ”inte kunde räknas till arbetarförfattarna”.⁵⁸ Lo-Johanssons ambivalens gällande denna fråga framgår emellertid genom att han tidigare i samma bok slagit fast att några av de helt centrala namnen i den av honom tecknade arbetarlitterära traditionen – Gustav Hedenvind-Eriksson och Martin Koch – faktiskt inte var arbetare: ”Av

proletärdiktningens två centralgestalter, ’de två grindstolparna’, var en född bonde och ville åter bli bonde. Den andre var född i en småborgerlig familj”.⁵⁹

Under 1980-talet fortsatte Lo-Johansson att beskriva arbetarlitteraturen som en obruten litterär tradition och att räkna upp de namn han ansåg höra hemma inom densamma. I essäsamlingen *Till en författare* (1988) kallade han antologierna *Ansikten* (1932), *Avsikter* (1945) och *Utsikter* (1987) för ”en arbetarförfattarnas litteraturhistoria skriven av dem själva”, med tillägget att några av de som ”bort komma i fråga” inte var med.⁶⁰ Till den senare kategorin hörde Willy Walfridsson, Alfred Kämpe, Kurt Salomonsson, Gunnar Adolfsson, Lars Ahlin, Allan Eriksson, Otto Karl-Oskarsson ”och många fler”, inklusive Folke Fridell och Maja Ekelöf, som Lo-Johansson – utan att ange några särskilda skäl – räknade till ”de främsta”.⁶¹

Vad gäller författarnas klassbakgrund var Lo-Johansson nu påfallande ambivalent. I essän ”Vilka är arbetarförfattare?” inledde han med att definiera det strängast möjliga kravet: att ”vederbörande bör vara en författare född i arbetarklassen som fortsatt med kroppsarbetet bredvid skrivandet och gett ut böcker som handlat om arbetare och deras förhållanden men också haft sina läsare bland dem”.⁶² Därefter konstaterar han emellertid omedelbart att ”få av dem som kallats arbetarförfattare” nått upp till detta krav. Han tycks inte heller ha tyckt att kravet att arbetarförfattaren samtidigt skulle vara författare och arbetare är rimligt: ”Att vara författare är ett heltidsarbete likaväl som något annat, och litet till. Så länge man är ung kan man nog arbeta på dagarna och skriva om nätterna, men med åren går det inte så bra och så bra blir det inte heller i längden”.⁶³ Dock ansåg han inte heller att det blivit så bra när ”[b]orgerliga författare” eller ”studenter vid universiteten, komma ur den privilegierade klassen, stigit med i arbetarkollektiven för att skriva romaner från arbetarmiljöer”.⁶⁴ Arbetarlitteraturen fordrade nämligen enligt Lo-Johansson en ”inre realism” som ”är svår att lära in”.⁶⁵ I essän ”Litteraturens mening” återkom han till samma idé: ”Ursprung och erfaren-

het måste inverka på författarskapet. Ett bevis är att de akademiska författare, som skrivit om arbetare, uppfattat dem annorlunda än vad arbetarförfattarna gjort. Det upptäcktes inte förrän arbetarförfattarna närmade sig en egen form istället för att följa den borgerliga litteraturen”.⁶⁶ Detta liknar i allra högsta grad Brantings resonemang om att endast arbetarna själva kan skildra sin verklighet. Men formuleringen om arbetarförfattarnas egen form visar också att Lo-Johansson – liksom Branting – i allra högsta grad betonade att arbetarlitteraturen är ett *litterärt* fenomen. I samma riktning pekar också följande formulering i essän ”Den oskrivna romanen”: ”Det är självklart att en arbetarroman först och främst bör vara ett konstverk”.⁶⁷ Vad Lo-Johansson i detta sammanhang menade med konstverk är oklart. Dock innebär formuleringen att andra saker än författarens ursprung skjuts i förgrunden.

ATT DEFINIERA SVENSK ARBETARLITTERATUR

Den svenska arbetarlitteraturen har ofta beskrivits som en tradition. Det utan tvekan mest ambitiösa exemplet på detta finner man i Furulands och Svedjedals *Svensk arbetarlitteratur*. Jag har tidigare betonat att detta är av betydelse för hur vi använder begreppen arbetarlitteratur och -författare:

Genom att verk och författare definierats som arbetarlitteratur respektive arbetarförfattare har dessa inordnats i den arbetarlitterära traditionen och därigenom placerats i en betydelseskapande kontext. (Dessa konstateranden innebär för övrigt att *den svenska arbetarlitteraturen* kan definieras som *litteratur vars reception i avgörande grad påverkas av att den kopplas samman med arbetarklassen och därför inordnas i den arbetarlitterära traditionen*.)⁶⁸

I ljuset av de resonemang jag fört i denna artikel framstår denna definition dock som tämligen ensidig då den reducerar traditionens betydelse till någonting *sekundärt*: en kontext i vilken de verk som *redan definierats* som arbetarlitteratur kan placeras. Som visats ovan har svensk arbetarlitteratur emellertid aldrig betraktats enbart utifrån ett socialt eller politiskt perspektiv. Den har också i hög grad ansetts vara ett *litterärt* fenomen. Ett uttryck för detta är Lo-Johanssons beskrivning av arbetarlitteraturen som en litterär tradition. Det synliggör därutöver att traditionen mycket väl kan vara någonting primärt – att inrangeringen av verk i densamma kan vara det som gör dem till arbetarlitteratur. En definition av svensk arbetarlitteratur som vill ta hänsyn till hur denna betraktats under sin mer än hundraåriga historia bör ta fasta på detta. Min egen definition lever inte upp till detta krav. Och det gör inte heller den mest etablerade definitionen inom svensk litteraturvetenskap, det vill säga den som utarbetats av Lars Furuland och som säger att arbetarlitteraturen är litteratur av, om och för arbetare.⁶⁹

Samtidigt finns det emellertid en fara i att låta definitionen av svensk arbetarlitteratur ligga allt för nära den självförståelse som uttryckts av arbetarförfattare som Lo-Johansson. Deras betoning av att arbetarlitteraturen är ett litterärt fenomen – som åtminstone delvis betingats av deras försök att stärka sina positioner i det litterära fältet – riskerar att osynliggöra sådant som kommit att hamna utanför den dominerande konstruktionen av svensk arbetarlitteratur, exempelvis bruks- och populärlitteratur, samt texter som faller utanför de skönlitterära huvudgenrerna.⁷⁰ En definition av den svenska arbetarlitteraturen måste därför ta i beaktande att denna existerat både i sociala och politiska sammanhang både inom arbetarrörelsen och arbetarklassen och på den litterära parnassen.

NOTER

1. Per-Olof Mattsson, "Konstruktionen av en svensk arbetarlitterär tradition", i Åsa Arping et. al. (red.), *"Inte kan jag berätta allas historia?"*. Föreställningar om nordisk arbetarlitteratur, Göteborg: LIR Skrifter, 2016, s. 19.
2. Ibid., s. 30.
3. Carl-Eric Johansson, "Femtioalet. Arbetarlitteraturen under omprövning", i Åsa Arping et. al. (red.), *"Inte kan jag berätta allas historia?"*. Föreställningar om nordisk arbetarlitteratur, Göteborg: LIR Skrifter, 2016, s. 178. Se också Johannes Björk, "Bokbindaren P. J. Öbergs estetiska erfarenheter och dess [sic.] produktiva inaktivitet", i Bibi Jonsson et. al. (red.), *Från Bruket till Yarden. Nordiska perspektiv på arbetarlitteratur*, Lund: Absalon, 2014; Magnus Nilsson, "En ny arbetarlitteratur?", i Åsa Arping et. al. (red.), *"Inte kan jag berätta allas historia?"*. Föreställningar om nordisk arbetarlitteratur, Göteborg: LIR Skrifter, 2016; Magnus Nilsson och John Lennon, "Working-Class Literature(s). A Comparative Approach Between U.S. Working-Class Studies and Swedish Literary History", i *New Proposals. Journal of Marxism and Interdisciplinary Enquiry*, 2016:2, s. 39–61.
4. Magnus Nilsson, "Jakten på 'entrén till de egentliga arbetarförfattarnas rike'. Om den arbetarlitterära traditionens heterogenitet", i Christine Hamm (red.), *Hva er arbeiderlitteratur? Begrepsbruk og forskningstradisjon*, under utgivning.
5. Ibid.
6. Lars Furuland och Johan Svedjedal, *Svensk arbetarlitteratur*, Stockholm: Atlas, 2006, s. 199.
7. Beträffande skillnaderna mellan hur arbetarlitteraturen betraktats i Sverige och i USA, se Nilsson och Lennon 2016, s. 54.
8. Lars Furuland, "Från Strindberg till arbetarförfattarna", i *Förr och nu*, 1977:2, s. 4 och 14; Lars Furuland, "Svenska folkrelser som litterära institutioner", i Jørgen Holmgaard (red.), *Det grundtvigske bondemiljø*, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 1981, s. 286–290; Lars Furuland, *Ljus över landet och andra litteratursociologiska uppsatser*, Hedemora: Gidlunds, 1991, s. 148; Furuland och Svedjedal 2006, s. 24f.
9. I likhet med t.ex. Jan Stenkvist kommer jag i det följande inte upprätthålla några distinktioner mellan termer som arbetarlitteratur, proletärdikt och arbetardikt eller arbetarförfattare, proletärförfattare och proletärskald etc., utan behandla dem som synonymer. Jan Stenkvist, *Proletärskalden. Exemplet Ragnar Jändel*, Stockholm: Gidlunds, 1985, s. 24.
10. Furuland och Svedjedal 2006, s. 21.
11. Robert Ågren, "Ur en litterär proletärs utvecklingshistoria", i *Social-Demokraten* 18–21 juli 1898 (omtryckt i *Klass* 2016:1–4).
12. C. N. Carlesson, "Företal", i K. J. Gabrielsson, *Dikter*, Stockholm: Socialdemokratiska partistyrelsens förlag, 1903, s. 8.
13. Hjalmar Branting, *Tal och skrifter XI. Litteraturkritik och varia*, Stockholm: Tidens förlag, 1930, s. 174.
14. Eric Uhlin, *Dan Andersson före svarta ballader. Liv och diktning fram till 1916*, diss. Stockholm: Tiden, 1950, s. 210; Furuland 1977, s. 15f.; Furuland och Svedjedal 2006, s. 78f.
15. Richard Steffen, *Översikt av svenska litteraturen. Del 5: Tiden 1900–1920*, Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1921, s. 7.
16. För en utförlig analys av kontroverserna kring Steffens litteraturhistorieskrivning, se Tommy Sundin, "Debatten kring termen proletärdiktare 1921–1922", i *Litteratur och samhälle*, 1969:62, s. 2912, 2929f., samt Stenkvist 1985, s. 228ff.
17. Sundin 1969, s. 2924ff. och 2930f.; Stenkvist 1985, s. 232; Margareta Fahlgren, *Litteraturkritiker i Arbetarrörelsen. En studie i Erik Hedéns dagskritik 1909–1925*, diss. Uppsala: Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 1981, s. 70.
18. Gustav Hedenvind-Eriksson, *På minnets älv*, Uppsala: Bokgillet, 1961, s. 72.
19. Sundin 1969, s. 2919 och 2922; Mattsson 2016, s. 22.
20. Sundin 1969, s. 2922.
21. Sven Stolpe, "Dikten och demokratin", i *Nya Dagligt Allehanda* 25 juni 1928.
22. Dag Nordmark, *Samhället på scenen. En studie i Rudolf Värnlunds drama Den heliga familjen, dess litterära och sociala förutsättningar*, diss. Umeå: Umeå universitetsbibliotek, 1978, s. 18.
23. Flera av dessa ingår i Rudolf Värnlund, *Mellan tvenne världar. Rudolf Värnlund i kulturdebatten*, Stockholm: Geber, 1964.
24. Ibid., s. 54f.
25. Lars Furuland och Birgit Munkhammar, "Autodidakter och arbetardiktare", i Lars Lönnroth och Sven Delblanc (red.), *Den svenska litteraturen V. Modernister och arbetardiktare*, Stockholm: Bonnier Alba, 1993, s. 106.
26. Holger Ahlénus, *Arbetaren i svensk diktning*, Stockholm: Norstedt, 1934, s. 5; Ivar Harrie, *Tjugotalet in memoriam*, Stockholm: Geber, 1936, s. 46.
27. Harrie 1936, s. 52.
28. Erik Blomberg, *Folket och litteraturen och andra artiklar om litteratur*, Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts, 1977, s. 69.
29. Sundin 1969, s. 2912 och 2930; Stenkvist, 1985, s. 229.
30. Donald Broady, "Inledning: en verktygslåda för studier av fält", i Donald Broady (red.), *Kulturens fält. En antologi*, Göteborg: Daidalos, 1998, s. 13. För en utförligare analys av arbetarlitteraturen i det litterära fältet, se Magnus Nilsson, *Den föreställda mångkulturen. Klass och etnicitet i svensk samtidsprosa*, Hedemora: Gidlunds, 2010, s. 46ff.
31. Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, övers. Johan Stiernma, Stockholm/Stehag: Symposium, 2000, s. 109f.
32. Nordmark 1978, s. 29.
33. Stolpe 1928.
34. Se t.ex. artikeln "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed", i Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Cambridge: Polity Press 1993.

35. Det är också så den svenska arbetarlitteraturen – framför allt den som tillkom just under 1930-talet – kommit att betraktas i litteraturhistorieskrivningen, se Furuland och Svedjedal 2006, s. 15 och 25; Rochelle Wright, "Literature Democratized. Working-Class Writers of the 1930s", i Lars G. Warne (red.), *A History of Swedish Literature*, Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1996, s. 344; Ola Holmgren, "Proletärförfattarna och den litterära institutionen", i *Kultur & Klasse*, 1982: 42, s. 64.
36. Citerat efter Ivar Lo-Johansson, *Stridsskrifter*, Stockholm: Bonniers, 1946, s. 238.
37. *Ibid.*, s. 240ff.
38. *Ibid.*, s. 180. Artikeln publicerades ursprungligen i *Bonniers Litterära Magasin* 1938, 1940 och 1941. Därefter har den återpublicerats i *Avsikter* (1945, delvis) och i antologierna *Stridsskrifter* (1946) och *Statarskolan i litteraturen* (1972, delvis).
39. *Ibid.*, s. 231. Essän publicerades ursprungligen i *Bonniers Litterära Magasin* 1941.
40. Blomberg 1977, s. 70 och 134.
41. Carleson 1903, s. 9.
42. *Ibid.*, s. 9f.
43. Branting 1930, s. 174.
44. *Ibid.* Likheterna med Steffens beskrivning av hur proletärförfattarna kunnat se och skildra "samhällsförhållandena från de mörka djup, som socialt högre stående ej kunnat eller vågat pejla" är värd att framhålla. Steffen 1921, s. 7.
45. Lennart Leopold, *Skönhetsdyrkare och socialdemokrat. Studier i Bengt Lidforss litteraturkritiska gärning*, diss. Hedemora: Gidlunds, 2001, s. 130f. och 330–396.
46. Axel Uhlén, *Arbetardiktningens pionjärperiod 1885–1909*, Stockholm: Ordfront, 1978, s. 6
47. Fredrik Ström, *Arbetardikt i kamptid*, Stockholm: Bonniers, 1941, s. 15.
48. Artur Möller, *Unga poeter. Ett urval af Sveriges yngsta lyrik*, Stockholm: Bonniers, 1906, s. 5f.
49. Branting 1930, s. 174.
50. Steffen 1921, s. 8.
51. Kjell Strömberg, *Modern svensk litteratur*, Stockholm: Natur & Kultur, 1932, s. 180f. och 195.
52. Blomberg 1977, s. 234f.
53. Bourdieu 2000, s. 266.
54. Som Eva Adolfsen och Kjell Espmark påpekat är verklighetsframställningen i *Författaren* så subjektiv och tendensiös att den inte kan användas som historisk källa. Dock ger den vittnesbörd om vilken bild Lo-Johansson vill ge av den svenska arbetarlitteraturen och av sig själv. Eva Adolfsen, "Ivar Lo-Johanssons *Författaren*. Metoder för bestämning av sanningsvärdet i romanen", i *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 1973–74:1; Kjell Espmark, "När HM talar med ILJ", i *Samlaren*, 1981:102.
55. Ivar Lo-Johansson, *Författaren*, Stockholm: Bonniers, 1957, s. 22. Senare i framställningen omtalas även Dan Andersson som en av "arbetardiktarna", medan Ferlin beskrivs som "inte i egentlig mening en proletärförfattare, fast han merendels räknades dit". *Ibid.*, s. 175 och 305.
56. *Ibid.*, s. 23.
57. *Ibid.*
58. *Ibid.*, s. 98.
59. *Ibid.*, s. 43.
60. Ivar Lo-Johansson, *Till en författare*, Stockholm: Bonniers, 1988, s. 18.
61. *Ibid.* s. 19.
62. *Ibid.* s. 15.
63. *Ibid.*
64. *Ibid.* s. 17.
65. *Ibid.*
66. *Ibid.* s. 71.
67. *Ibid.* s. 25.
68. Magnus Nilsson, "Inordning och uppror. Om det ambivalenta förhållandet till traditionen i modern svensk arbetarlitteratur", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2012:1, s. 49.
69. Furuland och Svedjedal 2006, s. 23f.
70. Se Nilsson och Lennon 2016, s. 56.

SUMMARY

Between Literature and Class. The Construction of Swedish Working-Class Literature

This article analyses the construction of Swedish working-class literature. In particular, it discusses how, at various points in time and in different contexts, emphasis has been put either on its ties to the working class or on its literariness. Special attention is given to Ivar Lo-Johansson – often viewed as the archetypal Swedish working-class writer – whose works display an ambivalent attitude; sometimes he argues that the fundamental function of working-class literature is to give expression to workers' experiences, at other times he stresses its literary qualities. The article argues that in Sweden, working-class literature has often been viewed as a literary, rather than a social or political, phenomenon, and that this must be taken into account in scholarly definitions of this literature.

Keywords: Swedish literature, working-class literature, Ivar Lo-Johansson

ETT ÅTERBRUK AV VERKET

SONJA ÅKESSONS "BESÖK PÅ SANDVIKENS JERNVERK" OCH DEN ARBETAR- LITTERÄRA TRADITIONEN

Peter Forsgren

Sonja Åkessons diktsvit "Besök på Sandvikens Jernverk", med

undertiteln "(i själva verket)", publicerades i diktsamlingen *Ljuva sextio-tal* 1970. Den gestaltar ett besök Åkesson gjorde där 1969 tillsammans med författaren Stig Sjödin, som flera decennier tidigare själv arbetat på järnverket och som skildrat miljön i den klassiska diktsamlingen *Sotfragment* (1949), i vilken arbetsvillkoren på en industriarbetsplats gestaltas med en delvis modernistisk litterär teknik.¹

Denna artikel syftar till att analysera Åkessons diktsvit ur ett arbetarlitterärt perspektiv med fokus på klass och genus. Analysen är tematiskt inriktad, men också komparativ eftersom Sjäödins *Sotfragment* utgör en viktig utgångspunkt för "Besök på Sandvikens Jernverk". Dessa angreppssätt motiveras dels av diktsvitens tillkomst, dels av de intertextuella samband som finns mellan texterna. Som artikeln visar är det påtagligt hur Åkesson problematiserar det manliga arbetarklassperspektiv som helt dominerar hos Sjäödin. Det sker bland annat genom att Åkesson konsekvent fördjupar analysen av relationen mellan genus, klass och arbete, samtidigt som hon också anknyter till sjäödinska teman som den farliga arbetsmiljön och de ojämlika sociala villkoren.

Litterärt återbruk var en vanlig teknik hos Åkesson liksom i den svenska 1960-talslitteraturen.² I "Besök på Sandvikens Jernverk" skriver hon tydligt in sig i en arbetarlitterär tradition på ett sätt som påminner om tekniken i den tidigare dikten "Kvällspromenad" ur diktsamlingen *Glasveranda* (1959). I den senare går hon i dialog med Ragnar Thoursies dikt "Sundbybergs-prologen" ur *Nya sidor och dagsljus* (1952) och dess lovsång till efterkrigstidens folkhemsbygge, som i Åkessons dikt ges en mot-

bild ur ett kvinnligt perspektiv.³ Analysen av ”Besök på Sandvikens Jernverk” vill visa hur en manligt dominerad tradition i arbetarlitteraturen utgör både en utgångspunkt och en utmaning för en kvinnlig författare som har en liknande klassbakgrund som Sjödin, men en helt annan position i arbets- och samhällsliv på grund av sin genustillhörighet.

Innan analysen av Åkessons diktsvit tar vid, skall några drag i *Sotfragment* tas upp. Det gäller framför allt ett par teman hos Sjödin samt vissa inslag i metaforiken som har relevans för ”Besök på Sandvikens Jernverk” och som på olika sätt återkommer och varierar där. Det är genom att uppmärksamma hur dessa teman och metaforer gestaltas i det senare verket som Sonja Åkessons relation och bidrag till den arbetarlitterära traditionen görs tydlig.

I *Sotfragment* dominerar det manliga industriarbetarperspektivet och det framträder på flera sätt. Ett av de tydligaste är de många porträttdikterna, samlade i sviten ”Porträtt från bruket”, som nästan alla handlar om män och där ofta redan diktitlarna anger deras yrken och roll i industriproduktionen, såsom ”Poleraren”, ”Smörjaren” och ”Svarvaren”.⁴ Originalutgåvan 1949 saknade helt kvinnliga porträttdikter. I senare utgåvor kompletterades emellertid de fyrtioen manliga porträttdikterna med sex dikter som utgick från en kvinnlig erfarenhetsvärld.⁵ Även i dessa placeras kvinnorna i olika yrken såsom ”Tvätterska” och ”Sömmerska”, men som synes är det här fråga om typiska kvinnoyrken utan anknytning till industriarbete. Till skillnad från männen placeras dessa kvinnliga arbetare inte heller in i ett större arbetarkollektiv, utan de framställs i stället som enskilda individer och som enstaka representanter för en yrkesgrupp. Det manliga arbetarperspektivet hos Sjödin understryks i en rad andra dikter, även de som utgår från enskilda diktjag. Genomgående beskrivs dessa som delar av ett större kollektiv vars arbetsvillkor de delar.⁶ Som den följande analysen av ”Besök på Sandvikens Jernverk” visar, är det just detta manliga arbetarklassperspektiv som Sonja Åkesson problematiserar.

Även om arbetets glädje och yrkesstolthet då och då tematiseras i *Sotfragment*, är det de många beskrivningarna av hur arbetet sliter ut arbetarens kropp och ofta också utarmar hans liv som dominerar. En rad dikter har också resignation som tema. Det rör sig oftast om uteblivna förbättringar eller förändringar, såväl vad gäller individuella som kollektiva villkor.⁷ Genom sin inriktning på det manliga arbetarkollektivet och dess erfarenhet av kroppsarbete, anknyter Stig Sjödin i *Sotfragment* till en äldre tradition i den svenska arbetarlitteraturen som växte fram under arbetarrörelsens kampfas kring sekelskiftet 1900 och som utmärktes av en stark klassmedvetenhet och ett klassperspektiv.⁸

”BESÖK PÅ SANDVIKENS JERNVERK” INLEDNINGSDIKTEN

Sonja Åkessons besök på Sandvikens Jernverk tillsammans med Stig Sjödin och grafikern Olle Lindgren skedde under en veckas tid 1969 och ingick i projektet ”Vår arbetsplats i ord och bild” som bland annat stöddes av Arbetarnas bildningsförbund (ABF). Resultaten av denna vistelse, av de rundvandringar och samtal som ägde rum där, redovisades på ett fackföreningsmöte.⁹ Det är denna mycket konkreta situation som besökare i fabriksmiljön som diktsvitens undertitel ”(i själva verket)” bland annat syftar på och som återkommer flera gånger i de enskilda dikterna. Undertiteln kan också tolkas som en markering som anknyter till tidens många reportage- och rapportböcker, där författare och andra intellektuella gick till industrin, ibland till och med genom eget industriarbete, med syfte att avslöja de verkliga förhållandena i industrin och samhället med dess kvarvarande sociala orättvisor, särskilt vad gäller klass och genus.¹⁰ Läst på detta sätt blir underrubriken en signal om att det här är fråga om en skildring som kommer att avslöja vad som döljer sig bakom talet om industriella framgångar och social välfärd. Det finns även en tvetydighet i underrubriken, då det visar sig

att diktsviten är mångröstad och diktjagets egen position varken är stabil eller entydig.

Diktsvitens första dikt, som är svitens längsta och mest komplexa, saknar till skillnad från de följande en titel. Den börjar:

Sonja Åkesson nöjer sig ännu så länge
med att känna på atmosfären
läser jag i lokaltidningen.¹¹

Som synes är de inledande två versraderna ett slags citat, som diktjaget i den följande versraden anger är hämtat ur "lokaltidningen". Som Amelie Björck påpekat handlar "Besök på Sandvikens Jernverk" lika mycket om diktjagets upplevelse av sitt besök i fabriken och hur detta skall skildras, som om själva arbetet där. Iscensättningen av det kvinnliga diktjaget och hennes olika positioneringar i den manligt dominerande industrimiljön visavi de röster och hållningar hon möter där, är ett av diktens mest centrala teman.¹² Det blir extra tydligt i de två första versraderna, eftersom det här inte ens rör sig om diktjagets egna ord. Den egna upplevelsen är i stället filtrerad genom ett annat medium, en annan röst, något som skapar en främmandegörande effekt. Det blir än tydligare i den versrad som följer på de citerade versraderna ovan, vars "Ännu så länge?", är ett citat från den första versraden och som därigenom ger en ironisk distans till denna. Det gäller även då man ställer den fjärde versraden i relation till underrubrikens "i själva verket", vilken tydliggör att "sanningen" om järnverket är beroende av vem som talar liksom utifrån vilken position och vilka erfarenheter, ett tema som utvecklas i de följande dikterna i sviten.

Den första strofens fyra avslutande versrader, som står inom parentes, ger en del sakupplysningar som anger diktjagets position och omständigheterna kring hennes besök: hon är inbjuden, har enligt egen utsago järnverkets PR-avdelning för sina fötter och består med såväl kostnadstickande taxi som festlunch. Denna privilegierade position, särskilt i relation till arbetarna

på fabriksgolvet, byggs i den följande strofen på med reklamfilm och sightseeing. Om man emellertid tolkar dessa versrader i ljuset av den litteraturhistoriska kontexten med dess samhällskritiska litteratur, framstår de som ett slags markering riktade till läsaren: Är besökaren köpt av järnverket eller kanske utsatt för manipulationer? Läser man dem i relation till Åkessons författarskap, med dess starka inslag av ideologi- och språkkritik, framstår de som en iscensättning av hur indoktrineringen fungerade i samhället, vilket också var ett vanligt tema i den samtida litteraturen.¹³ Den ideologikritiska iscensättningen av indoktrineringens mönster utvecklas i de följande stroforna, som inleds med det ironiskt distansierande konstaterandet: "Jag känner alltså på atmosfären". Det sker genom ett språk huvudsakligen fyllt av klichéer, en vanlig teknik hos författaren:¹⁴

Högt i tak!
Friska takter!
Ingen inpyrd lasarettlukt här inte!

De följande versraderna talar dock om en annan verklighet. Här aktualiseras arbetsolyckornas existens, samtidigt som parentestecknen i den ena versraden markerar att de är något man inte gärna talar om:

(ca 500 olycksfall om året sägs det visserligen,
men ...)

Dom luktar så klart nån annanstans.

I dessa versrader finns en tydlig koppling till *Sotfragment*, där beskrivningen av den hårda arbetsmiljön och arbetsolyckorna är helt central och än tydligare framhävd än i Åkessons diktsvit.

Själva tillverkningsprocessen börjar beskrivas i diktens sjunde och åttonde strof där diktjagets utanförperspektiv, det vill säga att hon är på järnverket som tillfällig besökare utan egen erfarenhet av fabriksarbete, framhävs genom diktjagets imponerade ut-

rop och naiva frågor. Detta utanförperspektiv förekommer även i *Sotfragment*, men där framträder det alltid i marginalen av skeendet samtidigt som det blir betraktat från den manlige industriarbetarens inifrånperspektiv.¹⁵ Det kvinnliga utanförperspektivet fasthålls hos Åkesson i den nionde strofen, där den industriella tillverkningen liknas vid en ”hårdhänt” förlossningsprocess, en metaforik som också visar hur olika, till synes divergerande betydelsesfärer (manligt/kvinnligt, industri/lasarett, hårt/mjukt) komprimeras ihop.

Den följande strofen innebär ett perspektivskifte i dikten. Här talar plötsligt ett allmänmänskligt ”vi”. Den tidigare distansen är upphävd och allas våra liv liknas vid den tidigare beskrivna industri- och förlossningsprocessen, ett samband som understryks av orden ”hjälplos” och ”hjämplösa” liksom av versraden ”Hur vi hanteras och pressas och pluggas och valsas”. I dessa versrader aktualiseras också det i svensk arbetarlitteratur klassiska grottekarvarnsmotivet, som även återkommer längre fram i diktsviten.¹⁶ I den elfte strofen tilltalas tre olika du med tre olika livsalternativ som dock aldrig realiserats, därför att de sugits in i industrins grottekarvarn:

Du skulle ha blivit bonde, säger du
om du hade fått välja.
Du skulle ha gått till sjöss.
Du skulle ha velat studera.

Kursiveringarna av ”du” understryker att det bakom denna kollektiva grottekarvarnsprocess finns enskilda individer med olika drömmar och önskningar. Strofen anknyter till två av de mest centrala temana i *Sotfragment*: såväl till bilden av arbetet som ett livsbegränsande tvång som till resignationstemat. Det senare varierar i den följande strofen, där den existentiella belägenhet som arbetet medför sägs gälla alla. ”Småningom svalnar vi, ja”, heter det med ett bildspråk som anknyter till den industriella tillverkningsprocessen.

I diktens senare hälft går diktjaget i kritisk dialog med maskinerna som här beskrivs som mindre imponerande jämfört med tidigare. De framhålls nu som bland annat ”korkade” och ”stockdumma”. Diktjaget har emellertid en ambivalent attityd till dem, vilket framgår i pendlingen mellan förlöjligande ret-ramsor och formuleringar som ger uttryck för ren och skär rädsla:

Maskin maskin dumdumma glin!

Hjälp, jag tror du står och lurar på mig!
Gud vet vad du har i sinn!

Diktjaget växlar också mellan att betrakta maskinerna som slukande vidunder, en form av bestifering och en metaforik som anknyter till grottekarvarnsmotivet, och att se dem som livlösa kuggar i en större process där de är lika maktlösa som människorna.¹⁷ Det senare understryks av diktens slutord: ”Jaja vi hjälplösa”.

