

Louise Vinge
Arne Melberg
Eva Haettner Aurelius
Thomas Götselius
Eva Heggstad

Maria Karlsson
Anna Williams
Lars Elleström
Daniel Möller
Roland Lysell
Lovisa Andén

Johanna Lindbo
Niclas Johansson
Amelie Björck
Torsten Pettersson
Per Erik Ljung
Karl Berglund

Oscar Jansson
Lina Rahm
Jerry Määttä
Massimo Ciaravolo
Stefanie von Schnurbein
Päivi Kosonen

Jon Helgason
Anders Öhman
Sara Tanderup Linkis
Karin Nykvist
Valborg Lindgärde

tfa

Vol 51 Nr 3-4 (2021)
Jubileumsnummer



TFL 2021:3-4: JUBILEUMSNUMMER

IGÅR

- Louise Vinge, *"Förutsättningar, föresatser och förväntningar"* Tfl 1971:1. Med författarens kommentar, femtio år senare [kommentar] – 4
- Arne Melberg, *"Hermeneutiska problem i receptionsetetiken"* Tfl 1977:2. Med författarens kommentar, fyrtiofyra år senare [kommentar] – 10
- Eva Hættner Aurelius, *"Parodins dimensioner"* Tfl 1978:3. Med författarens kommentar, fyrtiotre år senare [kommentar] – 47
- Thomas Götselius, *"Den teoretiska texten"* Tfl 2002:4. Med författarens kommentar, nitton år senare [kommentar] – 78
- Eva Heggstad, Maria Karlsson & Anna Williams, *"Tema: Skevt"* Tfl 2005:3. Med redaktörernas kommentar, sexton år senare [kommentar] – 105
- Lars Elleström, *"Ikonicitet"* Tfl 2008:1. Med författarens kommentar, tretton år senare, och inledning av Jørgen Bruhn [kommentar] – 118

IDAG

- Daniel Möller, *"Grift-Runor; skrifne 1769". En ärekränkande och blasfemisk gravdikt av Brynolph Hallborg* [forskningsartikel] – 142
- Roland Lysell, *Hedda gabler. En kvinnas vilja till makt* [forskningsartikel] – 156
- Lovisa Andén, *Motvilliga vittnen. Svenska vittnesberättelser från utrensningarna i Sovjetkarelen* [forskningsartikel] – 172
- Johanna Lindbo, *"Och vi trippar in i bergets svarta strupe". En läsning av berg, sten och porös temporalitet i Mare Kandres I ett annat land och Stig Dagermans De dömdas ö* [forskningsartikel] – 187
- Niclas Johansson, *Konsten som kraftkälla eller livsförnekelse. Om Inger Edelfeldts konstnärsberättelser* [forskningsartikel] – 200
- Amelie Björck, *Zoopoetikens tankar om språk och art. En bakgrundsteckning* [forskningsartikel] – 220
- Per Erik Ljung, *Natur & Kulturs litteraturhistoria. Carin Franzén och Håkan Möller red. (Stockholm: Natur & Kultur, 2021), 960 s. [recensionssä] – 235*

IMORGON

Torsten Pettersson, *Litteraturvetenskapen i framtiden. Från kanoncentrerad subaltern till litterärt medveten samhällsaktör* [forskningsartikel] – 246

Karl Berglund, Oscar Jansson och Lina Rahm, *Digital humaniora, datorisering och litteraturvetenskap i en digitaliserad värld* [samtal] – 266

Jerry Määttä, *Litteraturvetenskapen om 50 år. Fyra framtider* [novell] – 285

INTERNATIONELLT

Massimo Ciaravolo, *Skandinaviska studier vid Italiens universitet. Med särskild hänsyn till Ca' Foscari i Venedig* – 290

Stefanie V. Schnurbein, *Interseksjonalitet – anarki – praxeologi. Litteraturvetenskapen ved Nordeuropa-Institut ved Humboldt-Universität zu Berlin* – 295

RECENSIONER

– 300

MEDVERKANDE

– 328

Från redaktionen

För 50 år sedan grundades *Tidskrift för litteraturvetenskap* vid Lunds universitet och det firar vi nu med detta, om vi får säga det själva, storslagna jubileumsnummer. Det finns ingen anledning att redogöra för omständigheterna kring tidskriftens tillkomst i detalj här, eftersom dess första redaktör, Louise Vinge, redan gjort det. Det sker i den programförklaring med titeln "Förutsättningar, föresatser och förväntningar" som hon publicerade i det första numret (1971:1) och som vi funnit det lämpligt att nu publicera igen. Vinge har även varit vänlig nog att i föreliggande nummer kommentera denna programförklaring och att skriva något om tidskriftens första tid. Hennes kommentar blir även en form av bokslut över den fysiska tidskriften och, avslutningsvis, en uppmaning till att bibehålla ett kritiskt utforskande förhållningssätt till de digitala publikationsformer som nu tar över inom vetenskapen.

Vinges texter inleder det första av de segment som jubileumsnumret är uppbyggt av, som vi valt att kalla för "Idag". Inte för att det nödvändigtvis behandlar överspelade saker, utan för att det tar upp och återaktualiserar några viktiga moment i *TfL:s* digra utgivningshistoria. Utöver Vinges text med kommentar finner man där artiklar, publicerade igen och för jubileet av respektive författare kommenterade, av Arne Melberg, Eva Hættner Aurelius, Thomas Götselius och avslutningsvis Lars Elleström, som lämnade oss allt för tidigt i vintras. I samma segment finner man också en reflektion om tillkomsten av temanumret SKEVT (2005:3) och dess eftermäle, skriven av Eva Heggstad, Maria Karlsson och Anna Williams, som var gästredaktörer för numret.

Nästa del har fått den följdriktiga rubriken "Idag" och under den samlar vi ett antal nyskrivna vetenskapliga artiklar. Där skriver Daniel Möller om en ärekränkande gravdikt av Brynolph Hallborg, Roland Lysell om *Hedda Gabler* och Lovisa Andén om svenska vittnesskildringar från Sovjetkarelen. Johanna Lindbo skriver om relationen mellan människan och det mer-än-mänskliga i Stig Dagermans och Mare Kandres prosa, Niclas Johansson om dialektiken mellan ett appolliniskt och ett dionysiskt konstideal hos Inger Edelfeldt medan Amelie Björck tecknar en teoretisk bakgrund till zoopoetiken. Det är glädjande att Per Erik Ljung, som var med vid tidskriftens start och sedan som biträdande redaktör för årgångarna 1972 och 1973, också är representerad i jubileumsnumret. "Idag"-delen avslutas med hans recensionsessä av *Natur & Kulturs litteraturhistoria* (2021).

Det därpå följande segmentet går under rubriken "Imorgon". Det hör till ett jubileumsår att inte enbart blicka bakåt, utan även framåt. Det är naturligtvis svårt att sia om litteraturvetenskapens framtid, det vill säga den framtid som *TfL* kommer att verka i; däremot är det möjligt att utreda vad litteraturvetenskapen skulle kunna bli utifrån en specifik förståelse av de kunskaper och teoretiska och praktiska verktyg som den besitter idag. En studie i denna riktning finner man i Torsten Petterssons artikel, som inleder segmentet. Den följs av ett ingående samtal om digitala humaniora mellan

Karl Berglund, Oscar Jansson och Lina Rahm. Delen avslutas sedan med en novell, ett stycke humanistisk sci-fi, som Jerry Määttä med litterär finess varit vänlig att författa med anledning av jubileet.

I förra numret introducerade vi ett segment under rubriken "Internationellt", som kommer att löpa vidare under den tid som redaktionen är förlagd till Lund (2021–2022). Först ut att presentera verksamheten vid sina respektive lärosäten är Massimo Ciaravolo (Venedig) och Stefanie von Schnurbein (Berlin). Deras bidrag visar, bland mycket annat, på det stora akademiska intresse som den svenska litteraturen och kulturen väcker utomlands och understryker därmed även, i förlängningen, den internationella relevansen av det som vi sysslar med i svensk litteraturvetenskap.

Numret avslutas med en recensionsdel med en stark laguppställning, både när det kommer till recenserade verk och recensenter.

Det har blivit påtagligt, under arbetet med detta nummer, hur uppskattad *TfL* är inom det litteraturvetenskapliga forskarsamfundet. Engagemanget för jubileumsnumret har varit stort; ingen tillfrågad har tackat nej till att delta och många har på eget initiativ valt att sända in texter. Vi riktar ett stort tack till alla som har bidragit med sin tid och sina tankar för att åstadkomma detta nummer. Det speglar något av det *TfL* är och har varit och belyser de viktiga funktioner som tidskriften fyllt och fortsätter att fylla när vi nu siktar mot 100-årsjubileet!

IGÅR

LOUISE VINGE

”FÖRUTSÄTTNINGAR, FÖRESATSER OCH FÖRVÄNTNINGAR”

***TfL* 1971:1**

Med författarens kommentar, femtio år senare

Årgång 1 1971/72 nr 1

TIDSKRIFT FÖR LITTERATUR- VETENSKAP

Innehåll:

Enkät om litteraturvetenskapens läge - Aspelin, Nilsson,
Stenström, Wrede

Ska vi fortsätta forska i äldre svensk litteratur? - Olsson

Om realismen i konsten - Jakobson, övers Aspelin

Tolkningen av Ludvig Nordströms novell "Caliban" - Wolf

Bennich-Björkmans avhandling Författaren i ämbetet - Gustafsson

Recensioner

FÖRUTSÄTTNINGAR, FÖRESATSER OCH FÖRVÄNTNINGAR

I våras sände vi från Lund ut en rundfråga till landets litteraturvetare för att ta reda på om vårt intryck av att det behövs en ny litteraturvetenskaplig tidskrift hade motsvarigheter på andra håll. Svaret blev positivt, och entusiasmen är kanske inte så överraskande. De kulturella tidskrifterna i landet har ju blivit allt mindre intresserade av litteratur och litteraturvetenskap, och de till litteraturvetenskapen specialiserade organen fyller av olika skäl inte ett behov som just nu framstår som väsentligt, nämligen det av ett debattforum. Det behovet är särskilt kännbart i en tid då synen på litteraturen, idéerna om litteraturforskningens former och uppgifter och utformningen av lärar- och forskarutbildningen på området förändras, splittras och förnyas. Vi uppfattade reaktionen på vår rundfråga så, att det som behövs är inte ett propagandaorgan för någon viss typ av forskning eller en viss grupp av forskare, utan en plats för möten mellan olika riktningar och en kanal för kommunikation mellan dem som forskar och andra

grupper av litteraturintresserade.

Innehåll och läsekrets

Vi har därför gett det nya organ som vi nu presenterar det neutrala namnet *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Vi vill här först och främst skapa en möjlighet till att föra en kritisk och informerande diskussion om den forskning som bedrivs kring litteraturen här och utomlands - om denna forsknings inriktning, metodiska problem och praktiska resultat. Utbildningen av forskare finner vi vara ett annat ämne som bör stå i centrum för vår kritiska granskning.

Vi vill också åstadkomma mer utrymme för publicering av kortare litteraturvetenskapliga arbeten, såväl teoretiska som icke-teoretiska. Det har blivit allt svårare även för etablerade forskare att finna plats för sina resultat; vi tror oss därför fylla ännu ett behov genom att skapa en ny möjlighet att placera sådant material i mindre format som inte längre har någon annan naturlig väg till en större läsekrets. Det ligger också en hel del goda elevprestationer

i institutionernas arkiv, som är svåråtkomliga och ofta okända men som vore förtjänta av ett bättre öde. Vi skulle vara glada att få bereda plats åt sådana verk eller delar av dem.

De pedagoger, sociologer, filosofer och andra som vill göra tvärvetenskapliga framstötter mot litteraturområdet är välkomna att söka sin publik och kritik via denna tidskrift.

Vi vill gärna tänka oss att vi vänder oss inte bara till den lilla kretsen av heltidsforskare vid de litteraturvetenskapliga institutionerna utan även till alla andra som över huvud taget är intresserade av litteraturforskningens vägar och resultat och av den här och utomlands aktuella synen på litteraturen. Vi vill försöka bidra till att bryta den isolering mellan forskare och "allmänhet" som kan bli de humanistiska universitetsämnenas fördärv. Vår litteraturvetenskap kunde också förhoppningsvis bli livligare, djärvare och mångsidigare och visa upp ett intressantare ansikte om man får någonstans att inte bara lägga fram färdiga produkter utan även att kasta fram uppslag och idéer i preliminär, opretentiös form till diskussion och kritik, någonstans att ställa tillspetsade å-

sikter mot varandra, någonstans att låta personligheten komma till tals. Kan den här tidskriften bli en förutsättning för ett sådant samtal, stimulerande både för dem som deltar och dem som lyssnar? Vi hoppas det.

Svårigheter och lösningsförsök

Emellertid: "Man kan inte vara nog pessimistisk när det gäller att starta en tidning", som det nyss har sagts offentligt; det torde även och inte minst gälla tidskrifter på det vetenskapliga och kulturella området. Svårigheterna vid ett företag som detta är av tre slag. Den ekonomiska är en. På prenumerationsavgifter enbart kan vi inte klara saken, även om vi från början har utgått från en drastisk sparsamhet bl a genom enkel framställning och genom att inte betala några honorar för tryckta bidrag. Det statliga tidskriftsstödet ter sig här som en liten ljusglimt; till Statens humanistiska forskningsråd står också våra förhoppningar förutom till fonder av andra slag. En större svårighet erbjuder kanske trots allt innehållet. Även om redaktionen genom beställningar och förslag stimulerar fram bidrag, är samarbete med läsekretsen essentiellt för tidskriftens framgång. Spontant insända upp-

slag och färdiga artiklar kommer alltid att tas emot med intresse, även om vi naturligtvis inte på förhand lovar att trycka allt.

Ett tredje problem är att finna folk som verkställer utgivandet. Både för tidskriften och för redaktionsmedlemmarna tror vi att det blir bäst om uppdraget inte stannar för länge i en hand och på en plats. Vi tänker oss därför att redaktionsuppdraget skall vara högst tvåårigt och helst cirkulera mellan universitetsorterna. På så sätt tror vi också att tidskriften lättare skall fylla en annan viktig funktion: den att förbättra kontakterna mellan landets litteraturvetare och institutioner för litteraturvetenskap.

För att en viss kontinuitet ändå skall säkras har en förening för tidskriftens utgivande bildats med säte i Lund. Denna förening står som ägare till tidskriften och för val av utgivare och redaktör. Vem som helst som önskar stöda utgivandet av tidskriften och vill ha en möjlighet att påverka utformningen av den kan bli medlem av "Föreningen för utgivande av Tidskrift för litte-

raturvetenskap" genom att sätta in årsavgiften, femtio kronor, på föreningens postgirokonto nr 63 9065 - 2.

Tidskrift för litteraturvetenskap är planerad att utkomma med fyra nummer om året - två per termin. Prenumerationsavgiften för de två första numren, femton kronor, kan insättas på föreningens konto.

Att göra en insats

Vi önskar oss en stor och livaktig läsekrets som visar oss att vårt företag har en funktion att fylla. Litteraturvetenskapen behöver just nu tänka högt över sin egen ståndpunkt och sitt eget vägeval, och den behöver skaffa sig mer uppmärksamhet i vårt kulturliv - inte för sin egen skull, utan för att hjälpa litteraturen att överleva som konst och kommunikation. Genom att skapa och sprida insikt om litteraturen och dess villkor i nuet och det förgångna på ett vitalt och meningsfullt sätt rättfärdigar litteraturvetenskapen sin existens. I det arbetet vill *Tidskrift för litteraturvetenskap* tjäna som ett instrument.

L.V.

Louise Vinge, femtio år senare

NY TEKNIK I MÖTE MED NYA TEORIER

Det första numret av *Tidskrift för litteraturvetenskap* ser ganska påvert ut. Det är tryckt från ett maskinskrivet original som fotokopierats på UBmedia. Maskinskriften är oklanderlig, utförd av en mycket duktig dam i Bjärred på mallar i A4-format. Det gick inte att göra korrekturändringar när hon hade gjort sitt verk. Rubrikerna tror jag att jag gjorde med gnuggbokstäver, ett petgöra. Datorerna var ännu inte introducerade på våra institutioner. Den oerfarna redaktionen hade heller inte vett på att fylla ut hela häftet. Flera blanka sidor på slutet vittnar om att vi inte förstod att beräkna omfånget på texterna; vi borde ju ha kunnat hitta på något material att placera på detta utrymme.

Omslaget är orange. Jag undrar om det var en dold hälsning till gamla *Phosphoros*, som kom ut med just den färgen på sitt omslag, ”rodnande av skam över sitt innehåll”, som motståndarlägret påpekade. Men jag tycker nog att *TfL* hade viss anledning att känna sig lite som en morgonrodnad i den litteraturvetenskapliga världen.

Innehållet vittnar om goda förbindelser med våra kolleger på olika håll i landet och med olika forskningsinriktningar. Det var en av huvudtankarna med grundandet av projektet att det skulle verka för att knyta tätare band mellan våra universitet genom att låta redaktionen cirkulera; jag tror att det har fungerat rätt väl. Redan i första numret medverkade ju också forskare från andra håll.

Det var en övergångstid, som inte minst gav sig tillkänna i det typografiska. Doktorsavhandlingarna skulle i och med införandet av den nya examensordningen 1969 omfatta högst 175 sidor, vill jag minnas. Det inrättades hos Gleerups förlag en ny avhandlingsserie för oss litteraturvetare i Lund, LTF (Litteratur, teater, film) som producerades på samma sätt – från maskinskrivna original i offsettryck. Illgröna omslag! Den första i serien var Jan Thavenius *Stil och vokabulär* (1972). Det kom på andra håll stencilerade avhandlingar i A4-format vid den tiden. Tanken var nog att de skulle omvandlas till tryckta böcker när de väl godkänts; jag tror aldrig det genomfördes. Men fult var det, faktiskt ett bottenläge i bokproduktionen, åtminstone bland humanister.

Sen kom datorerna under senare delen av 1980-talet och på nya sätt egenproducerade avhandlingar, ibland ganska fina men ofta ännu mer amatörmässiga, innan vi lärde oss och vi fick bättre hjälp från förlagens proffs.

Nu berättas det för mig att *TfL* bara skall publiceras på nätet – en ny utveckling, än mer dramatisk än den på 1970-talet. Det vore nog läge att blicka tillbaka grundligare på förvandlingen av publiceringsprocedurens praktiska sidor – något för bok- och biblioteksforskare och för vetenskapshistoriker i samarbete. Konsekvenserna av förvandlingarna i fråga om förmedlingsmöjligheter och forskningskvalitet borde undersökas och kanske vore *TfL*, i sina olika inkarnationer, ett lämpligt material för en sådan studie.

ARNE MELBERG

"HERMENEUTISKA PROBLEM I RECEPTIONSESTETIKEN"

***TfL* 1977:2**

Med författarens kommentar, fyrtiofyra år senare

Årgång 6 1977 nummer 2

TIDSKRIFT FÖR LITTERATUR- VETENSKAP

Redaktionen till Umeå

Hermeneutiska problem

Skolans litteraturundervisning

En roman av Diderot

Hermeneutiska problem i receptionsestetiken

1. Receptionsestetik

I en uppsats med rubriken "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur"¹ blickar Hans Robert Jauss tillbaka på den reception som hans eget utkast till en receptionsestetik har fått, ett utkast som först formulerades med "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft"². Den synnerligen rikliga kritiska debatten och de försök till efterföljd som gjorts till det program han där lägger fram visar, om inte annat, på det fruktbara i själva ansatsen. Receptionsestetiken kan numera ses som en ny gren på det litteraturvetenskapliga trädet, men i likhet med andra hermeneutiskt grundade försök att förnya vetenskapen är det inte frågan om någon metodisk utväxt; snarare om en nybelysning och omvärdering av hela verksamhetsområdet.³

Betraktad som metodisk och teoretisk förnyelse utifrån läsarens och läsarens perspektiv så skär receptionsestetiken tvärs igenom de gamla frontställningar som sedan länge etablerats inom litteraturveten-

skapen. Jauss skiljer i först nämnda uppsats på tre institutionaliserade "paradigm" för litteraturvetenskapen, som alla bryts av receptionsestetiken, som därmed skulle antyda ett lockande nytt "paradigm".

1. Det klassiskt-humanistiska, inriktat på att tolka de stora mästarna, leva sig in i de stora verken och tradera den tradition, som gått under namn av kulturarv. En forskning av denna inriktning kan väl numera sägas vara "pensionerad", som en följd av de välbekanta samhällsliga förändringar, som skingrat kulturarvet och därmed tvingat fram den på en gång fatala och fruktbara "krisen" för vårt ämne, för andra ämnen och för samhället i stort.

2. Det historiskt-positivistiska, där man ägnar sig åt att förklara litterära verk som resultat av verifierbara historiskt-sociale orsaker. Den mer eller mindre marxistiskt färgade kritiken av detta förfaringsätt bör inte skymma att också en traditionell marxism bör räknas hit; det som skiljer är synen på orsakernas karaktär, men det som förenar är ambitionen att förklara

det litterära verket som resultat.

3. Det estetiskt-formalistiska, där man försöker beskriva - i metafysiska fall förklara - de litterära verken som strukturerade helheter.

Den institutionaliserade vetenskapens ständiga vacklan mellan positivistiskt (eller komparatistiskt) formulerade orsaksförklaringar å ena sidan; närläsande och inlevelsefulla verkbeskrivningar å den andra, kan sägas illustrera paradigmatiska tillkortakommanden. Likaså det ofta hörda önskemålet om att "förena" marxism och strukturalism. Det är här som receptionsetetiken blir av intresse: den öppnar för en teori och en historia om den estetiska erfarenheten och en sådan skulle tjäna, som Jauss programmatiskt uttrycker sig i utgångsuppsatsen, "die Einseitigkeiten der nur ästhetischen und der nur soziologischen Betrachtung der Kunst zu überwinden und die Grundlage für eine neue Geschichte der Literatur und Kunst zu schaffen."⁴

Receptionsetetiken skär igenom etablerade metoder genom att ta sin utgångspunkt i den estetiska erfarenheten, en utgångspunkt som negligerats i tidigare forskning. Men inte all metod med sådan utgångspunkt kan accepteras som receptionsetetik: där etableras i stället på nytt skiljelinjen mellan "positivistiskt" och "dialektiskt" förfaringssätt. Det

positivistiska är för oss välbekant genom Gunnar Hanssons forskningar; Jauss är, återigen i först nämnda uppsats, mycket noga med att inte låta sig förväxlas med dylika metoder genom att kritisera tyska mot-svarigheter - främst Heinz Hillman⁵ - för att behandla förmedlingen mellan estetiskt verk och läsare som en stimulus-response-situation, som i själva verket gör grovt våld på varje historisk receptionssituation. Genom att reducera verket till isolerad stimulus så reducerar man samtidigt läsarens potentiella erfarenhetsutveckling; läsarens för-förståelse krymps till blotta ideologin och forskningen kan nöja sig med att registrera förväntade upplevelser. Upplevelsefetischism vore därför en lämplig beteckning på denna forskning, vilket samtidigt antyder att den inte saknar politiska förutsättningar i det samhälle, där den massmediala iveren hävdar att man ska 'ge folk vad dom vill ha' och den pedagogiska niten hävdar att man ska 'slå vakt om sina upplevelser' - dvs. ideologiskt vårda de sociala villkoren för förväntade upplevelser.

Mötet mellan text och läsare kan inte, hävdar Jauss, reduceras till någon växelverkan utan måste beskrivas dialektiskt som Horizontverschmelzung⁶, vilket innebär en processuell utveckling av båda sidor - och en utveckling av den omedelbara estetiska upp-

levelsen till erfarenhet. Denna estetiska erfarenhet är Jauss' primära angelägenhet; med skapandet av den skapas också litteraturens socialitet och dess historicitet och utifrån den kan han formulera ett program för en ny litteraturvetenskap.

Inte heller en processuellt fattad estetisk erfarenhet har beretts någon tydlig plats i svensk litteraturvetenskaplig tradition.⁷ Läsaren, om han alls förekommer, dyker i stället upp förklädd till författare; och analysen av en författares läsning av andra författare går under namn av komparatism, medan dialektiken i mötet döps till påverkan. Dessa välbekanta strategier lämnar inte bara den vanlige läsaren utan också frågan om litteraturens socialitet i sticket. I allt vårt bekymmer om det rätta sättet att förklara verken - eller om deras rätta innehåll - tycks vi ha glömt bort deras verkan, som dock är själva förutsättningen för att övriga frågor ö.h.t. ska uppstå. Det gäller således teori och historia för estetisk verkan och estetisk erfarenhet. Kring de frågor som en sådan inriktning framtvingar kommer denna framställning att kretsa, som en blick över det som är gjort i receptionsetetiken, som ett resonemang om tillhöriga problem och utvecklingsmöjligheter - i presente-

rande och problemorienterande, men långtifrån problemlösande syfte.⁸

2. Implicit läsande

Kastar man en blick på den fenomenologiskt inriktade receptionsetetiken från Roman Ingarden till Wolfgang Iser så slås man av en förbluffande utveckling: medan det ideala verket för Ingarden motsvaras av en ideal läsning, som fyller ut de läkuner av "obestämdhet" som ett konstverk alltid tycks dra med sig, gör det "bestämt" och därmed når upp till verkets estetiska "värde" - så tycks idealet omvänt när vi är framme vid Iser. Hos honom har nämligen "obestämdhetsställen" blivit de läsarutrymmen, "Leerstellen", som är själva förutsättningen för litterär kommunikation. Iisers "Leerstellen" är i princip outtömliga och den litterära kommunikationen handlar inte längre om förverkligandet av verkets inneboende "värde" utan om läsarens självförverkligande.

Roman Ingarden kan därför, genom sin användning av begreppen "konkretisation" och "rekonstruktion", ses som receptionsetetikens upphovsman; men den fortsatta utvecklingen kan beskrivas som en negation av Ingardens verkcenterade och klassicerande substantialism och ett närmande till

ett kommunikationssociologiskt förfaringssätt. Ingardens estetik till- skriver som bekant det litterära verket estetiska värden i en polyfont harmonisk struktur, som visserligen förverkligas först med "konkretisationen", dvs. läsningen, men dock är av ideellt slag; dvs. verket och dess värde har en ideell existens.⁹ I den fortsatta utvecklingen, via Prag-strukturalisterna och fram till våra dagars mångfaldiga ansatser främst från tyskt håll, försöker man ge denna ideella existens sociala bestämmingar, genom att s.a.s. lägga ut verk och värde längs en kommunikationsaxel, som löper fram till läsaren.

De olika leden i denna "axel" hänger uppenbarligen samman på ett sätt som kan beskrivas i termer av processuell kommunikation. Men för att förstå denna process är det ändå nödvändigt att skilja ut de olika komponenterna. Och detta inte bara av pedagogiska skäl utan också av fundamentala: "processen" är nämligen av hermeneutiskt och dialektiskt slag, den förutsätter en olikhet och ett främlingskap, som först vid den vällyckade läsningen upphävs till enhetlighet, tillägnelse och vidareutveckling. Mellan verk och läsare råder inget samförstånd, ingen kontinuitet, ingen identitet. Tvärtom är det givna verket i varierande grad främmande för läsaren

och det krävs först inlevelse och sen tolkning för att ta det till sig. Verket är objekt och därmed "distanserat"¹⁰ från läsar-jaget, som onekligen är kommunikationens första subjekt - liksom omvärlden, samhället, historien och t.o.m. det egna jaget kan vara "objekt" för jag-medvetandet. Denna "distans" mellan subjekt och objekt upphävs först i en akt av tillägnelse, som innebär en kvalitativ rollförskjutning: "objektet" - verket, historien etc. - blir till "subjekt"; så om processen inleds med läsarens "fråga" till verket så förvandlas "svaret", med tillägnelsen, till verkets "fråga" till läsaren. Den tillägnelse som åstadkommer denna "horisontsammansmältning" är därför receptionsestetikens springande punkt; det är den läs-akt som efter Ingarden kallas "konkretisation".

Konkretisationen delar kommunikationsprocessen i två sidor, verk och läsare. En receptionsestetik kan rimligen inte negligera någondera utan måste se till helheten. Men helheten är samtidigt ett mål: den förutsätter den vällyckade läsning som upphäver främlingskapet mellan verk och läsare. Och utifrån den åtskillnaden kan man också fråga sig, med Rainer Warning,

ob Rezeptionsästhetik nicht gut beraten wäre, vorliegende Konkretisationen und ihre Subjekte, d.h.

den je historischen Leser, als Epiphänomene zu betrachten und also einer systematischen Analyse im Werk selbst vortexteter Rezeptionslenkungen nachzuordnen.¹¹

Detta råd gäller om receptionsestetiken vill fortfara som en verk-estetik, dvs. behandla de litterära verken som helhetsstrukturer. Men det gäller inte med samma självklarhet om receptionsestetiken s.a.s. ställer sig på andra sidan konkretisationen och prövar att utveckla sig till samhällsvetenskap. Då blir den faktiske läsaren allt annat än ointressant; och med den faktiska läsningen som utgångspunkt är det allt annat än självklart att litteraturen ska betraktas som en räckä av autonom helheter, där var och en är strukturerad till den polyfona harmoni, som Ingarden tänkte sig.

Jauss påpekar på ett ställe¹² den skillnad i läsning man kan förvänta sig mellan ett "autonomt" litterärt verk och t.ex. en deckare. Medan man i det förra fallet 'läser verket som verk', så läser man i det senare fallet snarare verket som "tecken" eller som uppmaning att läsa fler verk om samma detektiv eller av samma slag; man uppfyller därmed en estetik som skapades med följetongsromanen och i dag bäst representeras av TV-serierna. Men på liknande sätt kan den medeltida epikens otaliga "varianter" ses under fortsätt-

ningsprincipen, varför sökandet efter den sanna versionen av t.ex. Rolandssången är förfelat; eller snarare utslag av en verk-estetik, som projiceras över historien. "Das Verhältnis des Lesers zum Werk als Werk erscheint bei näheren historischen Zusehen episodischer, als man zunächst denkt, nämlich als ein Produkt der humanistischen Ästhetik und bürgerlichen Kunstperiode."¹³

Då kan man undra om inte också receptionsestetiken släpar på kvarlevor från den idealistiska konstsyn där man förväntas läsa verket som verk; om inte synen på konkretisationen som en "horisontsammansmältning" förutsätter att respektive horisont är en helhet, som skulle förändras till en ny helhet. Och att receptionsestetiken i själva verket representerar en idealistisk förhoppning om verkets och personlighetens integration och helhet i en tid då verkligheten förvandlat litteraturen till fragment - som i modernismen - eller informationsstimuli - som i triviallitteraturen; och förvandlat människan till allt annat än en integrerad och autonom individ. På sådana frågor har jag inte funnit svar; men å andra sidan låter sig dessa frågor formuleras utifrån ett receptionsestetiskt perspektiv - till skillnad från ett verkimmanent. Receptionsestetiken

erbjuder därför en öppning till en kritisk förståelse; kanske också en självkritisk.

Men hur kritisk denna förståelse än är, så löser den inte problemet om relationen mellan verk och läsare. Vare sig vi beskriver litteraturen som verk, tecken eller händelse så kvarstår i någon form konkretisationen och därmed också kommunikationsprocessen. Och där kan vi studera den läsning som förväntas i litteraturen, dvs. det som Iser döpt till den "implicite läsaren". Å andra sidan kan vi studera den faktiska läsningen av litteraturen, dvs. den "explicite läsaren". Och båda sidor är uppenbart viktiga för en receptionestetik. Reducerar man den explicite läsaren efter Warnings ovan nämnda råd, så stannar man inom en traditionell verk-analys och avhänder sig möjligheten att närma litteraturförståelsen till samhällsförståelsen. Reducerar man i någon sociologisk rit den implicite läsaren, så riskerar man å andra sidan att hamna i pur empirism och därmed sopa hela den hermeneutiska problematiken under mattan. Jauss har i sammanhanget talat om den implicite läsarens "hermeneutische Vorrang"¹⁴; den omvända ordningen skulle inte bara reducera bort den litterära textens objekt-karaktär utan också reducera läsarens förväntningar in-

för texten till ideologi. Den möjliga förändring av läsaren som konkretisationen utlovar skulle försvinna till förmån för en förutsägbar respons.

Men givet denna "Vorrang" för den implicite läsaren så visar sig ett nytt problem, denna gång av närmast kunskapsteoretiskt slag: om man håller fast vid att litteraturen realiserar som litteratur via konkretisationen i den litterära processen som helhet, hur kan man då samtidigt ens tänka sig en strukturellt och därmed objektivt bestämd implicit läsare? Något tydligt svar på den frågan har jag inte heller lyckats finna, vilket kanske beror på att den för en receptionestetiker är fel ställd: litteraturens existens är såväl av objektivt som subjektivt slag och kan följaktligen endast beskrivas dialektiskt; som konkretisation av mötet mellan implicit och explicit läsare.

Den som mest utvecklat beskrivningen av den implicite läsarens fenomenologi är nog Wolfgang Iser. Han har introducerat själva begreppet implicit läsare, vilket kan ses som en utveckling av en tankegång hos W.C. Booth, som talar om "postulated reader"¹⁵. Med implicit läsare menar Iser en kommunikationsstruktur i den litterära texten; det är "den

im Text vorgezeichnete Leser-rolle"¹⁶; därmed den faktiska läsningens nödvändiga förutsättning. Denna förutsättning är inte bara ram för läsningen utan avgör också dess inriktning. Med "implicit läsare" vill Iser mena att själva texten har en kommunikativ struktur, eller en "appellstruktur"¹⁷; som är beroende av mängden och karaktären av textens "Leerstellen", dvs. de ställen som tillåter läsaren att göra textens främmande värld till sin egen. Och i sitt senaste verk, Der Akt des Lesens,¹⁸ prövar Iser att beskriva denna den litterära textens principiellt "öppna" karaktär i en övergripande teori för estetisk verkan genom att systematisera de faktorer i texten, som avgör det kommunikativa förhållandet till läsaren.

Receptionsetetiken erbjuder därmed ett alternativ till de uppfattningar, där man ser litteraturen som avspegling av samhället, resp. som avvikelse från dess språkliga normalitet. Iser ser i stället litteraturen som ett interaktionsförhållande mellan värld och text och mellan text och läsare. Och förutsättningen för interaktion är att det inte råder någon sorts homologi mellan värld och text eller mellan textens mening och läsarens förväntningar. Förhållandet är snarare

dialogiskt: texten är ett "svar" på världen och formulerar därmed en "motfråga" till den läsare, som själv "frågar" texten efter mening och sammanhang. Dessa dialogiska interaktionsformer kallar Iser för "Sozialisierungsformen von Unvorhersagbarkeit" (s 294); litteraturen säger något nytt som är annorlunda än det den verkliga världen säger; läsaren tillägnar sig detta nya i en kommunikationsprocess, som åter ställer verkligheten på plats - eller förändrar läsarens syn på verkligheten.

Litteraturen ställs därmed inte i motsats till verkligheten och världen utan betraktas snarare som en särskild kommunikationsform i verkligheten. Karaktären hos denna kommunikation försöker Iser utveckla i anslutning till lingvistisk pragmatism och särskilt till den teori om språk-akter, som härrör från J.L. Austin,¹⁹ varvid Iser menar att fiktionslitteraturen närmast liknar Austins "illocutionary speech-acts", men skiljer sig från dessa genom ett omvänt beroende av de konventionssystem, som är en förutsättning för "illocutionary force" (s 288). I förhållande till den historiska verklighetens meningskonstituerande konventionssystem är litteraturen inte homolog utan snarare inriktad på brister och luckor.

Litteraturen orienterar och över-
talar till det som inte finns. Med
exempel från 1700-talslitteraturen
visar Iser att "Roman und Drama for-
mulierten Möglichkeiten, die im Blick
auf die gesamtgesellschaftliche herr-
schenden Systeme gerade keine waren
und sich folglich nur durch Fiktion
in der Lebenswelt unterbringen
liessen." (s 304)

Iser formulerar en teori för ett
studium av den litterära texten som
ett kommunikationssystem i sig; men
därmed också i beroende av förhål-
landet till världen och den faktis-
ka läsningen. Om receptionseteti-
kens knutpunkt är konkretisationen,
så försöker således den textanalyse-
rande receptionsetetiken att analy-
sera konkretisationens textliga möj-
ligheter och gränser. Textanalysen
formulerar verkets teleologi, eller
den "horisont" som ges för konkre-
tisation. Men ska konkretisation
uppstå och "horisontsammanmältning"
kunna ske så krävs förstås en "hori-
sont" till: den explicite läsarens.

3. Konkretisation och socialisation

Hans Robert Jauss har försökt närma
sig den explicite läsaren just med
horisont-begreppet. Läsarens möj-
liga fråga till verket beskriver han
som läsarens "förväntningshorisont";
dvs. en ansamling av förväntningar

på vad ett givet litterärt verk bör
innehålla och hur det bör se ut,
förväntningar som finns redan innan
läsningen.

Det måste understrykas att "förvänt-
ningshorisonten" inte är detsamma
som "ideologi", åtminstone inte i
betydelsen "falskt medvetande".
"Förväntningshorisonten" är nödvän-
dig. Dels som nödvändig ideologi,
dvs. som det medvetande som är for-
mat av ens totala livssituation och
inte kan frigöras ur den. Dels som
objektivt bestämd av verkets form.
"Förväntningshorisonten" är den nöd-
vändiga för-förståelse som föregår
konkretisationen. Och i litteratur-
förståelsens fall är "förväntnings-
horisonten" bestämd av liv och konst
till någorlunda lika delar. Av ens
liv: ens socialt och historiskt be-
stämda livssituation. Men också av
konst: dvs. av de förväntningar som
är inbyggda i en given genre, i
givna teman, aktörer etc. Kanske
bör man dessutom tala om en struk-
turellt bestämd och verk-immanent
"förväntningshorisont": den skulle
då åsyfta verkets "appellstruktur"
och peka ut dess "implicite läsare".
En socialt betingad "förväntnings-
horisont", däremot, handlar om den
explicite läsarens medvetande. Men
i detta medvetande finns också lit-
terära inslag, som förmedlar den
dialektiska föreningen av "förvänt-

ningshorisonterna" i läsarens möte med texten.

Det som händer i detta möte beskriver Jauss omväxlande som "horisontförvandling" och "horisontsammansmältning". Och här är han uppenbart i beroende av en hermeneutisk tradition (främst Gadamer). Inte i den subjektivistiska mening där man ser tolkningen som inkännande textbeskrivning och traditionsupprättande meningsförståelse; men väl i beroende av den hermeneutik, som ser den individuella erfarenheten som negativt bestämd. Redan begreppet "horisontförvandling" antyder denna negativa bestämning: genom att i det litterära verket möta något okänt, annorlunda och icke vardagligt så förvandlas min "förväntningshorisont" och blir till ny erfarenhet. Likaså "horisontsammansmältningen": den innebär att verkets "svar" på läsarens "fråga" förvandlas till en fråga till läsaren. Och kan man då ge svar, så innebär det en erfarenhetsutveckling, som på en gång är en förening med verket och ett avståndstagande ifrån det. Känner man däremot omedelbart igen sig i verket så lämnar det heller inte vare sig fråga eller svar - och därmed ingen ny erfarenhet.

I programskriften Literaturgeschichte als Provokation ställer sig Jauss eftertryckligt på den "horisontförvand-

lande" konstens sida. Just "horisontförvandlingen" ser han som konstens och litteraturens socialitet, liv och uppgift. Litteraturen får innebörd och historisk funktion i det ögonblick den korsar läsarens förväntningar och tvingar honom att omformulera sitt medvetande, ytterst att förändra sitt liv. Som Jauss här utvecklar denna tanke blir den till ett ställningstagande för den modernistiska konst, som undviker entydighet och gör sig "ny" och "svår" för att tvinga läsaren till en egen aktivitet, som är lika med "horisontförvandling". Som paradexempel kan han använda Madame Bovary, som ju fick juridiskt intyg på sin normbrytande funktion. Skälet till åtalet mot Flaubert var som bekant att han utnyttjade en invand litterär genre på ett nytt sätt och med allihanda förnyande konstgrepp undvek att uttala sig auktoritativt mot äktenskapsbrottet. Flaubert förhöll sig "negativ" till såväl etablerad moral som etablerad litterär form och blev därmed mönstergill för den författare, som har till intention att bryta förväntningar för att därmed skaffa sitt verk en förnyande samhällselig funktion. "So kann ein literarisches Werk die Erwartungen seiner Leser durch eine ungewohnte ästhetische Form durchbrechen und sie zugleich vor Fragen stellen, deren Lösung ihnen die religiös oder

staatlich sanktionierte Moral schuldig blieb."²⁰

Jauss' användning av det hermeneutiskt grundade erfarenhetsbegreppet leder således till "horisontförvandlingen" som centralinstans i litteraturens sociala funktion och därmed till en apologi för den modernistiska konsten, som bryter upp den till klassicitet och kulturarv upphöjda humanismen. Samtidigt inkluderar detta synsätt en påtaglig missräksamhet mot just klassicitet och kontinuitet, varmed Jauss f.ö. skilljer sig från H.G. Gadamer, vars hermeneutiska grundkonception han annars i stor utsträckning använder.²¹ Klassicitet förklarar Jauss med en "andra horisontförvandling", som under receptionshistoriens gång förvandlar det "negativa" och värdebrytande konstverket till "positivt" och värdevärdebekräftande. Men även om detta förefaller som en lyckad beskrivning på åtskilliga stora mästares öde - exempel, från Tegnér till Strindberg, kan väl var och en själv fylla i - så förblir det oklart hur denna "andra horisontförvandling" ska förklaras: beror den på en konspiration från den härskande ideologin? På klassbestämda sociala maktförskjutningar? På litteraturens genremässiga egenutveckling? På tvetydigheter som går att härleda till det litterära verket självt? Frågorna ställs för att visa på en svårighet

i den tillämpade receptionsestetiken: hur ser egentligen den praktiska strategin ut när man vill studera den litterära "verkningshistoria" resp. den läsandets receptions-historia, som är nödvändiga för att bli klar över vår egen för-förståelse till ett givet historiskt verk? I vilken ände börjar man: det litterära verket - den enskilde läsaren - eller i övergripande sociala förändringar?

Till dessa fundamentala problem ska jag återkomma, men vill tillsvidare bara konstatera att begreppen "förväntningshorisont" och "horisontförvandling" väl föranleder att frågorna ställs men inte räcker till svar. Däremot ger begreppen uppslag till ett instrumentarium för bedömning av litteraturens omedelbara sociala funktion. Som ytterlighetspoler kan man då tänka sig den litteratur som så långt möjligt bryter mot etablerade förväntningshorisonter - gentemot den litteratur, som prövar att lägga sig så nära den förmodade förväntningshorisonten som möjligt. I båda fallen uppstår givetvis social funktion, men endast i det förra fallet uppstår hermeneutiskt godtagbar, dvs. negativt bestämd erfarenhetsutveckling. I det senare fallet ser vi i stället den funktion, som handlar om omedelbar igenkänning och behovstillfredsställelse, en funktion som är välbekant

från "triviallitteraturen".

Med en genomgång av Kameliadamen har också H.J. Neuschäfer demonstrerat de jausska "horisonternas" användbarhet till analys av "triviallitteratur". Visserligen försvinner detta begrepp snabbt ur hanteringen, såsom varande ofunktionellt och intetsägande, för att ersättas med "Anpassnings- eller Konsumlitteratur" - den litteratur där kommunikationsprocessen bestäms av mottagarna och där således författaren anpassar sig till publikens föreställningsvärld och genomsnittliga förväntningar. Motsatsen är en litteratur, som avsiktligt korsar läsarens förväntningar och tvingar honom att se världen på nytt sätt; en sådan ifrågasättande - "negativ" - litteratur kallas här "emancipatorisk".²²

Neuschäfer visar elegant hur Kameliadamen - och efter den en hel litteratur fram till Love Story - till struktur och tematik kalkyleras till anpassning efter den tänkte genomsnittsläsaren av borgerlig extraktion. Men han visar också att läsarens intresse inte alltid är lika med borgarens intresse; dvs. att receptionen inte restlöst kan reduceras till kollektiva och klassbestämda förhållningsmönster. Skälet är att inte ens den mest kalkylerade litteratur kan komma undan sin lit-

terära karaktär och i denna gömmer sig ett löfte om frihet: "dass auch die Konsumliteratur die Phantasie des Lesers noch in einer Weise freisetzt, die seinen realen gesellschaftlichen Interessen durchaus widersprechen kann."²³

Den emancipatoriskt inriktade litteraturen utnyttjar denna frigörande potential; "anpassningslitteraturen" rationaliserar den efter förmåga, menar Neuschäfer, men har därvid pekat ut en fundamental punkt i receptionestetiken, nämligen den punkt som förut kallats den implicita läsarens företrädare. Det är där som receptionestetiken hittar litteraturens "relativa autonomi": den implicita läsaren representerade ju en i princip outtömlig krets av läsmöjligheter och kan i den meningen sägas appellera till utopisk allmänmänsklighet, rentav universalitet. Den explicita läsaren är däremot, i synnerhet under 1800-talet, utan vidare reducerbar till den läsande borgaren. Spänningen mellan transhistorisk universalitet och historiskt begränsad klassrepresentativitet är också en fundamental tvetydighet, motsvarande den litterära processens dialektiska förmedling mellan fiktion och verklighet. Om nu en ideologikritisk innehållsanalys - med all rätt - visar att 1800-talslitteraturens många heroiska individer i själva

verket är borgerliga klass-individer i litterär förklädnad, så svarar receptionestetiken - med lika rätt - att den läsande borgaren tvingas förhålla sig till en utopiskt frigörande framställning av sig själv.

Att båda analyserna har rätt innebär att de pekar på en fundamental tvetydighet i litteraturen själv, en tvetydighet som hänger samman med litteraturens fiktionskaraktär och som realiseras med receptionens tvetydighet: Neuschäfer visar att inte ens den bäst kalkylerade "anpassningslitteratur" kan garantera sig en anpassande funktion. Och omvänt kan inte ens den mest förväntningsbrytande litteratur undgå risken att fungera som ideologi, dvs. bekräftande i stället för förändrande.

Den "emancipatoriska" och den "anpassande" litteraturen är därför poler av funktioner, som i själva verket är immanenta i all litteratur, som "horisontsammansmältningens" två ytterligheter. Därav följer att begreppet "horisontförvandling" inte räcker för att bestämma litteraturens möjliga sociala funktion. Inte heller räcker det med att komplettera med den motsatta funktionen utan det krävs i stället att man utgår från själva tvetydigheten.

Den lucka som blir i systemet mellan ytterlighetsfunktionerna har Jauss

också i senare verk försökt fylla ut på olika sätt. I Negativitet und Identifikation²⁴ tar han fasta på litteraturens normbildande funktioner. Och i La doceur du foyer,²⁵ ett utkast till en undersökning av den franska lyriken från 1857, försöker han systematisera detta fält i socialisationsteoretiska termer.

I Negativitet und Identifikation formulerar Jauss inget mindre än ett utkast till en estetik för den litterära erfarenheten, därmed också en estetik som pekar mot etiken.²⁶ Konkretisationen delas här upp i två led, som går från den omedelbara estetiska upplevelsen till den förmedlade estetiska erfarenheten. Och det som förmedlar är identifikationen, varmed Jauss vill beskriva de förhållningssätt, som betingar upplevelsen och därmed också är oundgängliga för varje estetisk tillägnelse. Identifikationen är frigörande, menar Jauss. Den konstnärligt framställda verkligheten är i kraft av sin fiktitivitet negativ till vardagsverkligheten. Identifikation och inlevelse i fiktionen - och njutning av den - frigör därför från vardagen. Men det är en tvetydig frigörelse, eftersom det långt ifrån är givet att frigörelsen från vardagen också blir en frigörelse till något - till ny erfarenhet, därmed en möjlig verklighetsförändring.

Litteraturens kommunikativa funktion beskriver Jauss här som katharsis och åsyftar därmed närmast den omedelbara estetiska identifikationens omslag till moralisk reflexion. Detta "omslag" rymmer konkretisationens och "horisontsammanmältningens" dialektik och därmed själva grunden för litteraturens socialitet. Det innebär att den "negativt" bestämda estetiska erfarenheten s.a.s. blir "positiv" - den implicite läsaren blir explicit - dvs. läsaren integrerar verkets normer som sina egna, eller snarare: skapar egna sociala normer och förhållningssätt ur sin reflexion över verket.

Förutsättningarna för en dylik litterär socialisation finns uppenbart inte bara i det litterära verket utan lika mycket i receptionen, dvs. hos läsaren. Förvisso stannar mycken läsning vid blotta upplevelsen; läsning som upplevelsekonsumtion tycks vara utmärkande för triviallitteraturen och moderna pedagoger tycks ha missuppfattat sin uppgift så till den grad, att de ser upplevelsen som mål för läsningen - och inte som medel till erfarenhet. Men också som medel till reflexion och därifrån till social integration visar dialektiken mellan verk och läsare på en mångfald möjligheter, som endast kan systematiseras i ett samspel mellan filosofiska, socialpsykologiska och politiskt-ekonomiska bestämmningar.

I Negativitet und Identifikation

prövar Jauss att avläsa den estetiska erfarenhetens utveckling till sociala normer mot en skala, vars ytterligheter består av normbekräftande och normbrytande funktion och som däremellan har ett helt galleri av normbildande möjligheter. Mot denna skala projicerar han den fundamentala tvetydighet som hänger samman med litteraturens fiktiva karaktär och som framträder i konkretisationens dialektik och i receptionens pendling mellan omedelbar upplevelse och reflekterad erfarenhet. En tvetydighet som gör att litteraturen kan framstå som på en gång ideologiskt förstärkande (normbekräftande), därmed samhällsbevarande - och normbrytande, samhällsförändrande - men också som normbildande och därmed s.a.s. samhällsskapande.

Att vi ofta nog läser bara för att få våra föreställningar och internaliserade normer förstärkta kan det inte råda något tvivel om; mängder av kritiskt syftande konstverk har stött på en ideologisk förstockelse, som avfärdar verket bara för att bekräfta egna fördomar. Och det finns så många sätt att avfärda en utmaning: ett kan som bekant vara att applådera för att därmed bekräfta sin tolerans. Omvänt så kan ett medvetet avståndstagande rymma mer av tillägnelse och erfarenhetsutveck-

ling än den spontana uppskattning, som stannar vid blotta gillandet och därmed aldrig berör internaliserade normer och medvetandeformer.

Att bringa reda i denna härva av potentiella förhållningsmönster är knappast möjligt utan att receptionestetiken stödjer sig på en allmän socialisationsteori; Jauss prövar också detta i sin analys av fransk 1850-talslyrik, *La douceur du foyer*, där han avläser teman i denna lyrik som offentlighetens tecken på socialisationens nivåer: vanebildning, institutionalisering, legitimering och internalisering. I Negativitet och Identifikation inriktar han sig i stället på de filosofiska förutsättningarna för den litterära kommunikationens utveckling av estetisk erfarenhet. Denna beskrevs ju som fundamentalt tvetydig, varför det blir av omedelbart intresse att avgöra förutsättningarna för en positiv, dvs. frigörande utveckling, resp. en negativ, dvs. hämmande eller ideologiskt befästande. Jauss söker dessa förutsättningar i den interaktionsteori, som han indikerar genom att tala om en konsensus som på en gång villkor och mål för den estetiska erfarenheten - och konsensus ska då fattas i såväl lingvistisk som sociologisk mening.

Det är också, såvitt jag förstår, i dessa riktningar - sociolingvistisk

interaktionsteori resp. socialpsykologisk socialisationsteori - som receptionestetiken får lov att utveckla sig för att kunna skapa en övergripande och användbar teori för konkretisationen och den estetiska erfarenheten. Här bara några antydningar:

Med sitt uppslag till en konsensus-teori för estetisk erfarenhet anknyter Jauss till en rad teoribildningar inom språkligt orienterad filosofi, från Wittgensteins "språkspel", teorin om "språkakter"²⁷ och "lingvistisk pragmatik"²⁸; till fransmännens utveckling av diskursbegreppet²⁹ och till Habermas' försök att förena en "universalpragmatik" med en teori för "kommunikativ kompetens"³⁰. Alla dessa är med nödvändighet intressanta för receptionestetiken, eftersom de på olika sätt försöker upphäva skillnaden mellan lingvistisk analys av språkliga regelsystem och psykologisk eller historisk analys av språklig kommunikation - på liknande sätt som man i receptionestetiken försöker dialektiskt förena strukturanalysen av litterära verk som autonoma storheter med den historiska och sociala analysen. Habermas, t.ex., försöker med termen "kommunikativ kompetens" utveckla Chomskys "språkkompetens" i uttrycklig anknytning till den anglosaxiska "språkakt-teorin". En "kommunikativ kom-

petens" kräver, menar han, en "konsensusteori för sanning", men en sådan kräver i sin tur att man skiljer på falsk och sann konsensus. I sann konsensus kan man i språklig interaktion komma fram till sanningar, eftersom en sann konsensus utesluter alla de systematiska förvrängningar av kommunikationssituationen, som är utmärkande för den falska - och vardagliga - talsituationen. "Kommunikativ kompetens" betecknar då blotta möjligheten att överhuvud taget bli förstådd - men också möjligheten av en "sann konsensus" och därmed möjligheten av en "ideal språksituation" - vilket innefattar möjligheten av en ideal samhällssituation, där varje människa kan tala fritt och bli förstådd. Föreställningen om en "kommunikativ kompetens" är således "transcendental": den anger förutsättningen för all faktisk kommunikation men antyder samtidigt de ideala möjligheter, som den faktiska kommunikationen rymmer, hur förvrängd den än må vara av yttre och inre hinder. På liknande sätt vill jag mena att receptionestetiken bör sikta till att visa på förutsättningarna för all estetisk erfarenhet som görs, men samtidigt transcendera det faktiskt givna genom att antyda dess möjligheter: att utvecklas till en ideal situation för estetisk kommunikation.

Om då interaktionsteorin leder till språkfilosofisk reflexion över den estetiska kommunikation som är möjlig, så leder ett användande av socialisationsteori snarare in i den faktiska kommunikationen som tvingar till en kvalificering av den estetiska erfarenheten i såväl psykologiska som sociala termer. Närmare bestämt så borde ett användande av socialisationsteori kunna utveckla förståelsen av litteraturens roll vid förmedling, bildande och legitimering av sociala normsystem, därmed en förståelse av litteraturens socialitet. Men det räcker då knappast, att som Jaus's främsta inspirationsgivare på området, Berger och Luckman, betrakta konsten som en "enklav",³¹ lyckligt undantagen vardagens mer eller mindre synliga anpassningsmekanismer. Snarare får man väl studera litteraturens roll som en dialektik mellan de två typer av socialiseringsprocesser, som Lefèbvre döpt till "kumulativ" resp. "icke-kumulativ"³² och där den förra står för bytesvärde, samhällelig institutionalisering och kapitalistisk rationalitet, medan den senare står för bruksvärdesorienterad, vardaglig och familjeknuten reproduktion och socialisation. Litteraturen är också i förhållande till dessa typer fundamentalt tvetydig: frigör ur vardagen med samma medel, som den anpassar

ideologiskt.