Som framgått anknyter redan inledningsdikten i ”Besök på Sandvikens Jernverk” till flera teman i Stig Sjödin's diktsamling, främst till kritiken mot den farliga arbetsmiljön och till grottekarvarnsmotivet liksom till resignationstemat. I inledningsdikten finns ytterligare ett inslag som anknyter till *Sotfragment*. Det gäller de varor som produceras på järnverket:

Jasså sågar.
Jasså taggtråd.
Jasså rakblad.
Jasså raketer.¹⁸

Tonen hos Sonja Åkesson framstår här som mörkare och mer ironisk genom det upprepade ”Jasså”, men också mer kritisk jämfört med hos Stig Sjödin, där pianotråden till estradernas flyglar åtminstone utgjorde en kontrast till krig och förtryck. Föremålen som nämns klyver, river, skär och dödar, något som anknyter till bestiferingen i *Sotfragment*.

TVÅ DIKTER OM KVINNOR

Kvinnoperspektivet varierar i svitens två följande dikter. Den första av dessa, som är en prosadikt med rubriken "(historia, spegelvänd, på väg till middag på bruksmässen)", skildrar en taxiresa och en dialog mellan en kvinnlig taxichaufför och en passagerare, en "ombudskvinna". Dikten beskriver den tillfällige besökarens privilegierade situation och anknyter till inledningsdiktens början där det nämndes att besökaren kostades på en dyr taxiresa. Det speciella med denna dikt är att den besätter de båda rollerna med kvinnor för att exponera manliga sexistiska attityder och privilegier. Genom detta könsrollerbyte sker en kritisk belysning av traditionella könsroller och maktordningar, speciellt vad gäller pengar och sexualitet.¹⁹ Detta kritiska feministiska perspektiv är något som utmärker Åkessons diktsvit gentemot Sjödings *Sotfragment*, där det manliga industriarbetarperspektivet dominerar och är oproblematiserat.

Diktsvitens förmodligen mest kända dikt är den som bär den ironiska titeln "(saga)", som blev känd under titeln "Den ensamma mamman i traversen", utgiven på albumet *Sånger av kvinnor* (1971). Den hade tonsatts av Gunnar Edander och framfördes av Dramaten-skådespelaren Ulla Sjöblom. Denna dikt om en kvinnlig industriarbetare vänder till att börja med uppochner på det manliga industriarbetarperspektiv som dominerar i *Sotfragment*. Dikten är också unik i Sonja Åkessons produktion som i övrigt främst uppehåller sig vid traditionella kvinnoroller som hemmafruar eller kvinnor arbetande inom typiskt kvinnliga lägre tjänsteyrken. Båda dessa kvinnoroller tematiseras i den centrala dikten "Själviografi (replik till Ferlinghetti)" i *Husfrid* (1963). I Åkessons "(saga)" komprimeras olika sfärer samman som i *Sotfragment* vanligen hålls strängt åtskilda, främst manligt och kvinnligt, fabriken och hemmet. Samtidigt anknyter den lika tydligt till centrala sjödingiska teman: det slitsamma arbetet som påverkar hela ens liv och den

fåfånga verklighetsflykten, här representerad av Kalle Anka, i samtiden en symbol för ytlig masskonsumtion och kapitalistisk indoktrinering.²⁰ Vad det kvinnliga perspektivet tillför dikten är att det visar att för den kvinnliga arbetaren är förtrycket dubbelt. Det är både ekonomiskt, det vill säga relaterat till klass, och sexuellt, det vill säga kopplat till genus. De binds samman genom en scen som skildrar en hyresvärd som gör inviter mot en kvinna som ligger efter med hyran. Exploateringen av arbetarens kropp, ett vanligt tema i *Sotfragment*, blir hos Åkesson således dubbel. Dikten visar också att kvinnan i egenskap av arbetare och ensamstående mor tyngs av dubbelarbete, vilket framgår av följande versrader:

När hon kom hem från jobbet var det alltid samma pärs:
hon måste tvätta, diska, koka mos och steka färs

Dikten beskriver ett slags dubbel kvinnlig fångenskap. Kvinnan är fångad både i arbetet och i hemmet, och grottekvarnsmotivet understryks av att hon dessutom blir ensam: "Det hjälper inte mycket hur man gnor och gnor och gnor." Motivet med att vara fångad i grottekvarnen framgår också av rader som: "Fy, tänkte lilla mamman, man ligger illa till! / Men var i Jesse namn skall man ta vägen?"

Ett perspektivskifte sker i diktens avslutande versrader, där diktjaget gör ett slags klass- och genusanalys som ställer hennes egen situation i ett större samhällsligt sammanhang:

Det där om valfrihet det är ju bara dill.
Man känner sej mest jämlik med en rutten sill.
Visst är det fint med rösträtt och likalönsprincip
men stanken ifrån dubbelmoralens pigga lik
är trägen trägen trägen trägen trägen.
Från sextitalet stammar denna sägen.

Diktens slut ger uttryck för en tidstypisk kritik av diskrepansen mellan den svenska välfärdstatens höga ideal

och dess bakomliggande verklighet, särskilt för den som är arbetarklass och kvinna, något som aktualiserades redan i diktsvitens undertitel ”(i själva verket)”.

INTERVJUDIKTERNA

De tre avslutande dikterna har formen av intervjuer, något som aktualiserar rapport- och reportagegenren, men de är av olika karaktär. Den första av dessa heter ”(lunchsamtal på tjänstemannamässen)” och utspelar sig i en miljö utanför fabriksgolvet, något som ytterst sällan förekommer i *Sotfragment*. Som Amelie Björck påpekat är diktjagets röst inte närvarande här, utan endast indirekt avläsbar genom de svar tjänstemännen ger. Dessa står som isolerade påståenden och vittnar om att de män som talar är medvetna om sin position och makt.²¹ Ett gemensamt tema i denna dikt är avgränsningar. En del av dessa är genusbaserade: kvinnor trivs bäst hemma och några arbeten lämpliga för kvinnor finns inte i fabriken. Andra har med klass att göra: det gäller var man äter liksom vilken kultur man tar del av. Populärkulturen beskrivs som något för arbetarklassen, medan finkulturen främst framstår som ett ekonomiskt investeringsobjekt för tjänstemän och borgare. I denna dikt varierar Åkesson den avslöjarteknik hon tidigare använt i prosadikten om taxiresan. Tjänstemännen får här till synes tala ostört – blott för att avslöja sina fördomar och privilegier. I den tidigare diktsamlingen *Pris* (1968) använde Åkesson nästan genomgående denna metod för att avslöja könsfördomar och könsstereotypier. Det gör hon även i denna dikt, men kombinerar det här med klass.

Som Amelie Björck visat är den följande dikten, ”(på facksidan)”, som skildrar en intervju med en fackbas, den dikt av intervjudikterna där diktjaget ligger närmast den intervjuade. Här finns en rörelse där diktjaget söker närma sig mannen.²² Dikten inleds med konstaterandet ”Vi talar inte samma språk”, och de tre första stroforna beskriver de skillnader som finns

mellan dem, mellan honom som man och henne som kvinna, mellan honom som arbetare och henne som författare. Detta avsnitt av dikten avslutas med versraderna: ”Asch, jag kan inte ens fråga / på ditt språk!” I nästa, enradiga strof sker ett skifte: ”Tur att det finns ett annat språk!” Dessa ord upprepas i inledningen till den följande strofen. Diktens mittparti visar hur de två kan mötas på ett mer privat plan, i ett samtal om familj, barn och hundar. Det är i denna del av dikten som det tycks ske ett slags identifikation med mannen från diktjagets sida, uttryckt i versraderna: ”Oja, jag tycker om dej, / jag skulle gärna vilja ha dig / till ordförande”. På dessa följer dock en enradig strof som på nytt etablerar en distans till mannen: ”Det är bara det att...”. Denna upphävs ånyo till viss del i diktens två avslutande strofer, som problematiserar klass. Här ger diktjaget inledningsvis på nytt uttryck för distans, särskilt genom kursiveringen av ordet *lite*, samtidigt som hon anger en egen klassposition som på många sätt liknar hans:

Ja, om du vore *lite* mindre imponerad, t.ex.
av den här nyspartanska matsalen du visar upp.
Visst, alldeles nya stolar och kalbord och kalväggar och
många har ju ingen matplats alls.

Det är väl bara det att man fått pretentioner.
Man snaskade ju lax och sparris i går kväll
på sammetsdynorna på herremässen.

Såväl mannen som diktjaget intar ett slags klassmässig mellanposition, en position som i Stig Sjödings *Sotfragment* alltid beskrivs som problematisk och tragisk, vare sig detta beror på att individen själv sökt lyfta sig klassmässigt, som i ”Uppkomlingen”, eller på att individen blivit ensam sedan barnen gjort en klassresa, som i ”Bandvalsaren”. Här avviker Sonja Åkesson starkt från sin föregångare, då den klassmässiga mellanpositionen blir något av ett huvudperspektiv, inte bara i denna dikt utan i diktsviten som helhet.

Anknytningen till *Sotfragment* är desto tydligare i svitens sista dikt: "(intervju med arbetare)". Arbetets slit och enformighet liksom arbetarens bundenhet vid det, arbets-skadorna och den giftiga miljön, tröttheten efter jobbet som begränsar fritiden, sommarstugan som symbol för frihet och befrielse från arbetets tvång – allt detta finns i rikligt mått i Sjäödin diktsamling. I Åkessons dikt är diktjagets närvaro mycket påtaglig, särskilt som var och varannan strof inleds med att den intervjuade arbetaren upprepar hennes frågor, som kursiverats. I intervjuarens frågor ligger vid flera tillfällen en underförstådd kritik av förhållandena på bruket, i andra söker hon få arbetaren att finna andra alternativ eller att uttrycka en vilja till förändring. Mannens samtliga svar understryker dock hans bundenhet vid fabriken, både materiellt och mentalt. På så sätt varierar svitens sista dikt det i arbetarlitteratur klassiska grottekvarnsmotivet liksom den centrala tematiken om arbetets villkor i *Sotfragment*.

INTERTEXTUELLA SAMBAND

Det finns inga explicita referenser och få direkta allusioner till Stig Sjäödin *Sotfragment* i Sonja Åkessons diktsvit "Besök på Sandvikens Jernverk". Trots detta finns det som analysen visat ett påtagligt intertextuellt samband mellan dem, främst på en tematisk nivå. Det gäller särskilt arbetstemat – skildringen av de hårda arbetsvillkoren och av den farliga arbetsmiljön – och resignationstemat, där Åkesson uppenbart anknyter till Sjäödin. En tydlig motivisk likhet gäller grottekvarnsmotivet, som är klassiskt i arbetarlitteraturen alltsedan slutet av 1800-talet. En likhet finns även inom metaforikens område, och det är greppet att bestifera fabrikens maskiner. En annan anknytningspunkt är då Åkessons diktsvit beskriver det fabriken producerar, endast med den skillnaden att uppräkningsen i "Besök på Sandvikens Jernverk" är ännu mörkare än motsvarande strof i *Sotfragment*.

När det gäller alla de här uppräknade aspekterna kan man säga att Sonja Åkesson skriver vidare på och varierar element som redan finns hos Stig Sjäödin. Man kan därför säga att graden av intertextuell referentialitet är hög i Åkessons diktsvit, trots att den intertextuella selektiviten inte är det, det vill säga trots att intertexten inte återges med någon större konkretion.²³ Eftersom den intertextuella referentialiteten är relativt hög, så kan motsvarande sägas om den intertextuella kommunikativiteten, särskilt som Sjäödin diktsamling ingick i en arbetarlitterär kanon och på så sätt kan sägas vara närvarande i Åkessons diktsvit. Sjäöla tillkomstsituationen och det fackliga folk rörelsesammanhang som omgärdade diktens genes, aktualiserar inte bara föregångaren Stig Sjäödin utan också en industri- och kapitalismkritisk tradition inom arbetarlitteraturen.

Den intertextuella relationen till *Sotfragment* är som framgått också i hög grad problematiserad, dels genom diktjagets annorlunda position jämfört med hos Sjäödin både vad gäller arbete och klass, dels genom det dominerande kvinnliga perspektivet som helt avviker från föregångarens fokus på ett manligt arbetarklassperspektiv. Samtidigt som "Besök på Sandvikens Jernverk" visar att mycket är sig likt sedan 1940-talet, då *Sotfragment* publicerades, vilket kan ses som en viktig del av diktsvitens samhällskritik, så tillför Åkesson nya element. Så har till exempel hennes diktsvits mest centrala porträttdikt, den om mamman i traversen, en kvinna som huvudperson. Denna kvinna är dessutom mer klassmedveten och samhällskritisk än hennes manlige motsvarighet i den sista dikten i "Besök på Sandvikens Jernverk". Åkesson tar också upp motivet med den utsatta arbetarkroppen i industrin, men visar samtidigt att den kvinnliga arbetaren är utsatt för ett dubbelt förtryck där klass och genus samspelar på ett sätt som helt saknas hos Sjäödin.

Lika tydlig blir dialogen med intertexten i fråga om det kvinnliga diktjagets position, som är mycket annorlunda beroende inte bara på skillnader vad gäller

genus utan än mer på hennes klassposition, vilket inte minst dikten som beskriver hennes möte med fackbasen tematiserar. Sammanfattningsvis kan man säga att relationen till intertexten hos Åkesson därför i hög grad är autoreflexiv och dialogisk: hon problematiserar sitt förhållande till intertexten genom att gå i kritisk dialog med den.

Ur ett strukturellt perspektiv är den intertextuella relationen inte lika påtaglig. Olikheterna framstår i detta avseende som större än likheterna, främst på grund av att Sonja Åkessons diktsvit är mångrostad och dia-

logisk på ett sätt som *Sotfragment* inte är. Diktjaget i ”Besök på Sandvikens Jernverk” är betydligt mer rörligt vad gäller perspektiv och attityder. Ett gemensamt drag är dock att både Sjödin och Åkesson kombinerar en socialt engagerad samhällskritisk realism med modernism. De anknyter dock till olika modernistiska traditioner. Medan Sjödens *Sotfragment* vanligen kopplas samman med den svenska 1940-talsmodernismen, så är det framför allt 1960-talets konkretism som pekats ut som viktig inspirationskälla för Åkessons språkexperiment och ideologikritik.²⁴

NOTER

1. De yttre omständigheterna kring besöket finns beskrivna i Amelie Björck, *Sonja Åkesson*, Stockholm: Natur & Kultur, 2008, s. 107 och 173. Björck, som kommenterat genus- och klassperspektivet i Åkessons dikt (s. 173–185), tar dock inte upp relationen till Stig Sjödens *Sotfragment*. Det samma gäller Eva Liljas analys i *Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi*, Göteborg: Daidalos, 1991, s. 121–123. Göran Greider däremot kopplar samman Sonja Åkesson och Stig Sjödin, som han tillsammans med Ragnar Thoursie utnämner till ”folkhemsmo-dernister”, dock utan att analysera relationen mellan Åkessons dikt och Sjödens diktsamling. Se Göran Greider, ”Stig Sjödin”, i *Vem är rädd för litteraturen?*, Stockholm: Manifest kulturproduktion, 2001, s. 181.
2. Om 1960-talet, se Beata Agrell, *Romanen som forskningsresa, forskningsresan som roman. Om litterärt återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg: Daidalos, 1993, s. 62–97, 131–258. Om Sonja Åkesson, se t.ex. Lilja 1991, s. 17–47 och 127–187.
3. Se Peter Forsgren, ”Kvinnan bortom allfarsvägen. Sonja Åkessons replik till Ragnar Thoursie”, i *Samlaren* 2013, s. 151–160.
4. Analysen är baserad på Stig Sjödin, *Sotfragment* (1949), Stockholm: Prisma, 1965. Som Siv Hackzell, påpekat är detta den mest omfattande av de olika utgåvorna av *Sotfragment*. Antalet dikter varierar mellan dessa, ibland också enskilda dikters placering. Se Siv Hackzell, *Lyftpojken skrik. En studie i Stig Sjödens poesi*, Nacka: Bembo bok, 2001, s. 30f.
5. Se Hackzell 2001, s. 29.
6. Som Hackzell visat är arbete ett huvudtema i *Sotfragment* och arbetsskador något av ett huvudmotiv. Se Heckzell 2001, s. 11 et passim.
7. Se t.ex. dikter som ”Idealisten”, ”Modellbyggaren” eller ”Ställaren”.
8. Om den äldre arbetarlitteraturen, se Beata Agrell, ”Klassperspektiv i svensk arbetarprosa under 1900-talet”, i Igland Diesen m.fl. (red.), *Stempelslag. Lesningar i nordisk politisk litteratur*, Oslo: Novus, 2016, s. 23–64. Se särskilt s. 26ff. och 54ff.
9. Björck 2008, s. 173.
10. Se Annika Olsson, *Att ge den andra sidan röst. Rapportboken i Sverige 1960–1980*, diss. Uppsala: Uppsala universitet, 2002, s. 12–26, 39–54 och 70–105.
11. Sonja Åkessons ”Besök på Sandvikens Jernverk” citeras efter *Ljuva sextital*, Stockholm: Författarförlaget, 1970.
12. Björck 2008, s. 173f., 177 och 184f. Det är inte bara hos Sonja Åkesson som det manliga industriarbetarperspektivet i *Sotfragment* problematiseras och utvecklas. Så sker även hos senare författare såsom Johan Jönsson och Jenny Wrangborg. Se Magnus Nilsson, ”Den moderna(ste) svenskspråkiga arbetarlitteraturen”, i Igland Diesen m.fl. (red.), *Stempelslag. Lesningar i nordisk politisk litteratur*, Oslo: Novus, 2016, s. 259–284. Se särskilt s. 262ff., 269f. och 273f.
13. Björck skriver om Sonja Åkessons koppling till Göran Palm och dennes uppmärksammade debattbok *Indoktrineringen i Sverige*, som utkom 1968, och där Sonja Åkessons konsumtions- och ideologikritiska dikt ”Fantasifylld korv” citeras. Se Björck 2008, s. 180.
14. Se Lilja 1991, kapitlet ”Citater ur verkligheten”, s. 155–187.
15. Ett exempel är den tolfte dikten i *Sotfragment*, där en besökande skolklass ”med gapande munnar” betraktar tillverkningsprocessen.
16. Björck 2008, s. 176f., diskuterar diktens anknytning till Viktor Rydbergs ”Den nya Grottesången” och den antikapitalistiska och teknologikritiska tradition som utgår från denna. Som Lars Furuland visat, införlivades grottevarnsymboliken redan på 1890-talet med den framväxande arbetarrörelsens språkbruk. Den spreds genom arbetarpressen, särtryck och uppläsningar. Dess dominerande ställning underströks också genom tidiga

arbetarförfattare såsom Leon Larsson, Gustav Hedenvind-Eriksson, Fabian Månsson och Dan Andersson. Under 1940-talet anknöt bland andra Folke Fridell till traditionen, något som redan markerades genom titeln på hans debutroman från 1945: *Tack för mig – grottekvärv*. Om grottekvärvsmotivets ställning i den svenska arbetarrörelsen och arbetarlitteraturen, se Lars Furuland, *Ljus över landet och andra litteratursociologiska uppsatser*, Hedemora: Gidlund, 1991, s. 124, 127 och 131f.

17. Diktens artonde strof lyder: "Du slamrar och tuggar / käkar ditt gamla stål / och människor också, levande, det har man ju hört / slukar dom med hull och hår / hjärtan och hjärnor."
18. Motsvarande versrader ur den tjugonde dikten i *Sotfragment* lyder: "träden, pianoträden för estradernas / konsertflyglar, fjädern till krigsindustrin, / träden till de spanska ryttarna / och taggträden till gränsspärrarna".
19. Könsbyttarmetoden var en vanlig metod för att tydliggöra manlig sexism under den period då Åkessons diktsvit tillkom. Se Björck 2008, s. 177f.
20. Kalle Anka pryder själva omslaget till Göran Palms *Indoktrineringen i Sverige*, Stockholm: PAN/Norstedt, 1968, och nämns i texten som ett exempel på indoktrinering (s. 202).
21. Björck 2008, s. 178f.
22. Björck 2008, s. 180.
23. Den intertextuella jämförelsen utgår från Pfisters intertextuella analysmodell. Om denna, se Mats Jansson, *Den siste barden. Ord och bild hos Sven Alfons*, Stockholm/Stehag: Symposium, 2005, s. 77f.
24. Stig Sjödin har själv angett Diktonius och Carl Sandburg som viktiga förebilder till porträttdikterna i *Sotfragment*. Se Hackzell 2001, s. 45 och 59. Hackzell är en av de forskare som vill tona ned anknytningen till Lee Masters, vars *Spoon River Anthology* ibland nämns i samband med *Sotfragment*. Om Sonja Åkesson och konkretismen, se Lilja 1991, s. 60–72.

SUMMARY

Re-using the work. Sonja Åkesson's "A visit at Sandviken's Ironworks" and the tradition of proletarian realism

This article examines Sonja Åkesson's poem "Besök på Sandvikens Jernverk" ("A visit at Sandviken's Ironworks", 1970), and its relation to the tradition of Swedish proletarian realism. By exploring its relations to Stig Sjödin's collection of poems *Sotfragment* (*Fragments of soot*, 1949), and its configuration of male industrial work, the analysis shows several intertextual relations between Åkesson and Sjödin, especially at the thematic level, as they both connect to a tradition in Swedish literature critical against industrial work and capitalism. At the same time, Åkesson adds a critical gender perspective while problematizing class and the role of the poet in ways different from Sjödin.

Keywords: Sonja Åkesson, proletarian realism, class, gender, Stig Sjödin.

BERÄTTARE I TRIKÅER DEN TEMATISKA VÄNDNINGEN

Christian Mehrstam ”Jag följde strömmen från tegelhuset och kom till sist till en berghäll där vattnet försvann i en två tum bred öppning” – så skulle man kunna inleda en berättelse som skapas i det ikoniska textäventyrsspelet *Colossal Cave Adventure* från 1976.¹ Detta är förstås inte den enda möjliga temporala och kausala sammanlänningen av händelser i spelet. Jag har som spelare gjort vissa val och inte andra. Denna interaktiva aspekt är något som ett litteraturanalytiskt perspektiv inte alltid är bäst på att fånga, ens i en receptionsetetisk analys eller via begrepp som ergodicitet.² På motsvarande vis kan man tänka sig att det finns litterära aspekter av spel som är svårfångade utifrån perspektiv som betonar spelmediets särart.³ I det följande vill jag närma mig ett område som delas av litteraturvetenskap och game studies, nämligen frågan om hur och när ett spelnarrativ som styrs av deltagarnas val även kan kallas *temadrivet*.

Inom anglosaxisk litteraturvetenskap används tema ofta synonymt med motiv för att beteckna återkommande inslag i litteraturen eller i ett enskilt verk, som idéer, budskap, handlingar eller situationer, i sin tur ofta förknippade med persontyper och miljöer.⁴ Jag menar emellertid, med utgångspunkt i den skarpare åtskillnad som Peter Hallberg gör mellan begreppen, att det finns en viktig fördel med att reservera tema för berättelsens drivande problem eller fråga, för det som läsaren – lika ofta genom inlevelse som genom distansering – får brottas med och bearbeta.⁵ På så sätt ringar tema in en del av det som kan ge en läst

berättelse så kallad angång, det vill säga göra den personligt viktig och meningsfull för någon.⁶ Fördelen blir särskilt tydlig när det gäller narrativ med hemvist i barns och ungas populärkulturella fritidssammanhang, eftersom sådana narrativ historiskt trivialiserats och avfärdats i vuxenstyrda (formella) sammanhang. Magnus Perssons genomgång av ungdomsskolans olika förhållningssätt till populärkultur är ett välkänt exempel, liksom synen på science fiction eller tecknade serier inom litteraturvetenskap och på kultursidor.⁷ I *Dö din hund!* (2015) tar Olle Widhe upp ett exempel på hur krigsspel ansetts dölja vad krig handlar om i debatten om våld och spel – en ståndpunkt som bygger just på närvaron av kriget som motiv men frånvaron av kriget som tema.⁸ Frågan om hur och när ett narrativ kan kallas temadrivet kan därför sägas stå i fokus såväl när populär fiktion angår någon inom sitt mest omedelbara funktionssammanhang som när den anses inte göra det av utomstående.

Mitt analys exempel i den här artikeln är hämtat från bordsrollspelens värld och är framför allt historiskt motiverat. Tobias Radesäters independentrollspel *Supergänget* började ges ut som tecknad serie veckovis under 2006 och var det första spelet på svenska att ansluta till en amerikansk rollspelstrend där just temadrivet berättande stod i fokus. Som jag kommer visa är *Supergänget* i flera avseenden ett ovanligt och intressant spel i sig. Men i den här artikeln ligger dess största värde i att representera ett övergångsstadium från en äldre rollspelstradition där tema introduceras huvudsakligen genom spelets stoff, till en nyare tradi-

I SVENSK ROLLSPELSHISTORIA

tion där tema uppstår även genom att deltagarna följer spelets regler. Artikeln inleds med en kort bakgrunds-teckning över bordsrollspelshobbyn i Sverige från mitten av 1970-talet till mitten av 2000-talet. Därefter följer ett resonemang om hanteringen av tema i äldre rollspelstradition respektive den amerikanska independentutgivningingen på 2000-talet. Huvuddelen av artikeln utgörs av analysen av *Supergänget*. Avslutningsvis återknyter jag till dessa inledande iakttagelser genom att beakta vad man kan kalla en tematisk vändning i svenska bordsrollspel samt peka på ett par möjligheter för fortsatt forskning.

BORDSROLLSPELSHOBBYN I SVERIGE 1974–2006

Bordsrollspelshobbyn importerades till Sverige under andra halvan av 1970-talet.⁹ Precis som i USA, där spelformen föddes 1974 i och med Dave Arnesons och Gary Gygax *Dungeons & Dragons*, drog man nytta av infrastrukturen från den äldre krigsspelshobbyn – förvaltd av studentföreningar och andra intressesammanslutningar samt i någon mån av leksaksbutiker som bland annat sålde tennfigurer.¹⁰ I *Dungeons & Dragons* flyttades krigssimuleringen från historiska sammanhang till fantasymiljöer. Fälttågen förvandlades till skattletarjakter i monsterfyllda underjordskomplex och andra farliga miljöer, och i stället för trupper styrde deltagarna en så kallad rollperson vardera. Undantaget utgjordes av spelledaren som fick uppdraget att kontrollera resten

av fiktionsvärlden. Spelnarrativet växte fram som ett fortlöpande samtal och en kollektiv fantasi, där spelledaren beskrev en situation och därefter lät spelarna beskriva vad deras rollpersoner gjorde, ofta i första person.¹¹ Så här kunde det se ut 1981 om man spelade *The Isle of Dread*, ett kommersiellt spelmaterial ("äventyr") som placerade rollpersonerna på en mystisk ö fylld av skatter, pirater och monster:

Spelledaren: "Du lyckas fly Fruktans ö i en av roddbåtarna – utan skatt, men vid liv! Men piraterna som jagat dig stannar i vattenbrynet och spanar ut i natten: Vad gör du?"

Spelaren: "Jag täcker över min lykta och gömmer mig på båtens botten!"¹²

Spelets regler fungerade som fiktionsvärldens naturlagar och begränsade vad som gick att berätta. För att rollpersonen skulle lyckas gömma sig snabbt nog i det ovanstående exemplet kunde spelaren vara tvungen att slå en tärning och få ett utfall som låg under den siffra som representerade rollpersonens smidighet, intelligens eller något annat.

Det första rollspelet på svenska – *Drakar och Démoner* – kom 1982, ej att förväxla med redan nämnda *Dungeons & Dragons*.¹³ Utgivningen blev starten för en kraftig expansion av rollspelshobbyn. En serie kringprodukter av olika slag följde, men också andra svenska spel i bland annat science fiction- och skräckgenrerna. Sveriges roll- och

konfliktspelsförbund (Sverok) växte snart till Sveriges största ungdomsförbund, och bordsrollspel fanns att köpa i leksaksaffärer över hela landet. 1990-talet kom dock att präglas av en tillbakagång, vilket berodde dels på att rollspelen fick konkurrens från digitala spel och samlarkortspel, dels på att en amerikansk kritik av rollspel fick genomslag även i Sverige. Det kritiken framförallt uppehöll sig vid var föreställningen om att unga inte förmådde skilja rollspelsfiktionen från verkligheten. Utifrån olika perspektiv varnade kritikerna för att spelandet kunde leda till allt från förhöjd självmordsrisk till djävulsdyrkan och väpnad revolution.¹⁴ Den underliggande premisen för den debatt som blossade upp i kritikens kölvatten påminde inte bara om de i tid närliggande spel- och videovåldsdebatterna, utan även om Nick Carter- och Pippi-debatterna på 1910- respektive 1940-talet.¹⁵ Efter millennieskiftet fick svenska rollspel en renässans genom att 1980-talets starkaste varumärken – bland andra *Drakar och Demoner* – gavs ut i nya former. Detta speglade i allt väsentligt den internationella utvecklingen inom rollspelshobbyn.

BERÄTTANDET FÖRE OCH UNDER DEN AMERIKANSKA INDIEVÅGEN

Rollspelsnarrativens utveckling började på 1970-talet med introducerandet av följande struktur, baserad på skattjakten som litterärt motiv: Rollpersonerna fick ett uppdrag eller hörde talas om en skatt, förberedde sig, reste till en farlig plats, utforskade den och besegrade de fiender som fanns där, varpå de reste hem med skatten eller för att få en belöning av uppdragsgivaren. Någon reglerad karaktärsutveckling i litterär mening var det sällan fråga om i de äldsta spelen. Rollpersonerna blev bara skickligare och mer förmögna att ta sig an farligare monster och hinder. Om de förändrades i sitt sätt att tänka och vara, var detta något som tillfördes av spelets deltagare, huvudsakligen utan regelstöd.¹⁶ Snart kompletterades dessa

raka äventyrsberättelser emellertid med alternativ. När det gäller strukturen länkades – återigen med krigsspelen som influens – berättelser samman till så kallade kampanjer som jämte skattjakter också kunde innehålla ränkspel i stadsmiljö eller mysterielösande. Bordsrollspelens simulering av fiktionsvärldar passade också för utforskandet av främmande psyken. År 1981 kom Sandy Petersens *Call of Cthulhu*, ett spel som byggde på H. P. Lovecrafts skräcknoveller, med regler för nedbrytningen av det mänskliga psyket inför insikten om sin obetydlighet i ett ondskefullt, uråldrigt och oändligt kosmos.¹⁷ 1990-talets spel tog dessa tendenser längre, hela tiden i kontakt med framför allt populärlitterära genrer. När svenska *Kult* kom 1991 byggde det bland annat på gnosticistiska idéer och lät spelarna utforska trasiga psyken i en rännande världssillusion.¹⁸

Gemensamt för de flesta av mainstreamrollspelen under denna period var emellertid att deras mekaniska fokus antingen låg på simulering av fiktionsvärldar eller på taktiska moment i konfliktlösning och rollpersonsskapande. Trots att spelverksamheten i hög grad handlade om berättande, och trots att spelen ofta influerats av skönlitteratur, fanns det helt enkelt få regler för berättelser som drevs av angelägna frågor och problem.¹⁹ Jämför man det tidigare nämnda rollspelsäventyret *The Isle of Dread* med en av dess litterära förlagor, den stilbildande äventyrsromanen *Treasure Island* (1883), ser man visserligen att båda följer den ovanstående skattjaksstrukturen, men till skillnad från *The Isle of Dread* utgörs romanberättelsens drivkraft bara på ett ytligt plan av de olika karaktärernas strävan efter rikedom.²⁰ Temat i *Treasure Island* är snarare frågan om vad som gör en person till en brittisk gentleman: John Silver och Dr. Livesey fungerar i detta avseende som ytterlighetsexempel som Jim Hawkins kan förhålla sig till när han lär sig stå på egna ben och sätta sina principer framför det egna välbefinnandet.²¹ För den som spelade *The Isle of Dread* och liknande material var det svårt att utan explicit stöd i regler eller äventyrstext skapa något motsva-

rande, och svårigheterna förstärktes ytterligare av spelens traditionella deltagarroller. Uppdelningen där spelarna kontrollerade rollpersonerna och spelledaren kontrollerade världen gav den senare snart sagt all makt när det gällde beskrivningar av miljöer, kontrollen av en grundintrig och de hinder som rollpersonerna mötte. Om inte spelledaren själv valde det, gavs litet utrymme för *spelarna* att bidra till en berättelse där rollpersonernas fria val förde handlingen vidare och sade något relevant om någon intressant fråga eller problem. Sett till spelmekaniken låg det närmast till hands att recipiera berättelserna vid spelbordet i en begränsad version av Joseph Appleyards hjälteläsart – det vill säga som actionfyllda serier av situationer där hjältarna visade sin skicklighet, men utan att något angeläget tema bearbetades.²²

Viktigt att påpeka är emellertid att stoffet i äldre mainstreamrollspel också *kunde* vara tillräckligt för att ensamt skapa stark tematik även när regelstödet saknades. En rutinerad spelledare kunde på eget bevåg skapa situationer där spelarna likt Jim Hawkins tvingades till tematiskt viktiga val och sedan lämna berättelsen tillräckligt öppen för att ge dessa val verklig betydelse.²³ Många kommersiella äventyr aktualiserade också viktiga frågor, vilket exempelvis framgår i artikeln ”En avhoppares bekännelse”, publicerad i tidskriften *Sinkadus* 1988. Där beskriver Dag Stålhandske sitt dilemma som spelare av rollspellet *Chock* så här:

När jag spelade äventyret *Draculas hämnd* med några vänner inträffade plötsligt något helt oväntat: min rollperson, Richard of Dragons, blev rasande på S.A.V.E. [En organisation med uppgiften att bekämpa monster – min anm.] Orsaken till hans känslor var att Lord Boulton inta [sic] bara riskerade sina tjänares liv genom att ha underlåtit att informera dem om den fara de skulle komma att sväva i, utan även hade tänkt att de skulle tjäna som buffert mellan rollpersonerna och greve Dracula.²⁴

På Stålhandskes beskrivning av sin upplevelse följer en diskussion om etik i form av utdrag från S.A.V.E.:s arkiv: Ett brev från Stålhandskes rollperson kommenteras av två representanter för organisationen.²⁵ Arkivutdragen utgör i sig en sorts rollspelsnarrativ som drivs av den moraliska frågan som uppkommit i *Draculas hämnd*, men exemplet belyser också den betydelse som spelvärlden i detta sammanhang hade. De olika rösterna i brevväxlingen och deras fortsatta behandling av äventyrets fråga beror ju i hög grad av *Chocks* värld.²⁶ Inom en tradition som i stor utsträckning ägnade sig åt att försöka simulera olika spelvärldar, blev det naturligt att berättandets problem och frågor uppstod genom dem och inte genom reglerna. Det främsta exemplet på detta förhållande är kanske det postapokalyptiska *Mutant*. Där fick fantasyspelens traditionella uppdelning av rollpersonerna i typer eller klasser en social betydelse i ett benhårt klassamhälle efter Katastrofen, och mycket i spelet kretsade kring rollpersonernas ovetskap om vad som hänt när världen gick under och hur man levde dessförinnan. Genom spelvärlden skapades dels en dramatisk-ironisk sammanflätning av spelarnas undergångsrädsla och rollpersonernas nyfikenhet, dels en problematiserande skrattspegel av spelarnas samtid.²⁷

Under tidigt 2000-tal revolutionerade print-on-demand-tekniken möjligheterna för hobbyspelmakare att trycka och sprida sina egna alster. Independent-spel hade funnits redan på 1970-talet och ibland även plockats upp av förlag.²⁸ Men nu växte fenomenet snabbt. En av de rörelser som blev resultatet av detta *och* av mainstreamrollspelens renässans, var den amerikanska forgerörelsen. *The Forge* började som ett webbforum för skapandet av independentrollspel, men blev snart företrädare för ett specifikt teoretiskt sätt att tala om berättande som kom att förändra bordsrollspelshobbyn.²⁹ Den tongivande grundaren, Ron Edwards, byggde sin förståelse av rollspelsberättande på litteraturteoretikern Lajos Egris verk *The Art of Dramatic Writing* (1960).³⁰ Edwards urskiljde bland annat tre grundläggande kreativa agendor i rollspel:

gamism, simulationism och *narrativism*. I grov förenkling handlade de två förstnämnda om att spela för att göra spelmässigt intressanta val (till exempel att välja taktik i en strid med ett monster) respektive att simulera en annan verklighet (såsom J.R.R. Tolkiens Midgård). Den tredje agendan handlade däremot om just ett tematiskt drivet berättande. Utifrån Egris termer definierade Edwards ett spel som stödde en narrativistisk agenda som ett spel som bearbetade en *premiss* i form av ett mänskligt problem av någon sort, gestaltad framför allt genom den regelmässiga kopplingen mellan rollpersonernas drifter och deras handlingar. Genom de val som spelaren gjorde åt rollpersonen, transformerades premissen till ett tema, vilket, återigen i Edwards och Egris bemärkelse, innebar ett uttalat eller outtalat svar på problemet.³¹

Edwards teori var utmärkande för independentrollspelsrörelsen. Dess syfte var att kritisera mainstreamspel och lyfta fram narrativistiska spel som nya, teoretiskt underbyggda och fokuserade på berättande i en mer genomgripande och för deltagarna mer omvälvande mening. Någon empirisk grund för de tre kreativa agendorna presenterades aldrig av Edwards, ej heller någon systematisk kritik av Lajos Egris bok. Men ur *The Forge* kom en lång serie spel som var influerade av hans idéer och som i några fall också belönades med det prestigefyllda spelpriset The Diana Jones Award.³² Till Sverige importerades spelen av individuella rollspelare och mindre butiker, och de kom sakta men säkert att påverka hur man talade om äldre rollspel och hur man borde utveckla nya. Det första spelet på svenska som uttalat förhöll sig till Edwards narrativism blev independentrollspelet *Supergänget*.³³

SUPERGÄNGET

Supergänget är som namnet avslöjar ett superhjälterrollspel – det första svenska i genren och därtill den enda svenska regelboken att presenteras helt i form av en tecknad serie.³⁴ Det är dessutom ett av mycket få exempel, även internatio-

nellt, på ett meta- och pararollspel, det vill säga ett spel som är tänkt att spelas inuti och i någon mån som en kommentar till andra rollspel.³⁵ *Supergänget* gavs ut som webbserie i mitten på oktober 2006 och avslutades i april 2007, då spelet också trycktes.³⁶ Det överstattes till engelska 2007 (*Supercrew*) och till franska 2012 (*Superclique*). Spelet fick ett mycket gott mottagande i recensioner på diverse webbforum, i svenska rollspeltidningen *Fenix* samt i norska *Pegasus*, där det anmäldes i kombination med en kort intervju med upphovspersonen, Tobias Radesäter.³⁷

Spelidén till *Supergänget* kan beskrivas enligt följande:

Skede 1: Spelgruppen spelar ett mainstreamrollspel som har en typisk fiktionsvärld av fantasysnitt.

Skede 2: Spelledaren avbryter och berättar att en kris inträffat, till exempel ett bankrån eller en eldsvåda. Detta är signalen för att man börjar spela *Supergänget* istället. Spelarna antar nu rollen av sig själva – det vill säga rollspelare – fast med hemliga superkrafter. Den nya fiktionsvärlden är vid första anblicken en kopia av vår egen. Både spelarna och rollpersonerna sitter initialt runt ett spelbord. Spelarna beskriver hur rollpersonerna hittar på ursäkter för att lämna rummet och, väl ute, klär om till trikåer och ger sig av för att lösa krisen på klassiskt Superman-manér.

Skede 3: När krisen är löst beskriver spelarna hur deras rollpersoner återvänder till spelbordet. Därefter avslutas *Supergänget* och spelgruppen återgår till att spela mainstreamrollspelet och på nytt leva sig in i dess fiktionsvärld.

De roller som spelarna antar är i analogi med de tre ovanstående skedena treledade. Spelarna låtsas vara superhjältar som låtsas vara vanliga rollspelare som i sin tur antar roller i en fantasylvärld. Det handlar om ett raffinerat upplägg som kan belysas såväl utifrån

litteraturvetenskapliga som spelvetenskapliga perspektiv. Ur narratologisk synvinkel kan man säga att det som sker under spelmötet, själva berättarsituationen (spelbordet i vår värld), dupliceras i en *berättelsenivå* (spelbordet i *Supergänget*) som på sätt och vis står i ett samtidigt meta- och hypodiegetiskt förhållande till mainstreamrollspelandet – det vill säga det både ramar in och är omslutet av det.³⁸ Närmar man sig situationen utifrån ett mer renodlat spelperspektiv skulle man med spelforskaren och sociologen Gary Alan Fines istället kunna säga att spelet inbegriper ett slags ramkollaps. När *Supergänget* börjar sammanfaller de ramverk – verklighetens, spelaktivitetens respektive den kollektiva fiktionsvärldens – som rollspelare traditionellt agerar i och rör sig mellan. Men när *Supergänget* slutar glider de isär igen, eftersom *Supergänget* är omslutet av fantasyrollspelandet.³⁹

Regelbokens framställning är lika raffinerad som spelupplägget. Den tecknade serien inleds med att visa övergången från det som ovan beskrivits som Skede 1 till Skede 2, så som den framstår på *Supergängets* diegetiska nivå: En spelledare överges av sina spelare, som väl utom synhåll sliter av sig ytterkläderna och träder fram som trikåklädda superhjältar.⁴⁰

Men när spelarna försvunnit leder spelledaren läsaren igenom en annan dörr i spelrummet – in i en spelfabrik där *Supergänget* håller på att tillverkas. Framställningen i *Supergängets* regelbok varvar härefter fabriksrundvandringen och förklaringarna av olika mekaniker i rollspelet med paralepser där läsaren får se vad som händer med spelarna-som-superhjältar utanför fabriken.⁴¹ Dessa parallellhandlingar förklarar varandra så att regelmekanikerna som beskrivs i rollspelsfabriken exemplifieras i superhjärteberättelsen, medan superhjärteberättelsens utveckling förklaras av reglerna. Den trettiosidiga tecknade serien slutar med att spelarna kommer tillbaka och man återgår till mainstreamrollspelet.

Bildspråket i *Supergängets* teckningar är mycket enkelt. I mångt och mycket framstår de som en medvetet naiv korsning mellan Hergés rena linje och det första

numret av *Action Comics* från 1938, där Superman gjorde entré i seriernas värld.⁴² Fastän teckningarna inte kan jämföras med konstfärdigheten i dessa förebilder, skänker bildspråket tillsammans med frekventa humorinslag spelet ett avslappnat, anspråkslöst intryck som också har något av barnlitteraturens dubbla tilltal genom samförståndet med den som känner igen förebilderna och genom sin tillgänglighet för den som inte gör det.⁴³ Det handlar genomgående om få bildelement, rena färger, enkla skuggor och stiliserade miljöer. Den totala textmängden är förhållandevis stor, men allt som sägs är ordknappt och ledigt kommunicerat, ofta med direkt läsartilltal. Hanteringen av bildrutor, kanaler och ramar är överlag traditionell, men gör återhållsamt bruk av en ganska stor mängd finesser. Spelldaren som guidar läsaren genom fabrik och regler kan till exempel vika undan ett hörn av en bildruta i paralepsen, peka över ramar och kanaler, dyka upp i infällda bubblor, skapa tid genom att dyka upp på flera platser i en och samma bildruta, sitta på textbubblor, med mera. En av seriemediets mest uppskattade introduktionsböcker, Scott McClouds *Understanding Comics* (1994), är här en tydlig intertext.⁴⁴ Tillsammans gör bildspråket och de berättarmässiga greppen att serien träder fram som en modern indiekommentar till en superhjärteserie från genrens barndom, även kallad ”the Golden Age”.⁴⁵

Regelbokens ikonotext – det vill säga bildrutor och bubblor i förening – förklarar spelet effektivt med ett hårt bantat urval av regelmekanismer.⁴⁶ Förutom instruktioner för skapandet av rollpersonens superkrafter, för den grundläggande spelidén och för hur själva berättandet sker (vilket jag ska återkomma till nedan) finns endast regler för konflikter mellan superhjältar och superskurkar. *Supergänget* står i fråga om format, medium och utförande således i bjärt kontrast till de mainstreamrollspel som runt 2006 omfattade hundratal och ibland tusentals dubbelspaltiga textsidor med detaljerade regler, huvudsakligen avsedda att stödja simuleringen av olika spelvärldar.



SAMBERÄTTANDE OCH NARRATIVISM

Supergängets regelbok förhåller sig explicit till den tidigare rollspelstraditionen. Redan på dess andra sida återges hur spelledaren promenerar igenom rollspelsfabriken. Där ligger Cthulhu och sover, en bakåtpendande skylt bär texten ”BRP” (”Basic Role-Playing”, vid tiden den dominerande regeltraditionen i Sverige) och figurer från tidigare nämnda *Mutant* är på väg i motsatt riktning. Spelledaren själv är på väg till andra sidan fabriken och följer en skylt med texten ”Narrativism”, det vill säga Edwards tredje kreativa agenda.

Vid första anblicken förefaller det emellertid som om *Supergängets* regler inte fullt ut stödjer Edwards version av tematiskt rollspel. Det är i sig inget märkvärdigt då kunskapen om den indieörelse som Edwards var en del av vid denna tidpunkt var tämligen begränsad i Sverige. På den största svenska webbgemenskapen för rollspel – rollspel.nu – förknippade man framförallt narrativism med vad man kallade ”samberättande”, det vill säga med distributionen av berättarmakt snarare än med tema och premiss. Det faktum att spelledaren i *Supergängets* regelbok är på väg åt narrativism-hållet i rollspelsfabriken, markerar därmed en positionering visavis mainstreamtraditionen som i grunden handlar om att ge spelarna mer inflytande över rollspelsberättelsen.

Frågan om inflytande är förbunden med slumpens och tärningarnas funktion i berättandet. I mainstreamrollspelandet gick berättandet till ungefär så här:

- A. Spelaren beskrev en rollpersons handlingsförsök.
- B. Spelledaren avgjorde en svårighetsgrad och lät spelaren slå tärningarna (eventuellt slog spelledaren även tärningarna själv) för att se om utfallet räckte till för en lyckad handling.
- C. Spelledaren beskrev vad som blev resultatet av rollpersonens handling.

I *Supergänget* fungerar det istället så här:

- A. Spelaren säger vad rollpersonen försöker *uppnå*.
- B. Spelaren slår tärning mot en fast eller spelledarvald svårighetsgrad.
- C. Spelaren beskriver vad rollpersonen *gör och uppnår*, utifrån utfallet av B.

Skillnaden i berättandet mellan *Supergänget* och manistreamrollspelen ligger, som dessa exempel ger vid handen, i vad som i rollspelsteoretiska sammanhang benämns handlings- respektive konfliktesolution.⁴⁷ I äldre spel tjänade tärningsslaget oftast till att avgöra om en handling lyckades, det vill säga till att simulera en fiktionsvärld genom att göra tärningsslagets sannolikhet ekvivalent med fiktionsvärldens interna lagbundenhet. Tärningsslaget i *Supergänget* tjänar till skillnad från detta till att avgöra berättelsens riktning. Med spelforskaren Karl Bergström skulle man kunna säga att *Supergänget* är ett spel som följer principen ”rules first”, medan den äldre traditionen oftast följde principen ”narration first”.⁴⁸ Detta innebär i sin tur att spelledarens berättarmakt minskar, dels genom att händelseutvecklingen avgörs av tärningar och spelare, dels genom att spelarna i större utsträckning än i tidigare spel står för det konkreta, muntliga berättandet.

Den här berättarmässiga aspekten av *Supergänget* är förenad med ett nytt sätt att hantera karaktärsutvecklingen. I äldre spel var denna framför allt mekanisk: nya färdigheter, magiska besvärjelser och förmågor resulterade i större utsikter till framgångsrikt äventyrande. I *Supergänget* kan spelarna istället öka sina rollpersoners möjligheter genom analepser i form av anekdoter.⁴⁹ Den som ska använda en superkraft kan till exempel berätta om ett tidigare tillfälle då rollpersonen använde superkraften, för att få en bonus till sitt tärningsslag. Förutom att skänka rollspelsnarrativet en mer dynamisk tidshantering, innebär detta att rollpersonernas bakgrunder utvecklas och spelarens berättarmakt stärks.

I förhållande till Edwards narrativism framstår det som att *Supergänget* går halva vägen. Spelarna är betydligt mer involverade som berättare än i äldre

mainstreamspel, och de får göra konkreta val som handlar om vad rollpersonerna vill uppnå. Spelet och dess regler ger förutsättningar för något mer än ett sekventiellt berättande bestående av spännande situationer. Samtidigt saknas regler för rollpersonernas drivkrafter, och någon uttalad premiss i narrativistisk bemärkelse finns inte i spelet. *Supergänget* är ett övergångsexempel. När det gäller tema följer spelet varken forgerörelsens eller den spelvärldssimulerande traditionens mönster helt och hållet. Det faller istället tillbaka på sin och superhjaltegenrens mest ikoniska serieförlaga: ”Superman”.

”SUPERMAN”, SUPERGÄNGET OCH RELATIONEN TEMA-BEHOV

Världens första Superman-avsnitt framstår inte heller med självklarhet som temadrivet. Avsnittet börjar med en handfull bildrutor som beskriver Clark Kents härkomst och uppväxt, fram till den dag han bestämmer sig för att ikläda sig trikåer och bli ”Superman! Champion of the oppressed, the physical marvel who had sworn to devote his existence to helping those in need!”⁵⁰ På de efterföljande tolv sidorna avlöser olika skeden varandra utan starkare koppling och fungerar framför allt som en exposé över hjältens egenskaper: Rättvissekänslan, styrkan, osårbarheten, den dubbla identiteten, tycket för Louis Clarke, gentlemannamässigheten, nyfikenheten och avskyn för omoral bland maktbävare. Ett potentiellt tema framträder först när man, som Grant Morrison gör, placerar berättelsen i dess historiska kontext och relaterar den till läsarnas behov. När *Superman* lanserades och utvecklades under superhjalte-guldåldern svarade serien mot de manliga läsarnas upplevda tillkortakommanden i förhållande till det motsatta könet och mot publikens rädslor och handfallenhet inför samhällsproblem som den stora depressionen, den organiserade brottsligheten, korruptionen och småningom det hotande kärnvapenkriget. Under den tafatta förklädnaden av Clark

Kent doldes en oförstörbar, superstark, åtråvärd hjälte som inte behövde bry sig om att få mat på bordet, som gangstrarnas tommy-guns inte rädde på och som kunde vända missiler i luften för att låta dem harmlöst explodera utanför atmosfären.⁵¹ Den sekventiella demonstrationen av egenskaper hos Superman eller Clark Kent tjänade i det perspektivet till att lyfta fram problem i det rådande mandsidealets förhållande till samtidens faror.

Supergängets hantering av tema blir på motsvarande sätt endast begriplig i relation till vad som initialt finns utanför spelet. Relationen mellan vår verklighet, spelvärlden och det omgivande mainstreamrollspelets värld är som visats ovan mycket noggrant reglerad genom förhållandet mellan olika diegetiska nivåer och genom ramkollapsen, men den innebär dessutom en omkastning av vad Fine kallar medvetandekontexter.⁵² I Fines material från åren 1974–1983 utmärks ett gott rollspelande av ”pretense awareness” till skillnad från ”open awareness”, med vilket menas att man undviker att låta rollpersonen agera utifrån sådant som spelaren men inte rollpersonen känner till. I *Supergänget* är det tvärtom: När ramverken kollapsar blir den öppna medvetandekontexten någonting positivt, och spelaren tillåts använda alla sina kunskaper. På flera olika sätt gör alltså reglerna att kopplingen mellan verklighet och spelvärld blir väsentligt starkare än i det omgivande fantasyrollspelandet, vilket i sin tur ger upphov till en specifik sorts jämförelse och problematik.

För även om *Supergängets* värld är starkt kopplad till vår är den inte en karbonkopia. Så fort rollpersonerna lämnat bordet där spelarna sitter och gått ut genom dörren, hamnar de i ett Sverige som inte bara plågas av superskurkar, utan som också framstår som tidsförskjutet. Precis som Bruce Timms och Eric Radomskis *Batman. The Animated Series* (1992–1995) utspelar sig i en sorts tidlöst amerikanskt 1950-tal, framträder ur *Supergängets* enkla, stiliserade teckningar något av ett tidlöst folkhems-Sverige.⁵³ Byggnaderna har genomgående 50-talsarkitektur.

Poliserna ser ut att vara hämtade från *Pippi Långstrump*. Värmeelementen i inredningen och kläddetaljer som gymnastikskor och kepsar är från 1950- eller 1960-tal, liksom de motorcyklar och båtar som figureerar i serien. Intrycket förstärks av det naiva uttrycket och av små detaljer: ”Riksbanken” är till exempel en enkel byggnad där någon hängt en skylt med ”Stängt” på dörren. Det är med andra ord inte bara superkrafter som spelaren bjuds på i *Supergänget* utan även en tidsresa till ett fiktivt Sverige som framställs nostalgiskt som mer optimistiskt, tryggare och (än så länge) mindre teknifierat.⁵⁴ De problem som superhjältarna tar sig an är enkla i jämförelse med terrordåd, multiresistenta virus och miljöförstöring, för att nämna några av 2000-talets hot. I regelbokens serie fångar de bankrånare, räddar folk från en eldsvåda och hämtar ner en katt från ett träd.⁵⁵ *Supergänget* framstår mot denna bakgrund, i likhet med ”Superman” och i harmoni med sin anspråkslöshet och humor, som svarandes mot ett behov av en enklare och mindre farlig värld.

Jämför man till sist detta med kopplingen mellan verklighet och spelvärld i det omgivande mainstreamrollspelet framträder både olikheter och likheter. Även om kopplingen alltså inte är lika stark som i *Supergänget*, har behovet av den typiska fantasyvärlden förklarats (och kritiserats) på liknande sätt som ett behov av en tillflykt från våra gråskalor och vår vanmakt inför globala problem. I fantasyvärldar är gränserna mellan ont och gott ofta skarpa, uppdraget är tydligt (till exempel: ”tag ringen och släng den i vulkanen”) och rollpersonerna har något av superhjältens förmågor genom sina stora kunskaper om magi och stridskonst.⁵⁶ Samtidigt berodde den historiska uppkomsten av mainstreamrollspelens simulerade världar kanske också på en önskan att fly *från* den typ av samhälle som *Supergänget* nostalgiskt blickar tillbaka på. I detta triangelförhållande mellan världar och i spänningen mellan berättarfrihet och inlevande eskapism, ligger ytterst *Supergängets* metalitterära tema och problematik. Att spela *Supergänget* är att överge den värld man en gång flydde till, för att återgå till den

värld man en gång flydde *från* men som deltagarna i verkligheten inte längre kan nå.⁵⁷ Kanske ligger i detta också något av den vuxnes längtan tillbaka till en kravlös barndom.

EN TEMATISK VÄNDNING

Dagens svenska rollspelsutgivning består i stor utsträckning av vad som benämns ”neotrad”: Forge-influerade regellösningar förenas med äldre varumärken och spelvärldar, ofta genom ett ökat spelarinflytande över rollspelsnarrativet och genom en spelmekanisk förstärkning av en spelvärldsburen tematik.⁵⁸ *Supergänget* kan ses som ett historiskt övergångsexempel i en tematisk vändning som sker runt 2006. Vändningen består i att tema i äldre bordsrollspel framför allt genereras av stoffets frågor och problem, medan tema i yngre spel i större utsträckning även genereras genom regler som vägleder berättandet och ger detta tematisk fokus. Det är viktigt att påpeka att detta inte ska ses som en generell utveckling i riktning mot fler eller starkare tematiskt drivna rollspelsnarrativ. Man kan tänka sig att nyare spel i sitt bejakande av alla deltagares spontana kreativitet runt spelbordet, också förlorar något av det noggrant förberedda spelmaterialens tematiska potential.

Det behövs mer forskning om stoff- och regelgenererad tematik, inte bara i äldre och nyare bordsrollspel utan också i andra spelformer som digitala spel och bräd- och kortspel. Kanske kan analysen av *Supergänget* ge uppslag till en analys av tema i exempelvis *Journey* (2012), *Arkham Horror* (1987–) eller *Magic: The Gathering* (1993–)?⁵⁹ När det gäller bordsrollspel har den neotraditionella trenden fått konsekvensen att flera svenska titlar har mycket olika utgåvor från tiden före respektive tiden efter *Supergänget* och forge-teorins genomslag, och därför skulle kunna utgöra intressanta studieobjekt. Ett exempel på detta är spelet *Suavelvinter*, som ursprungligen gavs ut som spelmaterial till *Drakar och Demoner* under

1980- och 1990-talen, men som 2012 kom i en nyutgåva med indieinfluerade regler.⁶⁰ Ett annat exempel är *Kult* (2016), som redan i första utgåvan ter sig som en föregångare när det gäller regler och tema, men som snart kommer i en ny utgåva efter en rekordstor gräsrotsfinansiering.⁶¹ Båda dessa spel präglas också av väsentligt större omfattning, allvar och tematiska anspråk än *Supergänget*. Internationellt finns slutligen

flera nya intressanta föreningar av renodlat traditionella regelsystem och äventyr av utpräglat konstnärlig och litterär karaktär. Äventyret *A Red and Pleasant Land* (2014) och *Maze of the Blue Medusa* (2016), båda avsedda för en åttiotalsversion av *Dungeons & Dragons*, är här de främsta exemplen.⁶² Om de får någon motsvarighet i svensk spelutgivning får framtiden utvisa.

NOTER

1. Will Crowther, *Colossal Cave Adventure*, 1976. www.amc.com/shows/halt-and-catch-fire/colossal-cave-adventure/landing (Sidan hämtad 14 mars).
2. Ergodisk litteratur kräver en annan sorts läsarakтивiteter än vanligt. Till exempel kan den mekaniska avkodningen av texten vara förgrundad, som när man tvingas välja läsväg i Guillaume Apollinaires "Lettre-Océan", i *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913–1916)*, Paris: Mercvire de France, 1918, s. 38–41. För begreppet ergodicitet, se Espen J. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997, s. 1–23. För en diskussion om spel och litteratur, se Henry Jenkins, "Game Design as Narrative Architecture", i Noah Wardrip-Fruin och Pat Harrigan (red.), *First Person. New Media as Story, Performance, and Game*, Cambridge Mass.: MIT Press, 2003, s. 118–130.
3. Jfr Marie-Laure Ryan, som noterar: "From an aesthetic point of view [...] the greatness of an artwork is judged on the basis of its potential for self-renewal, while computer games, even the best of them, are meant to be 'beaten'". I en tillhörande not klargör Ryan att hon avser "games of problem solving, such as *Myst* and *Zork*" – båda arvtagare just till *Colossal Cave Adventure*. Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Johns Hopkins Univ. Press: Baltimore, 2001, s. 309 och 372.
4. Jfr t.ex. Ross C. Murfin och Supriya M. Ray, *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*, Basingstoke: Macmillan, 1997, s. 224f. och 400; J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Theory*, 4. uppl., London: Penguin Books, 1999, s. 522 och 913. Detta är också vanligt i Sverige. Se t.ex. Maria Nikolajeva, *Barnbokens byggklossar*, 2 uppl., Lund: Studentlitteratur, 2004.
5. Peter Hallberg, *Litterär teori och stilistik*, 3 uppl., Göteborg: Esselte studium, 1983, s. 47f. Som jag använder begreppet framställer sig temat genom att använda element från motivet. I litteraturen är temat ofta förknippat med en förändring hos huvud- eller bipersoner och ställs på sin spets vid berättelsens peripeti.
6. För begreppet "angång", se Staffan Thorson, "Den teoretiska praktiken. Exemplet studentläsningar", i Jenny Bergenmar et al. (red.), *Tilltal och svar. Studier tillägnade Beata Agrell*, Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2009, s. 263f. Thorson lånar (med viss anpassning) begreppet från Mats Furberg, och avser då relationen mellan en textuell struktur och en läsare som upplever att det lästa har personlig mening. I detta är begreppet besläktat med receptionsetetikens "Wirkung", dvs. verkan till skillnad från effekt. Se Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, London: Routledge, 1978, s. x och 98. Jfr även Jonas Linderöth, *Datorspelandets mening. Bortom idén om den interaktiva illusionen*, diss. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2004.
7. Se Magnus Persson (red.), *Populärkulturen och skolan*, Lund: Studentlitteratur, 2000, samt Jerry Määttä, *Raketsommar. Science fiction i Sverige 1950–1968*, diss. Lund: Ellerströms, 2006, s. 114f. och 121f. När det gäller tecknade serier och litteraturvetenskap finns talande nog en enda svensk avhandling: Helena Magnusson, *Berättande bilder. Svenska tecknade serier för barn*, diss. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2005.
8. Olle Widhe, *Dö din hund! Krig, lek och läsning i svensk barnboksutgivning under 200 år*, Lund: Ellerströms, 2015, s. 320. Widhes exempel är hämtat från en DN-artikel av Vera Brodin, se s. 337 not 13. Vidare forskning om krigsspelsdebatten finns i Tommy Gustafssons "Debatten om och rätttegången mot de våldsamma TV- och datorspelen under 2000-talet", i Tommy Gustafsson och Klara Arnberg (red.), *Moralpanik och lågkultur. Genus- och mediehistoriska analyser 1900–2012*, Stockholm: Atlas, 2013.
9. Den första dokumenterade importen skedde redan 1974 och beskrivs i fanzinet *Runan*: "Allt började en regnig höstdag 1974 när jag läste en recension i ett amerikanskt SF-fanzine som hette *Supernova*, om ett underligt och förbryllande fantasy-spel som hette *Dungeons & Dragons*. [...] En månad senare anlände ett paket från dem med en låda av imiterat trä innehållande tre små häften med regler." Mikael Börjesson, "Titan Games", i *Runan*, 2005:38, s. 18.
10. Dave Arneson och Gary Gygax, *Dungeons & Dragons*, vol.