Att en hermeneutisk grundkonception kan kombineras med en socialisationsteori har också hävdats av Alfred Lorenzer i dennes försök att utveckla Gadammers föreställning om en "verkningshistoria", som oundgänglig i vår förståelse av historiska fenomen. Lorenzer visar också, tillsammans med Peter Brückner och senast Alfred Krovoza,³³ de mest avancerade försöken jag känner till att utveckla socialisationsteorin i ramen av en produktions-teori, varvid man avlägsnar sig ifrån Habermas' språkligt orienterade interaktions-filosofi. Standardinvändningen mot Habermas från marxistiskt håll brukar ju vara att han separerar "interaktion" från "arbete", uppfattar "interaktionen" som primärt språklig och därmed också utesluter en samhällsförståelse, som är materialistisk i den meningen att den utgår från produktionen.³⁴

I detta receptionsestetiska sammanhang kan det vara nog att konstatera att de båda synsätten - interaktionsens och socialisationens - synes komplettera varandra. Socialisationsteorin öppnar dessutom, i den mån den närmar sig produktionsteorin, mot övergripande perspektiv. Eller kanske utopiska: för "produktion" kan här rimligen inte förstås i någon begränsat ekonomisk mening utan

måste fattas "meta-ekonomiskt".

Därmed skulle det bli en teori om det kapitalistiska produktionssättet och dess livsformer i allmänhet, men en teori som är utopisk i den meningen att den transcenderar kapitalismen för att peka på ett produktionssätt som inte syftar till varuproduktion utan till produktion av livsförhållanden. Och i den meningen socialiserar också litteraturen på "transcendent" vis: i kraft av fiktionskaraktären "producerar" den ett "liv" som frigör från vardagen, men som samtidigt bidrar till att integrera läsaren till vardagen i det samhälle där han lever. I denna integrerande mening kan litteraturen - med Althusser's term - ses som en "ideologisk statsapparat", som i sin estetiskt avgränsade sfär ställs inför den tvivelaktiga uppgiften att göra läsaren på en gång kompetent som läsare-människa och rationellt samhällsduglig som medborgare. En sådan bestämning av litteraturen som "ideologi" säger visserligen en hel del om varför socialisationsteorin blivit aktuell inom kapitalismen och inte bara för litteraturens del: klyftan mellan "människa" och "medborgare" tenderar att bli så fatal att den svårigen kan lösas av traditionellt borgerliga socialiseringsinstitutioner som familj och skola - än mindre av litteraturen. Å andra

sidan visar den socialisationsteori som vetter åt produktionsteorin på en dialektik hos socialiserande institutioner, som överskrider synen på dessa som "ideologiska statsapparater" - och som därmed tycks göra större rättvisa åt den tvetydiga litteraturen.

4. Reception och produktion

Föreställningen om "konkretisation" kan utvecklas i två varandra kompletterande riktningar: en lingvistisk och en socialisationsteoretisk. Men om detta skulle räcka för att förvandla receptionestetiken till en övergripande teori för litterär kommunikation och estetisk erfarenhet är ändå tveksamt; för en helhetsteori krävs, kan man tycka, att utgångspunkten i stället är den politiskt-ekonomiska totalitet, där receptionen och konkretisationen är underordnade delar.

Denna synpunkt drabbar receptionsestetiken på två sätt: dels som en fundamentalkritik, som kan etikettera receptionestetiken som idealistisk, eftersom den tycks bortse från att receptionen är en del i processen produktion-verk-konsumtion och att produktionen i denna process är ursprung och övergripande orsak. Och dels som en mer "intern" kritik, där man hävdar att den läsare, som

i receptionestetiken framstår som den litterära processens syfte, måste kvalificeras socialt och historiskt. Båda dessa varianter har också varit livligt företrädade i den pågående debatten. Den första ställer grundläggande hermeneutiska problem, medan den andra snarare rör receptionestetikens egen metodutveckling.

Invändningarna ligger också nära till hands, eftersom den explicita läsare, som receptionestetiken flaggar med som sitt forskningsobjekt, trots allt förblir besynnerligt anonym. I de fall där man, som Iser, Ingarden och andra, utvecklar receptionestetiken som de litterära verkens fenomenologi, blir det helt enkelt onödigt att behandla den faktiska läsningen annat än som en filosofiskt given fond för den immanenta. Men även i Jauss' fall förblir den faktiske läsaren osynlig, hur mycket Jauss än anstränger sig att beskriva konkretisationens sociala innebörd. Hans intresse ligger inte primärt i de otaliga läsningar som faktiskt är gjorda utan snarare i att systematisera konkretisationens möjliga yttringar. Jauss' svar på denna typ av invändning är också givet: i hans konception av receptionsestetiken kan "förväntningshorisonten" visserligen konstrueras som en kod, eller som "ästhetische Normen-

kanon", men denna kod kan - och bör - förklaras utifrån "die Erwartungsebenen verschiedener Gruppen, Schichten oder Klassen" och dessutom återföras på den historiska och ekonomiska situation, som betingar de intressen och behov, som blandar sig med litterära förväntningar i en "förväntningshorisont". Men hur oundgänglig en sådan sociologisk kvalificering än är så blir den ändå svaret skyldig när det gäller det problem som är receptionestetikens utgångspunkt: konkretisationens omvandling av litterär norm till social norm. Eller med Jauss' egna ord: "wie sich im Erwartungshorizont einer Lebenspraxis ästhetische Erfahrung in kommunikativen Verhaltensmuster umsetzen kann."³⁵

Om litteratursociologin i detta avseende närmast tycks komplettera receptionestetiken så är det värre med det argument, som utgår från ett politiskt-ekonomiskt totalitetsbegrepp. Där kan man stödja sig på Marx, som i *Grundrisse* utlägger tessen om enheten av produktion och konsumtion i den meningen att produktionen producerar "inte bara ett objekt för subjektet utan också ett subjekt för objektet"; dvs. att produktionen också producerar konsumtionen.³⁶ Med sådan utgångspunkt framstår receptionestetiken som idealistiskt: den tycks upplösa den vetenskapliga uppgiften att avgöra

produktionens primat och historiens sanning till det recipierande subjektets upplevelser; klassmedvetandet till estetik och individualistisk erfarenhet.

Mot detta har Jauss hävdad, att även om produktionen är övergripande, så kan konstens betydelse i helhetsprocessen endast begripas utifrån receptionen. Receptionestetik är förvisso "partiell", dvs. överordnar ett moment, som sociologiskt sett är underordnat; men denna "Partialität" motsvarar "die Partialität der Kunst im Verhältnis zur und innerhalb der allgemeinen Geschichte." Och just därigenom kan konsten bli ett medel till förståelse av den historiska och sociala praxis, där förvisso produktion och konsumtion är en dialektisk helhet.³⁷ Här finns m.a.o. en påtaglig motsättning mellan marxistisk konstsociologi och receptionestetik; men denna motsättning är ändå inte absolut i teoretisk mening, eftersom den motsvarar en realitet: konstens "relativa autonomi" i förhållande till samhälle och historia; den asymmetriska relation, som innebär att varken konstverket eller den estetiska erfarenheten kan restlöst förklaras som resultat; lika lite som de kan ses som absolut autonoma. Motsättningen mellan litteratursociologi och receptionestetik motsvarar verklighetens spänning mellan konst

och samhälle, frihet och nödvändighet.

För att tillgodose denna reella spänning också ur receptionestetiskt perspektiv - och därmed kanske rucka på den teoretiska motsättningen till litteratursociologin - så krävs en öppning åt en politiskt-ekonomisk dimension. I första hand bör denna förstås göras som en sociologisk kvalificering av den explicite läsarens klasskaraktär och historiska position. Men en sådan kvalificering bör kunna utföras i namn av en teori om litterära institutioner, som kopplar samman den faktiska läsningen och den förväntade läsningen med produktionsvillkoren.

Utifrån Wolfgang Isters ovan nämnda försök att beskriva den litterära kommunikationen i termer av interaktion har Rainer Warning rest kravet på en utveckling av receptionestetikens beskrivningar av litterär funktion till en teori för litterära institutioner.³⁸ Att han gör detta i anknytning till utvecklingen i den lingvistiska pragmatiken visar att en sådan teori skulle kunna förena de nivåer, som jag här antytt att föreställningen om konkretisationen bör utveckla: den lingvistiska med socialisationsteorin, där ju institutionsbegreppet varit flitigast förekommande; och båda med den poli-

tiskt-ekonomiska nivå, som skulle kunna samordna "institutionaliseringens" många uttrycksformer till en övergripande teori.³⁹ En sådan är dock långt mer en förhoppning än ett faktum. Men det kan kanske vara värt mödan att nu förteckna vad det är som skulle sammanfattas:

a. I det litterära verket möter vi den strukturellt betingade "horisont", som Iser beskriver i interaktionistiska termer som en "appellstruktur" och som uttrycker en förväntad läsning, eller en "implicit läsare". Eftersom denna förväntade läsning i princip är outtömlig är också den "verkan" som utgår från verket ständigt ny.

b. I verkligheten har vi en rad "explicita läsare", vars "förväntningshorisont" betingas av deras historiska och sociala situation tillika med de litterära förväntningar, som ett givet verk reser. Och hos dessa faktiska läsare pågår "receptionen".

c. "Receptionen" kommer till stånd i en "konkretisation, eller läs-akt, där respektive "förväntningshorisonter" möts i en "horisontsammansmältning". I den mån denna innebär någon "horisontförvandling" så medför den också en utveckling av estetisk erfarenhet. Denna erfarenhet, som är den för litteraturen specifika

sociala funktionen, systematiserar Jauss i termer av "normbegränsande", "normbrytande" och "normbildande" funktion. Och den "normbildande" funktionen utvecklar han i socialisationsteoretiska termer av inter-nalisering och institutionalisering.

- - -

Det behöver väl inte sägas att till varje term i detta instrumentarium kan fogas en rad teoretiska och metodiska problem. Men det behöver kanske sägas, att föreställningen om konkretisationen, sådan den utvecklats av receptionestetiken, dock försöker göra reda för litteraturens socialitet och på ett sätt, som överskrider såväl avspeglings-teorins som olika struktorteori-ers positioner. Återstår nu frågan om litteraturens "historicitet": dess historiska liv och relationen till allmänhistorien.

5. Historicitet

"Die wissenschaftlich sanktionierte Form der Literaturhistorie ist das denkbar schlechteste Medium, um der Geschichtlichkeit der Literatur ansichtig zu werden."⁴⁰ Bakom detta kärva omdöme från Jauss ligger be-drövelsen över åsynen av senare års positivistiska blockeringar för litteraturhistorieskrivningen; men också förhoppningen att denna åter-

igen, på receptionestetisk väg, ska kunna återupprätta sig och rent-av bli ett mönster också för den allmänna historieforskningen. Av-slutningsvis ska jag därför ta upp några punkter i Jauss' program för en ny litteraturhistorieskrivning, samt beröra några angränsande "historiefilosofiska" problem.

Litteraturens socialitet finner Jauss i konkretisationen, som är mötet mellan verk och läsare, be-stämbart som en hermeneutisk process av fråga-svar. Läger man därtill synen på "horisontförvandlingen" som den kanske viktigaste ingredien-sen i konkretisationens möjliga ut-veckling till erfarenhet och därmed kunskap, så förstår man lätt att en traditionell historieskrivning blir otillräcklig, vare sig den tar for-men av stora mästa-res monografier, eventuellt radade intill varandra i kronologisk ordning, eller om den samlar ett maximalt antal "fakta" under minimalt hänsynstagande till övergripande men svårverifierbara bestämningar som "mening" eller "totalitet". Mot sådana tröstlösa additionsförfaranden, där bara nam-net "historia" vittnar om ursprunget, ställer Jauss inte bara den elemen-tära synpunkten att historien, och enkannerligen den litterära, inte har något egenliv, utan bara lever historiskt så länge den recipieras och uppfattas historiskt. Historien

måste således i någon mening angå oss för att kunna gälla som historia. Från sin hermeneutiska utgångspunkt påstår dessutom Jauss att brotten - dvs. "horisontförvandlingarna" - avgör den historiska funktionen och att historikerns uppgift måste vara att rekonstruera "förväntningshorisonter" för att därmed återge glömda, förträngda eller till klassicitet upphöjda verk deras ursprungliga emancipatoriska funktion. En ständigt pågående utveckling kan, under namn av kontinuitet och tradition, ses som historia. För Jauss tycks historien snarare vara ständig förändring; brottytorna och tidsnittet blir därmed primära vetenskapliga objekt.

Det närmaste Jauss själv kommit en tillämpning av denna tanke är i sitt förut nämnda utkast La doœur du foyer, där han gör ett "snitt" genom fransk 1850-talslyrik, vars möjliga funktioner tematiseras i socialisationsteoretiska termer och ställs i relation till en sociologiskt rekonstruerad "förväntningshorisont". Men det krävs knappast exempel för att visa att det skulle bli en litteraturhistoria som föga liknar den vi är vana vid, om man på allvar genomförde den återskapade "horisontförvandlingen" som styrande princip för framställningen.

Litteraturens historicitet har så-

ledes flera komponenter: det nya litterära verkets (eller tecknets) karaktär av "händelse" i relation till givna "förväntningshorisonter"; och denna "händelses" fortsättning i en i princip outtömlig men historiskt avgränsbar kedja av receptioner. Litteraturen blir dock "händelse" först med receptionen; och blir historisk "händelse" först med den reception som uppfattar den som "historisk". Konkretiseringen av historiska verk tjänar att på en gång ta fram deras karaktär av förgångna händelser och att förnya händelse-karaktären, dvs. göra verken närvarande.

Historiskt tillämpar således receptionestetiken bara den allmänna målsättningen: att dialektiskt föräna verk och läsare, strukturanalys och reception. Och man har då givetvis udden emot såväl a-historiska djupstrukturer som inomlitterära "räckor"; liksom mot historiematerialismens postulering av en autonom och anonym historia som bestämmer det historiska medvetandet - snarare än att detta medvetande självt bestämmes vad som är historia. Och därmed ställs vi inför ett besynnerligt och svårt problem: vad (eller vem) är det egentligen som avgör den historiska karaktären hos verklighetens fakta och fenomen - är det verkligheten själv, i kraft av någon inneboende teleologi? - eller är det

historikern? - eller kan man tänka sig någon dialektisk förening också av dessa ståndpunkter?

De problem som dessa frågor drar med sig är förvisso så stora och mångförgrenade att endast någon aspekt här kan antydast. Och det som är av särskilt intresse för litteraturvetaren är att diskussionen på senare år ofta förts i termer av narratologi: alltsedan A.C. Danto undersökte den "narrativa logiken" hos de "tidshelheter" han såg som fundamentala för historien⁴¹ har man på olika sätt försökt komma åt sambandet mellan historisk framställning (som kan beskrivas narratologiskt) och historiska händelser.⁴² Redan i en sådan uppdelning ligger ett antagande om ett samband, t.ex. att den historiska "händelsen" inte kan förstås som isolerad från "framställningen" utan att "framställningens" narratologi präglar förståelsen av "händelserna". Längst i detta avseende har, såvitt jag kunnat finna, H.M. Baumgartner gått, som helt enkelt inte godtar "händelser" som grundläggande historiska fakta, utan kallar dessa "narremer" - minsta återberättande enheter - med motiveringen att "Geschichte hat keine andere Daseinsweise als die lebendige Gegenwart der erzählenden Erinnerung".⁴³

Försöken att realisera historien som

struktur med historien som upplevelse riskerar m.a.o. att hamna i pur idealism, varvid övergripande förklaringar med totalitetsanspråk visserligen inte förträngs - som med positivismen - men väl reduceras till narrativa förfaringssätt. Mot Baumgartner har också Jürgen Habermas invänt, att "Narrative nicht nur die Geschichten organisieren, die der Historiker erzählt, sondern auch die, von denen der Historiker erzählt";⁴⁴ Habermas hävdar därför skillnaden mellan vad han kallar "Geschichtsforschung" och "Geschichtsschreibung" (s 201). Om den senare kan utvecklas narratologiskt, så kan den förra utvecklas sociologiskt, till en analys av "kollektiva aktörer" och "institutionssystem", men befriar för den skull inte från den narrativa logiken:

Gewiss, Geschichte als Sozialwissenschaft führt von der ideengeschichtlich unrahmten politischen Geschichte der Haupt- und Staatsaktionen weg und zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte, der auch die Kulturgeschichte integriert ist, hin - aber diese ist nach wie vor narrativ organisiert. (s 213)

Habermas' lösningsförslag pekar, om jag rätt kan följa honom, mot en "evolutionsteori", som skulle förstå de institutioner och interaktioner som en socialhistorisk forskning beskriver som "system", eller "entwicklungslogisch angeordnete Lern-

niveaus" (s 204). Eller för att använda den förut nyttjade terminologin: som en kombination av övergripande samhällsanalys med socialisationsteori, eller ännu allmänare: som en dialektisk förening av objekt och subjekt i historien.

Detta nämns för att ge perspektiv åt framställningen och för att antyda vad som ligger implicit i den receptionsestetiska historiesynen. Explicit är däremot Jauss försiktig med de stora formuleringarna. Han undviker att ta ställning till frågan om det objektivt finns en allmän historia utanför den historiska framställningen eller den historiska receptionen utan nöjer sig med att ge litteraturen och konsten en särplats i detta avseende: eftersom litteraturen "finns" först med konkretisationen så finns den historiskt först med receptionen. Därmed förhåller den sig asymmetriskt till den allmänna historien och kan inte restlöst förklaras ur denna - men inte heller utanför denna. Till följd av fiktionskaraktären sammanfaller inte litteraturen med verkligheten och historien; men förutsätter den.

I sin kritik av den traditionella historieskrivningen tar Jauss emellertid stöd i den "narratologiskt" orienterade historiefilosofin. Kritiken av den traditionalistiska kontinuitetstanken kan t.ex. formuleras

som att 'historiens kontinuitet konstitueras först av berättelsen om historien',⁴⁵ eftersom berättelsens form bedrar oss till att söka ursprung, kontinuitet, höjdpunkt och slut i det man berättar om. Och Jauss kan, genom att gå tillbaka till Droysens kritik av Rankes objektivism, visa att dylika "episka fiktioner", som kommer ur 1800-talets historism, hade sin förebild i den då uppblommande historiska romanen, snarare än i den föregivet objektiva verkligheten själv.⁴⁶

Jauss' och receptionsetetikens mål med historien är innefattat redan i utgångspunkten, dvs. konkretisationen. Liksom denna förenar verk och läsare, så syftar historieskrivningen till att förena - i hermeneutisk och dialektisk mening - objekt och subjekt, eller strukturanalys och historisk analys. Jauss stödjer sig därvid främst på Prag-strukturalisterna, som han tillskriver uppfattningen att det litterära verkets struktur är en beståndsdel i litteraturhistoriens överordnade struktur, och att denna "wiederum als einen Prozess, der aus der dynamischen Spannung zwischen Werk und Norm, zwischen der historischen Reihe der literarischen Werke und der Reihe sich wandelnder Normen oder Einstellungen des Publikums entspringt".⁴⁷

En så fattad litteraturhistoria skulle, enligt Jauss' förhoppning, inte bara återge vetenskapen dess vetenskaplighet och hermeneutiska användbarhet utan också ge litteraturhistorien en ny roll i förhållande till allmänhistorien. Att litteraturen har en "relativt autonom" eller asymmetrisk plats i historien borde betyda att den formulerar insikter av ett slag som inte utan vidare kan reduceras ens till en sociologiskt fattad historieforskning. Men till en sådan borde å andra sidan litteraturhistorien kunna bidra - snarare än att profitera av dess allmänkategorier. Detta förutsätter dock att också historieforskningen lämnar sina objektivistiska och narrativa blockeringar för att förena objekt och subjekt i historien med en strategi som man efter Habermas' förslag, enligt ovan, skulle kunna kalla "evolutionsteori". En sådan skulle inte lämna övergripande perspektiv av historiematerialistiskt slag därhän utan förena dessa med socialisationsteorin. Då skulle medvetandeformer av individuellt eller kollektivt eller institutionaliserat slag kunna uppfattas som väsentliga "fakta" i historien. Och just medvetandeformer av olika slag är ju litteraturens tematiska livsrum: litteratur sysslar inte primärt med verkligheten utan med föreställningar om

verkligheten. Kanske är litteraturen och konsten, åter som en följd av den "relativa autonomi", rentav den plats där föreställningar och medvetandeformer tillfälligt upphäver sin ideologiska karaktär för att i stället fungera "fritt" och därmed potentiellt frigörande. Om så är har litteraturen och litteraturhistorien något att bidra med; för även om människans frihet har haft knappt om utrymme i historien, så kan det inte förnekas att föreställningen om frihet har haft - och måste fortsätta att ha - en avgörande plats.

Noter

- 1 H.R. Jauss: "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur." *Poetica* 1975, s 325-344.
- 2 Först utgiven 1967. I reviderat skick i H.R. Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation*, 1970.
- 3 Någon egentlig introduktion till detta område finns veterligt inte på svenska. Jag anbefaller dock avsnittet "'Reception' och 'konkretisation' som litteraturhistoriska kategorier" i Kurt Aspelins *Textens dimensioner*, 1975, s 237-248; där skisseras väsentliga delar av receptionsetetikens problematik.
- 4 H.R. Jauss: "Der Leser..." a.a. s 329.
- 5 Heinz Hillman har redovisat en läsarundersökning där han låter olika läsare konfronteras med några oväntade rader i en Brecht-text; under rubriken "Rezeption - empirisch". I W. Müller-Seidel

(utg.): Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft, 1974.

- 6 Tanken och termen närmast från H.G. Gadamers Wahrheit und Methode, 1960 m.fl. uppl.
- 7 Om man nu inte - välvilligt - skulle ta Erland Lagerroths Romanen i din hand (197) som ett sådant försök; han använder åtminstone flitigt begreppet "process". I sitt svar på min (+ Birgitta Holms och Ola Holmgrens) artikel om bl.a. denna bok hävdar han att "process" är en "tolkningsmodell", som förenar "textens immanenta struktur och dess funktion" och därmed skulle onödiggöra en "osmidig" strukturanalys. (TFL 76:4 resp. 77:1, s 96). Den slående frånvaron i hans bok av all strukturalistisk textanalys sägs bero på att han - avundsvärt nog - menar sig ha löst både strukturalismens och hermeneutikens problem med sin "process"-modell.

Med vår artikel avsåg vi att visa att Lagerroths anspråk - som i hans svar närmar sig en komisk nivå - står i omvänd relation till lösligheten i hans terminologi. Vi ville visa på Lagerroths inkompetens som a. introduktör av hermeneutiken; b. introduktör av romantecin; c. romananalytiker. Hans svar på vår artikel intygar denna inkompetens med pinsam emfas. Svaret är dock så perverterat av insinuationer, politiska skamgrepp och privata rancuner att det inte låter sig behandlas sakligt, varför vi låter det ligga. I detta sammanhang vill jag dock passa på att påpeka att hans "process"-modell inte löser några problem alls, men väl försöker sudda ut all problematik. Det är alldeles riktigt att Ricoeur, som Lagerroth här åberopar sig på, menar att strukturalismen inte är tillräcklig utan måste fullbordas med hermeneutik: textens tolkning av sig själv med textens tolkning av oss. Men det

betyder inte att man kan hoppa över strukturanalysen. Den är, som Ricoeur ideligen påpekar, "ett nödvändigt stadium mellan en naiv tolkning och en kritisk tolkning" (Filosofiens kilder, 1973, s 169). "Distansen" mellan objekt och subjekt är för Ricoeur själva orsaken till all hermeneutik (jfr not 10) och den distansen kan man lika litet hoppa över som man kan sätta parentes kring verkligheten och historien. "Wo Es war, soll Ich werde" - Freuds likartade paroll för sin tolkningslära - skulle väl Lagerroth fatta som att "Es" är "onödig" för människan, att en analys av "Es" är "osmidig" för psykologin och kan ersättas av förhoppningsfulla "modeller" som "process" eller "intuition" - termer som förblir metaforiska hos Lagerroth, eftersom han inte förmår inse den fundamentala klyftan mellan verk och läsare, mellan struktur och tillägnelse eller mellan det som i denna framställning kommer att kallas implicit och explicit läsare. Kanske skulle Lagerroth mena att han "förenar" dessa två sista redan med titeln på sin bok; men inran man "förenar" måste man dock veta vad det är som ska "förenas"; innan man "löser" problem måste problemen erkännas - annars stannar "föreningen" vid blotta metaforiken, "lösningen" vid blotta förhoppningen, textläsningen vid parafrasen och hermeneutiken vid ett välment, men aningslöst svammel.

- 8 En rad av de centrala texterna i denna tradition har samlats av Rainer Warning i antologin Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis (1975). Andra samlingsvolymer, som orienterar om bredden och vitaliteten hos denna forskningsinriktning är P.U. Hohendahl (utg.): Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik (1974), samt det östtyska svaret på den västligt-"borgerliga" receptions-

- estetiken: Manfred Naumann, m.fl. (utg.): Gesellschaft, Literatur, Lesen (1973).
- 9 Jfr Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk (1931 m.fl. uppl.; på sv. 1976); Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks (1968). Jfr också den korta genomgången av Ingarden i K. Aspelin: Textens dimensioner, 1975, s 240.
 - 10 Enligt Paul Ricoeurs term för den hermeneutiska grundproblematiken. Se t.ex. uppsatsen "The hermeneutical function of distanciation." i Philosophy Today, 1973, s 129-141; denna uppsats kommer på svenska i höst i en antologi med hermeneutiska texter. Jfr även not 7.
 - 11 Rainer Warning: "Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik." i Warning, a.a. s 25.
 - 12 H.R. Jauss: "Der Leser..." a.a. s 340 ff.
 - 13 Ib. s 341. Jfr också försöken att bestämma litterär autonomi som en borgerlig kategori i Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, 1974.
 - 14 H.R. Jauss: "Der Leser..." a.a. s 339 f.
 - 15 W.C. Booth: The Rhetoric of Fiction, 1961, s 157.
 - 16 W. Iser: Der implizite Leser, 1972, s 8.
 - 17 W. Iser: "Der Appellstruktur der Texte." i Warning, a.a.; här diskuteras textens "Leerstellen".
 - 18 Jag har bara haft tillgång till det utdrag ur boken som finns i Warning, a.a., under rubriken "Die Wirklichkeit der Fiktion"; detta arbete citeras i fortsättningen med sidhänvisning i texten. Der Akt des Lesens utkom 1976.
 - 19 Jfr not 27.
 - 20 H.R. Jauss: "Literaturgeschichte als Provokation..." a.a. s 206.
 - 21 Jauss' diskussion av Gadamer finns i "Literaturgeschichte als Provokation", a.a. s 186 ff.
 - 22 H.J. Neuschäfer: "Mit Rücksicht auf das Publikum. Probleme der Kommunikation und Herstellung von Konsensus in der Unterhaltungsliteratur, dargestellt am Beispiel der Kameliendame." Poetica 1971, s 478-514, här s 487.
 - 23 Ib. s 498.
 - 24 H.R. Jauss: "Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung." i H. Weinrich (utg.): Positionen der Negativität. Poetik und Hermeneutik VI, 1975.
 - 25 H.R. Jauss: "La docteur du foyer. Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen." i R. Warning, a.a.
 - 26 Jag avser att under året publicera en särskild studie av Negativität und Identifikation i en jämförelse med Adornos "negativa" estetik, varför jag här nöjer mig med att anknyta till huvudlinjen i framställningen.
 - 27 Wittgensteins "språk-spel" introduceras i Philosophical Investigations (1953). "Speech-act-teorin har formulerats av J.L. Austin: How to do things with Words (1962) och J.R. Searle: Speech Acts (1969). Som Kurt Aspelin påpekar (Textens dimensioner, 1975, s 120 f) formulerade Bachtin, alias Medvedev, redan kring 1930 en kritik av den saussurska lingvistik utifrån en tolkning av språket som "talhändelse".
 - 28 T.ex.: Charles Morris: Writings on the General Theory of Signs (1971); D. Wunderlich (utg.): Lingvistische Pragmatik (1972).
 - 29 Ricoeur bygger sin flitiga an-

- vändning av diskurs-begreppet på E. Benveniste: Problèmes de linguistique générale, I-II, 1966, 1974, särskilt I, s 241 ff.
- 30 Habermas' uppslag finns företrädesvis i följande verk: "Die Universalitätsanspruch der Hermeneutik" (i Theorie-Diskussion: Hermeneutik und Ideologiekritik, 1971); "Wahrheitstheorien" (i Wirklichkeit und Reflexion, 1973); "Was heisst Universalpragmatik?" (i K-O. Apel, utg.: Sprachgrammatik und Philosophie, 1976); "Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz" (i Habermas/Luhmann: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie, 1971). Det är det sistnämnda verket som refereras här.
- 31 P.L. Berger & Th. Luckmann: The Social Construction of Reality, 1966.
- 32 H. Lefèbvre: Critique de la vie quotidienne, 1947.
- 33 Alfred Lorenzer: Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie, 1973 (på sv. 1976); P. Brückner: Zur Sozialpsychologie des Kapitalismus (1972); A. Krowoza: Produktion und Sozialisation (1976). Av intresse för litteraturvetaren är också den antologi, som Brückner gett ut under rubriken Das Unvermögen der Realität (1975) och som innehåller flera uppsatser på temat fantasin som "produktivkraft".
- 34 Denna invändning grundar åtminstone den seriösa kritiken av Habermas, alltså H-J. Krahls "Produktion und Klassenkampf" (i Krahls: Konstitution und Klassenkampf, 1971). Till seriös kritik vet jag inte om jag ska räkna Bo Svenssons invändningar mot min (+ Birgitta Holms och Ola Holmgrens) hermeneutikartikel (TFL 76:4 resp. 77:1). Svensson hakar upp sig redan på vår förhoppning om en "kritisk" hermeneutik och tycks tro att vi därmed fjärrar oss från Marx för att kasta oss i armarna på den revisionistiska Frankfurtskolan och enkannerligen Habermas. (Har Svensson läst underrubriken till Kapitalet?) Svensson stödjer sig på Göran Therborn, som 1969 dömde ut Habermas i kraftfulla ordalag för att i stället bereda vägen för den strukturalistiska - men föga hermeneutiska - Althusser-marxismen.
- Jag kan inte här ta ställning till hela denna debatt. Låt mig bara försäkra att jag inte sväljer allt vad "Frankfurtskolan" åstadkommit, inte ens vad Habermas säger. Däremot ser jag mig inte förhindrad att läsa hans verk; för även om de inte är marxistiska i någon traditionell mening, så behandlar de faktiska problem som också marxister måste ta ställning till. Detta gäller hans språkfilosofiska interaktionsteori (se not 30), hans konkreta samhällsanalys i t.ex. Legitimationsprobleme der Spätkapitalismus (1973) och hans försök att kombinera historiematerialism med systemteori (Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus, 1976). De problem som formuleras där kan man inte lösa genom att inte låtsas om dem. Jag vill därför uppmana svenska kritiker att börja med att läsa Habermas; detta gäller även Göran Therborn, som inte ens till den reviderade utgåvan av förut nämnda artiklar (Frankfurtskolan, 1976) tycks ha gjort sig besväret att läsa och analysera Habermas' senare verk innan han kommer med sina omdömen, som av detta skäl smakar betänkligt av blockerad partidogmatism.
- 35 H.R. Jauss: "Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode". I R. Warning, a.a. s 352-400, här s 392 f.

- 36 K. Marx: Grunddragen i kritiken av den politiska ekonomin. Sv. urval o. övers. 1971, s 22. Denna invändning mot Jauss finns mest artikulerad hos B.J. Warneken: "Zu Hans Robert Jauss' Programm einer Rezeptionsästhetik", i P.U. Hohendahl, a.a. s 290-297. Även Kurt Aspelin utgår, i sitt omnämnande av Jauss, från ett sådant synsätt och påstår att Jauss "bryter sönder kommunikationssituationens samhöriga moment och absolutifierar mottagarsituationen" (Textens dimensioner, 1975, s 243).
- 37 H.R. Jauss: "Racines und Goethes Iphigenie", a.a. s 385 f.
- 38 R. Warning: "Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik", i Warning, a.a., här s 39.
- 39 P.E. Sørensen har i Elementaer litteratursociologie (1973; urval på sv. i Melberg, red.: Den litterära institutionen, 1975) ambitionen att upprätta en teori för litterära institutioner som underordnade kapitalets allmänna rörelselagar, dock underordnade i "relativ autonomi", eftersom litteraturen beskrivs som "kapitalextern". I den mångfaldiga kritik som hans teori har mött - mest grundlig kanske i Peter Madsens version, se Häften för kritiska studier 1977:1 - är en huvudsynpunkt att Sørensens bestämningar är allmänna intill det intetsägande och därför kräver en socialhistorisk kvalificering. Utifrån ovanstående resonemang vill jag precisera: en lingvistisk och en socialisationsteoretisk kvalificering - som dock inte står i motsats till en politisk-ekonomisk totalitets-bestämning.
- 40 H.R. Jauss: "Geschichte der Kunst und Historie". I Jauss: "Literaturgeschichte als Provokation", a.a. s 208-251, här s 216. Det är denna uppsats, som f.ö. kommer på svenska i höst i under not 10 nämnda antologi, som är huvudunderlag för detta avsnitt.
- 41 A.C. Danto: Analytical Philosophy of History, 1965.
- 42 Några samlingsvolymerna kring denna problematik: Müller-Seidels under not 5 nämnda volym tar särskilt upp receptionestetiska frågor. R. Kosellek & W.D. Stempel (utg.): "Geschichte - Ereignis und Erzählung (Poetik und Hermeneutik V, 1973) har flera bidrag som anknyter till litteraturhistorieskrivning.
- 43 H.M. Baumgartner: "Thesen zur Grundlegung einer Transcendentalen Historik". I Baumgartner & Rüsen: Geschichte und Theorie, 1976, s 295 o. 282. Jfr också Baumgartners Zur Kritik und Metakritik der historischen Vernunft (1972).
- 44 J. Habermas: "Geschichte und Evolution." I Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus, 1976, s 200-260, här s 251 f, not). Citeras i fortsättningen med sidhänvisning i texten. Till förhållandet mellan historia och socialhistoria, se också samlingsvolymerna P. Ludz (utg.): Soziologie und Sozialgeschichte (1972) och H.U. Wehler (utg.): Geschichte und Soziologie (1972).
- 45 Formuleringen från Habermas, ib. s 206.
- 46 H.R. Jauss: "Geschichte der Kunst und Historie", a.a. s 220 ff.
- 47 H.R. Jauss: ib. s 247. Jauss stöder sig främst på Karel Kosík: Die Dialektik des Konkreten, ty. övers. 1967. Det för detta ändamål centrala avsnittet "Historismus und Historizismus" finns tyvärr inte med i det avsnitt ur boken som finns på svenska i K. Aspelin (red.): Marxistiska litteraturanalyser (1970). Vidare

på Felix Vodička, som i vissa delar finns behandlad av K. Aspelin i Textens dimensioner (1975, s 241-244). Delar av Vodičkas bok finns i R. Warning, a.a.; hela boken finns dessutom numera på tyska: Die Struktur der Entwicklung (1976). Bakom Jauss' resonemang skyntar också Walter Benjamins historiefilosofiska teser, där i synnerhet det berömda "tigersprånget" in i his-

torien väl motsvarar både den jausska hermeneutikens "fråga" till historien och rekonstruktionen av "förväntningshorisonter". Benjamin figurerar också i en med Jauss samtida och på många sätt jämförbar östtysk text: R. Weimann: "Gegenwart und Vergangenheit in der Literaturgeschichte". I Literaturgeschichte und Mythologie (1972); även i P.U. Hohendahl, a.a.

Arne Melberg, fyrtiofyra år senare

BIOGRAFISKA NOTISER VID LÄSNINGEN AV MIN ARTIKEL FRÅN *TfL* 1977: "HERMENEUTISKA PROBLEM I RECEPTIONSESTETIKEN"

Att läsa sådant jag skrev på 1970-talet är en arkeologisk och självbiografisk övning och prövning: det kräver att jag förflyttar mig till en sen länge förgången tid och situation, ja till en känsla och en subjektivitet som undergått stora förändringar. 1977 var jag en ung man i karriären: efter disputation i Stockholm 1973 hade jag fått ett temporärt jobb som forskarassistent och det förpliktade mig inte till mycket annat än att läsa och skriva – vilket i och för sig är precis det jag gör också idag, som emeriterad professor. Jag läste gärna i grupp på den tiden: jag deltog i läsgrupper inom ramen för Nordiska sommaruniversitetet och i minst en grupp på universitetet – gränserna var flytande, ofta var det samma personer i båda sammanhangen. På universitetet läste vi hermeneutik: tog oss igenom Gadammers *Wahrheit und Methode* sida för sida. Kärntruppen bestod av Horace Engdahl, Ola Holmgren, Roland Lysell, Anders Olsson och så jag, som skilde ut mig lite grann: dels för att jag var några år äldre och disputerad, dels för att jag ivrade för att vi skulle göra oss synliga, bli publicerade. Jag hade något slags förlagskontakt och 1977 kunde vi åstadkomma antologin *Hermeneutik* med originalbidrag av Atle Kittang, som jag hade träffat på ett hermeneutikseminarium i Norge, ett seminarium som för övrigt gästades av just Hans-Georg Gadamer. Därutöver översättningar av Martin Heidegger, Gadamer, Paul Ricœur, J-P Richard, Rüdiger Bubner och så Hans Robert Jauss.

Vi ansåg förstås att vi hade åstadkommit något banbrytande radikalt i och med denna antologi. Hermeneutik! Med den som vapen skulle tillvaron förklaras och litteraturvetenskapen revolutioneras – jag tror att båda dessa storslagna mål egentligen var ett och samma. För min egen del fastnade jag särskilt för Jauss och "receptionsestetiken"; jag hade fått för mig att den varianten var på något sätt mer radikal och mindre idealistisk än andra versioner av hermeneutik och under denna epok ville jag gärna uppfatta mig själv som radikal och absolut inte som idealist. Jag etablerade kontakt med Jauss och fick över honom till Stockholm för några föreläsningar. Som tack blev

både Horace och jag nerbjudna till hans lärosäte i Konstanz och därefter till en större kongress i Innsbruck, där vi fick fungera som ett slags neutral buffert i ett intrikat spel mellan västtyska och östtyska representanter för receptionestetiken.

Detta var fortfarande 1970-tal; på 1980-talet upplevde jag inte längre receptionestetiken som lika intressant. Jag var på väg till Norge och nya så kallade utmaningar, träffade någon gång Jauss igen i Oslo men inte förrän vid hans död 1997 blev jag påmind om honom – nu med lite information om hans ungdomshistoria som SS-officer. Jag tror att jag reagerade med försiktig förundran – hade svårt att förknippa den urbane och franskorienterade mannen med nazismen och kriget – men glömde snart bort honom igen; receptionestetiken hade försvunnit ur den litteraturvetenskapliga horisonten.

När jag nu läser igenom min gamla artikel är det åtminstone tre komponenter som slår mig: För det första just detta att receptionestetiken 1977 kunde dyka upp som litteraturvetenskaplig frälsningslära men lika snabbt försvinna. För det andra att jag var ordentligt inläst – och jag tror inte att jag bluffade utan jag hade nog gjort ett aktningvärt försök att sätta mig in i relevanta sammanhang. För det tredje min arrogans: Inte bara att jag lanserade receptionestetiken just som frälsningslära men också att jag gjorde det på bekostnad av inbillade fiender. Jag rentav stoltserade med mina förklenande omdömen om främst Erland Lagerroth, något som idag gör mig generad.

Så: vad hände med mig och hermeneutiken och receptionestetiken?

För att kunna säga något om detta måste jag skissera ett slags ämneshistorisk självbiografi: den går från det uppkäftigt ”radikala” 70-talet vidare till den närmast antihermeneutiska dekonstruktionen 10–15 år senare – jag hade då flyttat till Oslo och hade fått goda möjligheter att utveckla det jag hade lust att utveckla och det som efterfrågades. Och runt 1990 var det ”teori” som efterfrågades, gärna med dekonstruktiv accent. Jag hade blivit professor i det som i Norge kallas ”allmenn litteraturvitenskap” vilket just betydde en inriktning på litteraturteori och världslitteratur. Jag var dessutom ansvarig för forskarutbildningen under en längre period och i den miljön kunde vi ohämmat ägna oss åt just ”teori”. Tio år senare, runt 2000, var det åter dags för en omprövning: nu blåste det anti-teoretiskt och historiserande. Nästa station tror jag kan lokaliseras till runt 2010: jag hade då emeriterats och tyckte mig ha tid och lust till historisk fördjupning. Man kan nog säga att jag därmed återknöt till det som jag ville göra redan på 70-talet och som jag trodde att receptionestetiken skulle bereda vägen för: historieberättelse grundad på textanalys.

1990: runt detta år rådde som sagt hausse för ”teori”, och det som främst gällde som teori var den dekonstruktion som formulerades av Jacques Derrida och i viss mån Paul de Man med många efterföljare. Derrida och senare också de Man hade tidigare presenterats i tidskriften *Kris*, där jag var med på ett hörn. Derrida var sen länge känd i Danmark men knappt alls i Norge, där jag kunde stoltsera som introduktör. Jauss och receptionestetiken uppfattades inte längre som aktuella men Gadamer var inte helt borta: den gamle – Gadamer var född 1900 och fortfarande högst aktiv – fördjupade sig i fransk teori och gjorde aktningvärda försök att integrera den med sin egen tolkningslära. Fransmännen, med Derrida i spetsen, var inte intresserade. Man kan undra varför – med tanke på att Derrida hade mycket av sin filosofiska bakgrund gemensam

med Gadamer. Båda hade en viktig utgångspunkt i Husserls fenomenologi och därtill kom Heideggers mäktiga inflytande. Gadamer var ju ett slags elev – man kan rentav läsa Gadamers hermeneutik som ett stort försök att domesticera Heidegger, skära ner på hans väldiga anspråk och göra honom användbar i ett urbant samtal. Och Derridas dekonstruktion är likaså ett försök att vända Heideggers krav på ”destruktion” till något positivt. Man kanske kan säga att Gadamer tar sats i Heideggers inledning till § 34 i *Sein und Zeit*, där det heter att ”Befindlichkeit” och ”Verstehen”, befintlighet och förstående, är ”fundamentala existentialer” och att ”förståndet” möjliggör ”utläggning, det vill säga tillägnelse av det förstådda”.¹ Samtliga substantiv i citatet (utom möjligen ”existential”) skulle bli viktiga i Gadamers hermeneutik. Medan Derrida snarare utgår från kritiken av ”metafysiken” som han vänder i språkfilosofisk riktning.

Runt 1990 var det Derrida som slog an och han uppfattades av mig, och säkert de flesta andra, som en kritisk filosof med litteraturanalytisk relevans. Också hermeneutiken måste förstås utsättas för hans dekonstruktion: bar inte också den på metafysiskt slag? Jag försökte bidra till denna verksamhet med en bok om ”mimesis” som ett slags litterär praxis från Platon och framåt – när den 1995 kom på engelska krävde förlaget att det skulle stå ”teori” i titeln så den fick heta *Theories of Mimesis*. Vid det laget hade emellertid vurmen för ”teori” ebbat ut och både jag och många andra började se oss om efter alternativ. Ett lokalt skäl till detta tror jag handlade om miljö: min 70-talsverksamhet hade bedrivits i slutna sällskap som enbart bestod av gossar som gärna ville imponera på varandra. Nu, på 90-talet, stod jag mitt uppe i en vital och expansiv miljö och mina många stipendiater (norska för doktorander) var till stor del kvinnor. Det rädde mångfald. Jag träffade Derrida en del och upplevde honom som en särdeles öppen och uppmuntrande person. 1993 bevistade jag ett möte i Paris mellan Gadamer och Derrida – ja hela det franska garnityret av filosofer var där men det var främst Derrida som utvecklade kritiken mot hermeneutiken – medan den 93-årige Gadamer försvarade sig med patos och elegans. Brytpunkten hette ”den andre”: Derrida (som nu var under inflytande av vännen Lévinas) hävdade att hermeneutiken inte ville uppfatta den andre som den andre; Gadamer svarade att ”den andre” och det andra var själva utgångspunkten.

Jag började misstänka att det var en metafor som var i vägen för samförstånd: *Horizontverschmelzung*. ”Snarare sker förståelse alltid som en sammansmältning av förment avskilda horisonter” slår Gadamer fast i *Wahrheit und Methode* med kursiverat eftertryck.² Man kanske kan säga att Gadamers metafor är själva utgångspunkten för det han kallar *Wirkungsgeschichte*, som i sin tur var utgångspunkt för receptionsetetiken – Jauss övertog också begreppen *Horizontverschmelzung* och *Wirkungsgeschichte*. Men en sådan ”sammansmältning” – som en metafor för förståelsens historiska villkor – lät sig inte utan vidare förenas med Derridas fascination av åtskillnad, av *différance* och *Differance*.

Jag måste ha tagit intryck av Gadamer för några år senare översatte jag ett urval ur *Wahrheit und Methode*, samtidigt som jag fördjupade mig i de två poeter som var Gadamers favoriter: Hölderlin och Rilke. Det jag fick skrivet om dessa var, tror jag man kan säga, ett försök att kombinera den dekonstruktiva och den hermeneutiska ansatsen: jag försökte få min ”horisont” att gå upp i poeternas samtidigt som jag uppmärksammade språkliga finurligheter och besvärligheter, sådant som Gadamer i en

lång not vidgår som ett tankekor för förståelsen och "horisontsammansmältningen": "den förstådda eller krypterade texten".³ I dekonstruktiv anda tänkte jag mig att litterära texter utmärktes av just sådana knepigheter, som jag sökte upp och kallade för "aporier". Det pågick emellertid en omorientering som jag några år senare sammanfattade i en liten bok med titeln *Mitt i litteraturen* (2002), där jag var försiktigt kritisk mot den "dömande" position som jag fick för mig hade utvecklats under teori-boomen och istället pläderade för en "lyssnande" hållning. Aporierna var inte längre lika lockande.

Nu var det varken Derrida eller Gadamer som rörde väg. Ska jag leta fram en förebild så var det snarare Jean Starobinski. Första gången jag träffade honom var faktiskt på en middag hemma hos Jauss i Konstanz på slutet av 70-talet men jag läste honom långt senare och träffade honom en del på 90-talet. Han imponerade på mig med ett annat slags ansats, en litteraturanalys som inkluderade moment från både hermeneutik och historik i en alldeles egen form. Med en intetsägande term brukade man kalla hans verksamhet för "tematisk kritik"; det var en metod som utmärktes av att inte vara en metod utan snarare en attityd, en öppen och pragmatisk hållning. Öppenheten inkluderade också annan litteratur än den som hade promoverats som den verkliga litteraturen under modernismen – och som både Derrida och Gadamer höll sig till i sina litterära analyser. Starobinskis sätt att läsa Montaigne och Rousseau fann jag inspirerande och jag åstadkom nu monografier om Montaigne och Nietzsche samt böcker om reselitteratur och självframställande litteratur. Det var på många sätt en nyorientering men jag tror ändå inte att jag helt hade övergett vare sig hermeneutiken eller den textanalytiskt orienterade dekonstruktionen, kanske inte ens receptionsestetiken: särskilt monografin om Nietzsche innehåller en hel del receptionsgods eftersom det inte går att bortse från den särdeles blandade receptionshistorien när man läser Nietzsche.

Det finns, som jag nu började se saken, inga hermeneutiska skäl till att begränsa litteraturanalys och läsning till den litteratur som avgränsats som högvärdig och egentlig litteratur under högmodernismen. Hermeneutiken har universella anspråk: tolkning är ett sätt att vara i världen, ungefär som dekonstruktionen är ett sätt att vara i språket. Säkert var det också andra intryck som gjorde att jag nu orienterade mig mot andra typer av text än de som gällde som högvärdigt litterära: med nyhistorismen breddades textbegreppet samtidigt som det historiserades – och jag började se den litteratur som vi sysslade med i litteraturvetenskapen som just historiskt bestämd, därmed i behov av historisk perspektivering. Pensum behövde revideras! Så jag sökte mig bort från en snävt definierad litteratur och gjorde mina strövtåg på det stora fält som jag helt enkelt döpte till prosa.

Runt 2010 blev jag emeriterad och flyttade samtidigt tillbaka till Sverige: till den värmländska landsbygden på pendelavstånd till Oslo. Det betydde återigen en ny miljö för min verksamhet. 70-talets grabbiga Stockholmsmiljö var långt avlägsen och den mångfaldiga, särdeles vitala men också ansvarstunga Oslo-miljön fick ge plats för något som kanske kan påminna om Montaignes berömda torn: ensam bland böckerna. Ett slags ensamhet också i den meningen att jag inte längre sökte inspiration bland litteraturens aktuella teoretiker. När jag idag kastar en blick på sådant som skrivs under rubriken litteraturvetenskap kan jag inte neka till att jag känner främlingskap. Kanske betyder det att min aktuella verksamhet har blivit hopplöst förlegad, kanske betyder

det att jag lättare förmår att hålla rak kurs; i alla händelser betyder det att jag inte längre är representativ för någon eller något annat än mig själv. Jag har använt min privilegierade utsiktspunkt till att spana vidare i prosans värld: det blev till antologin *Essä* (2012) och uppslagsverket *Att läsa prosa* (2020). Men jag har också skrivit monografier över Olof Lagercrantz (*Läsaren Lagercrantz* 2017) och Göran Sonnevi (*Inte en punkt* 2018); och jag har fortsatt med – eller kanske återvänt till – lyriken i en volym som kommer ut i år: *Lyrikens historia*. Jag inbillar mig att dessa titlar på lite olika sätt demonstrerar just det som var och är hermeneutikens kärna: en kombination av tolkning och historik och läsning med en brett uppfattad litterär text i centrum. Därtill kommer att jag har åstadkommit några översättningar av 1600-talstexter (Madame de Sévigné, Robert Burton, Thomas Browne) och påminner om att Gadamer hävdade översättningens betydelse som hermeneutisk aktivitet: "Lesen ist wie Übersetzen" heter också en av hans viktigare uppsatser.

Och receptionsetetiken? Tja, med lite god vilja kan man kanske se spår därav både i essä-antologin och lyrikhistorien och framför allt i Lagercrantz-monografen. Men viktigare är ändå den historiska orientering som var receptionsetetikens utgångspunkt, nämligen det som Gadamer kallade *Wirkungsgeschichte*. Mina tre inspiratörer – Derida, Gadamer, Starobinski – hade en historisk orientering gemensam, åtminstone som jag läser dem. Kanske också en annan viktig egenskap, som jag tyvärr måste säga är frånvarande i min 70-talsuppsats om receptionsetetiken, nämligen det som Gadamer med hänvisning till Aristoteles hyllar som *phronesis*: det praktiska förnuftet.

En av Gadamers forna elever, Gerhard Kurz, gav häromåret ut *Hermeneutische Künste. Die Praxis der Interpretation*. Ett kapitel har rubriken: "Die Seele aller hermeneutischen Regeln: Billigkeit", "Billighet".⁴ Termen syftar inte på någon prissättning utan har en gammaldags betydelse som – enligt SAOB – består "i överensstämmelse med" eller "i enlighet med en sund o. naturlig uppfattning af hvad som (i ett visst fall) måste anses rätt / riktigt / tillräckligt / öfverhufvud taget på sin plats". Det som är "rätt och billigt" kan avvika från lagens bokstav eller teorins diktat. Det som är "billigt" är situationsbestämt och det går inte att upphöja till "regel" men är i gengäld – som också Kurz rubrik säger – alla reglers "själ" och innebörd. "Rätt och billigt" förefaller mig som en adekvat översättning av det aristoteliska *phronesis* och sådan "billighet" är, inbillar jag mig, det som kännetecknar min aktuella position – ensam bland böckerna i tornet – och praxis som litteraturskribent. Och skulle jag sammanfatta min utveckling som texttolkande hermeneutiker så börjar den med en historisk orientering inklusive en flirt med receptionsetetiken. Den fortsatte dekonstruktivt – där försökte jag mig på en kort period som teoretiker, vilket betydde att jag prövade en dömande position utifrån teorins "regler". Men hermeneutiken var aldrig långt borta och den hermeneutiska impulsen tog snart överhand och kombinerades med tematisk inspiration och historisk orientering. Kanske utmärks min kurs av att pragmatiken – och därmed det praktiska förnuftet – alltid har varit viktigare än regler och teori. På 70-talet nöjde jag mig inte med att sitta i grupp och läsa hermeneutiska texter: jag ville se resultat! Och jag har alltsen dess haft alltför bråttom med att publicera, gå vidare, göra nytt. Samtidigt tror jag att pragmatiken haft det goda med sig att jag har kunnat lämna de teoretiska anspråken därhän och kunnat hålla mig till och nöja mig med det som är rätt och billigt.

Noter

- 1 Martin Heidegger, *Vara och tid*, Jim Jakobsson övers. (Göteborg: Daidalos 1992).
- 2 Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Bd 1. *Hermeneutik*, 1. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 6:e reviderade utg. (Tübingen: Mohr 1990), 311. Min översättning i Hans-Georg Gadamer, *Sanning och metod i urval* (Göteborg: Daidalos 1997), 154.
- 3 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 300; Min översättning i Gadamer, *Sanning och metod. I urval*, 141.
- 4 Gerhard Kurz, *Hermeneutische Künste. Die Praxis der Interpretation* (Stuttgart: Metzler, 2018), 210ff.

EVA HÆTTNER AURELIUS

"PARODINS DIMENSIONER"

***TfL* 1978:3**

Med författarens kommentar, fyrtiotre år senare

Årgång 7 1978 nr 3

TIDSKRIFT FÖR LITTERATUR- VETENSKAP

Göran Palm och demokratins kultursyn — Svante Nordin
Parodins dimensioner — Eva Hættner-Olafsson
Kvinnolitteraturforskning
Recensioner

EVA HAETTNER-OLAFSSON

Parodins dimensioner

komik, kritik eller ironi?

Termen parodi förefaller vara svårpreciserad. När man söker efter en definition i ett litteraturvetenskapligt lexikon, likgiltigt vilket, skickas man runt på en sannskyldig karuselltur mellan olika termer: parodi, travesti, pastisch, kontrafakt, palinodi och imitation, för att bara nämna några. Parodin gränsar tydligen mot flera andra litteraturvetenskapliga begrepp, och gränserna mellan dem är, milt uttryckt, svårdragna.