- 1–3, Lake Geneva: Tactical Studies Rules, 1974. De första tre häftena förutsatte konfliktregler från Gary Gygax och Jeff Perren, *Chainmail. Rules for Medieval Miniatures*, Evansville: Guidon Games, 1971.
11. I den bemärkelsen sprang bordsspel även ur barns berättande och roller. Jfr Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality 2. Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore: John Hopkins University Press, 2015, s. 209f. och 226ff. För forskning om bordsspelens födelse, se Jon Peterson, *Playing at the World. A History of Simulating Wars, People and Fantastic Adventure, from Chess to Role-Playing Games*, San Diego: Unreason Press, 2012. För barns roll- och krigslekar, se Widhe, 2015.
 12. Exemplet bygger löst på David Cook och Tom Moldvay, *Dungeon Module X1. The Isle of Dread*, Lake Geneva: Tactical Studies Rules, 1981.
 13. Stephen Perrin, *Drakar och Demoner*, övers. och bearb. Tomas Björklund, Lars-Åke Thor och Fredrik Malmborg, Stockholm: Target Games, 1982. Den engelska förlagan utgjordes av Steve Perrins "Magic World" och Greg Staffords och Lynn Willis "Basic Role-Playing", vilka båda utgavs som häften i Steve Perrin et al., *Worlds of Wonder*, Albany: Chaosium, 1982. Den svenska översättningen av *Dungeons & Dragons* kom inte förrän 1986 och blev aldrig någon kommersiell framgång. Se Börjesson, 2005, s. 19f.
 14. Skedet finns detaljerat beskrivet och fördömligt dokumenterat i Anna-Karin och Daniel Linder Krauklis, *Finna dolda ting. En bok om svensk rollspelshistoria*, Stockholm: Galago, 2015. Se även Orvar Säfström och Jimmy Wilhelmsson, *Äventyrsspel. Bland mutanter, drakar och demoner*, Malmö: Bokfabriken, 2015.
 15. Gustafsson och Arnberg 2013. Ulf Boëthius, *När Nick Carter drevs på flykten. Kampen mot "smutslitteraturen" i Sverige 1908–1909*, diss. Stockholm: Gidlunds, 1989. Ulla Lundqvist, *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, diss. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1979.
 16. Möjligen kan tidiga rollspel ses i ljuset av Joseph Campbells monomyt, dvs. att uppdraget och återvändandet representerar en cykel genom vilken hjälten når en högre och förutbestämd potential. Se Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York: Pantheon Books, 1949.
 17. Sandy Petersen, *Call of Cthulhu. Fantasy Role-Playing in the World of H. P. Lovecraft*, Albany: Chaosium, 1981. För en analys av relationen mellan spelet och Lovecrafts noveller, se Sandy Petersen och Lynn Willis, "Call of Cthulhu Designers' Notes", i *Different Worlds*, 1982:19, s. 8–13. Bland annat diskuteras hur den negativa och obevekliga karaktärsutveckling i Lovecrafts noveller (många dör eller blir galna) behövde modereras när spelet gjordes.
 18. Gunilla Jonsson och Michael Petersén, *Kult. Döden är bara början*, Stockholm: Games, 1991. Många spel hade regler för utveckling av fobier som ett resultat av rollpersonernas traumatiska upplevelser, men de stod inte i fokus för spelet som i *Call of Cthulhu* eller *Kult*. På liknande vis fanns i *Drakar och Demoner Expert* regler för karaktärernas livsmål (och en diskussion av deras förhållande till litterära stereotyper), men livsmålen var inte knutna till spelets resolutionsmekaniker utan fungerade mest som ett medel för spelledaren att disciplinera spelarna. Se Lars-Åke Thor och Anders Blixt, *Drakar och Demoner Expert*, Stockholm: Tamb Äventyrsspel, 1985, s. 12ff. och 76f.
 19. Det är inte svårt att påvisa ett intresse för tematiskt spelande i rollspelens tidiga historia, men desto svårare att hitta regelstöd för det. I *Worlds of Wonder* följde till exempel en produktkatalog med ett förord där relationen spelare–rollperson diskuteras ingående i förhållande till upplevda problem i samtiden, men spelet saknar samtidigt konkret regelstöd för något sådant. Tadashi Ehara, "Editorial", i *Chaosium Games Catalog*, vol. 1, 1982:2, s. 2.
 20. Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, London, Paris & New York: Cassell & Company, 1883. Förutom inslagen från *Treasure Island* i form av pirater, skattsökande m.m., är *The Isle of Dread* också influerat av "Skull Island" i Edgar Wallace och Merian C. Coopers *King Kong* (1933–).
 21. Vuxenblivandets tema förekommer i många äventyrsberättelser. För en intressant artikel som betonar det samtidigt avskräckande och förebildande i Long John Silvers relation till en faderssökande Jim, se Chamutal Noiman, "'He a Cripple and I a Boy'. The Pirate and the Gentleman in Robert Louis Stevenson's *Treasure Island*", i *Topic. The Washington & Jefferson College Review*, vol. 58, 2012, s. 56–71.
 22. Joseph A. Appleyard, *Becoming a Reader. The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, s. 57–93. Jfr dock Stefan Lundström och Christian Olin-Scheller, "Narrativ kompetens. En förutsättning i multimodala textuniversum?", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2010:3–4.
 23. Man kan t.ex. tänka sig en utveckling av *The Isle of Dread* som tar fasta på det återkommande inslaget av människohandel: Piraterna i äventyret är slavhandlare, de utstötta på Taboo Island (en ö i ön) är huvudjägare och vid äventyrets slut möter rollpersonerna varelser som kan förslava dem. Se Cook och Moldvay 1981, s. 8, 22f., 26 och 29.
 24. Dag Sthålhandske, "En avhoppares bekännelse" i *Sinkadus*, 1988:12. Artikeln är satt på ett sådant vis att "Tvivla korsfarare!" framstår som titel, men på tidningens omslag och i dess innehållsförteckning är det "En avhoppares bekännelse" som anges. *Chock. Äventyr i det okända* gavs ut 1985 av Stockholmsförlaget TAMB Äventyrsspel och var en direkt översättning (översättaren ej namngiven) av Gali Sanchez et al., *Chill. Adventures into the Unknown*, Delavan: Pacesetter, 1984. Sanchez skrev 1984 även *Vengeance of Dracula* för samma förlag, vilket översattes för Äventyrsspels räkning av Gunilla Jonsson och utkom med titeln *Draculas hämnd* på svenska 1986.
 25. De senare var författade av Anders Blixt, en av tidskriftens redaktörer. Värt att notera är att det som diskussionen gäller, dvs. det etiska i bruket av utbytbara hjälpredor till rollpersonerna, var vanligt och reglerat redan i första versionen av *Dungeons*

- & *Dragons*. När hjälpredor utsattes för återkommande fara blev de mindre lojala. Arneson och Gygax 1974, s. 13 i häfte ett av tre ("Men & Magic").
26. *Chocks* värld kan enklast beskrivas som historisk med inslag av övernaturligheter. Man kunde spela i olika tidsåldrar, från mitten av artonhundratalet till nutid (1984). *Draculas hämnd* utspelar sig 1892.
 27. Michael Petersen och Gunilla Jonsson, *Mutant*, Stockholm: TAMB Äventyrsspel, 1984. Sin fulla potential nådde den spelvärldsgenererade tematiken i spelet emellertid först i en senare och väsentligt mer omfattande upplaga som inleddes med Joakim Bergström et al., *Mutant. Undergångens arvtagare*, Umeå: Järnringen, 2002.
 28. Se t.ex. David A. Hargrave, *The Arduin Grimoire. Volume 1*, San Francisco: Grimoire Games, 1978. Ett intressant senare exempel är John Tynes *Puppetland. A Storytelling Game with Strings in a Grim World of Make-Believe*, London: Hogshead Publishing, 1999. Spelet förde samman handdockor och traditionellt sagoberättande med bordsrollspel. Dess spelvärld och anslag hade en stark tematik som kretsade kring relationerna mellan barn och vuxen och mellan skapad och skapare.
 29. Hur den internationella utvecklingen sågs av svenska spelare och spelmakare framgår av Linder Krauklis, 2015, s. 216–251.
 30. Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, New York: Simon & Schuster, 1960.
 31. Ron Edwards, "System Does Matter", i *Sorcerer*, Chicago: Adept Press, 2001, s. 127ff. Se även "Narrativism. Story Now", www.indie-rpgs.com/_articles/narr_essay.html, 2003 (Sidan hämtad 15 mars 2017).
 32. Ron Edwards, *Sorcerer*, Chicago: Adept Press, 2001. För The Diana Jones Award, se <http://thedianajonesaward.org> (Sidan hämtad 12 maj 2017). Forge-influerade vinnare förutom *Sorcerer* är Paul Czege, *My Life With Master*, Half Meme Press, 2003; Jason Morningstar, *Grey Ranks*, Chapel Hill: Bully Pulpit Games, 2007; Jason Morningstar, *Fiasco*, Chapel Hill: Bully Pulpit Games, 2009.
 33. På engelska gav Jonas Karlsson (nu Ferry) ut indiespelet *One Can Have Her* redan 2005. Spelet fick småningom illustrationer av Radesäter. Ferry kom sedan att bidra till spelet *Noir*, som utkom i december 2006 efter att *Supergänget* hade börjat ges ut. Där anammas också Edwards idéer.
 34. Faktum är att *Supergänget* kan vara det första och till och med det enda spelet i världen att presenteras helt som tecknad serie. Mig veterligen används greppet endast i begränsad utsträckning i andra spel, vanligtvis då spelet bygger på någon tecknad serie som i Greg Stolze, *The Usagi Yojimbo Roleplaying Game*, Elk Grove: Gold Rush Games, 1997. Spelet bygger på Stan Sakais antropomorfa tecknade serie *Usagi Yojimbo*.
 35. Det mest kända exemplet på ett kombinerat meta- och parollspel är annars *Power Kill* av John Tynes från 1999, utgivet som bilaga till ovan nämnda *Puppetland*. Spelet är designat för att belysa de moraliska implikationerna (i vår värld) av det som sker i fiktionsvärlden.
 36. I Linder Krauklis 2015 anges att spelet trycktes 2010, vilket inte är korrekt. Se <http://oldsite.rollspel.nu/forum/ubbthreads.php/topics/472604/1.html> (Sidan hämtad 13 mars 2017).
 37. Åsa Roos, "Supergänget", i *Fenix*, 2007:4, s. 56. Håken Lid, "Supergjengen tar saken", i *Pegasus*, 2007:5, s. 28f.
 38. Diegetiska nivåer inom narratologin kommer ursprungligen från Gérard Genette, "Discours du récit. Essai du méthode", *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, s. 238f. Efter Genette förekommer en hel del varianter när det gäller benämningen på olika nivåer. Med metadiegetisk menar jag en ramberättelse som omger en huvudsaklig berättelse. Med hypodiegetisk menar jag en berättelse som berättas inom en annan berättelse. Jfr Rimmon-Keenan Schlomith, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London: Routledge, 1983, s. 91f; Nikolajeva, 2004, s. 162ff.
 39. Originaltermerna är här "primary frame", "game frame" respektive "fantasy frame". Gary Alan Fine, *Shared Fantasy. Role-Playing Games as Social Worlds*, Chicago: University of Chicago Press, 1983, s. 182ff. och 205. Fine hämtar rambergreppet från Erving Goffman, "Fun in Games", i *Encounters. Two Studies in the Sociology of Interaction*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1961, s. 17–81.
 40. Hela *Supergänget* kan läsas online på <https://sites.google.com/site/tobiasradesater/super> (Sidan hämtad 13 mars 2017).
 41. Paraleps avser här något som inträffar samtidigt, någon annanstans. Genette, 1972, s. 211f.
 42. Jerry Siegel och Joe Shuster, "Superman", i *Action Comics*, 1938:1, s. 1–13.
 43. Med dubbelt tilltal avses vanligen att en berättelse riktar sig samtidigt till både yngre och äldre, om än inte nödvändigtvis på samma vis. För olika varianter av tilltal i barnlitteratur, se Barbara Wall, *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, Basingstoke: Macmillan, 1991, s. 9, passim.
 44. Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: Harper Collins Publishers, 1994.
 45. Perioden avser 1930- och 1940-talens superhjäleserier med *Superman* och *Batman* som de mest framträdande exemplen. Själva begreppet började användas redan på 1960-talet och avgränsas mot efterföljande åldrar av mindre ädel halt – silver-, brons- och järnåldrar. Se Grant Morrison, *Supergods. Our World in the Age of the Superhero*, London: Jonathan Cape, 2011. En guldålder finns också omnämnd i Magnusson 2005, s. 158. Då används emellertid en mer generell betydelse av ordet och *Stålmannen* betecknas som en "äventyrsserie".
 46. Begreppet ikonotext avser kombinationen av och relationen mellan bild och text. Se Kristin Hallberg, "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1982:3–4, s. 163ff.
 47. Se t.ex. "conflict resolution" respektive "task resolution" i Ron Edwards, "The Provisional Glossary", 2004, http://indie-rpgs.com/_articles/glossary.html (Sidan hämtad 23 maj 2017)
 48. Vad som är först i distinktionen handlar alltså om huruvida

- reglerna bestämmer vad som får berättas eller om berättandet avgör hur reglerna ska appliceras. Distinktionen är eventuellt att föredra framför den mellan handlings- och konfliktresolution, eftersom handlingsresolution handlar om den diegetiska nivån, medan konfliktresolutionen opererar på berättarnivå. Karl Jones Bergström, *Playing for Togetherness. Designing for Interaction Rituals Through Gaming*, Göteborg: Department of Applied Information Technology, diss. Göteborg University, 2012.
49. Jag använder analeps i Genettes bemärkelse av tillbakablick. Genette 1972, s. 82.
 50. Siegel och Shuster 1938, s. 1.
 51. Morrison 2011, kap 1–2.
 52. Fine 1983, s. 187ff. Medvetandekontexter är en utveckling av "awareness contexts" från Barney G. Glaser och Anselm L. Strauss, "Awareness Contexts and Social Interaction", i *American Sociological Review*, vol. 29, 1964:5, s. 669–679, där det bland annat står: "By the term awareness context we mean the total combination of what each interactant in a situation knows about the identity of the other and his own identity in the eyes of the other" (s. 670). Omkastningen ifråga blir här en omkastning mellan "pretense awareness" och "open awareness".
 53. Bruce Timm och Eric Ramonski, *Batman. The Animated Series*, New York: Warner Bros. Animation, 1992–1995. Andra möjliga jämförelser utanför superhjältoseriernas värld är t.ex. Hergés *Tintin* eller varför inte Disneys Duckburg!
 54. Därmed inte sagt att Sverige under tiden för det socialdemokratiska folkhemsprojektet inte var teknikintresserat, se Michael Godhe, *Morgondagens experter. Tekniken, ungdomen och framsteget i populärvetenskap och science fiction i Sverige under det långa 1950-talet*, diss. Stockholm: Carlssons bokförlag, 2003, s. 22f.
 55. Intressant i sammanhanget är dock den franska översättningens äventyr (som alltså saknas i *Supergänget* och *Super-crew*), vilket utspelar sig i ett fiktivt Lyon med väsentligt mer moderna faror. Där utgörs skurkarna huvudsakligen av robotar och handlingen kretsar kring stulen "calcidirium loud" med "propriétés explosives décuplées lorsqu'il subit une ionisation massive" (ung. 'tungt calcidirium' resp. 'tiofaldigade explosiva egenskaper när det utsätts för en massiv jonisering', min övers.) – vilket är en uppenbar atomvapenreferens. Äventyret bryter tämligen skarpt mot Radesäters verk, inte minst genom att lämna seriemediet. Det är skrivet i tvåspaltig text med illustrationer. Emmanuel Moreau, "Soir de derby", i Tobias Radersäter, *Superclique*, övers. Emmanuel Moreau, 2012, s. 31ff.
 56. För en kort översikt över vanliga perspektiv på fantasygenren, se Anders Öhman, *Populärlitteratur. De populära genrens estetik och historia*, Lund: Studentlitteratur, 2000, s. 138–144 och 158. Resonemanget kan med fördel läsas mot bakgrund av motsvarande översikt när det gäller kärleksromanen i samma bok, s. 55–62, eftersom det belyser likheten i perspektiv mellan Janice Radways och Öhmans tredje förhållningssätt till fantasy, exemplifierat av Ursula K. Le Guin. Båda perspektiven innebär att tillflykten till något annat än vår egen värld också inbegriper en kritik mot vår egen värld, ett ställningstagande för de värden som fiktionens värld erbjuder och mot vår värld avsaknad av samma värden. Jfr Janice A. Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
 57. Jfr Seth Giddings, *Virtual Media and Children's Everyday Play*, London: Bloomsbury Academic, 2014, s. 150ff.
 58. Begreppet är svenskt och nämns första gången på rollspel.nu 2009: <http://oldsite.rollspel.nu/forum/ubbthreads.php/ubb/showflat/Number/643823/Searchpage/2/Main/102730/Words/neotrad/Search/true/Re:%20Mouse%20Guard%20säljer%20bra%20i%20.html#Post643823> (Sidan hämtad 28 maj 2017). Sedan dess används det regelmässigt av hobbyutövare, men ligger också till grund för hur förlag beskriver sig själva. Se t.ex. <http://frialigan.se/om/> (Sidan hämtad 28 maj 2017).
 59. Nicholas Clark, Bryan Singh och Chris Bell, *Journey*, San Mateo: Sony Computer Entertainment, 2012; Richard Lanius, *Arkham Horror*, Albany: Chaosium, 1987; Richard Garfield, *Magic: The Gathering*, Renton: Wizards of the Coast, 1993.
 60. Erik Granström, *Svavelvinter*, Stockholm: TAMB Äventyrs-spel, 1986; Erik Granström, *Trakorien*, Stockholm: TAMB Äventyrsspel, 1987; Christian Granath och Erik Granström, *Svavelvinter. Rollspel i Erik Granströms Trakorien*, Stockholm: Fria ligan, 2012.
 61. *Kult. Divinity Lost* drog in 2.7 miljoner på en så kallad Kickstarter i början av 2016, vilket då med god marginal var svenskt rekord. Se www.kickstarter.com/projects/1037361623/kult-divinity-lost-horror-roleplaying-game-rpg (Sidan hämtad 22 maj 2017).
 62. Zak Sabbath, *A Red and Pleasant Land*, Helsingfors: Lamentations of the Flame Princess, 2014; Zak Sabbath och Patrick Stuart, *Maze of the Blue Medusa*, Santa Fe: Satyr Press, 2016.

SUMMARY

Narrators in Tights. The Thematic Turn in Swedish Tabletop Role-Playing Games

The concept of *theme* in tabletop role-playing games is examined from the joint perspectives of comparative literature and game studies, focusing mainly on the independent tabletop role-playing game *Supercrew* by Tobias Radesäter, published in 2006. The article starts with a theoretical separation of motif and theme, where the latter represents a question, problem or issue that generates narrative by use of elements from common motifs. Against the background of Swedish and international games published 1974–2006, it is argued that *Supercrew* represents a turning point in Swedish role-playing game history. Earlier mainstream role-playing games generate theme *mainly* through settings and scenarios, whereas later games to a larger extent *also* generate theme through the game rules.

Supercrew is described as a unique example of a meta- and paragame in the superhero genre, presented entirely in the form of a comic book. It is shown how the game is influenced by American indie role-playing game design from *The Forge*, notably by referencing the term "narrativism", by the introduction of conflict resolution, and by the distribution of traditional game master power. However, *Supercrew* does not adopt the crucial concepts of premise and theme, adapted by Ron Edwards from the theory of Lajos Egri. Instead, it regulates the relationship between real world, game world, and traditional (fantasy) game world so that it becomes the theme of the game. Referencing Gary Alan Fine's use of frame analysis and awareness context, it is demonstrated how this is achieved by a subversion of pretense–open awareness, and by collapsing the primary, game and fantasy frames in *Supercrew* while keeping the traditional way of gaming as a metadiegetic reference.

The article ends by remarking that a thematic turn only implies that theme is commonly generated in a different way after the turn than it commonly was before. This does not necessarily entail that role-playing game narratives are now stronger than they once were. It is suggested that further studies could benefit from analyzing editions of the same game from before and after the turn.

Keywords: role-playing games, superhero fiction, theme and motif, comic books, popular culture.

MURAKAMI RYŪ OG JAPANS TABTE ÅRTI

Signe Leth Gammelgaard

Den japanske forfatter og filminstruktør Murakami Ryū har siden sin debut med *Almost Transparent Blue* i 1976 chokeret med sine groteske voldscenarier, bizarre sex-skildringer og kritik af apati og ligeegyldighed i sin samtid. De to bøger som denne artikel ser nærmere på, nemlig *Popular Hits of the Showa Era* (1994) og *In the Miso Soup* (1997), er begge skrevet og sat lidt senere, nemlig i 90'ernes Japan. Denne periode kaldes for "det tabte årti"; her lød startskuddet til den økonomiske depression, som Japan har kæmpet med de sidste godt 25 år. Den boble, som opstod på bolig- og aktiemarkedet i løbet af firserne, bristede i starten af 90'erne og indledte hermed en ny æra, hvor efterkrigstidens vækst og tiltro til fremtiden blev sat på en alvorlig prøve. Mange kender nok anime-instruktøren Hayao Miyazakis *Spirited Away* (2001), som i Susan Napiers læsning netop reflekterer denne periode som en slags overgangsfase, hvor efterkrigstidens værdisæt og ideologi taber legitimitet.¹ Samtidig påpeger hun, hvordan Chihiro, der er emblemet på denne overgangsfase som den unge pige i hovedrollen, retter en kritik mod sine forældres (generations) overdrevne forbrug og materialisme.

Men depressionen og det tabte årti er også tæt forbundet til USA's besættelse af Japan i efterkrigsperioden. Grundet manglende folkelig opbakning modtog Japan ingen Marshall hjælp, men blev i stedet sat under administration af amerikanske instanser. Ved gennemgribende reformer og en fordelagtig vekselkurs mellem yen og dollar lykkedes det at skabe en regulært vækstmirakel, hvor BNP per indbygger firdobledes mellem '55 og '73. I 80'erne begyndte en boble for alvor at blæse sig op, med en tredobling af aktiekursen og firdobling af boligpriserne i byerne i løbet af blot fire år. Da regeringen forsøgte at regulere ved at hæve renten, brast boblen og indvarslede den økonomiske stagnation som stadig forfølger Japan.

I det følgende vil jeg således læse *Popular Hits* og *In the Miso Soup* i deres socioøkonomiske kontekst og fremhæve, hvordan de artikulerer og diskuterer denne. Begge bøger kritiserer ideen om en uegentlig væren og manglende forestillingsevne, og ved at se nærmere på triaden hjemlighed, man'et, og angsten vil jeg relatere dette til Martin Heideggers ideer om samme i *Væren og tid* (1927), og foreslå, at disse to bøger skildrer 90'ernes Japan som en tid hvor man'et har sygelig stor udbredelse, og hvor det bremser for udvikling og for evnen til at forestille sig noget andet. Carl Cassegård undersøger i *Shock and*

Modernization (2007) blandt andet Murakami Ryūs behandling af kedsomhed og chok, og peger her også på et sammenfald med Heideggers fremstilling af den uegentlige væren, tydeligst eksemplificeret gennem Oba-san motivet, som er centralt i *Popular Hits*. Cassegård læser dog hverken *Popular Hits* eller *In the Miso Soup*, men forholder sig hovedsageligt til Murakamis tidligere forfatterskab, altså under vækstperioden.² Omvendt ser Matthew Strecher nærmere på tre bøger fra de sene halvfemsere, heriblandt *In the Miso Soup*, og Strechers læsning understreger interessant nok konfrontationen og opgøret med et system, der har spillet fallit.³ Tesen for denne artikel er således, at man med disse to værker ser et fokusskifte i Murakamis forfatterskab; fra chok som modsvar til kedsomhed kommer der nu større fokus på en udryddelse og evolution, der bringer noget nyt.

TANTER UDEN VILJE

I *Popular Hits of the Showa Era* står termen Oba-san, som betyder tante eller mormor, centralt. Trods den specifikke betydning af ordet er Oba-sannen en allestedsnærværende figur:

”Oba-sans are a problem for everybody”, Haseyama Genjiro said in an anguished tone. ”Oba-sans, to put it in somewhat difficult terms, are life-forms that have stopped evolving. And anyone can turn into an Oba-san. Young women, of course, but even young men, even middle-aged men – even children. You turn into an Oba-san the instant you lose the will to evolve. It’s a bloodcurdling truth that no one seems to recognize. Bloodcurdling!”⁴

Oba-san figuren bliver således beskrevet som en slags syndrom, nærmest en samfundstrussel. Det er en livsform, der er stoppet med at udvikle sig, og hvad måske

værre er: har mistet viljen til at udvikle sig. Snarere end en konkret rolle bliver Oba-san fremstillet som en være-måde eller en sindstilstand, som kan ramme enhver. *Popular Hits* foregår starten af halvfemserne og handler om en gruppe på seks unge mænd, som nærmest ved et tilfælde indleder en døds-kamp mod seks af disse Oba-sanner, en gruppe kvinder kaldet the Midori Society, af den grund at de alle hedder Midori. Det er tilsyneladende det eneste, der knytter dem sammen; de har ikke noget tilfælles, lytter ikke til hvad hinanden siger, og taler ikke om deres liv, fortæller blot tilfældige anekdoter. Det samme gælder for de seks unge mænd, som er dem vi først præsenteres for, og som også har meget lidt til fælles:

Unfamiliarity with anxiety was something all members of this group had in common. In other ways, however, they couldn’t have been less alike. All but a couple of them were from different parts of the country, and their social backgrounds and economic circumstances varied considerably. Complicating matters further was the fact that you couldn’t have judged who was what simply by looking at them.⁵

Selvom de har vidt forskellig social, økonomisk og geografisk baggrund, er det umuligt at regne ud, hvem der er hvad, og præcis dette indtryk får man i løbet af bogen; de seks individer er fuldstændig udskiftelige med hinanden. Murakami synes her at gøre grin med den egalitære myte, som ifølge Japan-forskeren Jeff Kingston havde domineret i Japan siden krigen. Efterkrigstidens kraftige økonomiske vækst fulgtes ikke af store indkomstforskelle, og den relativt lige-lige fordeling var (sammen med jobsikkerheden) en afgørende faktor for sammenhængskraften og central for en selvforståelse, som fortsatte ind i det tabte årti, trods voksende forskelle på rig og fattig; det var således myten om en allestedsnærværende middelklasse,

som udgjorde grundlaget for solidaritet.⁶ Denne myte blev holdt i live gennem mediernes og regeringens udlægning af, at den vundne vækst og velstand gavnede alle stort set lige meget, og historien var både stærk og populær, så diskussioner af ulighed og af konsekvenserne af en knaphedspolitik, som fjernede sikkerhedsnettet under befolkningen, så først for alvor dagens lys i nullerne.⁷ I Murakamis udlægning er de seks unge mænd således, trods forskelle i økonomi og status, alle lige uinteressante, umulige at skelne fra hinanden. De har dog, som ses i citatet ovenfor, noget til fælles, nemlig et manglende kendskab til angst. Faktisk er der to ting til, de deler, nemlig en særlig form for latter og manglende engagement for noget som helst:

These young men, in other words, represented a variety of types, but one thing they had in common was that they'd all given up on committing positively to anything in life. This was not their fault, however. The blame lay with a certain ubiquitous spirit of the times, transmitted to them by their respective mothers. And perhaps it goes without saying that this "spirit of the times" was in fact an oppressive value system based primarily upon the absolute certainty that nothing in this world was ever going to change.⁸

Her er genklangen af Oba-san beskrivelsen, og bogen igennem er det tydeligt, at også disse seks unge mænd hører under kategorien Oba-san: den manglende vilje til at opnå noget, ændre noget eller udvikle sig, den manglende intentionaltet i deres handlinger. Samtidig betones i citatet ovenfor, hvordan dette skyldes en særlig nedarvet tidsånd, baseret på en vished om at intet nogensinde vil ændre sig. Den er videregivet fra deres mødre og oprinder således fra før, boblen bristede, og det tabte årti begyndte. Det kan virke paradoksalt i forhold til den voldsomme fremgang og vækst i sidste halvdel af Showa-æraen,⁹ og *Popular Hits* peger således igen på denne lighedsforestilling og måske samtidig det forholdsvist konservative og

hierarkiske sociale system, der kendetegner blandt andet arbejdslivet, hvor ingen udvikling er mulig. Denne tidsånd beskrives ikke som relateret til armod, men snarere manglen på evne til at forestille sig andet end det værende, selv i en periode af politisk udvikling.

Den sidste ting, de ifølge fortælleren deler, er som nævnt en speciel form for latter, en latter, der ikke er relateret til morskab, og som er individuel og absurd:

It wasn't as if they would laugh together, mind you. They laughed individually, at completely different moments, and not necessarily about anything in particular. Each laughed in his own distinctive way, but in each case the laughter was loud, uncontrollable, and spasmodic, like sneezes or hiccups. An impartial observer would have noticed that at any given moment at least one of the six would be laughing – that by the time the laughter of one had subsided, that of another would have begun, which is in effect to say that the laughs never ceased – but the same observer would not have had the impression that anyone was actually having fun. Perhaps for these young men, all born in the latter half of the Showa Era, the connection between fun and laughter had simply never been made.¹⁰

Latteren er asocial og akausal; ukontrolleret, krampagtig og uden den effekt, at nogen deler en oplevelse eller morer sig. Det fremhæves både, at de er født i sidste halvdel af Showa-æraen, og hvordan der simpelthen ikke er nogen sammenhæng mellem følelsen at have det sjovt og gestussen latter. I stedet er det en slags latterstafet, der konstant er i gang som for at udfylde et socialt tomrum. De griner alle sammen, men ingen griner sammen. Latteren repræsenterer en evindelig fortsættelse af en tom gestus. Sociale tegn er ikke længere læsbare, men blot reminiscenser af en socialitet.