Det finns ett flertal uppsatser från senare år, som försökt bringa någon reda i den terminologiska förvirringen. Följande uppsats är avsedd att ge ett resonerande referat av denna diskussion. Jag har valt att referera ett mindre antal uppsatser och monografier, vilka jag uppfattat som representativa, hellre än att gå igenom ett större antal, eftersom flera synpunkter då skulle upprepats. För en något fullständigare överblick hänvisar jag till den lilla bibliografin i slutet av min framställning.

Att forskningen intresserat sig för termen och begreppet har dels att göra med att parodibegreppet visat sig vara ett fruktbart hjälpmedel vid analys och tolkning av ett stort antal litterära verk, dels på att parodibegreppet som sådant aktualiserar sådana problematiska relationer som exempelvis de mellan form och innehåll, tradition och nyskapande, publik och text, litteratur och samhälle. Vad som ytterligare komplicerar situationen är företeelsens och termens höga ålder, liksom de många sammanhang i vilka litterära parodier förekommer.

Paroditermens historia

Termen parodis historia kan nog lättast överblickas om man urskiljer tre betydelsefulla moment i denna. Det första är parodins innebörd för de antika författarna. Det andra är J. C. Scaligers definition av termen, och det tredje och sista är A. W. Schlegels bestämning av parodin.

Ordet parodi stammar från klas-

sisk grekisk tid. Förmodligen har företeelsen varit än äldre. Nyare filologisk forskning har velat härleda ordet parodi till uttrycket para tén *ōdén*, som betecknar det förhållandet att man vid recitation av hexameter frångick ett traditionellt sjungande föredrag och närmade sig en mer "naturlig", till den dramatiska dialogen anslutande deklamation. Enligt den äldre, mer vanliga etymologin betyder ordet "sång bredvid".

Aristoteles utnämner i förbigående Hegemon från Thasos till "vår förste parodiker"¹, och Quintilianus menar att parodi bland annat kan vara att recitera en ny text till en gammal texts musik.² Redan under antiken utvecklades emellertid, jämsides med denna musikaliska betydelse av parodin, den mer speciella innebörden av ordet, litterär imitation av ett verk eller en genre i den högre stilen, i komisk eller kritisk avsikt. Den musikaliska betydelsen av ordet fortlever i termen musikalisk parodi, vilken betyder att man sätter en ny text till en äldre melodi. På liknande sätt används ordet kontrafakt för att beteckna att man sätter en profan text till en religiös melodi - det omvända kan emellertid också kallas kontrafakt. I dessa båda termer har den

komiska avsikten inte funnits.

Den egentliga kritiska traditionen för paroditermen börjar dock hos J. C. Scaliger. För denne var parodin en förvrängning och ett förlöjligande av eposet "Est igitur Parodia Rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula sensum detrahens".³ Efter Scaliger kommer sedan fransk-klassicismens omfattande kritiska diskussion, och på 1600-talet kompliceras situationen ytterligare när i olika europeiska språk termerna burlesk, travesti och komisk hjältedikt introduceras. Henryk Markiewicz beskriver i sin uppsats *On the Definitions of Literary Parody* (i *To Honor Roman Jakobson, Essays on the Occasion of his seventieth Birthday*, 1967), vilken jag delvis följt i denna korta översikt av parodins historia, hur skiftande paroditermens innebörd varit. Han illustrerar sin framställning med följande tablå över parodins, burleskens, travestins och den komiska hjältediktens betydelser hos poetikförfattare genom tiderna.

	Boileau	Marmontel	Flögel	Schlegel	Schneegans	Bergson	Bond
Allvarligt ämne Låg stil	(antik) burlesk	burlesk	den burleska stilen	travesti	travesti	parodi	låg burlesk a. travesti b. Hudi-brastisk
Lågt eller trivialt ämne/hög stil	(ny) burlesk	parodi	det hjältekomiska	parodi	parodi	komisk hjälte-dikt	hög burlesk a. parodi. b. komisk hjälte-dikt

Exemplen härrör från Boileaus

Le Lutrin (1683), Marmontels

Éléments de littérature (1787),

Flögels Geschichte der komischen Litteratur (1784), A. W.

Schlegels Vorlesungen über

schöne Litteratur und Kunst

(1802-03), Schneegans' Ge-

schichte der grotesken Satire

(1894), Bergsons Le rire (1900),

Bond's English Burlesque Poetry

(1932). Det mest iögonenfallande

i schemat är att burlesk och travesti ofta tycks ha betecknat

samma företeelse. Termen burlesk, i betydelsen den burleska

genren, definieras i Svenskt

litteraturllexikon som:

en variant av den lågkomiska genren; dess verkan beror på en avsiktligt förgrovd stil och på karikatyriska överdrifter. Ofta avser den att förlöjliga en bestämd litterär förebild eller riktning och är ett verksamt element i travesterande och parodie-

rande framställning. (---)

Dess främste företrädare var Paul Scarron, författare bl. a. till de komiska eposen Le Typhon ou la Gigantomachie 1644 och Virgile travesti 1648-52; (...).⁴

Som framgår av citatet befinner

man nu sig mitt i den terminolo-

giska karusellen, inte minst där-

för att artikelförfattaren som exem-

pel på burlesk nämner Paul Scarrons

Virgile travesti, ett verk som en-

ligt Wido Hempel i uppsatsen Parodie,

Travesti und Pastiche (i Germanisch-Romanische Monatsschrift

46 1965) är den ursprungliga och

förebildliga travestin. Hempel

skisserar, liksom Markiewicz, pa-

roditermens historia, i syfte att

bestämma parodin i förhållande till

travestin och pastischen. Traves-

tin är, menar Hempel, ett littera-

turhistoriskt begrepp, bundet till

Giovambattista Lallis och framför-

allt Paul Scarrons verk, Eneide

travestita (1634) och Virgile travesty (1648). Enligt Hempel bör travesti inte användas som ett typologiskt begrepp, till skillnad från begreppet parodi. Travestin är att betrakta som en av talrika möjliga parodiska gestaltningar. Vad Lalli gjorde var att han överförde, förklädde ett helt epos från upphöjd till komisk stil. Förvrängningar av antikt stoff var emellertid gammal praxis, och Lallis ord "travestita" betraktar Hempel som en "Titel-metapher". Jag citerar Hempels argumentation:

Zudem ist das Wort Parodie zu dem Zeitpunkt, als es in Berührung mit dem neuen Wort travestire und dessen Ableitungen tritt, seit langem in seiner Bedeutung festgelegt. Travestito ist hingegen eine sozusagen punktuelle Erfindung, eine Metapher, die ihre schnelle und glanzvolle Karriere in den europäischen Sprachen dem Prestige eines bestimmten literarischen Werkes verdankt.

Hempel avvisar i detta sammanhang den vanliga distinktionen mellan parodi och travesti - parodin bibehåller förlagans form, men förändrar dess innehåll, travestin bibehåller förlagans innehåll, men förändrar dess form - som olämplig, då den innebär en otillfredsställande inskränkning av parodibegreppet. Tra-

vestin är enligt Hempel stoffligt och genremässigt begränsad. Det är därför inte lämpligt att fatta parodi och travesti som varandras motsatser.

Hempel går vidare in på förhållandet mellan parodi och pastisch. Etymologin till ordet pastisch är i korthet denna:

Italienska pasticcio (pastej) - skumma (ogenomskinliga, hoprörda) affärer - förfalskade målningar, dock inte kopior av kända original. Ordet användes heller inte om verk med förfalskad signatur, utan om sådana verk som var målade i en stor mästares manér. Denna typ av målningar uppstod under den italienska renässansen, då efterfrågan på de erkända mästarnas målningar blev stor. Att förfärdiga sådana "pastischer" ansågs inte sällan helt legitimt.

Termen pastisch överfördes emellertid inte till ordkonstens område av italienarna, utan först av fransmännen på 1700-talet, därav termens franska språkdräkt. Abbé du Bos går halvvägs i Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719), men det är Diderot och Marmontel som drar parallellen konst - litteratur fullt ut. Diderot gör det i en analys av en målning 1767, och Marmontel i sin bok Éléments de Littérature (1787). Ordet pastisch

har använts och används fortfarande på olika sätt beroende på vilken moralisk attityd man in-
tar till frågan om upphovsrätt. Termens valör beror vidare på, hur man ställer sig till pastischörens avsikter. I ena fallet kan dennes avsikter vara att föra läsaren bakom ljuset, i det andra gör han klart för läsaren att hans text endast är ett slags imitation. Det är i denna sista betydelse, icke-bedräglig, litterärt legitim imitation och i allt väsentligt stilimitation som ordet vanligen brukas.

Pastischen kan dock inte, enligt Hempel underordnas parodin. Det är först med den senare, sekundära, nu vanliga betydelsen av ordet som begreppet pastisch närmar sig begreppet parodi, då parodin ibland använder sig av stilimitation som medel. Båda orden betecknar då ett litterärt verk, vars estetiska verkan är avhängig en förebild. I parodins fall är det dock fråga om ett motsatsförhållande till förebilden, vilket läsaren tydligt blir varse. Parodin avviker dessutom alltid något från förlagan, och har alltid en komisk effekt, tillfogar Hempel.

Hempel diskuterade, som jag förut nämnde, den mycket vanliga synen på parodin och travestin som varandras motsatser. Denna dikoto-

mi formulerades 1802-03 av A.W. Schlegel, som med det utgör det tredje riktmärket i denna korta exposé över paroditermens historia. Schlegel behandlar parodin och travestin i sin genomgång av den komiska hjältedikten (i Vorlesungen über schöne Kunst und Litteratur 1802-03), och anknyter på så vis tydligt till Scaligers syn på parodin. Parodin är för Schlegel:

der scherzhafte Gebrauch einer Form bey einem mit ihr contrastierenden Stoffe; im specielleren Sinne, der Gebrauch ähnlicher Wörter bei einer ganz verschiedenen Gelegenheit, die man dadurch entweder, oder jene durch sie lächerlich zu machen sucht.

Travestin är parodins motsats:

Diese ist nämlich das Entgegengesetzte von Parodie; dort wird der Inhalt beybehalten, aber durch eine verdrehte Behandlung ins lächerliche gewandt.

Den låga uppskattning Schlegel har av den komiska hjältedikten, gör att själva parodibegreppet inte diskuteras mer ingående. Schlegel påpekar dock att läsaren måste känna till förlagan, för att parodin skall kunna fungera, vilket är en ofta upprepade synpunkt. Parodin är en för Schlegel föga intressant litterär typ, men hans definition av denna fick stor genomslagskraft. Schlegels och franskklassicismens form-innehållsestetik, liksom dikotomin travesti -

parodi återfinns i praktiskt taget alla handbäckers definitioner av parodin. Den tidigare nämnde Markiewicz gör ett försök att på grundval av denna åtskillnad av form och innehåll och det äldre kritiska språkbruket ställa upp giltiga och användbara definitioner, men det resulterar i en villa värre än den första. Markiewicz får nämligen lansera terminologiska hybrider av typ travesterande låg burlesk för att schematiska gå ihop. Det klassiska epopset *Batrachomyomachia* är, menar Markiewicz, en blandning av parodisk hög och låg burlesk. Det går knappast att vidmakthålla den klassiska doktrins språkbruk utanför dess historiska räckvidd. Markiewicz gör till slut medgivandet att:

In spite of the differences demonstrated and apart from the borderline or "mixed" cases, the literary genres discussed here are intrinsically cognate; they are all meant to make readers recognize their comical resemblance and at the same time dissimilarity to the literary model. Using Roman Jakobson's terminology, one can say that they join "the orientation towards the message" and the comically coloured "orientation towards the context", the latter taken verbatim, i. e., as a definite literary text or a set of literary texts. Precisely

because of this feature the genres mentioned above can be included in the group of literary genres, called here "parody sensu largo".

Det är betecknande att Markiewicz, när han här frågar sina tidigare definitioner, utgår ifrån en struk-turalistisk syn på språk och litteratur, liksom ifrån vad de olika parodityperna avser, nämligen att visa läsaren både en likhet och en olikhet med förlagan. På så sätt pekar Markiewicz framåt mot andra definitionstyper, vilka utnyttjar litteraturteorier av mer aktuell och sofistikerad typ.

Parodin som samhällskritik

I uppsatsen *Versuch über die Parodie* närmar sig Walter Dietze parodin från helt andra utgångspunkter än Hempel och Markiewicz. Dietzes framställning är essayistisk och resonerande. Han ägnar sig knappast alls åt ordens historia, poetiker eller språkbruk. En grundtanke hos Dietze är att parodins avsikter är kritiska, kritiska inte enbart mot förebilden eller dess författare, utan mot ett samhälle. På så vis anknyter Dietze till den speglingsteoretiska synen på litteraturen.

Den parodiska efterbildningens väsen ligger i, menar Dietze, en i smyg skrattande efterbildning som utlöser en förbluffad mun-

terhet. Denna dolda och förlöjligande attityd hos parodin gör att Dietze menar sig kunna se parodins ursprung i anonym folkdiktning, som gärna i hemlighet skratat åt och förvrängt den finare litteraturen. Dietze antar att parodin funnits i alla klassamhällen. Parodin är en särskild form av litterär kritik vilken har konstnärligt egenvärde. Parodins kritiska dimension har utvecklats sent, och Dietze pekar på att parodin hos Opitz haft en mot den musikaliska parodin vettande betydelse av formimitation. Den tidigare paroditypen, innebärande allvarlig efterbildning har under senare tid börjat brukas av proletär-revolutionära författare. Dietze vill alltså behålla en icke-komisk betydelse av parodin, och får då problem med att avgränsa den mot kontrafakten, som kan sägas vara en allvarlig parodi. Kontrafakten övertar emellertid endast strof- och versformen, inte enskilda språkliga uttryck och detaljer som parodin gör, vilket begränsar användbarheten av begreppet kontrafakt. Kontrafakten rymmer, strängt taget ingen kritik mot förlagan. Dietze visar

dock med exempel från Brechts Hitler-Choräle, hur svårt det kan vara att vidmakthålla denna bestämning av kontrafakten. För att ta ett exempel från svensk litteratur, visserligen av helt annan kvalitet än Brechts, kan man anföra signaturens H.M-r:s kontrafaktiska användning av psalmen "Den blomstertid nu kommer" (nr 474 i Sv. Psalmboken). Exemplet är dock i någon mån representativt, då denna parodityp var mycket vanlig i arbetarrörelsens tidiga agitation.

I tusenårig boja
Arbetarn fången låg
Han ägde knappt en koja,
Han ingen räddning såg.
"Du föddes att umbära",
Man i hans öra ljög,
Och denna falska lära
Som modersmjölk han sög.⁹

Kolmodins ljusa förtröstan på Gud har förbytts i kritik av kristendomens etik, och den grått utmålade nöden hos arbetarklassen kontrasteras mot psalmens paradiska sommarskildring. I denna typ av parodi (eller kontrafakt om man så vill) får man alltså genomslagskraften hos melodiförlagan och ett starkt kritisk inslag riktat mot den ideologi grundtexten representerar. Sålunda anser Dietze att det är ofrånkomligt att begreppen kontrafakt och parodi ibland korsar varandra.

Efter som parodiförfattaren har valt en förlaga för sin parodi, me-

nar Dietze att varje parodi representerar en bedömning som förutsätter kännedom om den litterära processen. Denna kunskap om litteratursamhället och processerna däri krävs av både författarna och läsarna. Parodin kan därför aldrig betraktas som ett formalistiskt trick eller som ett "tekniskt" problem. Parodin är, liksom travestin, en kritisk imitation. De kritiska inslagen är emellertid av en alldeles särskild art i parodin, eftersom de inte är direkt uttalade eller begreppslikt gestaltade, utan ligger i parodins särskilda struktur, i parodins egenskap av imitation. De är dolda och blir synliga när man ser förlagan träda fram för andra gången, förändrad. Kritiken i parodin är dock inte så hård som t.ex. karikatyrens; den modifieras av att parodin rymmer ett mått av beundran inför förlagan:

Der Parodie, so attackierend und zerstörerisch von Hause aus sich ihr kritischer Grundcharakter auch immer präsentieren mag, ist zugleich ein Moment des Verstehens, des Verständnisses, sogar der Anerkennung oder Bewunderung des attackierten Originals eigen.¹⁰

Denna modifikation eller inskränkning av parodins kritik skulle kunna exemplifieras av Majken Jo-

hanssons parodi "Villanella på en spik"¹¹ på Göran Printz-Påhlsons "Villanella. För ett barn i vår tid",¹² en parodi om vilken Majken Johansson sagt:

Min dikt var ursprungligen tänkt som en parodi på hans vackra och lärda villaneller och avsedd att skickas som brev till honom när jag sedan länge bodde i Stockholm och han i Lund. Men redan vid författandet av första strofen blev det allvar av, och parodin kom av sig.

Författarinnsans beundran för förebilden är tydlig, och även om hon säger att parodin kom av sig, finns lätt det parodiska inslaget kvar i dikten.

G. Printz-Påhlson:

Villanella. För ett barn i vår tid

Det lilla språket är den vuxnes mor.
Språket bestämmer vad vi ser och inte ser.
Vem känner gossen som i vattnet bor?

Katjesen översatt: vem talar då om hor,
det mätta samvetet som lyckligt ler?
Det lilla språket är den vuxnes mor.

Men gossen stod där källan for
"förbi en skyl i rågen"; såg han mer
än den gossen som i vattnet bor?

Ser han i den "mannens far" (en metafor
som speglar mera vida företeelser
än lilla språket är den vuxnes mor)?

Snart upplyft: i logikens hydrofor
finns ingen bild som någon ser.
Vem känner gossen som i vatt-
net bor?

Och till sist: ser han sig stor,
liten, stor?

Ser han ting, spegel, ansvar
eller vad som sker?
Det lilla språket är den vuxnes
mor.
Vem känner gossen som i vatt-
net bor?

M. Johansson:

Villanella på en spik

Spiken syns ömsom krokig
ömsom rak
genom det fluidum som fyller
livets skreva.
Vem hoppas inte kunna änd-
ra soppans smak?

Hopfösta sörplar under samma
tak
tyckmyckentrutarna och de som
skapts att slea.
Spiken syns ömsom krokig ömsom
rak.
Hopfrysta guppande i samma
vak
drivs likväl alla att mot varsin
iskant treva.
Vem hoppas inte kunna ändra
soppans smak?

Liksom nu nåd och nöd syns va-
ra samma sak
så genom ögonspringans omilt
fläkta reva
syns spiken ömsom krokig öm-
som rak.

Hur än du vrides bär du ryggen
bak
hur du än vrider dina ögonlin-
ser skeva.
Vem hoppas inte kunna ändra
soppans smak?

Ännu för sista flisan av vårt
vrak
lyder "naturens första bud":

att sammaleva.

Spiken syns ömsom krokig ömsom
rak.
Vem hoppas inte kunna ändra sop-
pans smak?

Av Printz-Påhlsons raffinerade
gestaltning av det problematiska
förhållandet mellan språk - verk-
lighet - verklighetsbild med lärda
allusioner på Narkissosmyt, Bell-
man och Wordsworth, gör Johans-
son en dikt som uttrycker det
hopplösa och futila i att spekulera
över språkets och verklighetens
problem, när vår tillvaros stora
och tvingande problem är hur vi
ska leva och kunna leva tillsam-
mans. Majken Johansson ställer
kollektivets problematik mot
Printz-Påhlsons narcissistiska
och individualistiska.

Exemplet bekräftar, synes det
mig, Dietzes tes att en parodi kan
innefatta både beundran och av-
ståndstagande inför och till sin
förlaga. Frågan är dock om den-
na dubbelhet inte är en psykolo-
gisk storhet, och knappast något
som man kan återfinna i texten.
Dietzes ordval kan ge intrycket att
det rör sig om parodiförfattarens
attityder mot förlagan. En sådan
psykologisk begränsning av paro-
dins ambivalens kan vara meto-
diskt olycklig.

Parodins historiskt betingade
mångfald av uttrycksformer krä-
ver emellertid att man försöker
etablera ett system med någon

form av typologiska underavdelningar. När man vill bestämma parodins förhållande till sin förlaga, kan man ha tre aspekter på denna relation som utgångspunkt, fortsätter Dietze. Den första aspekten är den formellt-kvantitativa, som graderar närheten i förhållandet förlaga-parodi. Man kan, vad denna första aspekt beträffar, skilja på direkt, indirekt och fiktiv parodi. Den direkta syftar på ett bestämt verk av en bestämd författare. Den indirekta har som förlaga flera verk, eller delar av dessa, av en och samme författare. Den kan också ha en genre eller en epokstil som förebild. Om det överhuvudtaget inte finns någon förlaga i sinnevärlden, föreligger en fiktiv parodi. Tysk litteraturhistoria visar flera exempel på detta, menar Dietze. Det är kanske möjligt att betrakta exempelvis August Bondesons Skollärare John Chrounschoughs memoarer som ett fall av fiktiv parodi. Den fiktiva parodin har dock ett *conditio sine qua non*; den möjliga fiktiva förlagan måste vara historiskt och filosofiskt möjlig eller sannolik.

Den innehållsligt-kvantitativa aspekten karakteriserar parodins attityd. Denna kan vara defensiv eller offensiv allteftersom

parodin försvarar eller attackerar det bestående. Det finns emellertid parodier som är en blandning av defensiv och aggressiv parodi, eller parodier vars entydighet i detta avseende är störd. Detta kan bero på att författarna skiftat i världsåskådning eller att den historiska situationen varit så komplicerad att en rent defensiv eller aggressiv parodi inte varit möjlig. I detta sammanhang diskuterar Dietze den företeelse som i svensk litteraturteori heter pekoral, d. v. s. en parodi utan parodisk avsikt. Sådana texter kan i sin tur bli ett material för parodikern, vilken bara behöver citera för att få parodisk effekt. Den ofrivilliga parodin, pekoralet, kan liksom den avsiktliga parodin ge upplysningar om litterära processers förlopp och riktningar, om estetiska ideal och deras förvandlingar.

Anlägger man den stilistisk-kompositionella aspekten kvantifierar man inslaget av parodi i ett verk. Om parodikern behåller förlagans komposition fullständigt hela verket genom, föreligger en genomgående parodi. Den partiella kan däremot använda sig av mindre delar av förlagan och sätta in dessa i ett nytt sammanhang. Den partiella parodin är långt vanligare än den genomgående, och kan realiseras på ett otal sätt. Allusioner,

anmärkningar i förbigående, titlar, rubriker, namngivning, metriskt pregnanta detaljer, i dessa och många andra faktorer kan den partiella parodin utvecklas. Denna kan sedan övergå i den strukturbildande parodin, där de parodiska detaljerna bildar en del i ett i sig övervägande eller inte parodiskt verk. Den strukturbildande parodin kan åstadkommas på två sätt:

Entweder so, dass in diesem Werk genauer limitierte Stücke sich als Parodie präsentieren, die innerhalb des Gesamtkunstwerkes einen gewollten Stilbruch hervorrufen. (...) Oder anders: parodistische Elemente sind einem Werk unlimitiert und strukturell in so starkem Masse inkarniert, dass sie seine Grundhaltung, seinen Tonfall, seine Stilmittel, seine sprachlichen Eigentümlichkeiten generell und prinzipiell bestimmen.¹⁴

Denna senare parodityp ser Dietze som symptomatisk för den sena borgerlighetens litteratur, och pekar på Thomas Mann som exempel. Dennes problematiska förhållande till bildning, tradition och originellt skapande tar sig uttryck i en parodisk grundhållning, som strukturerar hans romaner helt igenom. Parodin riktar sig inte här kritiskt mot förlagan, utan självkritiskt mot författarens konstnärliga situation.

Dietzes begrepp strukturbildande parodi förefaller fruktbart

och meningsfyllt för en analys av t. ex. Birger Sjöbergs Kvartetten som sprängdes, där de stora borgerliga berättartraditioner från 1800-talet spelar med i lätt förvrängning. Det är dock inte lätt att klargöra Dietzes försök att skilja partiell parodi från den ena varianten av den strukturbildande parodin. Man kan förmoda att Dietze menar att den partiella parodin företrädesvis återfinns i lyrik - Dietze nämner Christian Morgensterns Galgenlieder som exempel på denna parodityp - medan den strukturbildande mest förekommer i romaner eller verk där en episk struktur är tydlig. Dietzes essayistiska och dialektiska sätt att resonera gör det dock svårt att få mer precisa besked på denna punkt.

Som synes uppehåller sig Dietze länge vid parodins formella sida, trots att han uttryckligen hävdar parodins kritiska dimension, liksom parodins samband med samhället. I uppsatsens avslutande del förtydligar han dessa ståndpunkter med hjälp av den västtyske parodikern Peter Rühmkorf, som under 50- och 60-talen publicerade en räckra parodier med samhällskritisk funktion i tidskriften konkret, liksom flera artiklar om litteratur och parodi. För Rühmkorf - och Dietze - är parodins egentliga måltavla inte längre förlagan, utan ett

aktuellt spörsmål, ett samhälls-tillstånd etc. Dietze ser Rühmkorfs parodier som typiska för den framtida parodin, som kommer att bli mer och mer samhällskritisk. Parodins förhållande till verkligheten är dock mycket indirekt och komplicerad:

parodistisch betriebene Kritik greift, indem sie sich gegen literarische Erscheinungen wendet, über diese hinaus und zielt, (bewusst oder unbewusst) in letzter Instanz auf jenes Ensemble gesellschaftlicher Widersprüche und Triebkräfte, die ihrerseits umgekehrt in letzter Instanz die Entstehung und Bewegung literarischer Prozesse verursachen und bestimmen.¹⁵

Detta yttrande innebär en ytterst modifierad, för att inte säga urvattnad form av Rühmkorfs spegelteori. Dietze visar sig, som jag uppfattat honom som tämligen formalistisk i sin analys av parodibegreppet. Hans preciseringar berör i hög grad parodins formella sida och hans accentuering av parodins samhällskritiska funktion resulterar inte någon metod för analys av denna funktion. Dietzes syn på parodins kritik som dold och gömd i parodins särskilda struktur förklarar väl varför han inte går närmare in på parodins kritiska funktion.

Dietzes typologi erbjuder också, som jag tidigare har nämnt, en del problem - hur ska man dra

gränsen mellan kontrafakt och genomgående parodi, mellan satir och parodi. I likhet med de förut diskuterade framställningarna betonar dock Dietze parodins avsikt, även om han lägger tyngdpunkten på parodins kritiska, inte dess komiska sida.

Peter Rühmkorf är utgångspunkt för Theodor Verweyens monografi Eine Theorie der Parodie.

Am Beispiel Peter Rühmkorfs (1973). Verweyen liknar Dietze i så måtto att han betonar parodins samhällskritiska funktion, men skiljer sig från denne då han utarbetar en analysmetod som innefattar den samhälleliga bakgrunden för parodin. Verweyens framställning är utpräglad teoretisk och abstrakt, och ibland svår att följa. Ytterst ser Verweyen sin teori och sitt tolkningsschema som ett bidrag till hermeneutiken, eftersom parodibegreppet är en texttyp som ingår i förståelse- och förståeliggörandeprocessen. Verweyen utför sitt teoriarbete med begrepp och teorier från kommunikationsteori och i uttalad motsats till lingvistiska och "verkimmanenta" textteorier.

Såvitt jag förstår koncentrerar Verweyen sig på sändarsidan i kommunikationsprocessen. Här ingår sändarens avsikter, hans placering i den litterära offentligheten, hans litteratursyn, hans

kunskaper om mottagarens kulturella normsystem och ideologiska ståndpunkter. För att förtydliga sin teori gör Verweyen först en undersökning av dessa faktorer i samband med en parodi av Rühmkorf.

Förstanalyserar Verweyen Rühmkorfs litteratursyn, den litteraturestetiska bakgrunden, i termer av motsättningen konkret, icke-referentiell, metaspråklig diktning - verklighetsrelaterad diktning, inriktad på språkets kommunikativa funktion och semantiska nivå. Rühmkorf hävdade - i ett flertal uppsatser från omkring 1962 - bl. a. i motsats till Adorno det referentiella elementets grundläggande betydelse för dikten. Rühmkorf intar dock inte någon helt odialektisk inställning till förhållandet ord - verklighet, utan menar att i samspelet ord-verklighet får inte den ironiska dimensionen fattas, den som uttrycker brottet mellan de två storheterna.

Efterkrigstidens lyrik i förbundsrepubliken karakteriseras med hjälp av begreppen regredierande resp. kumulativ erfarenhet, vilka förmedlas av i det ena fallet masskulturen, i det andra av "finkulturen". Verweyen menar att den västtyska lyriken antingen närmast sig masskulturens - t. ex. slagerns - uttrycksformer och språk. Den har på så

sätt inte "tränat" konsumenten, den har inte givit honom någon kumulativ erfarenhet, eller också har den närmast sig en hermetisk diktning. Men den hermetiska poesin har heller inte förmedlat någon ny erfarenhet, eftersom denna i hög grad saknat det referentiella elementet. Båda dessa riktningar var och är ett tecken på "det litterära raisonnementets förfall", båda är "kommunikationslos". Verweyen anknyter här till Habermas' analyser av den litterära offentligheten.

I ett annat avsnitt beskrivs den socio-kulturella bakgrunden till Rühmkorfs parodi "Variation auf Abendlied von Matthias Claudius", vilken skrevs med anledning av den ryska månlandningen 1959, och den västtyska pressreaktionen efter denna. Jag citerar för tydlighetens skull några strofer ur förlaga och parodi:

Der Mond ist aufgegangen
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und
schweiget
Und aus den Wiesen steigt
Der weisse Nebel wunderbar.
(---)

Seht ihr den Mond dort stehen?
Er ist nur halb zu sehen,
Und ist doch rund und schön.
Es sind wohl manche Sachen,
Die wir getrost belachen,
Weil unsre Augen sie nicht sehn.
(---)

Der Mond ist aufgegangen
 Ich, zwischen Hoff- und Hangen
 rühr an den Himmel nicht.
 Was Jagen oder Yoga?
 Ich zieh die Tintentoga
 des Abends vor mein Angesicht.
 (---)

Lasst mir den Mond dort
 stehen
 Was lüftet es Antäen
 und regt das Flügelklein?
 Ich habe gute Weile,
 der Platz auf meinem Seile
 wird immer uneinnehmbar
 sein.¹⁶
 (---)

Den västtyska pressreaktionen inför den ryska mänlandningen avspeglade och förstärkte okritiskt bl. a. ressentiment- och hysterireaktioner, liksom en mer sofistikerad motsatt attityd, en känsla av ideologisk och humanistisk överlägsenhet över det politiskt och kulturellt barbariska Sovjet. Denna senare reaktion kom tydligt till uttryck, t. ex. då man i artiklar avtryckte Matthias Claudius dikt.

Verweyen beskriver sedan kortfattat Rühmkorfs ställning i den litterära offentligheten. Kan Rühmkorf sägas vara "masskommunikatör", då han producerar sig i den förhållandevis litet spridda tidskriften konkret? Verweyen ställer denna fråga eftersom hans paroditeori vill anknyta till masskommunikationsteoretiska resonemang. Har Rühmkorfs dikter verkligen haft någon genom-

slagskraft utanför kretsen av de redan kritiskt medvetna, frågar Verweyen vidare. Efter att ha gjort en snabb genomgång av tidskriftens spridning, mottagarkretsar, mottagarnas kommunikationsintresse och nimbuseffekten - jag översätter den sistnämnda lite lättsinnigt med djungeltelegrafeffekt - , menar sig Verweyen kunna finna ett närmevärde på en dikts verkan.

Verweyen framlägger sedan sin paroditeori. Dikten är, menar Verweyen del av ett omfattande sekundärt lexikon, vilket existerar inom en språklig och kommunikativ gemenskap. Dess användning och utvidgning bestäms av regler som är historiskt och socialt betingade, och som gjorts explicita eller internaliserats av sina utnyttjare. Lite förenklat uttryckt kan man kanske säga att dikten är bunden till ett bestämt samhälle och vissa grupper inom detta. En dikt som skapats i ett samhälle, fortsätter Verweyen, utgör inte längre en del av lexikonet i ett annat samhälle, dikten kan inte längre ge kunskap. Hur ska man då från ideologikritisk synpunkt, kunna läsa och bevaka litteratur som man förkastar eller kritiserar? Texterna är med Benjamins ord, "niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barabarei zu sein". Verweyen menar att man måste införa en

normativ nyttjanderegeln, som förbinder det använda lexikonet med en värdering av dess historiefilosofiska och etiska relevans. Det finns emellertid enligt Verweyen en möjlighet för författarna att finna en mindre radikal lösning, nämligen den parodiska. Han tar som exempel Rühmkorfs parodier. De kan betraktas som samtidskritik, då författaren genom objektets medium (förlagan), kritiserar sin samtid som förgången, avslutad och reaktionär. Med hjälp av predikatlogik når Verweyen slutligen fram till följande definition av parodin, eller snarare handlingen att parodiera: P parodierar föremålet T med avsikten A med (medlen) $M_1 - M_n$ för (mottagarna) R med kunskaperna $K_1 - K_n$ vid tidpunkten t, t implicerar tidsdifferensen $T - T_P$. Den sista faktorn, $T - T_P$, innebär tidsavståndet mellan förlaga och parodi. Definitionen förefaller ju onödigt formaliserad, men den visar vilken vikt Verweyen lägger vid sändarens avsikter och dennes inriktning på en särskild mottagargrupp. Det som parodieras är ett verks betydelse, vid en viss tidpunkt, betonar Verweyen. Han skiljer sedan på två betydelser av ett

verk, dels ett verks semantiska betydelse, den som utsätts för glömska, renässans och förkastande, dels ett verks semiotiska betydelse, dess institutionella plats, dess placering i ett kulturellt lexikon. Jag föreställer mig att verkets semantiska betydelse helt enkelt är diktens mening, det som man tolkar, medan däremot den västtyska pressens citering av Claudiusdikten innebar en användning av diktens semiotiska betydelse. Någonstans i spänningsfältet mellan dessa båda betydelser ligger den betydelse som parodieras, menar Verweyen. Parodin parodierar egentligen bestämda mottagarnormer, där mottagandet omfattar båda betydelserna i ett verk. Förlagan blir ett medium, en metonymi, en pars pro toto. Parodins medel, oftast kallade avvikelse, översätts av Verweyen med destruktion av mottagarnormer.

Denna kritiska handling, som parodin är, förutsätter ett verklighetsbegrepp, resonerar Verweyen vidare, ett verklighetsbegrepp som alltid förmedlas i diktarens konstuppfattning och konstnärliga praxis. Man kan ställa två krav på detta verklighetsbegrepp, för att parodin ska sägas vara grundad; det måste vara innovativt och praktiskt. Detta verklighetsbegrepp förmedlas endast som

negation i texten, och det är endast handlingsorienterat (praktiskt) i så måtto att det försätter adressaterna i ett reflekterande förhållande till deras levnadskonventioner och normer. Om jag tolkar Verweyen, så antar jag att verklighetsbegreppet kan översättas med samhällssyn och världsåskådning, och att innovativ närmast betyder progressivt. Parodin blir med Verweyens syn i någon mening progressiv. Det förefaller problematiskt att en så utpräglat destruktiv och negativ dikttyp som parodin kan ges dessa egenskaper, men Verweyen menar att parodins negation kan förmedla sin motsats. Verweyen uppställer sedan följande tolkningsschema:

1. Undersökning av förlagan
2. Empirisk och receptionshistorisk utforskning av:
 - a. förlagans förekomst
 - b. fastläggandet av betydelsen av förlagan, både den individuella tillägnelse, och den institutionella textbearbetningsprocessen: skillnader och "interferenser" (ung. växelverkan, inflätning i i varandra) mellan individuell semantisering (ung. betydelsefastläggning) och semantisk bestämning som resultat av förlagans förmedling i förbund med toper och klichéer i delar av det litterära systemet, som resultat av kodifiering och standardisering i sammanhang med andra kommunikationsmedier,

som resultat av användning i bestämda kommunikationssituationer och betydelseområden i det dagliga livet, i politiken, i vetenskapen.

- c. de ledande estetiska normerna i betydelsefastläggandets förlopp, och dessas sociala och historiska implikationer.
3. Undersökning och bestämning av det sociala skikt /den sociala grupp i vilket /vilken förlagan har fungerat/fungerar som ett kommunikativt tecken.
4. Analys och beskrivning av avvikelsens medel och tillvägagångssätt.
5. Undersökning av parodins publikationsställe
Undersökning av betydelsefastläggandet till följd av dessa särskilda kontextvillkor.
6. Tolkning och analys av författaren/textintentionen och dessas förutsättningar och betydelser.

Efter att givit detta schema diskuterar Verweyen de metodiska problemen de olika punkterna ger upphov till. Den som erbjuder den största svårigheten - eller i varje fall den längsta diskussionen - är förhållandet författare-textintention. Såvitt jag förstår vill Verweyen behålla begreppet författarintention, och menar att den litterära texten blir meningslös, tom, om man inte vidhåller intentionsbegreppet. Man kan också säga att Verweyens paroditeori kräver detta begrepp eftersom den så tydligt markerar författarens avsikter.

Svårigheterna med Verweyens teori och tolkningsschema är väl både av teoretisk och praktisk art.

Den närmast till hands liggande teoretiska svårigheten är naturligt nog att långt ifrån alla parodier och parodier har ett så tydligt fixerbart samband med samhället och den litterära och kulturella offentligheten. Rühmkorfs parodier förefaller fungera närmast som dagsverser, och det är inte alla parodier eller verk med parodiska inslag som har denna dagsaktuella dimension. I dessa fall blir utforskandet av parodins socio-kulturella kontext och parodins (och förlagans) "Wirkungsgeschichte" mindre intressant. Alla parodier är heller inte så tydliga parodier som Rühmkorfs. Att endast på inom-litterär väg, genom komparation mellan texter, fastställa att en parodi föreligger kan vara svårt. Vad det gäller den praktiska sidan av schemat, så undrar man om det finns någon rimlig proportion mellan arbetsinsats och resultat, då det krävs så ingående undersökningar för att tolka en text som parodi. Verweyens teori är ändå intressant, inte minst därför att den ger en så "litterär" konstform som parodin en funktion i teorier inriktade på texten som meddelande, som referentiell och som del av en litterär offentlighet. Politisk dagsvers, delar av Nils

Ferlins och Stig Dagermans lyrik skulle kanske kunna analyseras och tolkas med Verweyens metod.

I de hittills diskuterade teorierna och definitionerna om och av parodin finns det naturligtvis ytterst en teori om dikten som grund. I Verweyens och Dietzes fall ligger mer eller mindre tydligt en speglingsteori och en syn på dikten som meddelande i en historisk bestämd situation som grund. Hempel och Markiewicz är på denna punkt inte så tydliga, vilket nog beror på att deras position är annorlunda; de arbetar s. a. s. inom den etablerade litteraturvetenskapen, med dess många gånger outtalade och ibland oklara teoretiska förutsättningar.

Parodin som ironi

En litteraturteori, motsatt Dietze och Verwey ligger till grund för Bertel Pedersens monografi Parodiens teori. (Teoriens parodi) (1976). Pedersen hävdar här med exempel från J.L. Borges lärda och litteraturteoretiskt medvetna diktning litteraturen som autonom eller åtminstone inte åtkomlig för en rationalistisk eller logisk teori om avspegling:

I et kort essay har Gerard Genette demonstreret, hvorledes Borges, til trods for eller på grund af sine fiktioners excentricitet, har formuleret en vigtig myte eller en utopi om litteraturen, som modvirker en

naiv opfattelse af litterære tekster som en virkelighedsafspejling, og i stedet opfatter sådanne tekster som angivende et område, et tekstrum, der ikke kan tøjles inden for rationelle grænser.¹⁷

Litteraturen skapar en egen ordning, och kan egentligen inte analyseras med någon vetenskaplig eller filosofisk diskurs, menar Pedersen, och problematiserar då sin egen uppgift, att utarbete en teori för parodin. Litteraturvetenskapen är inte bara vetenskap (teoribildning) utan också konst, menar Pedersen, och lägger därför till ett omfattande avsnitt med analyser och tolkningar av det parodiska i verk som Joyce's *Ulysses*, Manns *Doktor Faustus* och Eliot's *The Waste Land*.

De teorier eller tanketraditioner Pedersen närmast anknyter till är de ryska formalisternas och den lingvistiska strukturalismens. Dessa teorier använder Pedersen för att bestämma parodins förhållande till det litterära språket och traditionen. För att karakterisera parodins särskilda "modalitet", anknyter Pedersen till Freud, Nietzsche, Kierkegaard och Bakhtin, vilket antyder i vilken idéhistorisk tradition hans teori hör hemma.

Strukturalismen uppfattar det litterära språket som sekundärt i förhållande till vardagsspråket, och uppfattar litteraturvetenskapens begrepp genre och konventioner som koder för att kunna förstå dikten. I enlighet med detta menar Pedersen "at parodien betragtet som et (kæmpe) ord udgør et tegn, hvis signifié er et andet signifiant". Parodin kan i kraft av sitt särskilda förhållande till det litterära språket och dess koder utmana dessa koder på ett kritiskt, ironiskt eller hånfullt sätt. Parodin ligger s. a. s. ett plan högre än det litterära språket.

Författaren tar sedan upp parodins historiska dimension, och vänder sig mot att parodins funktion av andra forskare begränsats till att vara ett tecken på en epoks avmattning och således en ganska marginell företeelse. Resonemang om föråldrade och progressiva strukturer förutsätter att vissa koder är giltiga på en viss tidpunkt, och giltigheten förutsätts då vara beroende av kodens förhållande till verkligheten, ett resonemang som är falskt för modern litteratur menar Pedersen:

Men en mindre traditionel, mere radikal opfattelse af parodien (som orienterer sig i overensstemmelse med moderne tekster av Mann, Joyce, Beckett, Eliot osv), kan ikke nemt opretholde troen på "sande" struktu-

rer, men ser i enhver tekst samtidig sandhedens fiktion (sværdi), og dette problem afhænger igen af forholdet mellem sprog og virkelighed, et problem der har været uoverkommeligt og -skueligt inden for den traditionelle metafysik.¹⁸

En av parodins funktioner är att visa på den problematiska relationen mellan språk och verklighet. Parodien som ständigt upphäver och kritiserar koder blir särskilt väl ägnad att visa läsaren på fiktionens egenskap av litteratur, språk.

Parodins förhållande till nyskapande och originell diktning är heller inte marginell, fortsätter Pedersen. Den demonstrerar i sin ambivalenta struktur, "at det nye og autentiske også er omorganisationen af det etablerede".

Pedersen för sedan in Bakhtins kritik av formalisternas isolering av den enskilda texten, den monologiska uppfattningen av "ordet" eller texten, och vill med Bakhtin komplettera den monologiska texttypen med den dialogiska. Den dialogiska texttypens yttring är till skillnad från den monologiska textens dubbelriktad, tvetydig. Bakhtins utvidgning av texttypologin hänger samman med hans uppfattning av litterära texter som beroende av varandra. Bakhtin var en av de första strukturalisterna

som inte såg texten isolerad, utan i dialog med andra texter.

Parodin får alltså inte enbart betraktas som nedbrytande eller förlöjligande utan som dubbeltydig. Parodin har en dubbel struktur, då den både bekräftar och kritiserar.

Pedersen orienterar sig i detta avsnittet mot parodins formella sida, men söker sig i det följande i en mer filosofisk, "idealistisk" riktning, då han vill undersöka parodins förhållande till det komiska, ironiska och groteska.

Författaren vänder sig bestämt mot de teorier som enbart relaterat parodin till den komiska principen. Det finns menar Pedersen tragiska parodier som Manns Doktor Faustus. Komikens väsen har ofta behandlats i anslutning till teorier om komedin och tragedin, men i detta sammanhang finner Pedersen små likheter mellan komiken i komedin och parodin. I stället vänder sig Pedersen till Freuds analys av vitsen, vilken ser denna som en produkt av undermedvetna processer, med aggressiva eller sexuella övertoner. Skratet är resultatet av frigörelse av hämningsenergi. Här ligger en viss likhet med parodins sätt att fungera och dess förmåga att vara rolig:

På samme måde som det komiske er en overfladeeffekt i vitsen, farver komikken det parodiske;

men bag ved og i tilgift till denne effekt finder der også en mere omfattende aktivering sted af et lystprincip i det ubevidste, som kan have aggressive, fjendtlige eller seksuelle "undertoner" (sml. her Bakhtins bemærkning om parodiens fjendtlige orientering). Intertekstualiteten i parodien angiver derfor også et forsøg på at underminere den dominerende og repressive alvor. Og det er her vigtigt at huske, som i vitsens tilfælde, at det kun er muligt at artikulere dette alternativ i en "spøgefuld" form.¹⁹

Även om Pedersen inser att det är skillnad på ordlek och parodi, så spekulerar han i fortsättningen om en framtida, "ofrivillig" parodi i Nietzsches anda. Denne framställer i Die fröhliche Wissenschaft en dikt-konst, där den glada vetenskapsens lekfulla, gränsöverskridande, respektlösa hållning resulterar i skenbarliga och ofrivilliga parodier på det sakrosanta och knänsatta i den västerländska kulturen.

Då Pedersen behandlar parodins relation till det ironiska, hämtar han uppslag från Kierkegaard, Friedrich Schlegel, Nietzsche och Bakhtin för att visa att både den "retoriska ironin", d.v.s. konsten att säga ett och mena det motsatta, och den romantiska ironin, d.v.s. en världsåskådningsprincip, den absoluta frihetens och det obegrän-

sades princip, kan innefattas i parodin. I den retoriska ironin finns, liksom i parodin en ständig betydelsesvävning, det sägs helt enkelt två saker på samma gång. Den romantiska ironin och parodin kan båda uttrycka den yttersta subjektivism och självmedvetande inför konstens och språkets problem. I ett ständigt växelspel upprättas och förstörs illusionen och strukturen i ett verk.

I ett följande avsnitt preciserar Pedersen parodins förhållande till det groteska. Han anknyter först till Kaysers karakteristik av det groteska som den främmandegjorda världen, av den groteska formen som en lek med det absurda, och som ett försök att besvärja det demoniska i världen. Främmandegöringen motsvarar de ryska formalisternas analys av parodins blottläggande av "greppen" vilket är en slags främmandegöring, menar Pedersen. Parodin är liksom grotesken absurd, då den motarbetar en allvarlig, entydig läsart. Det demoniska i parodin kräver emellertid en längre analys, och Pedersen anknyter här till Bakhtins Rabelais and his World, där karnevalen betraktas som ursprunget till grotesken. Bakhtin utgår från att människan alltid haft ett behov av två motsatta aspekter på tillvaron, dels en allvarlig och skräckinjagande, dels en

lustfylld och clownaktig. Denna tolkning av människans existentiella behov utgår i hög grad från Nietzsches Geburt die Tragödie, där motsatsparet hette apollinskt och dionysiskt, två ord som dock icke helt motsvarar Bakhtins kategorier. Bland primitiva folkslag och under antiken existerade dessa två aspekter relativt jämbördigt i myter och ritualer. Först under medeltiden kom kyrkan att prioritera den "allvarliga" aspekten, så att de lustiga och groteska ritualerna kom att "inofficiellt" befästas utanför kyrkan. Dessa ritualer sammanfattar Bakhtin under beteckningen karnevaler. I karnevalen uppsamlades olika former av folkliga nöjen, som löpte risk att då ut eller degenereras. Karnevalen blev på så sätt en behållare vari föråldrade genrer samlades. Bakhtin har som synes ett vidare och mer dynamiskt genrebegrepp än den äldre litteraturvetenskapen. Pedersen översätter Bakhtins term genre med termen modalitet, vilket betecknar en större textkategori än genren. Som regel brukar inte parodin betecknas som genre, eftersom den är genreneutral, men vissa teoretiker bl. a. Bakhtin, Markiewicz och Verweyen talar inte desto

mindre om parodin som en genre.

Karnevalens mest karaktäristiska drag är dess framhävande av kroppen och skrattet. För Bakhtin och Nietzsche betecknar skrattet gränsen inför vilken den kritiska kunskapen måste stanna. Skrattet är det irrationellas och frihetens uttryck. Karnevalsskrattet är, menar Bakhtin, frigörande. Pedersen modifierar emellertid Bakhtins syn på karnevalsskrattet, och menar att det:

dybest set förbliver tvetydig. Den udgør en dialogisk struktur, snarere end en monologisk (dvs. en ideologi), og dette gælder både i forhold til den bestående alvor og indenfor selve karnevalet, hvor latterritualerne håner, rakker ned og ødelægger, men også samtidig bekræfter og triumferer.²⁰

Skrattet har en existentiell betydelse, eftersom vissa sidor av tillvaron enbart är tillgängliga för skrattet, allvaret räcker här inte till.

Grotesken har utvecklats ur karnevalen och parodin är en av det groteskas former. Alla groteska former: "nedværdiger, bringer deres emner ned til jorden og kødeliggør dem". Karnevalen, det groteska och dess underavdelning parodin, representerar degradering och förnedring av det högsta. Pedersen preciserar förhållandet grotesk och parodi så här:

begge må forstås som bestanddele i - og på baggrund af en langvarig karnevalstradition, der overskrider og modarbej-

der på ganska bestemte villkor, tydligst uttrykt i kropsopfattelsen og latteren, de bestående og dominerende strukturer.²¹

Som framgår av det föregående referatet är Pedersen i sin spekulativa och existentiella ansats svår att följa i detalj och överblicka. Hans teori kan väl närmast förstås som en utlöpare av den formalistiska traditionens inriktning på textens struktur och dess samband med den litterära traditionen. Den är också en utlöpare av Nietzschestraditionens intresse för sambandet konst - liv, liksom denna traditions betoning av konstens (och skratets) emanciperande funktion. Det är betecknande att Pedersen mindre betonar parodins kritiska eller satiriska sida, än dess dubbeltydighet (ironi) och befriande egenskaper.

Det förefaller mig som om Pedersens paroditeori bäst ägnar sig för analyser av större strukturer som romanen och skådespelet, där ironi och grotesk oftare förmedlas. Det är ju så att de textkategorier Pedersen bygger på, monologiska och dialogiska textstrukturer, utarbetats av Bakhtin för klassificering av romaner eller episka verk. Romanen verkar särskilt lämpad att analyseras med Pedersens teori, eftersom den i sin "formlöshet" och sitt gränsöverskri-

dande alltid uppvisar en blandning mellan gammalt och nytt. Det föresvävar mig att delar av Sven Delblancs produktion skulle kunna tacklas med Pedersens paroditeori, eftersom där finns tydliga ironiska (stämnings- och illusionsbrytande) och groteska drag, liksom diskussioner om en "oren estetik" och om konstens förmåga (och oförmåga) att gestalta och återge.

Till sist en kort sammanfattning: I de nyare verk om parodin som här refererats, tycks det vara så att man är mindre benägen att upprätthålla gränserna mellan parodin och näraliggande former; Hempel av historiska skäl, Dietze och Verweyen av pragmatiska och kommunikationsteoretiska skäl. Några av uppsatserna utpekar parodins komiska och/eller kritiska avsikter som fundamentala. Den i parodin förmedlade kritiken kan ibland nå bortom förlagan eller dess författare, till samhället eller konstnärens situation. Pedersen berör överhuvudtaget inte parodins kritiska avsikter, utan framhäver parodins konstform som ett uttryck för grundläggande livsbehov, närmast en existentiell konstuppfattning. Av referatet har också framgått, att de olika teorierna om och definitionerna av parodin i viss utsträckning beror på vilka texttyper (poetiker,

politisk lyrik, moderna romancer) som legat till grund för resonemangen.

Man torde också i viss mån få välja definition och teori efter den text man ämnar analysera och tolka, även om detta tillvägagångssätt kan påminna om cirkelbevisning. Kanske kan man se denna cirkelgång (att välja teori efter texten, och sedan visa att texten är en parodi enligt den eller den teorin) som en variant av den hermeneutiska cirkeln. Också inom den hermeneutiska cirkeln sker valet av teori/definition som ett resultat av en "förförståelse" av texten.

Många av de textklassificeringar man gör, och de tolkningar som görs utifrån dessa, har inte sällan denna karaktär av cirkelresonemang. Man läser texten, får en vag uppfattning om dess egenskaper, finner en teori eller en klassificering som förefaller fruktbar i förhållande till "förförståelsen" av texten, och tillämpar sedan teorin/klassificeringen på den.

Noter

1. Utsagan återfinns i kap. II i Aristoteles Poetik, s. 24 i Jan Stolpes översättning, Sthlm 1961.
2. Quintilianus syn på parodin återges och diskuteras av H. Markiewicz, On the Definitions of Literary Parody., i vol. II av To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his seventieth Birthday The Hague and Paris 1967, s. 1265 och W. Hempel, Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache., i Germanisch-Romanische Monatsschrift 46, Heidelberg 1965, s. 153.
3. Citerat efter Markiewicz, a. a. s. 1265
4. Svenskt Litteraturllexikon, andra uppl. Lund 1970, art. burlesk.
5. Hempel, a. a. s. 163
6. A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst 1802-03, tr. i Heilbronn 1884, del II, s. 222
7. ib. s. 225
8. Markiewicz, a. a. s. 1272
9. Socialistisk sångbok, utg. af Socialdemokratiska Arbetarepartiet, Malmö 1906 s. 38
10. W. Dietze, Versuch über die Parodie, i förff:s Erbe und Gegenwart. Aufsätze zur vergleichenden Literaturwissenschaft, Berlin/Weimar 1972 s. 408 f.
11. M. Johansson, Andens undanflykt Stockholm 1958
12. G. Printz-Påhlson, Dikter för ett barn i vår tid, Stockholm 1956
13. M. Johansson, företal till Det sällsamma bekymret, Stockholm 1975
14. Dietze a. a. s. 424 f.
15. ib. s. 438
16. Citerat efter Dietzes återgivande av dikterna i a. a. s. 432. Verweyen avtrycker endast Claudius' dikt.
17. B. Pedersen, Parodiens teori. (Teoriens parodi) i ser. Berlingske Leksikonbibliotek. Köpenhamn 1976, s. 12
18. ib. s. 50
19. ib. s. 89
20. ib. s. 136
21. ib. s. 144

Liten bibliografi

- Pastiche et Parodie. Ett flertal förf. i Cahiers de Association Internationale des Etudes Française, 12 Paris 1960
- Brower, R. Mirror on Mirror: Translation, Imitation, Parody, Cambridge Mass. Harvard Univ. Press 1974
- Dietze, W. Versuch über die Parodie. I förf:s Erbe und Gegenwart. Aufsätze zur vergleichenden Literaturwissenschaft Berlin/Weimar 1972.
- Flögel, C. F. Geschichte der komischen Literatur bd. 1 Leipzig 1784.
- Hempel, W. Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache. i Germanisch-Romanische Monatsschrift 46 Heidelberg 1965.
- Kitchin, G. A. A Survey of Burlesque and Parody in English. Edinburgh 1931.
- Koller, K. Die Parodia. I Glotta XXXV Göttingen 1956.
- Kuhn, H. Was parodiert die Parodie? I Neue Rundschau årg. 1974 Frankfurt a. M.
- Lehmann, P.J.G. Die Parodie im Mittelalter (1922) nyutg. Stuttgart 1963.
- Liede, A. art Parodie i Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte:3 Berlin/New York 1966-67.
- Markiewicz, H. On the Definitions of Literary Parody. i To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his seventieth Birthday. Vol. II The Hague/Paris 1967.
- Pedersen, B. Parodiens teori (Teoriens parodi) Köpenhamn 1976.
- Riewald, J. G. Parody as Criticism. I Neophilologus Groningen 1966.
- Rotermund, E. Die Parodie in der modern deutschen Literatur. München 1963 Tyi
- Rotermund, E. Gegengesänge; Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1964. Tyi
- Schaller, H. Parodie und Satire der Renaissance und Reformation. I Forschungen und Fortschritte 33 Berlin 1959.
- Schlegel, A. W. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. I Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in neudrucken, herausg. von Bernhard Seuffert. 17. Heilbronn 1884.
- Shlonsky, T. Literary Parody. Remarks on its Method and Function. I Actes du IVe Congres de l'Association Internationale de Litterature Comparée. Fribourg 1964. The Hague/Paris 1966.
- Weisstein, U. Parody, Travesty and Burlesque: Imitation with a Vengeance. I Actes du IVe Congres de l'Association Internationale de Litterature Comparée. Fribourg 1964. The Hague/Paris 1966.
- Verweyen, T. Eine Theorie der Parodie. Am Beispiel Peter Rühmkorfs. München 1973.
- Wilpert, G. v. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1961.
- Björck, S. Pehr Staaffs akademiska sång. i förf:s Ljliga familjer-

na i samhälle och dikt. Halmstad 1964.