Nogen individuel udvikling i karaktererne er ikke til at skelne, men som gruppe udvikler de i fællesskab et karaoke-ritual. Alle elementer i dette beskrives som udslag af tilfælde; tilfælde som dernæst ritualiseres.

Oba-sannen er som nævnt figuren for den manglende vilje til udvikling, og første gang vi præsenteres for begrebet er i kapitel 1 da Sugioka, en af de seks mænd, også nærmest tilfældigt, kommer til at slå en sådan ”typical, not to say stereotypical, ’Auntie’ or Oba-san” ihjel. Kvinden er svedig og halvklam, men hun tiltrækker alligevel Sukiokas opmærksomhed. Han synes, at både hendes bagdel og rynkerne i hendes bluse siger ”DO ME” i hirigana-tegn, og han forulemper hende ved at støde mod denne bagdel.¹¹ Hun skriger op og (måske) for at få hende til at stoppe med at skribe, trækker Sugioka sin kniv, skærer halsen over på hende og indleder derved kampen mellem sin egen karaoke-gruppe og Midori-society; den dræbte kvinde er nemlig en af disse, Yanagimoto Midori.

Bogens plot udspiller sig primært over denne kamp, hvor vi følger planlægningen af gensidige hævnaktioner, erhvervelsen af våben til samme, hvordan volden eskaleres, og sidst, men ikke mindst, hvordan de to sidste levende af karaoke-flokken bygger en slags pseudo-atombombe og springer hele Chofu city, hvor både de selv og Midorierne bor, i luften.

Som modstykke til Oba-san-figuren står en ung pige i bogen, ”the junior college girl”, som beskrives som ubegribeligt skræmmende. I satirisk stil fortælles, hvordan to af drengene, Ishihara og Nobue, møder denne pige: ”This was a woman they would not be capable of facing unless they worked together, unless they (at least figuratively) held hands, clung to each other, and squealed, *I’m afwaid*”.¹²

Det træk, der gør hende skræmmende, er, at hendes øjne ikke sidder lige: ”This feature alone seemed to thrust Nobue and Ishihara into a different and dreadful world, and they both grasped something that Sugioka had only understood a moment before his death”.¹³ En næsten umærkelig detalje, som stikker ud, virker således så uhyggelig på de to, at de ironisk nok begynder at opføre sig høfligt og stopper med at grine. Samtidig forstår de noget, der er tæt forbundet til at dø. En anden detalje ved denne pige er netop hendes forhold til døden; dels at hendes venner er

døde menneskers spøgelse, og dels at hun faktisk bliver lettet over selv at dø.¹⁴

Begge grupper er kendetegnet ved Oba-sannens levevis, men i begge grupper udvikles også undervejs i deres dødsfejde noget, man kunne kalde større bevidsthed; evne til at tale med hinanden og med deres børn, oplevelsen af mening, fornemmelse for kunst. Dødskampen er således på radikal vis en udviklende begivenhed i deres liv, og tabene fylder meget lidt; de fremstilles snarere som noget, der bevirker, at de rent faktisk føler noget.

DET HJEMLIGE OG DØDEN

Cassegårds tekst præsenterer som nævnt koblingen mellem Murakami og Heidegger, men fremhæver samtidig, hvordan Murakamis værker ikke centrerer sig om angst, men om utilfredsheden med en immobil modernitet, og om hvordan chok bruges som middel mod den kønsløse hverdag.¹⁵ Dette, vil jeg mene, ændrer sig i løbet af Murakamis bøger fra halvfemserne, hvor Heideggers angstbegreb bliver relevant for læsningen af man’et og Oba-sannen i bøgerne. I *Væren og tid* præsenteres ideen om den menneskelige væren som karakteriseret ved altid at være til stede. Vi er således altid i nogle omgivelser, vores væren kan ikke begribes uden for disse; den menneskelige væren kaldes derfor *tilstedeværen*.¹⁶

Man’et¹⁷ definerer Heidegger som *tilstedeværens* hvem. Det udtrykker en slags upåfaldende og dagligdags måde at være på, i overensstemmelse med de andre: ”Tilstedeværen står i den dagligdags medhinden-væren under de andres *overherredømme*. Det er ikke *tilstedeværen* selv, som *er*, de andre har taget dens væren på sig”.¹⁸ På den måde bliver de andre bestemmende for den enkeltes muligheder i dagligdagen. *Gennemsnitligheden* er en del af man’ets eksistential karakterer og nivellerer originalitet, ”det oprindelige”, som noget velkendt, den ”holder et vågent øje med enhver fremspirende undtagelse”.¹⁹ Heidegger kalder det

for udjævningen, og det hører til man'ets væremåder, som tilsammen konstituerer offentligheden, en offentlighed der er ufølsom over for alle niveau- og ægthedsforskelle.²⁰ I *Popular Hits* er det netop den situation, der beskrives med Oba-sannen, hvor levevisen er stereotyp og uengageret, hvor forskelle ikke registreres. Den eneste undtagelse er det, der fremstilles som den inkarnerede forskel, pigen med de skævtiddende øjne, som virker uendeligt skræmmende i kraft af netop denne forskel, som tilsyneladende ikke udjævnes.

Vigtigt er det dog, at man'et netop er den situation, vi altid har udgangspunkt i; som Heidegger beskriver det, er det den, vi er kastet ind i:²¹

*Man'et er et eksistentiale og hører som et oprindeligt fænomen med tilstedeværens egentlige forfatning. Man'et har igen selv forskellige muligheder med hensyn til dets tilstedeværensmæssige konkretion. Hvor indtrængende og eksplicit dets herredømme er, er noget der kan variere historisk.*²²

Der er således ikke i sig selv noget forkert ved man'et, men dets udstrækning varierer historisk og deraf geografisk. Tænker man således på *Popular Hits*, kan den ses som en kritik af et sted og tid hvor man'et har fået for stor udbredelse og betydning. Som Thomas Schwarz Wentzer desuden påpeger i efterskriftet til den danske udgave af *Væren og tid*, er det svært ikke at læse en form for nedlæthed i Heideggers behandling af man'et og den dagligdags væren; ikke at læse *Væren og tid* som en opfordring til egentlig eksistens, trods Heideggers insisteren på en ikke-normativ vurdering.²³

Som en del af tilstedeværen har tale den rolle at meddele noget, og at bringe modtageren nærmere en åbnethed af verden og mod en fælles forståelse.²⁴ Den dagligdags variant af talen, man'ets tale, kalder Heidegger for snakken. I snakken tildækkes muligheden for en oprindelig forståelse, fordi snakken blot gentager, snakker efter munden og siger videre. Den gennemsnitlige forståelse interesserer sig ikke for at skelne mellem ægte forståelse og snak som eftersnak. Heidegger skitserer

således et slags cirkelargument; det, der siges, bliver sandt – fordi det siges.²⁵

Snakken finder vi også som motiv i *Popular Hits*. Alt er forstået på forhånd, alt er grundlæggende irrelevant og ligegyldigt. Snakken er her også karakteriseret ved at ingen lytter til hinanden; det bliver beskrevet som dybt singulære situationer, når de andre lytter.²⁶ Karaoke-motivet mimer desuden snakkens problem, som en eftersyngen, oven i købet med en maskine som backing. En evindelig reproduktion uden originalitet, som er et ganske omfattende fænomen i Japan. Også latteren i bogen tjener dele af samme funktion som snakken; den idiotiske og grundløse latter, der gentages evindeligt, og som træder i stedet for en delt og egentlig oplevelse af morskab.

Oba-sannen konnoterer de hjemlige dyder, trygheden og hyggen og det hjemlige hører også til Heideggers beskrivelse af man'et, i en fundamental dagligdags væren, som han kalder for hjemfaldelsen.²⁷ Det hjemlige bringer tryghed og beroligelse, men hjemfaldelsen betegner en mere konkret og markant form for uegentlig væren, end man'et generelt gør.²⁸ Det første mord begået af Midorierne, nemlig hævnen på Sugioka, udføres med et såkaldt Duskin handle (gulvmoppe-skaft), hvortil en sashimi-kniv er fasttapet. En ironisk fordrejning af den hjemlige hverdag, hvor særlige brands inden for gulvmopper transformerer en køkkenkniv til et mordvåben. Scenen for bogen, Chofu City i den vestlige udkant af Tokyo, beskrives desuden som en soveby.²⁹ Den forudsigelige hjemlighed gælder også beskrivelsen af de madvarer, som den først dræbte Oba-san går med: "clams and egg tofu and celery and curry rolls and what have you," hvor "what have you" understreger Oba-sannens stereotype indkøb.³⁰

Heidegger påpeger videre i forhold til hjemfaldelsen:

Angsten derimod henter tilstedeværen tilbage fra dens hjemfaldende måde at gå op i "verden" på. Den dagligdags fortrolighed bryder sammen i sig selv. Tilstedeværen er skilt ud, dette dog som i-verden-væren. I-væren kommer ind i den eksistentiale

modus af et *ikke-hjemme*. Det er dette og intet andet som talen om ”uhygge” refererer til.³¹

Når Oba-sannen fremskrives som en karakter, der konnoterer de hjemlige dyder, og vi samtidig får at vide, at angsten er et ganske ukendt fænomen for karaktererne, kan vi således med Heidegger se en sammenhæng til deres uegentlige væren og tilstand. Samtidig bidrager det til at se, hvorfor angsten motivisk set er så vigtig, at den ligefrem indleder *Popular Hits*.

Ishiharas angst er nemlig bogens anslag, og det er en begivenhed, der varsler forandring, siden han jo intet kendskab har til angst. Helt i starten af bogen lyder det således:

It was shaped like a fetus. And just as a fetus in the later stages of pregnancy kicks the walls of the womb to assert its own existence, the anxiety fetus was sending Ishihara an eerie, wavelike signal that seemed to say, *Don't even think about forgetting I'm here!*³²

Angsten præsenteres således som noget, Ishihara er frugtbar med. I Heideggers forståelse kan man i Ishiharas angst se en egentlig væren i sin spæde form. Heidegger fremhæver, at angsten retter sig mod verdens fuldkomne mangel på mening, mod noget, der er *intetsteds* er; med andre ord er det intetheden selv.³³ Ishiharas angst er rettet dog mod et ”something like this”, som forbliver ukendt for Ishihara og læseren indtil sidst i kapitel et, hvor vi hører om det første Oba-sanmord. Angsten har således et konkret, men endnu ikke tilstedeværende objekt, nemlig drabet, og således i en vis forstand døden. Og netop døden er, hvad Heidegger mener, vi bør orientere os i retning af gennem angsten.

Mennesket flygter ind i dagligdagsheden, i man’ets betryggende rammer, for at undgå at stå ansigt til ansigt med døden, som et uundgåeligt, men alligevel ubestemt (det vil sige muligt hvert øjeblik) element ved tilstedeværen. ”Væren hen imod døden er væsensmæssigt angst”, siger Heidegger – en angst hvor til-

stedeværen konfronteres med muligheden for ikke at eksistere.³⁴ En væren hen imod døden som mulighed kalder han for fremløbningen. Bevægelsen mod konfrontationen med døden er en måde at kaste man’et af sig og nærme sig egentlighed:

Døden er tilstedeværens egen særegne mulighed. En væren hen imod denne åbner tilstedeværens egen særegne værenkunnen over for den selv, en værenkunnen, hvori det drejer sig om tilstedeværens væren, slet og ret. Derigennem kan det blive åbenbart for tilstedeværen at den i sin egen særligt udmærkede mulighed forbliver vristet fri af man’et, dvs. fremløbende til stadighed allerede kan vriste sig fri af det. Men forståelsen af denne ”kunnen” afslører allerførst den faktiske fortabthed i man’selv’s dagligdag.³⁵

Døden er slet og ret at holde op med at eksistere, og i fremløbningen mod netop denne mulighed, døden, har man mulighed for at blive sig selv, da døden netop er *min* egen, noget hvor jeg ikke kan substitueres, en mulighed som jeg selv må tage på mig. At konfronteres med andres død, som karaktererne gør hos Murakami, betyder således ikke hos Heidegger, at man står ansigt til ansigt med sin egen død, og dermed er på en egentlig måde, eller at man gennem angsten erkender døden som mulighed. I *Popular Hits* er det derfor diskutabelt, om nogen opnår den åbnethed af tilværelsen, som Heidegger taler om. Fortællerens sarkasme tegner primært karaktererne som uselvstændige og uoriginale gennem hele bogen. Men det er værd at bemærke, at der er en vis opfindsomhed i deres forskellige måder at slå ihjel på, ligesom der som ovenfor nævnt sker en udvikling i gruppernes kollektive væremåde. Hvor Cassegårds undersøgelse af Murakamis tidligere værker retter sig mod sex, destruktion og vold som en slags kur mod kedsomhed, tegner der sig således i *Popular Hits* et billede af en angst, der langsomt vågner, og som må konfrontere intetheden for at bevæge sig videre fra en stagneret situation.

Hos Murakami møder vi også en ekstrem voldsomhed i metoder. Som en slags kampskrift mod Obasans eksistensen ender bogen således med at udlette hele habitatet, Chofu City. I en form for gennemspilning af traumet fra anden verdenskrig udkaster de sidste to levende i karaoke-gruppen, Ishihara og Nobue, en hjemmelavet bombe fra en helikopter og sprænger hele bydelen i luften. Hvor Heidegger søger at afdække tilstedeværens egne væren som et eksistentiale for individet, og hvordan det kan vriste sig fri af man'et, portrætterer Murakami en bestemt periode i Japans nyere tid, hvor man'et har fået sygelig og truende stor udbredelse og hvor eneste udvej tilsyneladende er apokalyptisk udlettelse. Ikke bare i og for den enkelte, men på et samfundsmæssigt plan. Interessant nok er *Væren og tid* dog også skrevet i en økonomisk kriseperiode. I *Conservatism and Crisis. The Anti-Modernist Perspective in Twentieth Century German Philosophy* (2012) undersøger David J. Rosner tabet af generelle værdier i moderniteten, særligt i forhold til Weimar-Tysklands tænkning. Han foreslår her en læsning af Heideggers angstbegreb, hvor fokuset på angstens intet foranlediges af både hyperinflation og arbejdsløshed, som faktorer der påvirker menneskets oplevelse af meningstab og udhulede værdier. Angstens konfrontation med intet er ”relevant to the economic phenomena of hyperinflation and unemployment, because both, we will see, involve a confrontation with 'the nothing' as part of their everyday lived experience”.³⁶ Der er således her et kontekstmæssigt fællestræk mellem denne læsning af *Væren og tid* og af Murakamis bøger, hvor den bristede boble og økonomiske depression betyder, at vi ser en tematisering af behovet for udvikling på et systemisk plan, snarere end kritikken i de tidligere bøger som retter sig mod ligegyldigheden og den enkelte kedsomhed.

Den ovenfornævnte radikalitet er velkendt hos Murakami hvor vold og død er genkommende motiver. Samtidig har han, som Strecher peger på, en forkærlighed for en slags hyperradikal udlettelse af den menneskelige levemåde, som ikke udvikler sig, og af et system

der ikke er gearret til forandring.³⁷ Strecher undersøger flere andre værker fra halvfemserne i sin artikel ”(R)evolution in the Land of the Lonely. Murakami Ryū and the Project to Overcome Modernity”, og fremhæver dette træk særligt i forhold til reformer:

Murakami also points to the logical absurdity of serious reform through dialogue with or action by those for whom the kind of reform Japan requires most will mean their elimination. The only recourse, within his literary schematic, is the complete destruction of the current system, and its reconstruction from the very first building block.³⁸

Apokalypsen bliver således nærmest nødvendig for genfødslen af et bedre samfund, et punkt hvor bøgerne må siges at adskille sig radikalt fra Heideggers projekt.

ENSOMHED, SEX OG VOLD

I den anden bog, *In the Miso Soup*, møder vi den 20-årige sexturistguide Kenji, der skal vise Frank, en amerikansk turist som også viser sig at være seriemorder, rundt i Kabuki-cho, som er sex-distriktet i Tokyo. Hvis Chofu City er stedet for det hjemlige, hyggelige og tantede i Tokyo, så er Kabuki-cho symbolsk for driften, for det forbudte og bizarre. Ifølge geografen Paul Waley, så findes der i Tokyo tre specielle former for bydele i forfald hvor Shinjuku, distriktet som Kabuki-cho ligger i, er eksempel på den ene og forstæderne en anden. Han undersøger hvordan byens geografi er præget af en tiltagende neoliberal sociospatial struktur, hvor netop disse to fremstår som eksempel på de urbane 'tabere' udviklingen.³⁹ Kenji, der er fortælleren, viser os dette gennem fortabte eksistenser, som lever en i streng forstand håbløs tilværelse i Kabuki-cho.

Som vi kommer rundt i Kabuki-Cho med Frank og Kenji, fortæller han os således om den samfundets bagside, vi præsenteres for med sex-arbejdere, alfonser, hjemløse og ungdoms-kriminelle. Mest gennem-

gribende er dog Kenjis fokus på ensomhed; ensomme er alle i Japan, og det driver nogle af dem til at sælge sex som en slags udvej.⁴⁰

Det er bemærkelsesværdigt, hvor fraværende seksualakten som sådan er i begge romaner, i betragtning af hvor præsent sex er rent tematisk. Ingen har fuldbyrdet sex i nogen af dem (Frank får starten på et hand-job, men vildere bliver det aldrig) og driften fremstilles i perverteret form – Sugioka, som får ”a hard on like a tree” ved at forulempe den første Oba-san, eller Frank, der konstant snakker om, hvor meget han glæder sig til at have sex, men i stedet slagter de prostituerede, han kommer i nærheden af. Man kan læse dette fravær som en seksuel variant over Oba-san figuren, der hverken har nogen lyst til at udvikle sig eller reproducere: ”Iwata Midori was thinking about her sex drive, or, rather, wondering why she didn’t seem to have one”.⁴¹ Men der er en dobbelthed, idet Oba-sannen samtidig repræsenterer den hovedløse og evindelige reproduktion af sociale normer, som dog ikke føder noget nyt.

Under alle omstændigheder er der slags substitution af sex med død, eller mere præcist drab, til stede i begge værker, som også her hvor Kenji tror, at Frank vil dræbe ham med en kniv, og han tænker om knivsbladet: ”I remember thinking that it was longer than my penis, when erect – but I can’t tell you why I had such an idiotic thought at a moment like this”.⁴² I stedet for driften peger Murakami således på en komplet udslettelse af en leveform, der er udsigtsløs. For det er netop ikke tilfældigt, hvilke eksistenser Frank vælger sig som ofre; det er dem, der lever tomme og ureflekterede liv, som Kenji beskriver dem: ”They were like automatons programmed to portray certain stereotypes”.⁴³ Med andre ord Oba-san figuren igen. I en central scene på en ’omia-i pub’, en slags hook-up bar, slagter Frank sine ofre, en blanding af prostituerede og kunder, med en forbløffende bestialsk opfindsomhed; han brænder eksempelvis en mands ansigt til kul og skærer begge hans ører af, hvorefter han forsøger at få Kenji til at have sex med en af de døende kvinder, og da Kenji nægter, i stedet stopper et af ørerne op i kvindens vagina.

Frank fortæller Kenji, at han ser sig selv som en virus, men understreger, hvordan vira oftest medfører mutationer i DNA’et og dermed faciliterer en udvikling af arten. På samme måde udsletter Frank de, ifølge ham, sygelige dele af samfundet for at skabe plads til noget nyt. Kenji fatter sympati for dette, fordi Frank yder modstand mod en umulig situation:

I looked over at Frank and thought: Well here’s a guy who resisted. Maybe he was one of the very few who’d kicked against this cat’s cage of a world, where first they feed you and then, although you’ve committed no crime, they give you a punishing jolt. Looking at Frank, lit from below by the lamp, I began to think of him as a man who’d been stepped on all his life, but never caved in.⁴⁴

Frank er således både en, der kæmper imod, og en der bringer udvikling ved at udrydde man’et dagligdags og ligegyldige, ufrugtbare og uegentlige væremåde i tråd med den apokalyptiske, som Strecher peger på i Murakamis værker.

Frank konnoterer dog også den amerikanske tilstedeværelse i efterkrigstidens Japan. Han er den amerikanske turist, der braser ind i en sex-industri, som helst er fri for fremmede, og derefter hypnotiserer og molestrerer en hel gruppe på en gang. Han opfører sig i freudiansk forstand som den frygtede fader og repræsenterer som sådan Amerikas paternalistiske forhold til Japan; den ambivalente rolle som beskytter og afstraffer. Især i bogens sidste del bliver denne komplekse rolle tydelig, da Kenji vælger ikke at anmelde Frank til politiet. Han får endda sympati for ham, men har dog stadig en oprørsirritation rettet mod fader/gud-karakteren: ”Who was he to set himself up as judge and jury? No one could possibly tell who is or isn’t an example of devolution, even if there was such a thing”.⁴⁵ Men netop denne tanke læser Frank og etablerer sig på denne måde som en overmenneskelig karakter. Frank har desuden lommerne fulde af penge, som han har stjålet fra sine ofre. Han fremstilles som en spektakulær blanding

af ondskaben selv inkarneret, en maskine af en art, og så med en mærkelig naiv godhed. For at blive i den amerikanske terminologi, kan han siges at repræsentere det kapitalistiske maskineri, som klodset og ambivalent vælter ind over Japan, og som trods velment intention skaber en masse problemer, men som også symboliserer handling og udvikling.

Samtidig er fortællingen en beskrivelse af tre dage før et årsskifte i det tabte årti, nemlig mellem '96 og '97. Der er gået et par år mere siden boblen bristede og siden *Popular Hits*, og krisen har indfundet sig som en mere permanent tilstand. Samfundets vrangside beskrives således med ensomheden, apatien og desperationen, der får folk til at opsøge de mere fordækte fornøjelser – netop mere af åndelig ulykke end af materiel nød, ifølge Kenji. Det passer netop godt med Kingstons beskrivelse af et Japan, som faktisk for mange blev lettere at leve i rent økonomisk, men hvor ulykke spreder sig, og viser sig i selvmord, skilsmisser og vold i hjemmene.⁴⁶ Interessant er også, at det netop er denne vold, man ser en stigning i. Relateret til hjemmets betydning som tidligere skitseret i *Popular Hits*, er volden rykket ind i den trygge sfære, får tag i Oba-sannen. Det hjemlige bliver uhjemligt og uhyggeligt.

HYGGE OG STILSTAND

Man kan således trække en linje gennem Heidegger og Murakami, som relaterer sig netop til spørgsmålet omkring hjemlighed og hygge over for uhjemlighed og uhygge – men med ret forskellige intentioner i brugen af dette motiv.

Murakami behandler en situation hvor netop meningsløsheden virker central, hvor troen på fremtiden er bristet og tilliden til de politiske instanser lav. Det verdensbillede, som blev bygget op i Japan siden krigen – et billede med vækst og velstand og muligheden for at arbejde sig ud af krisen, sammen med en forståelse af et samfund, der så at sige løfter i flok, og hvor goderne fordeles ligeligt – er et truet billede i 90'erne. Fortællingen mister sin legitimitet, og giver derved plads

til de 'u-hyggelige' elementers genkomst, henholdsvis muligheden for ikke at eksistere og det historiske traume med anden verdenskrig, amerikansk besættelse og efterfølgende afhængighed. Samtidig bevidner det netop den legitimitetskrise, som er oplagt i kølvandet på økonomiske bobler, hvor tiltroen til den vestlige kapitalisme lider et alvorligt knæk. I Japan fulgtes dette af politiske reformer, der trak endnu mere i retning af markedskræfternes styring for at genetablere økonomien. Denne strategi skaber typisk et større skel mellem rig og fattig og Japan har gradvist bevæget sig mod neoliberalismen siden 90'erne, hvilket skaber et samfund af vindere og tabere, karakteriseret ved nedskæringer og hvor velfærden i stigende grad udbydes på markedsvilkår.⁴⁷ Hos Murakami er det dog svært at se nogen vindere; han beskriver blot en nærmest følelsesløs (s)tilstand i den allestedsnærværende Oba-san.

Der er en yderligere pointe at hente i Oba-sannen og hjemmet som en ikke-udviklen. Går man tilbage til den græske skelnen mellem *oikos* og *polis*, står det hjemlige netop i kontrast til det politiske – noget som den franske filosof Jacques Rancière har uddybet i sin demokratitænkning, hvor hjemmet står som det, der falder uden for den æstetiske fordeling af det politiske. Således er det, der knytter sig til hjemmet, ikke hørbar politisk tale, *logos*, og det er ikke synligt.⁴⁸ I denne pointe med det hjemlige som det apolitiske er der også en parallel til Murakamis Oba-san. Det kan netop læses som en slags manglende engagement i det politiske liv, manglende tro på en fremtid, der kunne være anderledes, manglende forestillingsevne. Hos Rancière er den underliggende pointe, at demokratiet per definition har et legitimitetstomrum, da det netop er kendetegnet ved den situation, hvor alle er berettiget til at herske, men at dette samtidig strider mod selve logikken i handling og ledelse, hvor der altid vil være en handlende part og en modtagende part. Det fortrængte er således netop dette paradoks, som til-dækkes i en verden, hvor 'alt er forstået' i Heideggers terminologi; hvor alt har en plads i en orden, og hvor kontingensen af denne orden undertrykkes.⁴⁹

Den manglende vilje til eksistentiel angst og erkendelse, kan således også ses som en manglende vilje til politisk forandring. Det er her interessant, at Kenji midt i omiai-pub-mords scenen beskriver, hvordan forestillingsevnen er central for handling. Pointen er, at hvis man ikke kan forestille sig en bestemt handling, så kan man heller ikke udføre den:

I couldn't even imagine screaming for help, let alone trying to run, and you can't do something you can't visualize yourself doing. Normally we don't notice it but we always have to picture ourselves doing something before we can match the image with an action. And that was what Frank had made impossible – he'd destroyed our ability to visualize a course of action.

Kenjis ordvalg her er "our"; han er på dette tidspunkt den eneste ikke-hypnotiserede person, og næsten også den eneste levende i rummet ud over Frank, så hvem, dette 'our' refererer til, er uklart i den konkrete kontekst. Det kan til gengæld forstås i en bredere sammenhæng, hvor 'Frank' har ødelagt befolkningens evne til at forestille sig en anden (politisk) mulighed gennem sine bestialske gerninger, og netop denne manglende evne er også et kendetegn for Oba-sannen.

Samtidig fremstår Frank som en person, der faktisk skiller sig ud fra mængden. Han er et 'fast stykke' i den brune misosuppe, som han afsluttende siger i bogen; han er en person, der handler, og Kenjis fascination af ham vokser gradvist, trods den afsky, der også fortsat er til stede. Fælles for Frank og pigen med øjnene i *Popular Hits* er, at de som modstykke til Oba-sannen fremstår genuint uhyggelige og stærkt forbundne til død, og at de netop skiller sig ud fra man'et ved en forskel. De er to figurer, der ikke passer ind i socialiteten, og som på hver deres vis vel er det bedste bud på en egentlig væren i Murakamis triste karakteristik af det japanske samfund. Men hvor *Popular Hits* tegner et billede af en befolkning, der stadig lever i blind tro på den egalitære myte, er der i *In the Miso Soup* en bleg

ensomhed, som gennemsyrrer samfundet. Og i begge bøger ser udryddelsen af Oba-sannen ud som den eneste vej til udvikling. Det handler ikke længere om chok og kedsomhed, men om at stirre mod intetheden og udrydde den uegentlige livsform for at skabe plads til noget nyt. Ligeledes vises en foragt for den mentalitet, der har skabt situationen, en foragt, der minder om den Chihiro har for forældrenes materialisme:

It's always precisely the sort of smug old wanker you would never ever want to end up like. We don't want to live the way you tell us to because we're afraid that if we do we'll grow up to be like you, and the thought of that is unbearable. It's all right for you because you'll be dead soon anyway, but we've still got another fifty or sixty years to live in this stinking country.⁵⁰

Tanken om at føre forældrenes liv er ubærlig, og hadet til moderlandet bliver særlig tydeligt i denne passage. Diagnosen er klar; det gamle system fungerer ikke mere, og det har skabt en situation, der er præget af håbløshed og stagnation og manglende tro på forandring, og reformer, der vokser ud af netop denne situation, er dømt til at mislykkes. Med den økonomiske krise i halvfemserne bevæger vi os således hos Murakami fra den upersonlige væren, man'et og kedsomheden mod et punkt, hvor 'angsten' begynder at vågne, og en konfrontation langsomt tager form og ender i ideen om virussen, der udrydder de gamle og træge elementer og dermed baner vejen for noget nyt.

NOTER

1. Susan J. Napier, "Matter out of Place. Carnival, Containment, and Cultural Recovery in Miyazaki's 'Spirited Away'", i *Journal of Japanese Studies*, vol. 32, 2006:2, s. 297.
2. Carl Cassegård, *Shock and Naturalization in Contemporary Japanese Literature*, Folkestone: Global Oriental, 2007, s. 188–207.
3. Matthew Strecher, "(R)evolution in the Land of the Lonely.

- Murakami Ryū and the Project to Overcome Modernity”, i *Japanese Studies*, vol. 28, 2008:3.
4. Ryū Murakami, *Popular Hits of the Showa Era* (1994), overs. Ralph F. McCarthy, New York: W.W. Norton & Co, 2011, s. 180.
 5. *Ibid.*, s. 11f.
 6. Jeff Kingston, *Contemporary Japan. History, Politics, and Social Change Since the 1980s*, 2 uppl., Chichester, West Sussex, Malden, MA: John Wiley & Sons, 2013, s. 3 og 34.
 7. *Ibid.*, s. 4 og 34.
 8. Murakami 2011, s. 12.
 9. Showa-æraen løber fra 1926–1989, hvor kejser Hirohito regerede. Perioden efter 1989 er stadig i gang og kaldes Heisei-æraen.
 10. Murakami 2011, s. 13.
 11. *Ibid.*, s. 24f.
 12. *Ibid.*, s. 54.
 13. *Ibid.*, s. 56.
 14. *Ibid.*, s. 191.
 15. Cassegård 2007, s. 200.
 16. Tysk: Dasein
 17. Tysk: Das Man
 18. Martin Heidegger, *Væren og tid* (1927), overs. Christian Rud Skovgaard, Århus: Klim, 2007, s. 153.
 19. *Ibid.*
 20. *Ibid.*, s. 154.
 21. *Ibid.*, s. 196.
 22. *Ibid.*, s. 155.
 23. Thomas Schwarz Wentzer, ”Efterskrift”, i Heidegger 2007, s. 541.
 24. Heidegger 2007, s. 197.
 25. Heidegger skriver at snakken ”på forhånd forstår alting” og ”[s]agen hænger sammen, som den gør, fordi man siger det”. *Ibid.*
 26. Murakami 2011, s. 33.
 27. På dansk kaldes ideen om at hengive sig til man’et for hjemfaldelse, men ordet hjem findes ikke på tysk, hvor termen er verfallen. Ordet hjemfaldelse passer dog fint med, at Heidegger faktisk beskriver denne måde at være hjemme hos sig selv.
 28. Heidegger 2007, s. 205 og 218.
 29. ”Chōfu, Tokyo,” *Wikipedia*, February 9, 2017, https://en.wikipedia.org/wiki/Chofu,_Tokyo.
 30. Murakami 2011, s. 24.
 31. Heidegger 2007, s. 218.
 32. Murakami 2011, s. 14.
 33. Heidegger 2007, s. 216ff.
 34. *Ibid.*, s. 298.
 35. *Ibid.*, s. 295.
 36. David J. Rosner, *Conservatism and Crisis. The Anti-Modernist Perspective in Twentieth-Century German Philosophy*, Lanham, Md: Lexington Books, 2012, s. 39.
 37. Se også Stephen Snyder, ”Extreme Imagination. The Fiction Of Murakami Ryū”, i Stephen Snyder og Philip Gabriel (red.), *Ōe and Beyond. Fiction in Contemporary Japan*, Honolulu, Hawaii: University of Hawaii Press, 1999, s. 199–218.
 38. Streicher 2008, s. 342.
 39. Paul Waley, ”Pencilling Tokyo into the Map of Neoliberal Urbanism”, i *Cities*, vol. 32, 2013, s. 47.
 40. Som en af de prostituerede kvinder, Frank myrder, beskrives: ”She was more of a regular civilian than any other woman here, but she was here. Plainly no stranger to loneliness”, eller mere direkte da han beskriver forskellen på udenlandske prostituerede og så japanske gymnasie-piger: ”Most Japanese girls sell it, not because they need money, but as a way of escaping loneliness”. Ryū Murakami, *In the Miso Soup* (1997), overs. Ralph F. McCarthy, London: Bloomsbury, 2006, s. 105 og 128.
 41. Murakami 2011, s. 71f.
 42. Murakami 2006, s. 120.
 43. *Ibid.*, s. 132.
 44. *Ibid.*, s. 167.
 45. *Ibid.*, s. 178.
 46. Kingston 2013, s. 5.
 47. Hidetoshi Kihara, ”The Neoliberal Transformation of STS in Japan”, i *Social Epistemology*, vol. 27, 2013:2, s. 150.
 48. Jacques Rancière, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Steve Corcoran (overs. og red.), London & New York: Continuum, 2010, s. 38.
 49. *Ibid.*, s. 30ff.
 50. Murakami 2006, s. 167.

SUMMARY

Murakami Ryū and Japan’s Lost Decade

While the Japanese writer Murakami Ryū’s earlier works are concerned with shock and boredom, his works from the 1990’s display an interest in apocalyptic fantasies in order to start society afresh. This article examines two of these novels – *Popular Hits of the Showa Era* (1994) and *In the Miso Soup* (1997) – and discusses this tendency in the context of Japan’s Lost Decade, the economic depression that began in the early 90’s and has continued into this millenium. Drawing upon Martin Heidegger’s notions of Das Man, anxiety and homeliness, the article discusses how the novels critique their contemporary society and how they frame possibilities for politics and for a new start.

Keywords: Murakami Ryū, Japan’s Lost Decade, economic depression, Heidegger, anxiety

RECENSIONER

Hilda Jakobsson om **Jenny Björklund, *LESBIANISM IN SWEDISH LITERATURE. AN AMBIGUOUS AFFAIR*** Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, 213 s.

I *Lesbianism in Swedish Literature* undersöker Jenny Björklund representationer av lesbiskhet i svensk skönlitteratur från 1930 till 2005. Hon gör nedslag i fyra författarskap med intervaller på cirka 30 år – Agnes von Krusenstjernas från 1930-talet, då homosexuella handlingar fortfarande var kriminaliserade; Annakarin Svedbergs från 1960-talet, då homosexualitet definierades som en sjukdom; samt Louise Boije af Gennäs och Mian Lodalens från tiden kring millennieskiftet med dess mer liberala lagar och attityder. Björklund varvar begrepp som lesbiskhet, homosexualitet och samkönad sexualitet samtidigt som hon sätter skildringarna i relation till det förra sekelskiftets medicinska diskurs, där termen homosexualitet var central (den användes bland annat av Richard von Krafft-Ebing som populariserade den i sin *Psychopathia sexualis* från 1886). Dessa begrepp definieras emellertid aldrig och det hade varit intressant med en diskussion av dem och huruvida det är önskvärt att beteckna all den samkönade sexualitet som gestaltas som homosexualitet.

De romaner som Björklund skriver om är Krusenstjernas *Fröknarna von Pahlen* (1930–1935), Annakarin Svedbergs *Vingklippta* (1962), *Det goda livet* (1963), *Se upp för trollen! eller: Äntligen en bok om livet sådant det är* (1963) och *Din egen* (1966), Louise Boije af Gennäs *Stjärnor utan svindel* (1996) samt Mian Lodalens *Smulklubbens skamlösa systrar* (2003)

och dess fortsättning *Trekant* (2005). Björklund har valt material som hon anser vara representativt och – vad gäller de två senaste författarskapen – utifrån att de haft en vid läsekrets. Därför, menar hon, är de i ännu högre grad en del av den samtida diskursen om lesbiskhet än andra romaner med lesbiska karaktärer. Hon viker ett avsnitt för varje period till att sätta de fokuserade författarskapen i relation till andra verk från samma tid. I och med att Björklund har som ambition att undersöka hela 1900-talet med dess sammantaget stora mängd skönlitteratur om lesbiskhet fungerar de historiska nedslagen och urvalet av material bra. För övrigt är boken tydligt disponerad med en relativt kort introduktion och avslutning samt tre längre kapitel, ett för varje nedslag i tiden, som är kronologiskt ordnade.

Björklund återkommer flera gånger till Jacques Rancière för att resonera kring huruvida den skönlitteratur som hon undersöker är politisk eller ej. Enligt Rancière kan litteratur vara politisk genom att bryta in i den delade världen och ändra vad som är möjligt att uppfatta i den, skriver Björklund (32f.). Varje gång hon applicerar Rancières teori på sitt material drar hon slutsatsen att den gör just det och därmed är politisk. Men eftersom, som hon senare påpekar, Rancière poängterar att litteratur är politik bara genom att vara litteratur, blir det ett cirkelresonemang som inte tycks öppna texterna (87). Dessutom saknas en

diskussion om varför det har betydelse om texterna är politiska eller ej.

Som Björklund påpekar är den svenska litteraturen om lesbiskhet inte lika omskriven i forskningen som till exempel den angloamerikanska. Hennes kapitel om Krusenstjerna utgörs av omarbetade versioner av artiklar som hon publicerat sedan tidigt 2000-tal, då hon var bland de första queerteoretiskt inspirerade forskarna som började fokusera Pahlenseriens skildringar av könsöverskridande och samkönad kvinnlig sexualitet. Sedan dess har det kommit en hel del forskning om just Pahlenserien, och även om de tre senare författarskapen endast är sporadiskt uppmärksammade har den litteraturvetenskapliga forskningen på området vuxit under senare år. Innan Björklunds bok hade två svenska monografier i ämnet utgivits: Eva Borgströms *Kärlekshistoria. Begär mellan kvinnor i 1800-talets litteratur* (2008) som undersöker en tidigare period och Liv Saga Bergdahls avhandling *Kärleken utan namn. Identitet och (o)synlighet i svenska lesbiska romaner* (2010) som fokuserar 1930-talet, inklusive Krusenstjernas Pahlenserie. Bergdahl summerar dessutom den senare 1900-talslitteraturen och berör bland annat verk av Svedberg, Boije af Gennäs och Lodalen. Efter Björklunds studie har också ett nytt verk av Borgström publicerats: *Berättelser om det förbjudna. Begär mellan kvinnor i svensk litteratur 1900–1935* (2016). Likväl är Björklunds bok, som alltså gavs ut 2014, ett välkommet tillskott till forskningen.

Som bokens undertitel, *An Ambiguous Affair*, antyder är en av Björklunds slutsatser att ambivalens präglar representationerna av lesbiskhet i hennes material. Å ena sidan ifrågasätter de den medicinska diskursen om lesbiskhet, å andra sidan bekräftar de den. Genom att visa det vill hon ifrågasätta den förutfattade meningen att situationen för hbtq-personer följer en linjär, framåtskridande utveckling i väst och specifikt i Sverige, som hon menar ofta betraktas som särskilt liberalt och frigt. Denna tvetydighet är något som Björklund redan i inledningen skriver att hon iaktar i alla skönlitterära texter som hon undersöker,

vilket fungerar intresseväckande. Frågan om hur till exempel Boije af Gennäs och Lodalens litteratur från millennieskiftet bekräftar den då drygt hundraåriga medicinska diskursen är onekligen spännande.

Björklunds förhållningssätt till den medicinska diskursen tillför något nytt till hennes tidigare, intressanta läsningar av Krusenstjernas Pahlenserie. Ändå finns det skäl att nyansera hennes diskussion. Björklund utgår från tidigare anglosaxisk forskning som menar att de flesta representationer och teorier om lesbiskhet som sjukdom eller avvikelse kan sammanfattas i de så kallade tre M:en: ”masculinity”, ”mothering” (lesbiskhet som orsakad av en problematisk relation till modern, vilket får dottern att söka ett moderssubstitut i sina kärleksrelationer) och ”mirrors” (lesbiskhet som ett uttryck för narcissism). I sina läsningar uppmärksammar hon löpande sådant som hon anser alluderar på dessa tre M. Förutom att registrera dem tycks hon också värdera de olika representationerna utifrån om de i hennes tycke bekräftar eller ifrågasätter diskursen. Hon skriver bland annat om ”the positive and empowering aspects of lesbianism in Boije af Gennäs’s and Lodalen’s novels” och ställer dem mot romanernas ”negative representations of lesbianism – those that reinforce the connection between lesbianism and medicalization by referring to the medical discourse established at the turn of the twentieth century” (146).

Jag instämmer med Björklund om att Krusenstjernas gestaltning av den ensamma, psykiskt sjuka, lesbiska Bell kan sägas bekräfta den medicinska diskursen medan skildringen av Angela och Agda, som förälskar sig i både män och kvinnor och beskriver sig som ”riktiga kvinnor”, både ifrågasätter och bekräftar den. Vissa tillämpningar av de tre M:en framstår dock som mindre övertygande än andra. Till exempel lyfter Björklund fram ett avsnitt där Angela och Agda står bredvid varandra och ser sig i en spegel (M:et ”mirrors”) som ett exempel på att gestaltningen följer den medicinska diskursen. Det kan mycket väl ligga något i det men en spegel i en skildring av unga kvinnor kan givetvis tolkas på en mängd olika sätt. I sin avhandling

Gångtunneln. Urbana erfarenheter i svensk ungdomslitteratur 1890–2010 (2017) uppmärksammar till exempel Lydia Wistisen den positiva laddning som spegelmotivet kan ha i berättelser om unga kvinnor – det kan handla om att som en del av sitt vuxenblivande se den man är. Frågan är alltså om spegelmotivet med nödvändighet är kopplat till den medicinska diskursen om karaktären i fråga begär andra kvinnor.

I Krusenstjernaavsnittet ger appliceringen av de tre M:en likväl upphov till fina läsningar som avtäckar sådant som tidigare inte diskuterats i forskningen, som den av spegelmotivet (oavsett om man är ense med Björklund om kopplingen till den medicinska diskursen eller ej). Men i analysen av de senare författarskapen tycks den på vissa sätt problematisk. I kapitlet om Annakarin Svedberg tar Björklund upp att karaktärerna ofta har dysfunktionella relationer till sina mödrar, att de betraktar det som orsak till sin psykiska instabilitet och att deras barndomstrauman ibland får läkas av en lesbisk kärleksrelation, vilket hon kopplar till den medicinska diskursen genom M:et ”mothering”. Dessutom, skriver hon, pratar karaktärerna ofta om sig själva och sin psykiska utveckling i freudianska termer och refererar till Sigmund Freud. Eftersom Freuds teorier blev en del av den medicinska diskursen om homosexualitet under 1900-talet bekräftar romanen i fråga denna idé, menar Björklund (61ff.). Här ligger det dock nära till hands att även koppla karaktärernas upptagenhet av sitt psyke, sina föräldrelationer och Freuds psykoanalys till en tidsanda då det fanns ett brett intresse för sådana frågor oavsett sexuell läggning. Doris Lessings *The Golden Notebook* från 1962 är ett exempel på en roman från samma tid där karaktärerna går i psykoanalys och intresserar sig för sina och varandras psyken.

Kapitlet om Boije af Gennäs och Lodalens romaner ger upphov till liknande frågor. Ett exempel är hur Björklund skriver om kvinnlig maskulinitet eller könsöverskridande, vilket löper som en röd tråd genom hennes bok. Eftersom lesbiska i den medicinska diskursen beskrivits som tillhörande ett tredje kön,

tenderar Björklund att tolka gestaltningar av kvinnlig maskulinitet som bekräftanden av den. Det gäller även de lesbiska könsuttryck som förekommer i Lodalens romaner som utgavs så sent som under 2000-talet. Att de lesbiska i romanerna inte beskrivs i termer av maskulinitet och femininitet ifrågasätter den medicinska diskursen, menar Björklund. Men att könsöverskridande endast tycks vara möjligt inom ett lesbiskt ramverk bekräftar, enligt henne, den medicinska diskursen eftersom det kan kopplas till idén om ett tredje kön (149f.). Frågan är dock om det är önskvärt att läsa alla gestaltningar av lesbisk maskulinitet som bekräftanden av den medicinska diskursen från det förra sekelskiftet. Som till exempel den av Eva Borgström redigerade antologin *Makalösa kvinnor. Könsöverskridare i myt och verklighet* (2002) visar, har det i historien och litteraturen alltid funnits personer som tilldelats kvinnligt kön vid födseln, som begärt kvinnor och som haft vad som idag kan betraktas i termer av maskulina eller könsöverskridande könsuttryck. Uppkomsten och lanseringen av sexualvetenskapliga diagnoser under sent 1800-tal tycks, åtminstone efter Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* att döma, ha varit komplexa processer där läkare skapat teorier utifrån patienters berättelser och ibland även utifrån skönlitteratur. Maskuliniteten är då visserligen en del av diagnosen men också något annat, som skulle kunna läsas som en motståndshandling och/eller en del av en subkulturell identitet.

I förlängningen kan Björklunds resonemang leda till att endast berättelser om lesbiska som ser sig som ”riktiga kvinnor”, som inte gestaltas som maskulina eller könsöverskridande, som har goda modersrelationer och saknar erfarenhet av psykisk ohälsa, anses ifrågasätta den medicinska diskursen. Om man dessutom tar hänsyn till värderingen av litteratur beroende på om den bekräftar eller ifrågasätter diskursen, som Björklund vid något tillfälle gör, kan sådana skildringar även betraktas som den enda litteratur om lesbiska som är positiv och stärkande. Men för vem är sådana gestaltningar stärkande? Inte nödvändigtvis för en per-

son som själv har erfarenheter av till exempel könsöverskridande och psykisk ohälsa.

Det hade alltså varit intressant med en nyansering och diskussion av dessa frågor. Men *Lesbianism in Swedish Literature* är också engagerande läsning. Den utgör en god introduktion till lesbisk 1900-talslitteratur och -historia, samt väcker många intressanta funderingar att tänka vidare utifrån. Att frågor om

relationen mellan skönlitteratur, historia och levd erfarenhet väcks är dessutom positivt i sig. För övrigt utgör boken, som sagt, ett välkommet tillskott till forskningen om svensk, lesbisk skönlitteratur och om Krusenstjerna. Det är också positivt att den uppmärksammar författarskap som inte är särskilt omskrivna i forskningen, bland annat Svedbergs som är relativt okänt idag.

Tim Warburton om **Eva Borgström, BERÄTTELSE OM DET FÖRBJUDNA. BEGÄR MELLAN KVINNOR I SVENSK LITTERATUR 1900–1935** Göteborg & Stockholm: Makadam förlag, 2016, 308 s.

Berättelser om det förbjudna examines literary representations of same-sex love and desire between women in Swedish literature from 1900–1935. This was a period of rapid political change when Swedish women gained full legal majority and the right to vote, yet the criminalization of homosexuality persisted. During this time the questions of gender and sexuality that entered the public discourse were informed by the burgeoning field of sexology and first wave feminism, yet representations of same-sex love and desire remained taboo. Borgström analyses these literary representations as a space of resistance to the political, cultural, and artistic suppression of expression of same-sex desire through interrogation of *what* one could say, *who* could say it, and *how* it could be said in these texts (23). This volume begins with texts from the turn of the century, and uses the backdrop of the women's movement and the wide circulation of sexology to demonstrate the rapid shift from depictions of romantic friendship to explicit expressions of same-sex love and desire between women.

Berättelser om det förbjudna is a continuation of Borgström's *Kärlekshistoria. Begär mellan kvinnor i 1800-talets litteratur* (2008), which examines the motif of romantic friendship between women in literary re-

presentations, and the possibilities that existed within this space. *Kärlekshistoria* examines same-sex love and desire in texts by canonical Swedish figures including Fredrika Bremer, August Strindberg, and Carl Jonas Love Almqvist; *Berättelser* indeed considers figures like Ellen Key in its discussion, yet the texts take on a more central role in the analysis. It builds upon the research and analysis in *Kärlekshistoria*, and uses this discussion to contextualize the sociopolitical realities of sexuality and gender that would see significant change in the following three decades.

Borgström's study is organized chronologically, and charts the drastic shift from silence and censorship at the turn of the twentieth century to a remarkable openness towards homosexuality over this thirty-five year period, which, according to Borgström, was a period where love and desire between women were associated with "monstrositet, synd, kriminalitet och prostitution" (23). The introduction is concise and enticing; she frames her discussion of literature through the women's movement, sexology, the burgeoning gay culture in major European cities, and the cultural phenomenon of same-sex love and desire between women existing in the shadows within the space of romantic friendship. And although she does not include any

of her work in this study, Borgström discusses Selma Lagerlöf as an example of this phenomenon and the political and social forces acting upon a non-heterosexual female writer in this period.

The first chapter begins with an analysis of Frida Stéenhoff's authorship (which includes the only dramas in Borgström's study), and begins with the unpublished play "Det moderna lesbos" (1899) and also includes discussion of Stéenhoff's drama "Ett sällsamt öde" (1911), and her novel *Kärlekens rival* (1912). The next chapter examines *Vi stackars kvinnor...* (1917), a novel published anonymously under the pseudonym Elsa Gille, which remains the only literary representation from the first two decades of the twentieth century that so boldly and unequivocally presents erotic passion between women. The next two chapters examine Maria Sandel's 1924 proletarian novel *Droppar i folkhavet* followed by Lydia Wahlström's autobiographical novels *Daniel Malmbrink* (1918), *Sin fars dotter* (1920), and *Biskopen* (1924).

The second half of the book takes up literary representations that are more widely known, and contains its longest chapter on Agnes von Krusenstjerna's *Fröknarna von Pahlen* series (1930–1935), followed by the final chapter that discusses Gertrud Almqvist's *I tolfte timmen* (1928), Margareta Suber's *Charlie* (1932), and Karin Boye's *Kris* (1934). Borgström's discussion of Krusenstjerna's series of novels challenges the author's iconic status in queer Swedish literary history: despite Krusenstjerna's nuanced and open representations of homosexuality for the time period, Borgström's discussion problematizes the racist ideas present in her work. The final chapter's discussion of Almqvist's, Suber's and Boye's novels observes the drastic shift, in which same-sex desire is no longer a crime *against* nature but rather *is* nature (193). The final section consists of an excursus on the influence of sexology and scientific discourses throughout the period of radical social and political change covered in the previous chapters.

Borgström's study's most compelling aspect is its

resistance towards the dominant methodology employed by literary scholars when invoking queer theory. Borgström resists the earlier academic trend of using the text to illuminate hidden textual layers or to demonstrate a theoretical framework at play; rather she places the text at the center of the discussion and allows it to speak for itself. Borgström's study also eschews the ahistoric tendency of queer theoretical approaches, and her discussion is firmly situated in the sociopolitical milieu of the works' publication (26). And as she notes in her introduction, her study deviates from queer theory's typical focus on the peculiar and conflicted, or the breaking with social or sexual norms. Rather her study examines a number of works that are characterized by their ability to fly under the radar.

This work is also noteworthy in that it approaches the authors and their literary production as non-heterosexual. Borgström notes in her introduction that the dominant heterosexist approaches to literary history has made not only female desire invisible (15), but same-sex desire as well. This book is a strong example of the ways in which subverting the compulsory heterosexual lens in order to highlight the same-sex desire present within these texts yields a rich object of study. Borgström's approach indeed reveals layers of meaning as earlier methods of queer readings have done, yet additionally highlights the central role of language in creating meaning and community during this tumultuous political period. Borgström's study eschews terms like 'lesbiskhet' and 'homosexualitet,' instead opting for terms like 'samkönad kärlek' and 'samkonat erotiskt begär' in order to examine the strategies employed by these women authors to circumvent the moral constraints in literary representations of 'the forbidden'.

Another great strength of this contribution by Borgström is the way it conducts its discourse analysis: it succeeds in incorporating sexology and scientific discussion without overshadowing the role of the literary production; it also succeeds in employing theoretical

frameworks to sustain the discussion while not relying on the text to confirm or corroborate the theoretical posits. Borgström's book stands out among other academic volumes on the topic that usually fall under two categories: sociological or cultural histories of homosexuality (which at times include literary representations); or volumes that present a survey of homosexuality in literature. A number of such volumes have appeared in Swedish in the past two decades, but none have focused specifically on the pivotal time period of Borgström's study. Borgström argues that this period marked the sexualization of literature, during which the Victorian prohibitive paradigm of sexuality was replaced by a prescriptive one (15).

In addition to the book's significant contributions to literary criticism and queer theory, it also succeeds in underscoring this period in Swedish history as one in which modern sexualities and genders were formed, paradigms that would persist for most of the twentieth century unchallenged. Swedish scholarship on the first three decades of the twentieth century often focuses on establishment of the *folkhem* or the first wave of feminism, but Borgström's discussion illuminates the role of the lavender menace that female same-sex love and desire played in relation to the women's movement, best demonstrated in her discussion of the relationship between Ellen Key and Frida Stéenhoff.

The most salient weakness in Borgström's study is its lack of a conclusion. The methodological approach employed in her study, which situates the text at the center of the discussion, is crucial to the argument; however each chapter and text, and their subsequent analyses, could very well stand on their own. This is, of course, a strength in some ways, but the discussion ends abruptly with no clarification of the argument other than the observation that a drastic shift is shown. The potential of this work for both queer theorists and literary scholars is the central role that language and text plays here, and a concluding dis-

ussion of the particular ways in which expression of same-sex love and desire developed chronologically in these texts would strengthen Borgström's argument. It would also reaffirm the effectiveness of her particular employment of queer and feminist frameworks to analyze these texts.

Borgström identifies the one other salient shortcoming of this work: its failure to include poetry in its discussion, namely that of Edith Södergran, Harriet Löwenhjelm, and Karin Boye (however her novel *Kris* is included in the final chapter). This may of course be in the interest of time and resources, but the lack of poetry in Borgström's discussion only appears so remarkable in that the study examines the space of possibility in literary representation and language for resisting the mandates of the heteropatriarchy. Borgström notes that she intends to take this up at another time (29), which is an exciting prospect, as her methodological approach would lend itself quite well to examination of poetry from this period. Scholars of poetry should still find this book of great interest for this very reason.

Berättelser om det förbjudna is accessible and clear in its intentions, and of great value to queer and feminist theorists as well as literary scholars. The fact that this study is neither purely literary nor purely sociological enriches the reading for scholars from either discipline, but its accessibility invites non-academic readers as well. Borgström's previous research makes her particularly suited to the task of writing this volume, and the openness with which she examines these texts is sharp and illuminating. This work surely contributes to the fields of queer and feminist theory as well as to literary scholarship, and although some chapters resemble stand-alone articles, the overall discussion is rich and informed by a multitude of perspectives and disciplines. The work is a great continuation of *Kärlekshistoria*, and leaves the reader curious as to what comes next.

Alexandra Borg om **Magnus Bremmer, KONSTEN ATT TÄMJA EN BILD. FOTOGRAFIET OCH LÄSARENS UPPMÄRKSAMHET I 1800-TALETS SVERIGE**
Mediehistoriskt arkiv 29, Lund: Mediehistoria, Lunds universitet, 2015, 335 s.
(diss. Stockholm)

En gång i tiden var fotografimediet nytt. När Louis Daguerre 1839 lyckades fixera bilder med sin *camera obscura* kan han knappast ha varit medveten om det kulturella paradigmskifte hans uppfinning skulle medföra. Konsten, vetenskapen men också vår varseblivning skulle aldrig bli densamma igen. Han hade gläntat på dörren till moderniteten genom att visa oss vad som händer när ett specifikt ögonblick går att frysa och, framför allt, reproducera.

Uppfinningen spred sig snabbt över världen. Man fascinerades över bildernas exakthet, men började snart inse att det fotografiska återgivandet medförde ontologiska och epistemologiska problem. När fotografiet infogades i tryckta medier kunde bildernas detaljrikedom påverka betraktarens uppmärksamhet, förvirra henne. För att behålla sin giltighet behövde de förklaras, förses med bildtext, eller rent av anpassas (läs: retuscheras) till den kontext de skulle illustrera.

Känns detta igen? Ett nytt medium lanseras och genast uppstår diskussioner om dess nytta och skada. Idag heter det att för mycket skärmtid är farligt för barns kognitiva utveckling. När tv-mediet gjorde entré vädrade forskarna kulturskymning. Med radion var det likadant. I sin avhandling, *Konsten att tämja en bild*, ser Magnus Bremmer närmare på den ”uppmärksamhetsdiskurs” som uppstod i kölvattnet av fotomediet intåg kring mitten av 1800-talet. Genom att studera förhållandet mellan fotografi och tryckt text i ett antal genrer där fotografin tidigt införlivades i framställningen, avtäckar han mentaliteter och föreställningar om den fotografiska bilden. På så sätt besvaras frågor om hur mediet togs emot, hur uppmärk-

samhetsproblemet formulerades samt vilka strategier man tillämpade för att komma till rätta med det.

Det material som ligger till grund för Bremmers avhandling är vyalbumet, konstboken, molnatlasen och reseskildringen. Samtliga är svenska utgåvor utgivna mellan 1840–1896. Gemensamt för dessa verk är att de inkorporerar fotografisk bild med text. Bremmer benämner dem ”fototexter” (jfr engelskans ”photo texts/photo-texts”), och ansluter sig därmed till en större, internationell forskningsgren i ämnet, med företrädare som Andreas Hapkemeyer, Peter Weiermair, Jefferson Hunter och Marsha Bryant.

Argumentet är tvådelat. Uppmärksamhetsproblemet blev akut i samma stund som fotografierna införlivades i andra medier. När detta sker börjar uppmärksamhetspraktikerna, ”hanterandet av uppmärksamhetsproblemet” (11), påverka den fotografiska utgivningen, exempelvis genom att bilderna förseddes med noggranna beskrivningar som uppmanar läsaren att fokusera vissa detaljer. Bremmers slutsats blir att fotografiet underkastas ett slags maktutövning. Fotografierna tämjer sina bilder, lägger till och tar bort. Med hjälp av de ”förklarande” bildtexterna lyckas de manipulera bildernas budskap.

Avhandlingen är av nödvändighet tvärvetenskaplig och rör sig smidigt mellan flera forskningsdiscipliner och vetenskapsgrenar: medie- och kommunikationsvetenskap, filosofi, teknikhistoria, estetik, litteraturvetenskap samt idé- och konsthistoria, särskilt visualitetsforskning. Studien inleds med ett kort förord. Därpå följer en fyllig inledning där syfte, argument, teoretiska perspektiv samt metod avklaras i vanlig ord-

ning. Här listas även avhandlingens tre problemområden: fotografiet och det tryckta ordet, uppmärksamheten som problem samt fotografiet som medium. Det är en ambitiös ansats, ett område hade räckt, för det blir en del omtagningar när samma slutsats slås fast igen och igen, om än med stöd i olika slags material.

Efter dessa inledande klargöranden följer fyra kapitel, som alla har var sitt primärt studieobjekt och därmed kan sägas utgöra små avhandlingar i sig själva. Genom att de olika fototextuella genrerna läggs sida vid sida avtäckts dock nya sammanhang och en mer fullödig förståelse framträder. Första kapitlet tar sig an den svenske fotopionjären Lars Jesper Benzelstiernas textsatta, litografiska vybildshäfte *Daguerrotyp-Panorama över Stockholm och dess omgivning* (1840). Här presenteras hur daguerrotypin omfamnades av två redan etablerade genrer: den litografiska vybilds-genren med dess pittoreska estetik samt den litterära idealrealismens beskurna verklighetsåtergivning. Det andra behandlar Sveriges första fotobok, *Molins fontän i fotografi* från 1866, en fotografisk konstbok med förklarande diktstrofer. I centrum för tredje kapitlet står en fotoillustrerad molnklassificering av Hugo Hildebrandson från 1879, en av de första studierna som kom att använda fotografier för vetenskapliga syften inom meteorologin. Det sista kapitlet handlar om fotografiet som illustration i en skönlitterär framställning, den frikyrkligt färgade reseskildringen *Till Österland* (1896) av Paul Peter Waldenström.

Kapitelrubrikerna, som är poetiska och suggestiva, är speciella i ett akademiskt sammanhang: ”Moln-skådande för nybörjare”, ”Mot ett transparent medium”, ”Här – just här – der vi stodo”. De går i linje med Bremmers essäistiska skrivsätt. De suggestiva fotografierna samt arkivparaferalia som brev, vykort, anteckningslappar och kartotekskort, får mig att tänka på den tyska författaren Judith Schalanskys esoteriska och fantasieggande *Atlas över avlägsna öar. Femtio öar som jag aldrig besökt och aldrig kommer att besöka* (2013). Utmärkande för både Bremmer och Schalansky är att de lyckas sammanföra vetenskap med ett slags poetik.