Collinder, B. Diktningens snyltformer. i Kungl. Hum. Vetenskaps-Samfundet i Uppsala Årsbok 1965-66 Stockholm 1967.

Fehrman, C. Poesi och parodi. Stockholm 1957.

Noréen, E. Svensk stilparodi. Stockholm 1944.

Ruin, H. Grönköpingsskalden och hans kollegor på Parnassen. I förf:s Det finns ett leende. Stockholm 1943.

Svenskt Litteraturllexikon 2:a uppl. Lund 1970.

PARODIN SOM UPPBROTT

1978 publicerade *TfL* min första artikel i denna tidskrift; den handlade om parodibegreppet. När jag nu läser om den ser jag för det första att den tydligt placerar sig i 1970-talets litteraturteoretiska landskap, för det andra att den visar på uppbrottet från nykritikens stränga dictum om textens autonomi och för det tredje att den antyder uppbrottet från strukturalismens lika stränga dictum om språkets och den litterära textens slutna system.

För en doktorand i litteraturvetenskap på 1970-talet i Lund – den stora introduktionskursen tenderade jag i januari 1973 – tycktes det litteraturteoretiska fältet bestå av tre stora fällor: den nykritiska fällan, den marxistiska fällan och den formalistiska och strukturalistiska fällan. Jag hade tidigt, via Kurt Aspelins och Bengt Lundbergs antologi *Form och struktur* från 1971, intresserat mig för den teori om den litterära evolutionen som menade att *litteraturhistoria* måste vara en historia om själva det litterära språkets, den litterära räckans, utveckling och *inte* primärt om det som omgav denna räcka, alltså *inte* om den sociala, politiska eller kulturella omgivningen – dessa räckor skulle relateras det system som den litterära räckan var. Det gällde att först beskriva denna räcka. Aspelin och Lundberg pekade här på formalisten Jurij Tynjanovs insatser, och de återgav i antologin Tynjanovs ”Om litterär evolution”. Den har jag läst intensivt, det ser jag idag på understrykningar och på en anteckning i marginalen: ”Fridas Boks inriktning?” Jag fann i Tynjanovs teori om parodin och den litterära evolutionen, formulerad i artikeln ”Dostojevskij und Gogol. (Zur Theorie der Parodie)” (1921, tysk översättning 1969) att parodin spelade en avgörande roll i den litterära evolutionen betraktad på detta sätt: parodin visade på en gång det utnötta och det nya, den var både ett bejakande och ett negerande, och blev i negerandet en väg till det nya. Detta var en teori som jag ville pröva på Birger Sjöbergs författarskap, som passade som hand i handske i teorin: min idé var att det parodiska i *Fridas Bok* från 1922 övergår till ett banbrytande, modernistiskt uttryck i *Kriser och kransar* från 1926.

Detta var skälet till att jag fördjupade mig i teorin om parodin, det som resulterade i artikeln. Här ser man de tre fällorna jag talade om tidigare. Den första fällan, nykritiken, finns i idén att syssla med parodi, eftersom parodin ifrågasätter nykritikens axiom om textens autonomi. Under mina studier på grundutbildningen i litteraturvetenskap dominerade den nykritiska teorin som litteraturanalytiskt verktyg. Den litterära analysen skulle idealt arbeta ”intrinsic”, inte ”extrinsic” – distinktionen härrörde från René Welleks och Austin Warrens då mycket inflytelserika *Theory of Literature/Litteraturteori* (1942, svensk översättning 1967). Jag minns tydligt hur vi studenter mötte denna teori och dess metodiska konsekvenser i de intrikata diskussionerna om T. S. Eliots noter till ”The Waste Land”: hörde dessa till verket eller inte? Det vill säga förbjöd axiomet om autonomi att man vid tolkningen tog hänsyn till dessa noter? Det var dessa stränga

gränser runt verket som fenomenet parodi ifrågasatte: det var ju alldeles nödvändigt att det parodierade på en gång låg både utom och inom verket, och att man därför var tvungen att arbeta "extrinsic" om man ville undersöka en text i dess egenskap av parodi eller såsom parodisk. Den komparativa teorin kunde inte på samma sätt ifrågasätta det nykritiska axiomat, detta eftersom den komparativa teorin och metoden väsentligen handlade om inflytanden, det vill säga om psykologiska processer, om konstverkets födelse, inte om dess sätt att fungera. Så alla de exempel som jag i artikeln ger på parodiska texter och på teorier om parodin som gör parodin till ett centralt estetiskt fenomen, visar på att verkets gränser är och måste vara genomsläppliga, att axiomat om autonomin är problematiskt.

Efter att artikeln har gått igenom de klassiska teorierna om parodin, teorier som anser parodin vara en komisk modalitet, teorier som för det mesta anser att parodin och dess släktingar är perifera estetiska fenomen, handlar den sedan om parodin som kritisk: det är den andra, samhällskritiska, marxistiska fällan i landskapet. Det är betecknande för 70-talets litteraturvetenskap att de artiklar jag citerar och refererar här, samtliga är tyskspråkiga: på den här tiden var det framförallt tyskspråkiga litteraturvetare som arbetade inom det samhällskritiska och marxistiska paradigmat. Det är nog också betecknande för tiden, 70-talet, att denna del av min artikel är den längsta delen: de samhällskritiska eller ideologikritiska synsätten var, om inte dominerande, så rätt tongivande vid denna tid. Också i denna fälla märks uppbrottet från den stränga nykritiken: de ideologikritiska teoretiker jag diskuterar är alla noga med att peka på parodins referentialitet, på dess förbindelse med de samhälleliga och kulturella normer och värderingar den i varje fall indirekt kritiserar och på de verkningar en parodi kan ha inom offentligheten. Det vill säga: om parodin är kritisk så är studiet av den i hög grad "extrinsic".

Den tredje fällan, formalismen och strukturalismen, går i dagen i artikelns tredje parti, det om parodin som ironi, alltså som ambivalent, dubbeltydig eller med Bachtins term: dialogisk. Det är här jag kommer närmast det parodibegrepp jag sedan försökte använda i avhandlingen, nämligen Bachtins, som inordnade parodin bland de dialogiska texttyperna. Här beskriver artikeln i anslutning till Bertel Pedersens *Parodiens teori. (Teoriens parodi)* från 1976, hur parodin kan fungera metapoetiskt, då den ständigt upphäver och kritiserar koder. På så vis blir den särskilt ägnad att visa läsaren på fiktionens egenskap av litteratur, av språk. Och Birger Sjöbergs författarskap var, det visste jag, inmängt med metapoesi. Jag hade läst Göran Printz-Påhlsons *Solen i spegeln* från 1958, där artikeln om Birger Sjöbergs "Liv av prickar väva" bildar portal till Printz-Påhlsons studium av det metapoetiska i svensk modernism. Jag visste förstås också att hela det första partiet i *Kriser och kransar* handlar om dikten, om diktarens och diktens villkor, om skrivaredans, om orons eldmetoder, om att ej "för lagrar löpa". Formalismens teori om parodi som knutpunkt i den litterära utvecklingen finns också med här i Pedersens redogörelse för Bachtins teori om parodi som det ambivalenta: "Den demonstrerar i sin ambivalenta struktur 'at det nye og autentiske også er omorganisationen af det etablerede'", citerade jag i artikeln. Framförallt finns Bachtin med här som förespråkare för parodins dubbeltydighet, för dess egenskap av att vara "dialogisk", till skillnad från "monologisk": "Den dialogiska texttypens yttring är till skillnad från den monologiska textens dubbelriktad, tvetydig. [...] Bakhtin var en av de första strukturalisterna som inte såg texten isolerad, utan i dialog med andra texter",

skrev jag. I artikeln fick jag inte plats för en mer utförlig presentation av Pedersens kapitel om Bachtins och Kristevas teorier om det dialogiska ordet och intertextualiteten, de som innebar ett uppbrott från strukturalismens strängt slutna system. Detta hade jag i *Form och struktur* mött bland annat i gestalt av Roman Jakobsons och Claude Lévi-Strauss' "Les chats av Charles Baudelaire", som jag av understrykningar att döma verkligen läst intensivt. Här behandlas dikten som "ett slutet system" vilket dock till slut kompletteras med en analys av dikten som "ett öppet system i dynamiskt framåtskridande". Det grundläggande är dock det slutna, lingvistiskt definierade systemet.

Uppbrottet från systemtänkandet fick jag således syn på via teorierna om parodin och i avhandlingen *Fridas visor och folkets visor. Om parodi hos Birger Sjöberg* (1985) utvecklade jag framförallt Bachtins teori om parodin. Här refererade jag hans kritik av strukturalismens stränga systemtänkande: den parodiska (dialogiska) texten är ett yttrande, inte enbart en del av ett system, vilket innebär att den måste läsas via sina säregna förbindelser med andra texter. Detta tog Kristeva fasta på i sin artikel "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman" från 1967 och jag citerade denna artikel: "Cette dynamisation du structuralisme n'est possible qu'à partir d'une conception selon laquelle le 'mot littéraire' n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces textuelles*, un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel ou antérieur."¹ Kristevas term "intertextualitet" och hennes utvidgning av begreppet "text" till bland annat läsaren och dennes freudianskt bestämda psyke kunde jag dock inte följa, utan höll mig till termen "parodi" och dess bachtinska bestämning som en "dialogisk" text.

Det var således Bachtins teori om parodin som dubbelriktad, som ambivalent eller ironisk, inte som komisk eller kritisk, som jag kunde föra in i avhandlingen. Parodin kunde, som i visorna i *Fridas Bok*, vara både bekräftande och kritisk, vara tvetydig och den kunde också visa vägen till ett nytt litterärt uttryckssätt, det i *Kriser och kransar*. Det försökte jag sedan, 2010, visa i *Vägen till Kriser och kransar. Parodins grepp och driftens bilder hos Birger Sjöberg*.

Noter

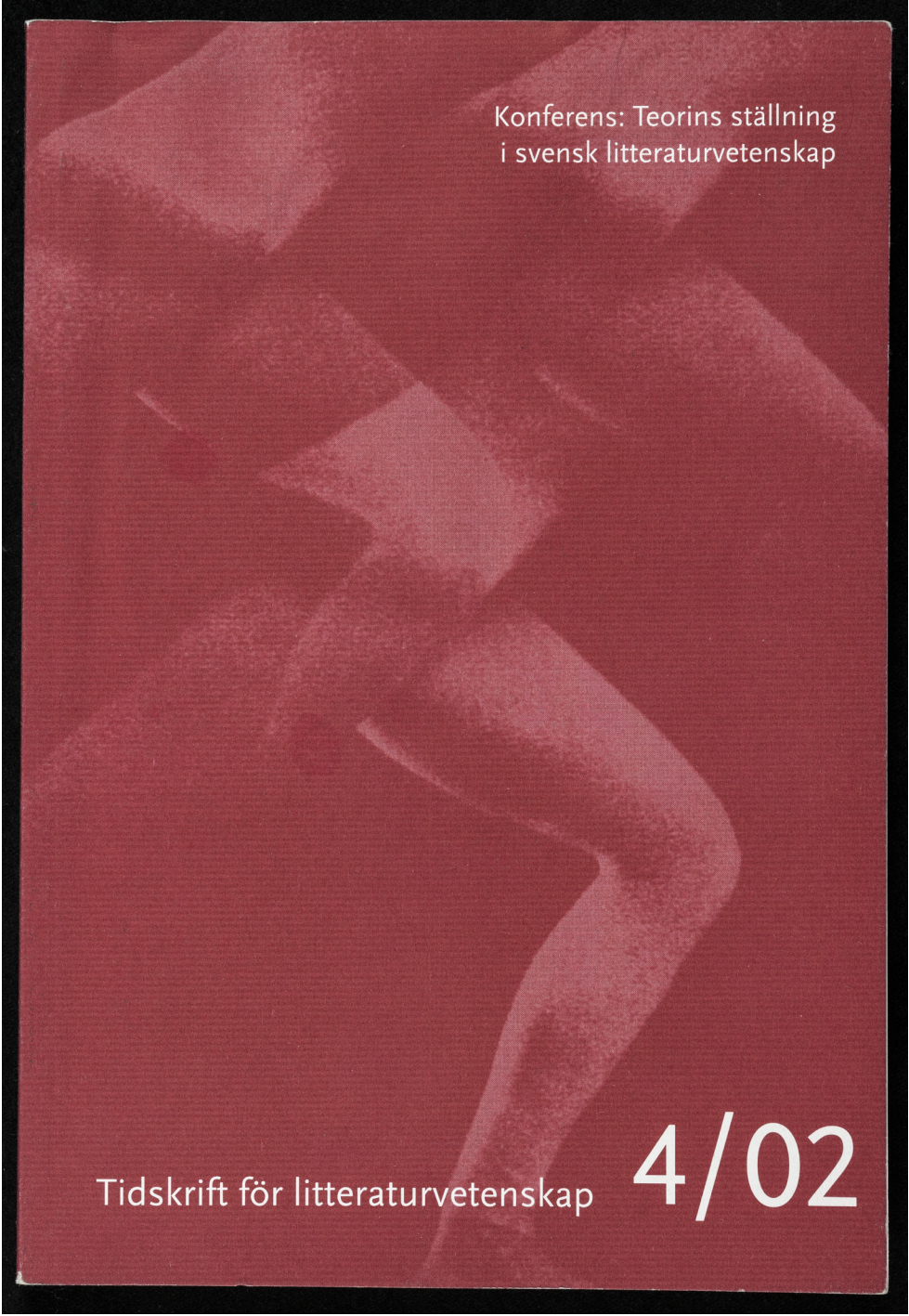
- 1 "Denna dynamisering av strukturalismen har bara kunnat göras genom en föreställning enligt vilken det litterära ordet inte är en *punkt* (en fast betydelse) utan en *korsning av texttytor*, en dialog av flera skrifter skribentens, mottagarens (eller personens), den aktuella eller föregående kontextens." (Min översättning).

THOMAS GÖTSELIUS

”DEN TEORETISKA TEXTEN”

***TfL* 2002:4**

Med författarens kommentar, nitton år senare

The background of the cover is a deep red color with a subtle, textured pattern. Overlaid on this are several large, semi-transparent geometric shapes, primarily triangles and quadrilaterals, in varying shades of red and pink. These shapes are arranged in a way that creates a sense of depth and movement, with some appearing to overlap others. The overall effect is abstract and modern.

Konferens: Teorins ställning
i svensk litteraturvetenskap

Tidskrift för litteraturvetenskap **4/02**

Thomas Götselius

Den teoretiska texten

Han... som nyss tyckte sig kallad att ifrågasätta allt, är en av dem genom vilka traditionen söker tillvaro.

(Horace Engdahl, *Stilen och lyckan*)

I

Det är känt att teorin hade sina järnår i Sverige. Kunde det ha varit på annat sätt? Kanske inte. När teori började introduceras omkring 1970 var det kritiska perspektivet underförstått. Den framväxande teoridrivna litteraturvetenskapen omprövade ämnets traditionella positioner i den mån man fann dem otillfredsställande eller överspelade. Först försiktigt och undersökande, sedan alltmer självsäkert och utmanande. Till sist kom man att förbryta sig mot den allmänt omfattade praktiken – eller åtminstone var det så saken uppfattades. Horace Engdahls "essä" *Den romantiska texten* – det oundvikliga föremålet för denna föreläsning – är exemplet *par excellence*. Ändå var praktiken knappast avgörande. Sakens kärna var och förblev nog teorins underförstådda ifrågasättande. Teorins aldrig polemiska, alltid indirekta kritik av den svenska litteraturvetenskapens anakronistiska umgänge med litteraturen sårade många och väckte harm hos andra. Den symboliska strid som uppskjutits alltsedan teorin började introduceras var därmed ett faktum. Ett ressentiment sattes i rörelse, ett försvar formulerades i vetenskapens namn och så skedde det som tydligen måste ske: tivelaktiga bortskrivningar, stäckta karriärvägar, aristokratiska uttåg ur ämnet. Svensk litteraturvetenskap hade inte plats för en enda dekonstruktör i kollegiet.

Sådana var teorins järnår.

Så annorlunda då i dag! Vi anses sedan länge leva i teorins skördetid. Teori är något varje student förväntas inhämta på ämnets grundnivå. Teori är vidare något alla förutsätts förhålla sig till i sina uppsatser eller avhandlingar. Teori är inte längre kontroversiellt, det är självskrivet, det är normalvetenskap.

Och det låter sig ju sägas. Frågan är förstas bara vad vi menar med "teori". Kanske framträder skördetiden som mindre självklar när vi tvingas precisera oss?

Teori i meningen klassisk filosofisk induktion är inte en fråga för litteraturvetenskapen. Det är däremot teorin som – amerikanskt och tautologisk talat – *theory*: den kritiska, generellt syftande strömning som huvudsakligen men kanske inte enbart uppstått i spåren på strukturalismen. Teorin, så fattad, är kättersk till sin funktion. Teorin uppdragar det sunda förnuftets ortodoxi och avslöjar det officiella vetandet som ofullkomligt eller otidsenligt. Den gör det genom att resa svåra, grundläggande frågor, som utlöser omvärdering av alla värden och omläsning av alla texter. Ur frågandet föds ett annat, gladare vetande, som inte bara går i takt med tiden och har en levande kontakt med konsten, utan dessutom tycks tala direkt till en ny publik och artikulera dess krav på en ny politisk, moralisk eller intellektuell legitimitet hos dess institutioner.

Så tycks teorin verka, och den svenska erfarenheten bekräftar bilden. Ändå bör man akta sig för att ta teorins trotsiga självförståelse på alltför stort allvar. I ett metateoretiskt perspektiv medför resonemanget trots allt att teorin måste ses som såväl ett symptom som ett svar på en legitimitetskris på de moderna samhällenas kulturella fält – ett symptom i den meningen att den avslöjar det officiella vetandets svagheter, ett svar i den meningen att den åtar sig att åtgärda samma svagheter. Det senare sätter vissa frågetecken för tesen om teorins kätterska natur. När det humanistiska vetandet förlorat sin traditionella funktion träder teorin in för att skänka det en ny uppgift. Teorin, som gärna ikläder sig rollen som traditionens vedersakare, tycks i själva verket vara dess räddare i nöden. Den moderniserar det urgamla talet om konsten och skänker det därmed en framtid.

Att teori för litteraturvetenskapens del är detsamma som *theory* innebär paradoxalt nog att teori inte är detsamma som litteraturteori, även om de båda fälten delvis sammanfaller. För att förtydliga påståendet kan man peka på att litteraturvetenskapen levat samman med litteraturteorin sedan åtminstone Wellek & Warrens dagar utan att det vållat smärtsamma uppgörelser. Annorlunda då med teorin. Till skillnad från litteraturteorin rör den sig över ett vidare fält där den iscensätter en utväxling mellan grovt talat fyra centra, i form av litteratur, filosofi, historia och vetenskaper som lingvistik och psykologi. Frånvaron av ett väl avgränsat fält eller en specifik kompetens är således konstitutiv för teorin. När dess centra eller cirklar kommer i kontakt med eller överlappar varandra uppstår emellertid ett kraftfullt men oförutsägbart vågmönster av makt och vetande, vars räckvidd är global där litteraturteorins förblir lokal. Det gör det möjligt för teorin att fylla sin ifrågasättande funktion.

Är det då verkligen teorin som *theory* den svenska litteraturvetenskapen omhuldar i dag? Är det inte snarare litteraturteori i dess traditionella bemärkelse? Svaret är att båda formerna ingår i det som för närvarande förmedlas som "teori". Kurserna – åtminstone de jag är bekant med – ålägger trots allt studenterna att ta till sig en gång så förkättrade föreställningar som Roland Barthes döde författare eller

Michel Foucaults författarfunktion. Det sanktionerar dem som litteraturvetenskap. Teorin har sin plats inom ämnet. Vår tid *är* teorins skördetid.

Men kanske bara i detta avseende? För samtidigt som teorin i dag inte längre möter öppet motstånd, kan man fråga sig vilken praktisk effekt den har. Teorin upphör aldrig att introduceras, som bekant, men när börjar den arbeta? Teorin, som enligt vad den själv påstår alltid ifrågasätter det givna, alltid formulerar förbluffande insikter, tycks i själva verket alltmer sällan göra vad den säger. Ett talande indicium är att antalet kontroversiella litteraturvetenskapliga studier numera är få. Viljan att (själv)kritiskt bryta med kulturens, traditionens och vetenskapens regelverk är försumbar och när vi senast hade anledning att träta om en ny, experimentell doktorsavhandling minns ingen längre. *Den romantiska texten* är fortfarande – efter alla år! – den djärvaste avhandling som ämnet producerat. Teorins skördetid, som rimligen borde infalla efter introduktionens järnår, är så sett en tid av missväxt. Svensk litteraturvetenskap tycks efter striden om teorin ha etablerat ett modus vivendi där teorin gjorts självklar men till priset av att den i praktiken blivit märkvärdigt konsekvensfri. Ämnets tveetydiga hållning till teori liknar så sett Charcots i hans lika tveetydiga replik till den unge Freud: "La théorie, c'est bon, mais ça n'empêche pas d'exister".¹

Så vill jag alltså karakterisera tillståndet inom svensk litteraturvetenskap: i teorin är teori och praktik ett, men i praktiken har de mycket litet med varandra att göra. Frågan är förstås vad som orsakat den teoretiska missväxten inom en numera teori-bejakande litteraturvetenskap. Hur ska vi förstå det som måste karakteriseras som ett motstånd mot teori där teori inte bara tillåts utan faktiskt påbjuds?

Ett sätt att konfrontera problemet är att läsa om den teoridrivna litteraturvetenskap som en gång mötte så hårt motstånd. Inte för att återigen röra upp det gamla stridsdammet, utan för att undersöka hur den lyckades – och till sist kanske också misslyckades – med att ta teorin på allvar. Men det finns också ett annat skäl att återvända till den. Frågan är om inte den teoridrivna litteraturvetenskapen i ett väsentligt avseende förblivit *oläst*. Visserligen lönades den med riklig uppmärksamhet när det begav sig, men bestod den inte främst i ett professionellt ressentiment och en populär panegyrik? Dessa båda läsararter hade det gemensamt att de undvek *prövningen* av verket – det förutsättningslösa, kritiska överbägandet av vad som kan lämnas därhän, vad som kan vidareföras och vad som är produktivt och utvecklingsbart. Denna prövning, som i praktiken syftar till en konstruktiv assimilation av det enskilda arbetet i ämnet, är avgörande för disciplinens utveckling. Den teoridrivna litteraturvetenskapen kom aldrig att läsas så, förmodligen på grund av striden om teorin. Om vi tycks ha förlorat kontakten med dessa arbeten är det således för att någon kontakt över huvudtaget aldrig kom att upprättas. Vad vi ser när vi vänder oss om i tiden är å ena sidan polemiska angrepp och demonstrativa underkännanden, å andra sidan motståndslösa hyllningar och vänligt sinnade referat.

Någonstans bakom dem vilar de teoretiska texterna, nästan olästa, ännu obearbetade, försänkta i en vetenskaplig Törnrosasömn.

Men introduktörernas arbeten kan väckas ur sin slummer. Också de bör till sist bli föremål för en läsning som varken är ressentimentets eller försvarstalets. En sådan prövning måste vara införstådd med arbetenas teoretiska premisser, men bör samtidigt kunna tänka sig bortom dem med deras egna medel, för att på så sätt driva diskussionen vidare till en ny nivå. Man kunde säga att vad som fordras är en teoretisk kritik av den teoridrivna litteraturvetenskapen. "The real debate of literary theory", skrev Paul de Man insiktsfullt, "is not with its polemical opponents, but with its own methodological assumptions and possibilities."² Det är en sådan diskussion jag vill inleda här med en ingalunda godtyckligt vald introduktion.

II

Horace Engdahls kritiska författarskap tycks vrida sig kring en paradox. Kanske kunde man säga att det iscensätter ett *radikalt restaurationsförsök*. Det är lockande att se honom som svensk litteraturvetenskaps främste dubbelagent, i hemlighet försvuren både till teorins akuta samtid och traditionens levande förflutna. Denna dubbelbindning förklarar kanske svårigheten att ringa in hans position; agenten lämnar inga onödiga spår efter sig och förgäves genomsöker vi hans fotnoter efter bindande teoretiska identitetshandlingar. Den skulle också förklara den anseliga mängd förtörnade läsare som genom åren bankat på Engdahls port: för de traditionella framstår han som radikal, för de radikala som traditionell och för övriga helt enkelt svårfattligt paradoxal. Ändå finns det ett mönster i hans kritiska operationer. I ett första drag utmanar Engdahl de konventionella sanningarna om konsten och ställer de nedärvda vetenskapliga begreppen på huvudet. Det är teorins kätta-revangelium: den radikala aktualiseringen av konstverkets gränsöverskridande energi som indirekt avslöjar den institutionaliserade vetenskapens fattigdom. Men i nästa drag återför Engdahl bakom ryggen på teorin litteraturvetenskapen till dess *musiska* ursprung. Historiskt sett innebär det ett återupprättande av en umgängeform med litteraturen som såg dagens ljus omkring sekelskiftet 1800. Det är traditionens signum: litteraturen som kanon, litteraturkommentaren som kritik. Detta andra drag är avgörande. Den dubbelbindning vi först tyckte oss se var en synvilla. Engdahls radikala taktik var redan från början underordnad en restaurativ strategi. "Dekonstruktionen", förtydligar han i en minnesvärd sentens, "har i praktiken varit en antiklassisk räddningsaktion för den stora klassiska traditionen."³

Det borde bädda för ett varmt välkomnande i fadershuset. Men restaurationen avvisades och det skedde logiskt nog i vetenskapens och inte i traditionens, bildningens eller den estetiska sensibilitetens namn. Det är talande för ämnets proble-

matiska identitet, sådan den skissas av Engdahl. En litteraturvetenskap som legitimerar sig mot vetenskapen snarare än mot litteraturen kan i alla lägen prestera mätbara resultat, men i slutänden inte presentera övertygande argument varför den sysslar med just litteratur. "Objektiv kunskap är möjlig endast om det döda i konstverket", påpekar han inte utan udd.⁴ "Frågan om vetenskaplighet [är] svårhanterlig inom en disciplin, vars alla väsentliga påståenden ytterst grundar sig på texttolkning och inom vilken en kritisk impuls är eller borde vara oskiljbar från impulsen att utforska", heter det på ett annat ställe.⁵ Det som konstituerar litteraturen som *litteratur* är en kritisk, värderande akt som ämnets snäva vetenskapsideal på förhand avsvurit sig, kunde man förtydliga. Därmed är det också dömt att alieneras från sitt historiska ursprung. Den *litteraturvetenskap* som hos Engdahl återfann sig själv kunde för hans bedömare bara framstå som ett irrande i blindo.