Även om den historiska tidsperiod som avhandlas är decennierna kring 1800-talets mitt handlar Bremmers studie i högsta grad om vår egen tids mediesituation. Förutom att knyta ihop avhandlingens trådar aktualiserar epilogen, ”Mot ett transparent medium – eller, Strindberg i instagramåldern”, en mängd för oss relevanta frågor: Hur förhåller vi oss idag, i mikrobloggarnas tidsålder, till fototextualitet? Hur fungerar bildtexterna till en Instagrabild? Med vilka medel tämjs bilder, och i vems intresse? På 2000-talet, kanske ännu mer än för 150 år sedan, menar Bremmer, är vi i själva verket ”mer omedvetna” om den fotografiska bildens egenskap av medium. ”Fotografiska reproduktioner är idag självklara”, skriver han. Mediet har blivit genomskinligt, vi ser igenom det, mot föremålet som avbildas. Det betyder dock inte att uppmärksamhetspraktikerna blivit mindre verksamma, de har bara införlivats ”med själva den fototextuella formen”: ”[De] finns kvar i fotografiets beskärning och zoom.” (264) Dåtidens och nutidens uppmärksamhetsdiskurs skiljer sig även åt på ett annat plan. På 1800-talet kretsade diskussionen och praktikerna kring själva mediet. Idag är det informationsöverflödet som är problemet – alltså *mängden* bilder, inte deras innehåll.

En av avhandlingens stora förtjänster är att den tar vid där tidigare forskning satt punkt. Fotohistoriker som William Crawford, Naomi Schor och Steve Edwards har samtliga diskuterat hur fotografiet och dess informationsöverflöd uppfattades som problematiskt, men de analyserar inte vilka konsekvenser detta fick för hur bildmediet hanterades. Ett annat exempel på hur Bremmer för forskningen framåt är att han korregerar historieskrivningen gällande uppmärksamhetsdiskursens uppkomst och menar att den bör tidigare läggas. Där amerikanen Jonathan Crary, namnkunnig kritiker och författare till flera för avhandlingen centrala verk – bland annat *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture* (2000) – förlägger den till 1800-talets sista decennier, visar Bremmer övertygande att den bör inplaceras vid århundradets begynnelse.

Konsten att tämja en bild är även ett välkommet bidrag i ett svenskt sammanhang. Svenska studier i fotohistoria tenderar ofta att vara biografiska, snäva i sitt undersökningsmaterial och, till skillnad från Bremmers, ha ett tunt teoretiskt ramverk. Bremmers avhandling tar studiet kring foto/text-relationer till en högre nivå och banar på så sätt väg för framtida forskning.

Studien är vidare ett fullgott exempel på att det går att göra vackra avhandlingar i digitaliseringens tidevarv. Även om det inte är brukligt att säga något om en avhandling utseende och grafiska utstyrelse, är en utveckling kring detta på sin plats. *Konsten att tämja en bild* skulle kunna stå sig väl i ett sammanhang som Svensk Bokkonst årliga prisutdelning till de vackraste böckerna. För formgivningen står designern Johan Laserna. Resultatet är en tung, gedigen, svartbrun juvel. Trycket och den goda papperskvaliteten samt de intressanta och vackra illustrationerna ger brödtexten en extra dimension, och gör att jag sällan läst en avhandling med så stor njutning. Även det rika bildmaterialet stöttar framställningen. Här möts verkligen form och innehåll. På för- och eftersättsbladet finns till exempel illustrationer av molnformationer, ett fotografi respektive en målning. ”Vari ligger skillnaden?”, tycks författaren vilja fråga sin läsare. Båge är ju filtrerade genom ett konstnärstemperament, men vad anbelangar det senare har fotografen känt sig nödgad att komma med en förklarande utveckling. Och

för att ta ett annat exempel: på framsidan syns ett av de fotografier som diskuteras inne i avhandlingen. Det föreställer Johan Peter Molins fontänskulptur och är taget av den tyskfödde hovfotografen Johannes Jaeger. Fontänen ställdes ut på Stora industriutställningen i Stockholm 1866, och Jaeger fotograferade av den ur flera vinklar. Samma år gav han ut den påkostade *Molins fontän i fotografi*, som också är ett slags diktsamling. Fotot på Bremmers avhandling är egentligen inte en bild, utan två. Det är ett montage, en sammansmältning av två foton av fontänen. Ena delen – den ursprungliga – föreställer fontänen i utställningslokalen. Den andra däremot är retuscherad. Objektet visas här mot en svart fond. Motivet är taget ur sin kontext, anpassat för bokformatet. Det var Jaeger själv som stod för bildbehandlingen. Det tekniska ingreppet var inte bara kostsamt, det försämrade även bildens kontrast och tonalitet. Fotografiets utseende förändrades, och med den objektets och betraktarens villkor. Bilden *tämjdes*: avhandlingens tes i ett nötskal.

Om avhandlingens materiella utformning på många sätt är exemplarisk är dess titel tyvärr desto mer fantasilös. Antalet svenska böcker med variationer på titeln ”Konsten att...” uppgick 2015 till 194 titlar. År 2014 var antalet 285. Bremmers avhandling sticker ut, det borde även dess titel göra. Kanske något att tänka på vid en översättning? För den borde absolut tillgängliggöras för en bredare, internationell publik.

Olle Nordberg om **Katrin Lilja Waltå, ”ÄGER DU EN SKRUVMEJSEL?”**
LITTERATURSTUDIETS ROLL I LÄROMEDEL FÖR GYMNASIETS YRKESINRIKTADE PROGRAM UNDER LPF 94 OCH GY 2011 Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, 2016, 373 s. (diss. Göteborg)

Beslutet att i den senaste läroplanen för gymnasieskolan (Gy 11) inte längre låta eleverna inom de yrkesförberedande gymnasieprogrammen läsa svenska på en nivå som ger en grundläggande högskolebehörig-

het har diskuterats och kritiserats av en rad svensk-ämnesdidaktiker och läsforskare, som till exempel Caroline Graeske, Maria Wennerström Wöhrne och Pernilla Andersson Varga. Timplansmässigt innebär

detta att de högskoleförberedande programmen läser 100 timmar mer och de yrkesförberedande 100 timmar mindre svenska än tidigare. Att denna förändring återspeglar en vilja att dela upp olika elevgrupper är svårt att blunda för, och uppdelningen får naturligtvis konsekvenser även på en rad andra nivåer. De låga förväntningar som finns och har funnits på yrkeselevers potential att arbeta med språk och litteratur har alltså på ett olyckligt sätt befästs i den senaste läroplanen. Alla som undervisat inom yrkesprogrammen vet hur felaktig och rent destruktiv denna elevsyn är.

Katrin Lilja Waltå har ägnat många år av forskning åt just frågan om hur låga förväntningar på ett negativt sätt präglar svenskundervisningen bland yrkes elever. Utöver didaktiska och pedagogiska aspekter sätter hon i sin doktorsavhandling ”Äger du en skruvmejsel?” *Litteraturstudiets roll i läromedel för gymnasiets yrkesinriktade program under Lpf 94 och Gy 2011* frågan i ett bredare kunskapsteoretiskt och samhällsorienterat perspektiv med stöd i en grundlig läroboksanalys. Umberto Ecos teori om att varje text har en tänkt modelläsare inskriven i sig har använts i denna analys, som undersöker två läromedelsserier specialanpassade för elever inom yrkesprogrammen. *Bra Svenska* och *Blickpunkt* har närlästs av Lilja Waltå med syftet att belysa vilka kunskaps-, ämnes- och litteratursyner som förmedlas genom de textval och det utformande av arbetsuppgifter som läromedelsförfattarna gjort. Förväntningar och synen på den tänkta mottagaren, den representativa yrkes eleven, ska därmed åskådliggöras. Läromedlens olika utgåvor anpassade till Lpf 94 respektive Gy 11 har i avhandlingen granskats utifrån detta perspektiv. Frågan om i vilken grad dessa läromedel förändras i övergången till en ny läroplan behandlas också. Resultaten är på många sätt nedslående.

Empirigenomgången görs kronologiskt utifrån de didaktiska frågorna *vad* (texturval) och *hur* (arbetsuppgifter). Således undersöks först de äldre upplagorna och därefter görs motsvarande genomgång för de nyare. När det gäller texturvalet i de tidigare

versionerna, skrivna för Lpf 94, visar Lilja Waltå att det representerar en uppfattning som även tidigare forskning funnit vara vanlig inom undervisningen på yrkesprogrammen. Ämnet Svenska ses där i första hand som ren färdighetsträning. Lilja Waltå lyfter på ett övertygande sätt fram hur valet av texter förmedlar en okritisk litteratursyn med huvudsyfte att väcka igenkänning, och där förhållandet mellan fiktion och verklighet inte problematiseras. I analysen framkommer också att dessa textval gjorts utifrån könsmissiga stereotyper snävt kopplade till det framtida yrket. Dessutom är de mångkulturella inslagen få och genomgående presenterade i en kontext där det svenska utgör normen. Arbetsuppgifterna i *Blickpunkt* och den äldre versionen av *Bra Svenska* speglar också de en syn på svenskämnet som färdighetsträning, med tydlig anpassning till den framtida professionen. Ett slags överordnat nyttighetstänkande hos läromedelsförfattarna skiner igenom vilket enligt Lilja Waltå inte bara förminskar litteraturstudiet avsevärt utan också strider mot och tränger undan läroplanernas generella värdegrundsinriktning. I stället framträder en passiv reproducerande kunskapssyn i materialet där den tänkta läsaren inte förväntas reflektera över att det finns olika sätt att se på världen. Lilja Waltås sammanfattande tolkning är att läromedlet *Blickpunkt* förmedlar föreställningen att ”ett likriktat *svenskt* sätt att betrakta verkligheten är det enda rätta” (155).

Inför 2011 års läroplan revideras inte *Blickpunkt*-materialet, det ges ut i oförändrad form. *Bra Svenska* har däremot kommit i en ny utgåva där två kursböcker slagits samman till en. Detta i enlighet med den nya läroplanens direktiv att halvera yrkes elevernas svenskundervisning. De *vad* och *hur*-kapitel i Lilja Waltås analys som är kopplade till Gy 11 ägnas följaktligen framför allt åt denna reviderade version. Modelläsaren som Lilja Waltå gradvis identifierar och som utgjort grund för de textval som genomförts i omarbetningen är baserad på samma låga förväntning vad gäller kritiskt läsande och egen tankeverksamhet som tidigare. Yrkes elever antas vilja läsa västerländska texter, fram-

förallt skrivna av män, där den egna världsbilden inte utmanas. Lilja Waltå summerar: ”Den modelläsare som framträder i läromedlet antas möta de Andra i liten omfattning och utifrån en svensk norm, som inte ifrågasätts.” (207) Värt att nämna i sammanhanget är att Lilja Waltå senare i avhandlingen lyfter fram att *Bra Svenska* marknadsförs som ett läromedel att använda inom Svenska som andraspråk (253f.).

När så arbetsuppgifternas utformning behandlas i 2011-versionen av *Bra Svenska* blir det än mer tydligt hur begränsande synen på den tänkta läsaren är. Med illustrativa exempel visar Lilja Waltå hur frågebatterier till de texter som ingår i läroboken befinner sig på en häpnadsväckande låg nivå. Kontrollfrågor och meningslös faktasökning används genomgående som bearbetningsmetod, oavsett textens litterära utformning. Det fiktionella sättet att gestalta problematiseras inte, vare sig vad gäller språk eller innehållsliga aspekter. (Allra värst blir det i anslutning till ett utdrag ur en dikt av Lukas Moodysson. Läs om ni vågar på s. 212–219.) Lilja Waltå sammanfattar det som framkommit i analysen på följande vis: ”Generellt finns inga förväntningar på att modelläsaren ska utmanas i sin läsning eller göra självständiga tolkningar [...]” (261). Jag behöver kanske inte lägga till att många av arbetsuppgifterna i läroboken leder bort från texten och kan lösas helt utan att ha läst den. Lilja Waltå pekar efter genomfört analysarbete på att sammanslagningen av två böcker till en inte inneburit någon förnyelse av de pedagogiska huvudidéerna. Hon finner att litteraturstudiet enligt dessa utgör en mekaniskt uppreparande, okritisk, instrumentell, normbekräftande del av konceptet svenska som färdighetsämne och hänvisar till Lars-Gunnar Malmgrens välkända indelning av ämnet från 1980-talet.

I det avslutande kapitlet relateras resultaten av Lilja Waltås läromedelsanalys till de större sammanhang jag nämnde inledningsvis. Den pragmatiska, okritiska litteratursyn som modelläsaren, yrkeseleven, förväntas ha i de granskade läromedlen sätts i ett utbildningshistoriskt och samhällsligt perspektiv. Synen på yrkes-

elevgruppen är som bekant inte ny, utan återfinns bland annat i 1970 års läroplan där uppdelningen mellan teoretiskt och praktiskt inriktade utbildningar är tydlig och medveten. Lilja Waltå menar att hennes resultat kan ses som en återgång till denna skolepok där ”[d]en passivt och reproducerande inställningen till vad kunskap är, den instrumentella synen på vad undervisningen ska innehålla, avsaknaden av moment som handlar om kritiskt tänkande och de generellt låga förväntningarna” härrör ur ett antagande att yrkeselever inte behöver eller kan bidra till samhället med sitt aktiva deltagande (279).

Lilja Waltå diskuterar utifrån detta resonemang sina resultat i förhållande till den diskurs som finns kring *bildung*-begreppet och den övergripande frågan om vad skolan ska representera i ett samhälle. Stora frågor och stora namn som Gadamer, Felski, Englund, Key, Ziehe, Broady, Liedman, Biesta och Arendt flimrar förbi inom loppet av 20 sidor. Detta hade möjligen kunnat göras på ett annat sätt, eller åtminstone haft en tydligare förankring i avhandlingens problemformulering och teoretiska grund. Utblicken i slutkapitlet är relevant och innebär att studiens viktiga empiriska resultat sätts i relation till och får fäste i den större kontext de förtjänar att befinna sig i. Jag tror dock att denna diskussion hade kunnat föras tydligare redan från början. Då hade slutkapitlet kunnat innebära en lägre grad av introducerande orientering och istället ägnats åt en mer fördjupad diskussion.

Avslutningsvis vill jag uppmärksamma avhandlingens allra sista rader. I passagen konstaterar Lilja Waltå att läroböcker av det slag hon undersökt inte förbereder unga människor på ett liv i en föränderlig värld. Förmågan att kunna svara på frågor som inte kräver någon tankeverksamhet alls och där ett givet svar redan har tänkts ut av någon annan utvecklar inte de uppväxande generationerna till goda yrkesutövare och samhällsmedborgare. Hon vill därmed markera att skolan och litteraturstudiet har en potential och en skyldighet att göra just detta utifrån idén om bildning, om främmandegöring och om alla elevers för-

måga att utveckla tankar och tolkningar. Lilja Waltå förstärker denna markering med att slå fast att ingen gymnasieelev ska behöva ägna sin tid åt frågor som behandlar lästa litterära texter formulerade så som i ett av hennes exempel. I detta exempel är tanken att

en essä av Peter Englund ska diskuteras och bearbetas av eleverna utifrån ingången:

”– Äger du en skruvmejsel? Vilka andra verktyg äger du?” (295).

Point taken.

Claudia Lindén om **Ingrid Nordin Hennel, AFHILD AGRELL. REBELL, HUMORIST, BERÄTTARE** Umeå: Atrium förlag, 2014, 375 s.

Det har gjorts mycket de senaste femton åren för att lyfta fram 1880-talets framgångsrika kvinnliga författare på scen och i prosa. Alfhild Agrell, har dock ofta fått stå tillbaka för Victoria Benedictsson och Anne Charlotte Leffler. Ingeborg Nordin Hennel har genom åren gjort betydande insatser för att säkra Agrells position. Redan 1981 gav hon ut *Dömd och glömd. En studie i Alfhild Agrells liv och dikt*, 1993 publicerade hon en artikel om Agrell och Leffler i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* och 2012 kom textsamlingen *Dramatiska arbeten*. Kronan på verket i denna insats, är biografien *Alfhild Agrell. Rebellen, humorist, berättare* från 2014.

Det är i sanning en prestation att skriva en biografi om en person som så systematiskt brände och förstörde brev, utkast och annat som kunde kasta ljus över hennes liv. Nordin Hennel lyckas med konststycket att skriva en spännande, informationstät berättelse om författaren Alfhild Agrell. Bokens rika bildmaterial kompenserar en del för frånvaron av Agrells egen röst då bilderna frammanar den värld som var Agrells i det sena 1800-talet.

Berättelsen om Agrells liv som författare är i sig själv som en 1800-talshistoria om uppgång och fall à la Edith Wharton. Borgarhustrun Agrells förvandling till hyllad författare – där hennes helaftonspjäser fyller Dramatens 600 platser – är en fantastisk berättelse. Lika kuslig är sedan fallet utför, via refuseringar, över publikationer i lättare genrer och nya pseudonymer till den slutgiltiga förlusten av skrivarförmågan. Den

en gång firade Agrell tillbringade sin ålderdom i fattig ensamhet där Elin Wägner ser henne ”smyga längs husraderna i Köpenhamn” (318).

Alfhild Agrell föds som Alfhild Martin 1849, samma år som Leffler, Strindberg och Ellen Key. Hon växer upp i en övre medelklassfamilj i Härnösand. Nordin Hennel ger en grundlig beskrivning av den unga Alfhild och hennes systems uppväxt och bildningsgång, med slädpartier och hemtillverkade tidskrifter. Men det finns nästan inga uppgifter om hennes läsning och skolgången tycks ha varit ganska planlös. Agrell var på så vis sämre rustad för sin kommande roll som författare än sina manliga kollegor, menar Nordin Hennel. Även Benedictsson, Leffler och Key hade mer bildning och formell skolning än Agrell.

När fadern dör 1867 upplöses hemmet i Härnösand. Alfhild Martin gifter sig nitton år gammal med den tio år äldre handelsmannen Albert Agrell. Paret bosätter sig i Sundsvall fram till 1876 då de flyttar till Östermalm i Stockholm. Äktenskapet förblev barnlöst. Enligt Ellen Key hade Agrell berättat för henne att hon under äktenskapets första år haft en serie missfall och att det var i sorgen över detta som hon började ”läsa samt syssla med sociala spörsmål” (49).

Kanske är det redan då hon börjar skriva? Nordin Hennel frågar ”vad var det som fick henne att med sådan energi fatta pennan?”. Paret Agrell hade det tämligen gott ställt, så det var inte penningnöd som drev henne. Eftersom Agrell brände alla sina papper så vet vi inte när hon börjar skriva eller hur lång tid det tog

innan hon tycker sig mogen att skicka sina alster till tryck. Det vi vet är att den 29-åriga fru Agrell under pseudonymen ”Thyra” publicerar fyra berättelser i *Dagens Nyheter* 1878, med huvudrubriken ”Skymningsprat”. Som dramatiker debuterar hon 1881 med två enaktare *Varför?* och *I huvudsak*. Redan 1882 satade hon på en helaftonspjäsa: *Räddad*. Därefter kommer i snabb följd pjäsen *Småstadsliv* och en samling resebrev, *Bilder från Italien*, 1883, som dock möts med tystnad, pjäsen *Dömd* som uruppfördes på Dramaten 1884, novellsamlingen *Vad ingen ser* 1885 och pjäsen *Ensam* 1886.

När Nordin Hennel försöker besvara frågan om vad som fick Agrell att fatta pennan visar hon övertygande att det också kan ha handlat om en samstämmighet med tidens idédebatt, framförallt den intensiva genuspolitiska diskussionen under 1870- och 80-talen. *Tidskrift för hemmet* startade 1859, John Stuart Mills bok *The Subjugation of Women* översattes till svenska 1869 och diskussionen om äktenskapet hade pågått i litteraturen sedan tidigt 1800-tal där George Sand, George Elliot och den norska Camilla Collet som i *Fra de stummes leir*, från 1877, formulerade en skarp kritik mot ett kvinnoideal som förordade lidande i tysthet. Just den kritiska realismen med betoning på samtidslitteratur och vardagsnära språk med en social problematik medförde, framhåller Nordin Hennel, att det ”fanns en auktoriserad estetik till hands som gjorde det möjligt för Agrell att skriva utifrån sina egna upplevelser och erfarenheter, varigenom hon kunde kompensera sitt bildningsmässiga handikapp” (60). *Räddad* var svartare och mer pessimistisk och på samma gång mer vardaglig i sin konflikt än *Ett Dockhem*, om än ganska extrem i sin upplösning. ”Där Ibsen anade ’ojämnheter’ såg Agrell ’ett bottenlöst tjärr’, för att citera Kamrer Mildes ord om Violas äktenskap”, skriver Nordin Hennel (78f.).

Med *Dömd*, som handlar om Valborg, en ung kvinna som av kärlek låtit sig förföras av en överklassman och därmed blivit ogift mor, anslöt sig Agrell till den allt hetsigare sedlighetsdebatten. Det var inte första

gången en ”fallen kvinna” stod på en svensk scen, men i Agrells pjäs är hon ingen synderska eller bedragerska, som i Alexandre Dumas *Falska Juveler*, från 1880, utan en fattig flicka och en mor som valt att behålla sitt barn. Kvinnlig sexualitet parades på detta sätt ihop med det goda moderskapet, vilket var betydligt mer provocerande.

Just *Dömd* var det många som såg och Nordin Hennel jämför den 26-åriga Selma Lagerlöfs, den 24-åriga Hjalmar Brantings och den jämnåriga Strindbergs recensioner. Lagerlöf och Branting tycker om pjäsen. Särskilt den senare framhåller att Agrell använder sin penna som vapen mot tidens fördomar. Strindberg däremot inleder: ”Vilket blodbad våra slavinnor för närvarande i litteraturen anställa på männen! Och männen gå med sina fruar på teatern och taga den ena duschen efter den andra [...]. Och mest lysande är Fru Agrells *Dömd!* Detta är det besynnerligaste jag sett i hela kvinno-frigörelsens litteratur” (105). Strindbergs retorik vittnar både om den uppmärksamhet som kvinnors pjäser fick i samtiden och om att Strindberg som dramatiker kände sig hotad av Agrells framgångar, skriver Nordin Hennel.

Framgångarna blev också inträdesbiljetten till Stockholms salonger och dess progressiva författarfalang med kvinnliga kollegor som Leffler och Benedictsson. Trots att de konkurrerade om samma publik blev de ett stöd för varandra. Leffler bad exempelvis Agrell vara med på repetitionerna av *Sanna kvinnor* 1883.

Det fanns hela tiden en öppen fråga i tiden om det var Agrells man som inspirerat till det hemska porträttet av maken i *Räddad*. Bristen på dagböcker eller brev mellan makarna Agrell gör det omöjligt att veta hur äktenskapet var innan skilsmässan 1895. Till Ellen Key skrev Alfhild om äktenskapsårens ”absoluta ensamhet, fullkomliga brist på sympati och gemensamma intressen” (203). Och hon refererar till maken Alfreds ”upprepade löftesbrott”. Han tycks regelbundet haft affärer med andra kvinnor.

Nordin Hennel framkastar den sannolika hypotesen att Agrell då hon våren 1886 besökte Köpenhamn

hade en kort kärlekshistoria med Georg Brandes. Att ha en historia med mannen Brandes var dock ingen garanti för ett välvilligt omdöme från kritikern Brandes. Han drog sig inte heller för att spela ut kvinnor mot varandra och skriver till Benedictsson om Agrell att hon visserligen var en ”älskvärd” kvinna men att hon hade ”jag vill icke säga precis en kycklinghjärna, men en helt ordinärt utvecklad fågelhjärna” som förläst sig på Ibsen. Benedictsson förutsäger också att Brandes kommer att kasta ”bort mig som han kastade bort min yrkesyster fru Agrell” (205). Kärlekshistorien mellan Agrell och Brandes sätter både Agrells och Benedictssons situation som kvinnliga författare och inte minst Benedictssons ambivalens och tvekan till att själv inleda en relation med Brandes i ett nytt och skarpare ljus.

Genom sina texter, sina vänner och de kulturföreningar som Agrell deltog i på 1880-talet positionerade hon sig ganska radikalt i kvinnofrågan och sedlighetsdebatten. I sina åsikter och sin syn på genus och sexualitet är hon på inget sätt mindre radikal än exempelvis Leffler. Agrell tog dock ofta sin utgångspunkt i moderns roll, antingen den ogiftas som i *Dömd* eller den olyckligt giftas som i *Räddad*. Nordin Hennel visar övertygande att det inte var moderligheten i sig Agrell var intresserad av utan moderskapet som en position att utvärdera ett slags ”sanning-till-döds-lidande”, eller det slags ideala självfostran som Thora i *Ensam* representerar. Kanske är det just hennes undersökande av den lidande moderns roll som gjort det lite svårare att återuppväcka Agrells författarskap, då synen på moderskapet förändrats än mer än sexualiteten sedan 1880-talet.

Köpenhamnsvåren 1886, då Agrell umgicks med Brandes, stod hon också på höjden av sin karriär. Då kom peripetini i form av Stella Kleves artikel ”Om efterklang och indignationslitteratur i Sverige”, publicerad i *Framåt*, där hon ondgör sig över den genuskritiska dramatiken. Agrell utpekas särskilt. Flera andra debattörer hakar på och det blir närmast ett

mediedrev mot Agrell. Det är en vändning i den estetiska smaken som sker här mot ett mer romantiskt ideal. I kombination med att unga författare som Kleve ville positionera sig på fältet ledde detta till att Agrells bana som hyllad dramatiker var över.

Men med ett vacklande äktenskap och en sviktande hälsa behövde hon tjäna pengar. Agrell uppfinner då sig själv på nytt som Lovisa Petterkvist. Den fiktiva reseberättelsen *I Stockholm*, från 1892, handlar om en landsortsfru från Norrland och berättar i humoristisk stil om en dåtida Stockholmsturists förväntade program vid ett besök i huvudstaden. Den följdes av *Hemma i Jockmock. En skildring ur småstadslifvet sådan den är*, utgiven 1896.

Lovisa Petterkvist-böckerna blev omåttligt populära och de fick goda recensioner. Nordin Hennel visar hur Agrell genom humorgenren både hanterade och kommenterade kritiken mot henne genom satir över sin samtid, samtidigt som hon fortsatte genuskritiken. Hon hånade Ola Hansson och kallar honom ”bonde” och ”ett naturens okonstlade barn”, Wirsén får sina slängar, liksom Strindberg som beskrivs som ”plump” och utan all ”reson”. Key påpekade i ett brev också förtjust att Agrell ”smyger in nya tankar, som annars äro ämnen för strid och kiv under löjets mask” (227). Agrell kritiserade också den så kallade Renbeteslagen från 1886 som fråntog samerna både medborgerliga rättigheter och rätten att äga mark. Till just samerna, deras kultur och rättigheter som minoritetsfolk skulle hon återkomma i sin sista publikation, folklivsskildringen *En lappbok* från 1919.

Agrells solidaritet med sin norrländska hembygd gör att när hon ett par år senare uppfinner sin tredje författaridentitet blir Stig Stigson, norrlandsförfattare med novellsamlingen *Nordanfrån* 1898. Denna gång fick emellertid inte Agrells avslöjade av vem som dolde sig bakom pseudonymen samma positiva effekt som tidigare. *Nordanifrån* jämförs med Pelle Molins *Ådalens poesi*, som gavs ut året före, och framställs som en blek efterapning. Nästan aggressivt degraderas

den till andrahandslitteratur, skriver Nordin Hennel. Även om boken säljer faller Agrells status som författare stadigt.

I hennes sista stora satsning romanen *Guds drömmare*, från 1904, närmade hon sig ett kristet tänkesätt. Trots några fina recensioner blir den ingen succé. Efter den kommer endast kortare texter. Agrells sista tjuugo år präglas av dålig hälsa, ett kringflackande liv som frångick och en alltmer skral ekonomi.

Agrells fall från popularitet till obemärkthet påverkade synen på hennes verk även i forskningen, så att hon kom att betraktas som mindre intressant. Den negativa kritik som riktades mot hennes radikala pjäser under 1880-talet fanns under lång tid kvar. Gång

på gång har hennes pjäser anklagats för manshat, aggression och imitation. Denna kvardröjande bild av författarskapet har bromsat en mer ordentlig reception av och forskning om Agrells verk.

Till förtjänsterna med Nordin Hennels bok hör hennes noggranna analyser och kontextualiseringar av Agrells texter. Här finns ett rikt urval av citat från den samtida pressen som är intressant för att de visar på hur uppskattad Agrell var fram till 1886, och därefter under pseudonymen Lovisa Petterkvist, men också hur hon skrivs ut ur det litterära fältet när hennes stjärna dalade. Det är bara att hoppas att denna breda, väl illustrerade biografi nu kan öppna för ett verkligt intresse för Agrells författarskap.

Beata Agrell om **Freja Rudels, I BERÄTTANDETS MAKT. OM TRE ROMANKROPPAR AV PER OLOV ENQUIST** Åbo: Åbo Akademis förlag, 2016, 289 s. (diss. Åbo)

Freja Rudels avhandling *I berättandets makt. Om tre romankroppar av Per Olov Enquist*, framlagd vid Åbo Akademi 2016, ägnas de tre historiska romanerna *Nedstörtad ängel* (1985), *Livläkarens besök* (1999) och *Boken om Blanche och Marie* (2004). Avhandlingen är ett omfattande och mångsidigt arbete, som med brett teoretiskt stöd prövar nya perspektiv på Enquists författarskap. Syftet är att klargöra de valda romanernas poetik via analys av ”karaktärens funktioner i hanteringen och tematiseringen av berättandets makt” (13). Utgångspunkten är antagandet att romanerna utforskar ”sambanden mellan kvinnlighet, kroppslighet, marginalisering och mänsklighet” (13), och på så vis formar ett gemensamt mönster, där en karaktär i egenskap av ”utpräglad kroppsligt gestaltad romanfigur” (13) framstår som ett koncentrat av romanbygget. Avhandlingen driver tesen att denna karaktär *förkroppsligar* den roman där den ingår. Undersökningen skall visa hur detta förkroppsligande synliggör olika sidor av *berättandets makt*: att upp-

rätta en maktordning som karaktären är underställd, men också att utmana maktordningar för att skapa alternativa romanformer och subjektiviteter. Hur dessa motsatta aspekter av berättandets makt korsas i de valda romanerna avser undersökningen att klargöra.

Avhandlingen rör sig inom ett vidsträckt teoretiskt nätverk, vars viktigaste noder presenteras i inledningskapitlet, men också växer ut med nya teoretiker under undersökningens gång. Inledningskapitlet kombinerar posthumanistiska, nymaterialistiska, maktkritiska, feministiska, genreteoretiska och narratologiska perspektiv. De skall synliggöra det samspel mellan tematik och poetik, som förkroppsligandet innefattar. I synnerhet skall de förtydliga hur idén om *subjektets kris* speglas i den upplösta romanformen hos Enquist. Ett inledande forskningshistoriskt avsnitt visar på gradvisa förskjutningar i den hävdvunna synen på romanen som enhetlig genre, byggd på trovärdighet, rationalism och inte minst individualism – synen på subjektet som autonomt och enhetligt jag med ett

från kroppen frikopplat medvetande. Dessa synsätt nedmonteras fullständigt av den ”historiografiska metafiktion” (Linda Hutcheon) och de ”nomadiska subjekt” (Gilles Deleuze & Félix Guattari, Rosi Braidotti) som de undersökta Enquist-romanerna, enligt Rudels, experimenterar med. Avhandlingen tar här också fasta på den teori om en alternativ kvinnlig subjektivitet som Rosi Braidotti vidareutvecklar från Luce Irigarays och Hélène Cixous’ tankar om en jämlik könsskillnad och specifikt kvinnlig skrift (*écriture féminine*). I egenskap av nomadiska subjekt fungerar romankaraktärerna i undersökningen som ”figurationer” (Braidotti), förankrade i både biologiska, symboliska och sociologiska sammanhang. Figurationen utgör en förkroppsligad tankefigur, som pekar fram mot alternativa subjektpositioner och livsvärldar, analogt med Erich Auerbachs *figura*. Antagandet om roman-genrens öppenhet och förbindelse med föreställningar om en flytande subjektivitet genomsyrar de tre textanalyserna, där såväl romanens kroppslighet som subjektivitetens textualitet lyfts fram. I centrum står tre historiska personer: det tvehövdade monstret Pasqual och Maria Pinon i *Nedstörtad ängel*, flickdrottningen Caroline Mathilde i *Livläkarens besök* respektive hysterikan Blanche Wittman i *Boken om Blanche och Marie*. Varje analys drivs av sin särskilda tankefigur: *monstret*, *nomaden* respektive *berättelsen*.

Monsterfiguren i *Nedstörtad ängel* synliggör, enligt Rudels, olika typer av gränsöverskridanden och normbrott, i termer av kategorierna brist, överflöd, förskjutning och sammansättning. Analysen av kompositionen uppmärksammar hur verket tänjer på romangenren genom att iscensättas som en metareflexiv undersökning utan konventionell romanintrig, samtidigt som det ”avterritorialiserar” (66), verbalspråket genom att sträcka sig mot musik, bild och tystnad. Vidare analyseras hur monstret-dubbelkaraktären Pascal/Maria synliggör uppfattningar om det mänskligas gränser och den patriarkalt uppfattade kvinnlighetens förbindelse med monstrositet. Till sist konstateras att

dessa parallella analyser visar på ett samband mellan form, kropp och etik, som i romanen både korsas och ställs mot varandra.

Analysen av *Livläkarens besök* drivs av nomaden som tankefigur, förkroppsligad i den oförutsägbara drottningen Caroline Mathilde som, driven av allomfattande livsbegär, subversivt glider ur alla konventionella roller. Nomadens tankefigur reflekteras även i romanens egen rörlighet i förhållande till genrekonventioner, andra texter och det historiska stoffet. Denna parallell mellan Caroline Mathildes kroppsförankrade föränderlighet och romanens textuella rörlighet uttrycker enligt analysen en gränsupplösande närhet mellan kropp och tanke.

Boken om Blanche och Marie, slutligen, styrs av berättelsen som tankefigur. Romanens metafiktiona konstruktion som en bok om en bok i boken splittrar framställningen i två berättare och berättelser, som enligt Rudels både utmanar och genomsyrar varandra och därmed även upplöser den metafiktiona nivåskillnaden. Romanens början skjuts ständigt upp, så att berättelsen aldrig kommer igång; den slutar på gränsen till sin början, samtidigt som den hela tiden blir till. Denna på en gång stympade och växande berättelse förkroppsligas i karaktären Blanche Wittman, som genom amputationer har reducerats till en torso – dock med en återstående arm, som hon använder till att genom självbiografiskt skrivande utforska kärlekens väsen och samtidigt skapa sig själv. Hennes självbiografiska utforskning står i motsättning till det objektiva vetenskapsideal som präglar både romanens forskarkaraktärer (Marie Curie, Jean Charcot) och Enquists (pseudo)dokumentära berättare, men den utgör samtidigt en berättelse om en författare som liknar Enquist. Blanches undersökning av kärleken förblir en torso, men ingår i det rhizomatiska nätverk av berättande som håller ihop romanen och vittnar om berättandets makt att både öppna och stänga möjligheter.

Slutkapitlet sammanfattar de tre romanernas etiskt präglade poetik. Denna sätter fysiskt och känslomäs-

sig marginaliserade existenser i centrum – monster, avvikare, normbrytare och gränsgångare – som det undersökande berättandet söker ge ett mänskligt ansikte och som samtidigt förkroppsligar den gränsöverskridande romankonstruktionen. Som figurationer visar dessa karaktärer hän mot en alternativ subjektvision, men de är samtidigt artificiella konstruktioner vid sidan av historiska människor. Denna spänning mellan estetisk artefakt och historisk realitet sägs medföra ett produktivt utbyte mellan motsatta synsätt, men belyser också den undersökande berättarens problematiska position som betraktare. Gränsen mellan berättare och berättelse ligger inte fast hos Enquist, lika lite som gränsen mellan människan och det andra (naturen, djuren, kvinnan, materien, maskinen). Men hans berättande syr samman skillnaderna.

Freja Rudels avhandling är i mina ögon intresseväckande, tänkvärd och vittnar om stor förtrogenhet med P. O. Enquists egenartade berättarkonst. Avhandlingsarbetet kan inte ha varit lätt med tanke på hur existentiell tematik och berättarteknisk komplexitet genomtränger varandra i de undersökta romanerna. Men avhandlingens djärva huvudtes drivs i mål – att romankaraktärerna är kroppsligt gestaltade ”figurationer” som förkroppsligar romanbyggena och synliggör berättandets dubbla makt att härska och frigöra – och läsaren får mycket därutöver med sig under vägen. Framställningen är överskådligt disponerad, med explicita frågeställningar och begreppsdefinitioner. Presentationen av teoretiska perspektiv och metodiska angreppssätt kopplas förtjänstfullt till avhandlingens frågeställningar och källtexter. Förhållandet till tidigare forskning är föredömligt utrett, både i den övergripande forskningsöversikten och i de enskilda romananalyserna. Läsaren får även klara besked om var hen befinner sig på varje punkt i framställningen och vad som är att vänta härnäst. Avhandlingen är dessutom ovanligt välskriven.

Om denna avhandling finns alltså mycket gott att säga. Min huvudsakliga invändning är att det över-

rika utbudet av teoretiska perspektiv splittrar både analysen och argumentationen och flyttar fokus från texterna till teorierna. Med rätta utnämns Braidottis teori bygge till ”navet” i teoriramen (36), men mångfalden andra perspektiv skymmer sikten. Teoriavsnittet innehåller substantiella diskussioner av Michel Foucault, Ian Watt, Nancy Armstrong, Alastair Fowler, Michail Bachtin, Gilles Deleuze & Félix Guattari, Anders Johansson, Linda Hutcheon, Brian McHale, Per Krogh Hansen, Lars-Erik Skalin, Thomas Docherty, Gérard Genette, Luce Irigaray, Gayatri C. Spivak, med flera. Under resans gång skjuts teoretiska utredningar av både dessa och ytterligare auktoriteter in i pågående textanalytiska resonemang. Dessa exkurser är inte alltid belysande och ibland förvirrande. Några borde ha strukits, andra kunde med fördel ha omvandlats till kommenterande noter. De dagsaktuella teorier som styr analyserna kunde gärna ha balanserats av ett historiskt perspektiv som förankrar romanerna i deras samtid. Som det nu är får vi inte veta någonting om romanernas kulturella referensram eller vilken samtidssituation de svarar på.

I några fall tenderar textanalyserna dessutom att stödja sig mer på de teorier som återges än på romanexterna. Så är fallet till exempel när den historiska karaktären Blanches namn läses som femininformen av det franska ordet *blanche*=vit, blank. Denna vit-het tolkas sedan som en bild för kvinnligheten, dels med stöd av Braidottis teori om kvinnan som ett vitt, tomt papper (215), dels med stöd av Cixous’ teori om att ”kvinnan skriver med vitt bläck”, som vittnar om närheten till modern och ”den gnutta modersmjölk hon alltid bär inom sig” (228). På detta sätt, ”utrustad med det vita papperets möjlighet” och ”det vita bläckets vittnesbörd”, framstår figurationen Blanche enligt Rudels som ett positivt alternativ. Själv finner jag resonemanget ohållbart. Namnet Blanche är ju givet i den historiska förlagan och därför knappast öppet för tolkning. Den gjorda tolkningen stöds inte heller av romantexten. Resonemanget bygger enbart

på de refererade teorierna, vilket medför övertolkning och flyttar fokus från den litterära texten till teorin. På så vis får romanen belysa teorin snarare än tvärtom, och det berövar teorin dess relevans för analysen av romanen.

Textanalyserna är annars ofta skickliga och klargörande, och greppet med figurationer fungerar överlag väl. Analysen av monster-figuren i *Nedstörtad ängel* är dock något rumpuggen, eftersom främst berättelsen om Pasqual/Maria beaktas. I romanen är ju tre olika ”monster”-berättelser invävda i varandra (dubbelmänniskans, mördarens, mentalpatientens), och deras inbördes förhållande är av stor vikt för tolkningen av denna, på titelbladet kallade, ”kärleksroman”. I det sammanhanget kan jag också förundras över att det i romanerna återkommande agape-motivet spelar en så underordnad roll i avhandlingen. Agape omnämns i anslutning till *Nedstörtad ängel* (94f. och 97), men tas inte in i den övergripande analysen av romanens kärleksproblematik. Kärleken belyses i avhandlingen främst utifrån könsmaktsförhållandet mellan man och kvinna. Agape hos Enquist innefattar något vidare: villkorslös kärlek utan tanke på den andres förtjänst, med förlåtelse och nåd som viktiga aspekter. Just monster och andra fula, onda, sjuka, svaga, avvikande och utstötta figurer har därför viktiga funktioner i Enquists romanvärld, då det är de som *behöver* agape. I den undersökning om kärlekens väsen som pågår i *Boken om Blanche och Marie* finns återkommande referenser till den paulinska hymnen om förhållandet mellan agapekärlek och kunskap (se 1 Kor. 13:9–13, särskilt v. 11, samt *Boken om Blanche och Marie*, t.ex. s. 44). Men det som är speciellt för denna roman är att agape även tillämpas på kärleken till djur. Charcot, Blanches läkare och älskare, hävdar att djuren genom sin skyddslöshet inte behöver

”göra sig förtjänta av kärleken” och därför ”borde ges en kärlek av på något sätt religiösa dimensioner”, nämligen vad han kallar just ”agape” (179). Romanens Blanche tror då att Charcot älskar djuren mer än henne, men Charcots poäng är snarare att hon inte behöver göra sig förtjänt av hans kärlek: ”Men förstår du då inte!!!”, protesterar han ”nästan upprörd” mot hennes tvivel (179) och bekräftar lite senare, ”lågmält, och med kärlek”, närheten mellan hennes ”mänskliga jag” och ”ett djur” (185), en varelse som han anser borde omfattas av agapekärlek. Denna romanens breddning av agape-kärleken skulle utifrån undersökningens posthumanistiska förutsättningar kunna beskrivas som en ”avterritorialisering” av begreppen människa och djur. Men den kopplingen görs inte i avhandlingen. Rudels hävdar förvisso att ”dikotomin människa-djur” relativiseras genom figurationen Blanche: hon ”framstår som det obestämbara mellanting” där den traditionella hierarkin på en gång ”framhävs och kastas om” och ”värdeladdningen i positionerna människa och djur tvingas i rörelse” (222). Så beskriven öppnar figurationen för ett posthumanistiskt kärleksbegrepp, som kunde belysa både kärleksproblematiken och djurmotivets centrala roll i alla tre romanerna. Men den möjligheten utvecklas inte i denna avhandling.

Dessa anmärkningar väger dock lätt i ljuset av de stora förtjänster avhandlingen uppvisar. Ingen kan göra allt, men Freja Rudels har gjort mycket. Hennes avhandling prövar ett nytänkande som ger fördjupad insikt om såväl Enquists berättarkonst som aktuella synsätt och redskap inom litteraturvetenskapen. Den manar också till reflexion över de fenomen som undersöks och de perspektiv som används. Att hålla med om allt är inte nödvändigt, viktigare är att begrunda utmaningen.

Eva Lilja om **Jimmie Svensson, *VERSFORM OCH IKONICITET. MED EXEMPEL FRÅN SVENSK MODERNISTISK LYRIK*** Lund, 2016, 278 s. (diss. Lund)
(Critica Litterarum Lundensis 14).

I sin avhandling försöker Jimmie Svensson reda ut på vilket sätt versformen ger betydelse till en dikt. Vad har versform för innebörder, och vad avses i det här sammanhanget med betydelse?

Hur man bör avkoda versformens innebörd är komplicerat. Formen bidrar till diktens innebörd, men hur går det till? Utifrån Peirces semiotik kartlägger Svensson versformernas betydelsepotential mycket noga. Därmed har han tagit sig an en intellektuellt krävande uppgift. Det ligger i det semiotiska tecknets natur att betyda, och efter Svenssons genomgång kan ingen säga att versform inte betyder. Naturligtvis betyder den, men på ett sätt som är både komplext och subtilt.

Avhandlingen består av fem kapitel och en avslutning. Efter ett teoretiskt kapitel tar Svensson upp fyra grundläggande problem. Det andra kapitlet behandlar bildspråk, det tredje intertextualitet, det fjärde metapoesi och det femte emotioner. Svensson undersöker hur Peirce tänker i dessa ämnen och hur hans semiotik kan tillämpas på rytmer och (i viss mån även) ljudupprepningar. Jag kommenterar nedan dessa kapitel i tur och ordning. Övergripande menar jag att Svensson har gjort en betydande insats inom semiotiken, men att metrikdelen inte är på samma nivå, varför han inte fått maximala resultat av det teoretiska arbetet.

En form betyder alltid enligt såväl Saussures som Peirces teckenbegrepp. Tecken finns hos Peirce av tre slag – de kan vara symboliska (som orden vilka betyder enligt vana), eller indexikala (om grunden för betydelsen är närhet), eller ikoniska (om de grundar sig på likhet). Svensson använder alla dessa teckenslag, men ikoniciteten är hans dominerande spår, då han menar

att versformernas krumbukter alltid utgör något slags ikoniska tecken. Han menar alltså att det alltid på något sätt finns en likhet mellan språkljuden och det som de betecknar. Detta innebär i och för sig en rejäl utvidgning av ikonicitetsbegreppet, och jag är inte säker på att Peirce alltid skulle känna igen sig. Mening i poesi skapas genom interaktion mellan ordens symboliska tecken och versformens ikoniska, säger han, och tänker att alla tecken i bruk har ikoniska inslag.

Den här avhandlingen är således mer teoriutveckling än verslära. De betydelser Svensson får fram ur formspråket ter sig rätt vaga och allmänna. Flertalet iakttagelser är strängt taget ganska enkla och ger inte mycket till tolkningen. Att en tom position betecknar tysthet och eventuellt brist kan man enkelt konstatera, och det är svårt att se vad den semiotiska teorin egentligen tillför. Visst får man med hjälp av Peirce fram en tolkningspotential som dock är luddig och ganska allmän – men kanske är det så att versformens betydelse oftast fungerar på det viset? Varje formdrag har någon enklare innebörd, och tillsammans får deras många vaga betydelser kanske en viss tyngd?

Utöver Peirce – vars teckenteori är hundra år gammal – använder Svensson också ett antal mer moderna teoretiker. Den idag främste poesiteoretikern Reuven Tsur finns också med på ett hörn. Tsur arbetar med en korsning av fonetik, gestaltteori, psykologi och kognitionsteori, och hans tjocka böcker är lika tunga som Peirces. Att förena dessa två ingår knappast i pensum för en doktorsavhandling, men det vore roligt om Svensson kunde ta tag i den uppgiften i ett nästa steg. Nu får man väl förlåta honom att han missat nya upplagan av Tsurs

teoretiska huvudverk, och heller inte uppmärksammat att Tsur i hög grad ägnat sig åt emotionernas rörelser i versen, något som Svensson påstår att han inte gör.

Så långt om teoriutvecklingen i det första kapitlet. I kapitel två om bildspråk lyckas Svensson med en flott abrovinsch faktiskt förena de två metafor-teorier som används idag, den äldre med Max Black som främsta företrädare och den konceptuella metafor som upptäcktes av Lakoff och Johnson 1980, i den välbekanta *Metaphors We Live By*. Blacks huvudpoäng är att metaforens båda led påverkar varandras innebörd. Lakoff och Johnson gjorde en lingvistisk genomgripande upptäckt genom att undersöka språkets döda metaforer och följa dem ner i de djupa strukturerna för tanke och uttryck. Bland annat fann de att det abstrakta språket är uppbyggt av högst konkreta likhetsförhållanden. Svensson använder den kognitiva estetikens *blending*-begrepp för att väva samman de båda spåren, och detta borde bli ett av avhandlingens bestående resultat, helst något att införa i litteraturvetenskapens grundkurser där man idag kan ha ganska svårt att reda ut metaforbegreppet.

I det tredje kapitlet behandlas intertextualitet, ett område som just i Lund får sin speciella touche genom Fredrik Bööks omhuldade uppsats om ”Rytmska påverkningar” (1913). Svensson rör sig i den specifikt lundensiska poesivetenskapliga traditionen – viktiga föregångare är förstas Böök, Göran Printz-Påhlson, Jesper Svenbro och Rikard Schönström. Men Bööks uppsats är idag strängt taget mer än lovligt maläten, vilket också Svensson visar på. Den rör sig i en värld där ’en bildad allmänhet’ kan den svenska poesin utantill. Granskad på nära håll verkar också Bööks läsningar mer än lovligt pressade när det gäller rytmska likheter mellan olika dikter.

I detta kapitel undersöker Svensson hur semantik och språkljud samverkar i läsningen. Intertextualitet fattas som en sorts dialogicitet mellan semantik och språkljud. Här blir versradsindelningen avgörande eftersom versradens innebörd samtidigt relaterar till

syntaktiska fraser och versindelning. Att versindelningen är poesins centrala egenskap har särskilt framhävts av Frank Kjørup, utifrån den idé om bitytmik som först presenterades av Kristian Wählin.

Nästa kapitel tar sig an metapoesin, också det ett lundensiskt ämne alltsedan Printz-Påhlson gav ut *Solen i spegeln* 1958. Svensson kommenterar Printz-Påhlsens idéer om metapoesi, vilka kom att spela stor roll för den senare modernismens utveckling i Sverige. Semiotiken skiljer på objekt i världen och objekt enbart i dikten. För diktens del handlar det om möjliga sanningsanspråk – kan en dikt överhuvudtaget utsäga något om världen? Både Printz-Påhlson och Peirce menar att objektet finns (även i) världen. På så sätt kan en dikt säga något om världen runt oss. Vanlig poesi har objekt i världen, menar Printz-Påhlson, medan metapoesin, som rör sig i ett slutet system, är romantiskt autonom, eftersom den bara erkänner objektet som det skapas i läsningen. Representationen i sådana dikter gäller då inte verkligheten utan framställer en värld. Att medvetandegöra detta är metapoesins funktion.

Kapitel fem, som handlar om emotioner, är enligt min uppfattning avhandlingens bästa delundersökning. Här nagelfars begreppet ’rörelse’ och hur rörelser knyter diktformen till människans kropp. Läsaren känner igen rörelserna utifrån egen erfarenhet. Versifierat språk är analogt med en kroppslig komponent i den emotionella processen – för känslor är förstas lika mycket kroppsliga processer som mentala. Kopplingen mellan versens rörelse och kroppens rörelser förbinder versform och emotionalitet. Kroppsligt gen-svar och betydelse hör samman, men den kroppsliga aspekten medför också att inte all betydelse blir medveten, skriver Svensson.

Så långt har Jimmie Svensson gjort en betydande insats med att utveckla semiotisk teori, men när det gäller metriken håller avhandlingen inte samma nivå som semiotiken. Undersökningen handlar ju om versformers betydelseskapande möjligheter, och vad betydelsebild-

ning angår blir man fullärd, medan beskrivningen av versformerna erbjuder ett skakigare underlag. Något ängsligt håller Svensson fast i metern trots att hans ambition är att undersöka modernismens vers. Hans meterbegrepp vacklar och han övertolkar i sin önskan om att få tag på en rytm som inte hela tiden slinker undan.

Jag saknar termen *alternering*, som han så väl behövt för att få tag på den milda varannanhet som förekommer i merparten språkliga produkter. 'Alternering' innebär en språklig gestaltsträvan som vill ha varannan enhet stark och varannan svagare i det rytmiska förloppet. Richard Curetons galleranalyser visar på fyra olika rytmiska nivåer i ett vanligt yttrande. En av dem är alterneringen, men det finns fler rytmiska gestalter i ett yttrande vilka komplicerar varannanheten. Svensson hade behövt sådana här grundläggande kunskaper för att reda ut sina iakttagelser och få rätsida på analyserna. Här saknas kunskap om hur vanlig talrytm fungerar, och fyrslagsräckans grundläggande genomslag i alla svenska versformer verkar vara okänd för Svensson. Det är riktigt att mycket modernism från den epok han föredrar har meterinslag, men han överdriver deras vikt, eftersom hans rytmbegrepp är outvecklat.

Likaså fattas den vershistoriska ramen. Analys-exemplen väljs gärna från femtiotalet utan att detta kommenteras. Just femtiotalversen är rätt speciell, då den förhåller sig till fyrtiotalets genombrott för fri vers både som back lash och mognadsprocess. De analyserade dikterna har skrivits av bland andra Tranströmer, Lindegren, Hillbäck, Berggren och Paul Andersson, vars "Elegi" återkommer på flera ställen, och

de borde med denna bakgrund ha fått en vershistorisk inplacering. Svensson påpekar helt riktigt att någon sorts meter är ganska vanligt i tidig svensk modernism, exempelvis det som Kristian Wählin kallade fria jamben. Men utbrytningsförsöken från metern är ändå vanligare i sina olika intressanta gestaltningar.

Svensson föredrar alltså vers med metriska inslag – de ger honom bättre stabilitet i resonemangen. Samtidigt uppfattar han meter som index för något icke-autentiskt, i och för sig samma polemiska hållning som den fria versens pionjärer intog. Men bör man inte hellre se versformerna utifrån sin egen tids kontext? Svensson kallar bland annat alexandriner torftiga. Han säger också att meter betecknar lugn medan avvikelse från meter står för oro, men rimligen handlar det väl om vilken meter och vilken avvikelse det är fråga om. En annan sådan generalisering är att prosarytm (vilken sorts anges inte) skulle skapa kaos. En undersökning av talrytmen hade visat honom att den kännetecknas just av att alterneringen slår igenom.

Svensson har gjort ett stiligt arbete med den semiotiska teoriutvecklingen. Har vi då fått veta hur versform producerar betydelse? Mening skapas enligt Svensson som sagt genom interaktion mellan ordens symboliska tecken och versformens ikoniska, ett synsätt som jag finner rimligt. Möjligen känner jag en viss besvikelse över att analysernas betydelser blir så vaga och allmänna. Är då den här sortens betydelser i dikt vaga – emotioner, rörelser, som binder ihop diktens delar under det semantiska ytskiktet? Kommer vagheten ur Svenssons teoribygge eller får man acceptera att det förhåller sig på så sätt hur man än bär sig åt? Här öppnar avhandlingen för fortsatta undersökningar.

Medverkande

Beata Agrell är prof. em. i litteraturvetenskap och verksam vid Göteborgs universitet. Bland hennes senaste publikationer kan nämnas ”Genre and Working-Class Fiction” i *Genre and...* (2015), samt ”Religion och föreställningar om arbetarlitteratur. Exemplet Mathilda Roos” i ”*Inte kan jag berätta allas historia?*”. *Föreställningar om nordisk arbetarlitteratur* (2016).

Matilda Amundsen Bergström är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet och forskar på tidigmodern litteratur. Hennes avhandlingen handlar om de tre poeterna Louise Labé, Katherine Philips och Hedvig Charlotta Nordenflycht, och om hur figuren Sapfo på olika sätt aktualiseras i deras verk och poetiska självframställningar.

Alexandra Borg är Flexitforskare och vikarierande lektor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Hon driver forskningsprojektet ”Läsning 2.0. Boken och läsaren i digitaliseringens tidevarv”, som är ett samarbete mellan Riksbankens Jubileumsfond och Bonnierförlagen. Våren 2018 kommer hon ut med boken *Strindbergs lilla röda. En typografisk handbok* tillsammans med Nina Ulmaja.

Peter Forsgren är professor i litteraturvetenskap vid Linnéuniversitetet och verksam inom Linnaeus University Center for Concurrences in Colonial and Postcolonial Studies där han för närvarande har ett forskningsprojekt om svenska reseberättelser under mellankrigstiden. Hans senaste monografi är *Norrland som koloni och utopi. Olof Högborgs Den stora vreden, Ludvig Nordströms Petter Svensks historia och berättelsen om Sverige* (2015) och han är en av redaktörerna för *Concurrent Imaginaries, Postcolonial Worlds. Toward Revised Histories* (2017).

Signe Leth Gammelgaard är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Hon arbetar med ett projekt om skuld i fransk och engelsk litteratur under andra hälften av 1800-talet. Tidigare har hon publicerat sig i bland annat *Artnodes*, *Standart* och *Passage*.

Jan Holmgaard är fil. dr i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Han är tidigare gästforskare vid Oxford University samt Søren Kierkegaard Forskningscenter. Hans senaste utkomna bok är *Filosofen och vargen* (2015) som kritiskt undersöker relationen mellan filosofi och litteratur, från Platon till Deleuze.

Hilda Jakobsson är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. I sitt avhandlingsprojekt undersöker hon gestaltningen av flickors uppväxt i möte med kärleken och sexualiteten i Agnes von Krusenstjernas tidiga romaner.

Elin Käck är tillfälligt förordnad lektor och forskare vid Linköpings universitet och har en bakgrund som gymnasielärare i svenska och engelska. Hon disputerade 2015 med avhandlingen ”*Swarming European Consciousness*”. *Europe and Tradition in the Work of William Carlos Williams*. Hennes pågående forskningsprojekt undersöker Europa i amerikansk poesi över tid.

Eva Lilja är professor em. i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet. Hon har bland annat skrivit *Den Dubbla Tungan* (1991) som behandlar Sonja Åkesons poesi och standardverket *Svensk Metrik* (2006). Hennes senaste utgivna bok, *Poesiens Rytmik* (2014), introducerar den kognitiva poetiken i Skandinavien.

Claudia Lindén är docent i litteraturvetenskap vid Södertörns högskola. Hon forskar främst på 1800-talslitteratur ur ett genus och queerperspektiv. Hon har bland annat publicerat *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key* (2002) och texter av och om Anne Charlotte Leffler.

Ingeborg Löfgren är fil. dr i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Hennes avhandling *Interpretive Skepticism. Stanley Cavell, New Criticism, and Literary Interpretation* (2015) undersöker dold skepticism inom modern litteratur- och tolkningsteori. I sin forskning intresserar hon sig för gränslandet mellan filosofi och litteratur, Stanley Cavell och Ordinary Language Criticism, modernism samt litteraturens och litteratortolkningens relation till sårbarhet.

Christian Mehrstam är lektor i litteraturvetenskap med inriktning mot barnlitteratur vid Göteborgs universitet. I sin forskning intresserar han sig bland annat för barns och ungas fritidsmöten med fiktion i olika medier och genrer.

Magnus Nilsson är professor i litteraturvetenskap vid Malmö högskola. Han forskar främst om arbetarlitteratur och om förhållandet mellan litteratur och klass. Hans senaste bok är *Literature and Class. Aesthetical-Political Strategies in Modern Swedish Working-Class Literature* (2014).

Olle Nordberg är fil. dr i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Nordberg, som i sin forskning ägnat sig åt läsundersökningar bland ungdomar utifrån litteraturredaktiska perspektiv, disputerade i juni 2017 på avhandlingen *Avkoppling och analys. Empiriska*

perspektiv på läsartityper och litterär kompetens hos svenska 18-åringar. Nordberg undervisar inom svenskläroverutbildningen och är även gymnasielektor i Uppsala kommun.

Sigrid Schottenius Cullhed är verksam som Akademiforskare i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Hon disputerade vid Göteborgs universitet år 2012. Sedan dess har hon publicerat boken *Proba the Prophet* (2015), skrivit och gett ut en rad artiklar och varit redaktör för *Reading Late Antiquity* (2017).

Maria Wahlström är lektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Hon disputerade 2012 på avhandlingen *Jag är icke heller en. En studie av den svenska dagboksromanen*. Hon forskar för närvarande om modernitetens baksida i mellankrigstidens arbetarlitteratur samt om den litterära sorgens estetik i ett antal svenska samtidsromaner.

Tim Warburton är gästlektor vid Gustavus Adolphus College i Minnesota. Han arbetade tidigare på Centrum för genusvetenskap vid Uppsala universitet som gästforskare och disputerade 2014 med avhandlingen *From AIDS to Assimilation. Representations of Male Homosexuality in Swedish Literature*.

Anders Öhman är professor i litteraturvetenskap och litteraturredaktik vid Umeå universitet. Hans forskning har varit inriktad på svensk romanhistoria, populärlitteratur, norrländsk litteratur och litteraturredaktik. Han har bland annat gett ut böckerna *Äventyrets tid* (1990), *Apologier* (2001), *Populärlitteratur* (2002), *De forskningrade* (2004) och *Litteraturredaktik, fiktioner och intriger* (2015).

Kommande nummer

Tema Konceptuellt

Digitalt – deadline 1 september

Globalt – deadline 1 november

Vi välkomnar texter av litteraturvetenskapligt intresse. När det gäller tematiskt inriktade nummer är det viktigt att texten ifråga tydligt ansluter till det tema som anges.

Skribentinformation TfL är en referegranskad 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-redaktionens mejladress: tfl@lir.gu.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@lir.gu.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.