En vetenskapsteoretisk överflygning av detta frontavsnitt skulle påvisa en paradigmatrid mellan en empiristisk och en hermeneutisk (inte dekonstruktiv) epistemologi. Men en sådan beskrivning fångar knappast särarten i den teoridrivna litteraturvetenskapen. Hellre kunde man då säga att introduktörerna ersatte (nypositivistisk) metod med (kritisk) form. Det vi ser hos Engdahl är *formens radikaliserings* och paradexemplet är förstås "essän" *Den romantiska texten*. "Beteckningen essä", skriver han i förordet till boken, "skall inte markera någon ungefärlighet i arbetet med texterna. Jag uppfattar essän som en sträng form."⁶ Vad betyder det? Låt oss bläddra vidare till det "Post scriptum" en uppenbart motsträvig författare fogade till avhandlingsversionen av essän för att beskriva just dess "metodologiska status". Strängheten till trots erbjuder essän vissa friheter i relation till avhandlingsgenren, sägs det där. "Det essäistiska har för mig inneburit rätten att gå direkt på det intressanta och undvika omfattande redovisning av mindre fruktbara aspekter av materialet och frågeställningarna. Det har också givit mig rätten att hålla en personlig ton och öppet uttrycka de estetiska omdömen, vilka här som alltid är en integrerande (och nödvändig) del av tolkningsprocessen."⁷ Om den utsagan något preciserar essäns form, så tycks utsägelsen samtidigt återta det sagda genom sin knapphet. Vi förväntar oss en förklaring. Vi får en gest.

Den gestalten är typisk för Engdahl. "Låt oss vara aristokratiska läsare", skrev en gång Roland Barthes i *Le Plaisir du texte* och Engdahl som bekant hörde till de som lystrade. Men hellre än att skriva just denna gest på författarens litteraturaristokratiska konto bör man kanske se den som en följd av tilltron till formen. Den radikala formen utesluter sin egen utläggning: om essän utsäger det den gör, så *gör* den inte längre det den säger. I ett estetiskt sammanhang kan man inte förfara oestetiskt – läs: utlägga teorier och författa torra begreppsdefinitioner – eftersom man då redan på förhand har fjärrat sig från saken. Umgänget med litteraturen måste vara litterärt eller inte alls och det gäller i synnerhet de som har till yrke att förstå litteraturen. Adorno skriver: "Det är inte genom att översätta det till begrepp

som man förstår ett konstverk, [...] utan genom att gå in i verkets egna inre rörelse, så att säga genom att komponera verket ännu en gång i linje med dess egen logik.”⁸ Det kunde ha varit måttet för *Den romantiska texten*. Litteraturvetenskapen måste dra konsekvenserna av sina insikter i litteraturens språkliga egenart. Det förklarar varför Engdahl, liksom Adorno eller Barthes, i sitt skrivsätt måste röra sig mellan begreppet och bilden, mellan filosofi och diktning.

Jag anlägger inte jämförelsen med Adorno av en slump. Engdahls tal om ”sträng form” är en hälsning till Adornos essä om essän, vars titel lyder just ”Essän som form”. Den som letar efter filosofiska argument för radikaliseringsformen finner dem här. Jag ska inskränka mig till att diskutera ett, nämligen den centrala frågan om vetenskaplig sanning. Adorno skriver följande om tolkning: ”[F]ör att den objektiva betydelsemättnad som varje kulturellt fenomen inkapslar ska uppenbara sig för mottagaren, krävs just den subjektiva fantasins spontanitet som bestraffas i den objektiva disciplinens namn [= den nypositivistiska metodologin]. Ingenting låter sig uttolkas, som inte på samma gång tolkas in. Kriterierna för detta är tolkningens överensstämmelse med texten och med sig själv, samt dess förmåga att få objektets olika element att tala tillsammans. Därigenom liknar essän en estetisk självständighet, som den dock lätt kan anklagas för att bara ha till låns av konsten. Likväl skiljer den sig från konsten genom sitt medium, begreppen, samt genom sitt sanningsanspråk, fritt från estetiskt sken.”⁹ Essän är alltså *inte* en konstform. Adorno avkräver essäisten en dubbel sanning: tolkningen måste överensstämma med texten och med sig själv. När han dessutom säger att den måste få objektets olika element att tala tillsammans avkräver han den ett gehör. Det gäller, som sagt, att komponera verket ännu en gång, i linje med dess egen logik. Den så skapade formen frambär essäns sanning – för Adorno såväl som Engdahl.

Parallellt med radikaliseringsformen genomförs i *Den romantiska texten* en *radikalisering av analysen*. Den är verksam men inte uppenbar. Ett utmärkande drag i romantikessän är att de teorier som driver den i stort hålls utanför framställningen. Denna frihet från explicit teori har självfallet underlättat tillgängligheten, men samtidigt kanske fått essän att framstå som mindre teoretisk, mindre motsägelsefull och mera självklar, än vad den faktiskt är. Man kan trots allt läsa den som en tämligen traditionell framställning om ”det litterära skrivsättets subjektivering” omkring 1800, där en analys av ”stilen” sammankopplas med en analys av ”jagframställningen”. Det är först i nästa steg, när den teoretiska grunden för respektive analysfält preciseras, som radikaliseringsformen sker.

För att frilägga den grunden och förtydliga arten av teoretisk drivkraft vill jag dröja vid bokens Almqvist-kapitel. Det inleds med att en säregen trop i *Ferrando Bruno* uppmärksammas. Denna associeras med ett annat tropfenomen, kallat metaforens förverkligande, som därpå efterspanas i ungdomsdramat *Murnis*. Tecknets opålitlighet analyseras så som varande (den romantiska) ironins område, varpå

en läsning av *Amorina* följer, där verkets oändliga meningsförskjutning klarläggs under kritik av tidigare, harmoniserande tolkningar. Därpå är det dags för Almqvists andra stora roman, *Drottningens juvelsmycke*, att genomgå retorisk röntgen, men här visar sig inte meningsupplösningen på utsägelens nivå, utan i fiktionens framställda värld, där Tintomara såsom "ironisk myt" sägs "irrealisera" texten. Sist och slutligen vänder sig Engdahl till Tintomaras stämma och *Songes*, där ironin tycks upphöra och det ousägliga kanske bli sagt.

Jag vill uppmärksamma två saker. För det första analysen av stilen. Genom att den grundas på en strukturell-lingvistisk språkteori uppstår en möjlighet att framställa ett tekniskt vetande om den litterära textens uppbyggnad som inte låter sig parafraseras till common sense-kunskap. Teorin kan därför synliggöra den omfattande meningsförskjutning hos Almqvist som förblivit osedd i tidigare forskning. Frågan om *litterariteten* rycker i centrum. För det andra analysen av jagframställningen. Finns det en teori för denna i *Den romantiska texten*? I förordet förnekas det. Texter är inte psyken och psykologiska hypoteser måste undvikas, sägs det. Men samtidigt menar sig Engdahl ha misslyckats: "Onekligen är litterära konstverk till sin uppbyggnad på flera sätt analoga med medvetandet, till exempel i det att de rymmer ett "jag" och ett "du" och en introjerad "värld".¹¹ Här finns en dold teoretisk referenspunkt, nämligen den tematiska kritik i vilken Poulet, Richard och andra fann att det litterära verket med framgång kunde göras till föremål för en fenomenologisk medvetandeanalys. Fenomenologi är nu inte psykologi, ändå fortsätter Engdahl så här: "Den romantiska texten har oemotståndligt inbjudit till en överföring av termer eller kanske till ett återbördande av termer, eftersom de begrepp vi har om psyket ofta återgår på texten som modell."¹² En psykologi tycks trots allt satt i spel, men vilken?

Närmast till hands ligger kanske den strukturella psykoanalysen, och i läsningen av *Drottningens juvelsmycke* går den också i dagen: "Kampen mot kategorierna och kunskapen är Tintomaras dramatiska tema. Hon vill dröja kvar i ett tillstånd före kastrationen, om man med 'kastration' menar att ta sin plats i en meningarnas ordning, där sanningen om dig finns hos de andra."¹³ Vidare heter det att Tintomara "inte har något förhållande till Lagen" och att hon "inte tar position till fallos, till den auktoritet som förvaltar Sanningen", men att hon just därför för det förtrollade aktörer som kretsar kring henne är "det som ska ersätta deras brist, och hennes inflytande gör deras egenskaper instabila".¹⁴ Engdahl avslutar med att påpeka att Tintomara som obestämd måste "uppleva frånvaron av ett förhållande till Fadern".¹⁵ Vad är detta om inte en lacansk läsning *Drottningens juvelsmycke*?

Lacan har nu både större och mindre betydelse för *Den romantiska texten* än man kan tro. Större, eftersom teorin (utan namns nämnande) är där. Den fenomenella analysen av jagframställningen baseras på en – tillbakahållen – psykoanalytisk teori, vilket för med sig att frågan om jaget radikaliseras. Jaget framträder som ett

förlorat objekt och det *irrande begäret* rycker i centrum (uttryckt i temana om det obeskrivbara subjektet och blickens tändande och slocknande). Men rimmar det inte illa med Post scriptumets påstående att "[f]ormspråkets subjektivering innebär att textens strukturering tenderar att bli analog med dynamiken hos ett medvetande"?¹⁶ Vad är det om inte en omkastning av den lacanska formeln att det omedvetna är strukturerat som ett språk?¹⁷ Men snarare än att fattas som dold polemik bör nog utsagan ses som ännu en hänvisning till den tematiska kritikens medvetandeanalys. Det avgörande är något annat, nämligen *hur* detta medvetande avläses. För Lacan har subjektet sin tillvaro i och genom språket och detta språk präglas i sin tur av en oändlig meningsförskjutning.¹⁸ "Medvetander" blir en signifikantkedja i oändlig rörelse. Som av en händelse är det precis denna tecknets instabila ordning Engdahl iakttagit som den romantiska litteraturens nya "språktillstånd". "Ironin [fattad som oändlig meningsförskjutning] skulle [...] för den Almqvist som skrev *Amorina* vara villkoret för vistelsen i språket", heter det och den som här vill se en hälsning till Lacan tar nog inte miste.¹⁹

Betyder det att *Den romantiska texten* i det fördolda projicerar ett psykoanalytiska mönster på svensk romantik? Kanske ändå inte. Om litteraturen subjektiviserats omkring 1800, vad vore då rimligare än att framställningen av jaget börjar lyda signifikantens logik, för såvitt vi ger Lacan rätt? Det psykoanalytiska är då implicerat i den romantiska texten och ingenting som påförs den utifrån. Men samtidigt måste teorin till för att, som Engdahl uttrycker det, rikta uppmärksamheten. Vi behöver psykoanalysen för att kunna fixera saken även om saken redan är där. Det är i denna mening som den psykoanalytiska teorin betyder mindre än man kan tro i *Den romantiska texten*. Teorin får texten att tala, men den talar med egen röst och inte med lacansk stämma. Det räcker med några enkla termer ("fallos", "blicken", "det reella"...) för att ställa in siktet.

III

Jag har visat på några radikala, otillräckligt förstådda aspekter av det svenska 80-talets teoretiska text framför andra. Men lika viktigt är att vända på det perspektivet och fråga vad det är den inte förstår om sig själv: vilka inre motsättningar göms i den och vilka konsekvenser har dess blinda fläckar för den teoridrivna litteraturvetenskapen? Den mest uppenbara – men minst intressanta – motsägelsen påtalar Engdahl själv i sitt Post scriptum: de teorier som riktar bokens uppmärksamhet är oförenliga.²⁰ Tolkningen av texten öppnar den som värld och medvetande, men osynliggör den som skrift. Läsningen av texten klarlägger dess retorik och struktur, men förstår inte vad den menar. Den semiologiska textanalysen är således inte koherent med den hermeneutiska medvetandeanalysen. Men det som är en paradox i teorin är ett problem att leva med i praktiken. Engdahl hänvisar till de Mans

beskrivning av retorik och hermeneutik som två läspraktiker som både utesluter och förutsätter varandra.²¹ Därmed sagt att det går en dekonstruktiv reva genom *Den romantiska texten* själv. Ändå är det anmärkningsvärda något annat: när dekonstruktionens kalla sol står som högst på litteraturvetenskapens himmel så fortsätter *Den romantiska texten* att tolka litteraturen. Den uppsöker aldrig de aporier som är målet i den fransk-amerikanska dekonstruktionens läsningar.²²

Engdahls förblivande vid hermeneutiken röjer ett *traditionellt kunskapsintresse*. En essä skriven i anslutning till romantikstudien, "Atterboms akustik", förtydligar saken. Det handlar om rösten: "Jag förstår det skrivna först i det ögonblick jag tycker mig höra en röst i det, så att satserna får en ton, ett perspektiv. Men denna röst är förstås en illusion. Bokstäverna ligger stumma på papperet. Likväl är den nödvändig om orden ska förvandlas till ett meningsfullt helt. Jag måste känna att satsernas har med varandra att göra, vilket texten aldrig bevisar. Men det är missvisande att säga att vi hör denna röst. Hörandet är en sinnlig akt som kan gälla allt från bäckens sorl till min nästas tal, när det går mig förbi. I det ögonblick vi förstår, övergår hörande i lyssnandet." Lyssnandet är alltså en metafor för den kritiska akten *förståelse*. Det gör essän till en apologi för hermeneutiken. Det som följer är en tolkning av lyssnandets tema hos Atterbom. Så här kommenteras en strof i *Lycksalighetens ö*: "Allt som erbjuder sig för det inre lyssnandet sammanklingar i ett enda namn: Felicia. Den älskades namn är slussen mellan varats hälfter. Det är ord och musik i ett, det vill säga en ljudande form av tystnad. Det är poesins modell." Här befinner vi oss långt från *Den romantiska textens* semiologiska analys och psykoanalytiskt grundade tolkning. Engdahl utlägger verkets självförståelse med romantikens egna kategorier: den säger oss vad texten *egentligen* säger. När teorin inte längre riktar uppmärksamheten blir kommentaren en vidarekrift på romantiken. Därmed träffas den av Foucaults elaka beskrivning av den litterära kommentaren i *Diskursens ordning*: "Enligt en paradox som den ständigt förskjuter men aldrig undkommer måste kommentaren alltid för första gången säga det som dock redan sagts och outtröttligen upprepa det som trots allt aldrig blev sagt".²³ Ett annat namn för denna paradoxala kommentarform är den romantiska praktiken hermeneutik.

"Atterboms akustik" är inte en teoretisk text. När Engdahl lämnar teorin bakom sig, blir hans läsning traditionell, men denna traditionalitet är inte ett olycksfall i arbetet, utan röjer det latenta restaurativa projektet: återupprättande av det musiska umgänget med litteraturen. Litteraturen som en kanon av oändligt betydande mästerverk, litteraturkommentaren som en oändlig omläsning och utläggning av dessa verk. Däri ryms ingen nostalgi, men väl en historisk insikt om att romantikens nya förhållningssätt till litteraturen i grunden ännu bestämmer vårt eget umgänge med den. I essän "För vem skriver litteraturvetarna?" benämner Engdahl detta förhållningssätt "exegesens pakt".²⁴ Han framkastar där hypotesen att de teoretiska revolutioner som skakat litteraturvetenskapen på senare år i ett längre per-

spektiv kanske ska framstå som mindre dramatiska. De har nämligen ägt rum inom ett mera omfattande sammanhang, som hela tiden förblivit intakt: exegesens pakt. Tanken är bestickande, men essän tvetydig. Å ena sidan försvarar Engdahl paktens. Litteraturvetenskapens traditionella kunskapsfält (kanon) och kunskapsintresse (textens betydelse som utsaga eller symptom) är det enda rimliga och möjliga. Den som inte vill tillerkänna texten ett djup "har visserligen utvägen att göra litteraturforskningen till en ny antropologi eller ny retorik, men denna möjlighet är skenbar, ty i ingetdera fallet skulle det finnas något skäl att ägna särskild uppmärksamhet åt de texter vi av hävd betraktar som litterära mästerverk, och då finns det inte heller plats för någon specifik *litteraturvetenskap*, endast för olika arter av textvetenskap." Å andra sidan relativiserar han paktens. Texter har i sig inget djup, de tillskrivs det genom våra praktiker, påpekar Engdahl med Foucault, och i nästa stycke historiserar han sedan saken. "Den exegetiska hållningen, som gör litteraturvetenskapen till teologins främsta arvtagare, har sin förklaring i en mutation hos litteraturen som inträffade för 200 år sedan".²⁵ Alltså har det konstruerade djupet en historia. Därmed relativiseras den enda rimliga hållningen högst betänkligt. Som litteraturvetare ska vi i vår praktik ta en mening på fullt allvar som vi i teorin inser är både teoretiskt och historiskt villkorad.

Vad är det om inte en litteraturvetenskap i ond tro? I den teoridrivna svenska litteraturvetenskapen synliggörs här *ett motstånd mot teori*. Teoretikern Engdahl finner en dörr i tänkandet som restauratören Engdahl omedelbart varningsskyltar med "Textvetenskap". Han gör sig därmed till språkrör för en traditionell ämnesuppfattning. Den fråga litteraturvetenskapen inte bör ställa, om den ska förbli litteraturvetenskap, gäller uppenbarligen villkoren för exegesens pakt. – Vilka är villkoren för att litteraturen ska betyda? Det är en teoretisk fråga. Som Paul de Man skrev: "the turn to theory occurred as a return to philology, to an examination of the structure of language prior to the meaning it produces."²⁶ Men snarare än att slå följe med den de Man som säger oss att dessa strukturer är retoriska – och därmed återupprepa dekonstruktionen – bör vi lyssna till den teoretiske Engdahl som påpekar att villkoren är historiska. Därför lyder den teoretiska fråga litteraturvetenskapen inte bör ställa om den ska förbli litteraturvetenskap: – Vilka är de historiska villkoren för att litteraturen ska betyda?

Denna fråga är det otänkta i *Den romantiska texten* och i den teoridrivna svenska litteraturvetenskapen.

Vad sker om vi ställer den?

I Atterbom-essän konstaterar Engdahl att röst ytterst har att göra med moder för författaren: "Såvitt jag förstår betyder Atterboms idé om en stämma utan avgränsat innehåll att naturen hos honom framkallar minnet av modersrösten, som den klingade innan orden ännu hade skilda betydelser för barnet. Samtidigt är det klart att ett sådant minne inte kan erinras av någon som likt poeten sedan länge tillhör språk-

kets värld. Det kan förverkligas bara i språket, trots språket, i en svävning mellan akustikens ordningar. Diktens ansträngning, att låta ordet återvända till musiken *som ord*, är menad att göra den ursprungliga rösten förnimbar.²⁷ Det är en vacker tolkning av rösten i den romantiska litteraturen. Men hur kan dikten komma att betyda detta? Det är den teoretiska frågan. Vad gör dess mening möjlig? "Talet blir inte till i ett vakuum utan utgår från en plats och de villkor som platsen ger."²⁸ Denna plats är omkring 1800 *modern*. Engdahls tolkning av rösten är i själva verket en träffande historisk beskrivning av den praktik reformpedagogen Johann Heinrich Pestalozzi utarbetade åt kvinnorna: att föra barnet in i modersmålets symboliska ordning. Men mödrarna förband inte bara barnet med det talade ordet. Av Pestalozzis kollega Heinrich Stephani gavs de i uppdrag att med den nya ljudmetodens hjälp leka och sjunga in alfabetet i barnen. Skriften kom på så sätt att oraliseras och erotiseras i en aldrig tidigare känd omfattning. Den röst som framträder som den romantiska poesins främsta fantasm, visar sig samtidigt vara dess historiska möjlighetsvillkor. Det hermeneuten misstar som poesins mening är en beskrivning av den historiska praktik som är dess upphov. Den romantiska alfabetiseringen återvänder bakvägen i den romantiska poesin, som ett eko av den sensuella modersröst som möjliggjorde den egna verbalmusikaliteten. Det gör Atterboms skildring *dolce nella memoria* av sin mor till ett vittnesmål om de grundläggande, diskursiva produktionsförhållanden som givit upphov till dikten själv:

Hon höjer aldrig mer, vid brasans skimmer,
Så mången ljuv, förtrolig vinterafton,
Till andakts sång sin ömma silfverröst!
Ej bokstafskonstens första hemligheter
Vid sländan mer sin älskade hon lär²⁹

Dikten sluter en feed back-loop. Poesin omkring 1800 sammanfaller med den diskursiva produktionen av *modern* som källan till all diskurs.³⁰

Kan man kritisera *Den romantiska texten* för en liknande historisk blindhet? Essän har ju trots allt den historiska ambitionen att skildra övergången från ett literatursystem till ett annat. I Post scriptumet knyts den historiserande ambitionen löst till Adornos begrepp "produktionslogik", samtidigt som det sägs att perspektivet delvis övergivits under arbetets gång. Varför får man inte veta, men det finns goda skäl för det. En teoretiskt ogrundad historisering som tar formen av en deskriptiv friläggning av två från varandra skilda formspråk är relativt oproblematisk. En historisering som genomförs på samma teoretiska nivå som studiens textanalyser skulle däremot motverka det restaurativa syftet. Om den teoretiska vändningen samtidigt görs till en historisk vändning – de Man pekar på Foucaults *Les Mots et les choses* för att åskådliggöra ett sådant försök – vore det inte längre möjligt att tillskriva texten ett djup.³¹ Dess mening skulle tvärtom framträda som historiskt

villkorad, varför den oändliga omläsning av kanon hermeneutiken förutsätter skulle avstanna. *Den romantiska textens raison d'être*, aktualiseringen av den romantiska poesins gränsöverskridande energi, vore undergrävt.

Jag ska blyxtbelysa detta förhållande med en – antydd snarare än utförd – diskursanalys av meningsförskjutningen hos Almqvist. Engdahls Almqvist-kapitel inleds som sagt med ett försök att dyrka upp en trop i *Ferrando Bruno*. Den lyder: "...sin djupa, heta/ rubingrift tog stiletts blåa udd/ neri Ghismondas barm...". Det rör sig uppenbarligen om en blodsmetafor, men den är omöjlig att 'översätta' från bild- till sakplan, menar Engdahl. Genom att hålla fast vid tecknets bildplan, dess materialitet, kan han visa hur meningen glider undan. Blodsmetaforen dyker sedan upp på nytt i *Murnis* "paradisiska spökpornografi" där den nu betecknar kvinnans kön ("...och en strimma av rubin, geck emellan dessa bägge bräm: men strimman var så fin och så vördnadsbjudande, som den första Ljusningsranden för den tvislände försmäktande, hvilken dock börjar ana himmelens mening, och hoppas komma ditinn"). Engdahl kommenterar: "Könets öppning är *såsom* flytande rubin (blodsmetaforen i ett mera harmoniskt stadium), vilken i sin tur är som en ljusningsrand för den försmäktande, som vill in i den himmel, där det perfekta könet finns. Liknelsernas kedja blir cirkulär".³² Återigen fastnar vi på signifikanten, vars materialitet omöjliggör meningens transparens. Låt oss se närmare på Almqvists blodsfantasm i en tredje manifestation.

I företalet till *Amorina* (1839) träder "bibliothekarius" en regnig dag in på sitt arbete. I samma stund ljuder ett förfärligt åkslag och en ljungeld far förbi fönstren. Han finner sig stående framför ett obekant manuskriptskåp, som han låser upp bara för att mötas av ett svart hål: skåpet är tomt. Det ger honom "samma is i blodet som vid åsynen av ett lik", ty "[b]öckerna borta – det är detsamma som själen borta".³³ Förordet fortsätter: "Under det att jag på detta sätt stod och stirrade på ingenting, framför ett skåp, som kanske på femtio år icke varit öppnadt; kom en åsk-knall, en ljungeld, bröt sig förbi mitt närmaste fönster och upplyste i en blink skåpets innersta gömslen. Der blef jag nu varse ryggen av någonting hopvirket. Jag hade mod att sträcka in handen, och taga ut det. Det hade en rygg af rödt saffran."³⁴ I det djupa mörker som redan associerats med död och människolik synliggörs alltså något rött – vad är det om inte en variant av "den djupröda griften" (bara rubinen saknas!)? Färgen får bibliotekarien att döpa autografen till "det röda manuskriptet". Namnvalet motiveras emellertid inte bara i fiktionen, utan även metaforiskt av manuskriptets karaktär. Innehållet är ju *Amorina*, det blodiga släktedrama där mördaren Johannes rent av dränker sig och sin älskade Lotta i en grop fylld med blodet från han senaste offer (Engdahl kommenterar: "den djupröda griften" – bara rubinen saknas!).³⁵

Men metaforens meningsutfällning är rikare än så. Det faktum att vi har att göra med en autograf är inte oviktigt. Redan vid första åskdundret grips bibliote-

karien av en kuslig förnimmelse att osaliga andar, i form av döda författare, hemsöker biblioteket. De är besatta av att få sina efterlämnade manuskript till trycket: "Tryckta böcker äro på långt när icke så demoniska, som manuskripten."³⁶ Hans upptäckt och läsning av röda manuskriptet tycks bekräfta aningen: det är en osalig ande, en unik själ, som givit sig till känna: "Jag bar fram fyndet till mitt bord och besåg det. Stilen fann jag ful, ojemn, bokstäfverna än små, än stora, nästan alla spensliga, hvassa och oparallella. Jag förstod häraf, att jag framför mig icke hade en 'copia', utan en 'autografi'."³⁷ Såsom det röda blodet rymmer en levande själ, rymmer det röda manuskriptet författarens individuella ande. Stannar betydelseglidningen där? Antyder inte den spökande anden och "det röda manuskriptet" att arken är skrivna med författarens *hjärteblod*? I så fall skulle också "bläck" eller "skrift" vara en del av metaforens betydelsefält. Metaforens glidning tycks så teckna kedjan: rött → blod → själ = ande = hjärta → bläck = skrift.

Här kunde man säkert, likt Engdahl, driva spelet vidare och efterspana idel nya innebörder hos det röda. Men det vore att blunda för att skriftens uppdykande i kedjan knappast är en slump. Metaforens betydelseglidning har en materiell grund och tecknets materialitet en historisk dimension. *Almqvist skrev med rött bläck*. Vi vet det från hans egna efterlämnade manuskript.³⁸ Men om Almqvists blodsmetafor i sista hand är en skriftmetafor, har det mycket litet med författarens idiosynkrasier att göra. Tvärtom utgår metaforen från en kulturell skriftpraktik som allegoriskt ger sig till känna i texten själv. Ett faktum som Almqvist-forskningen bortsett från är att *Amorina*-förordet exemplifierar ett nytt kontrakt för det fantastiska i litteraturen. Foucault benämner det träffande "un 'fantastique' de bibliothèque". Från och med 1800-talet har det fantastiska inte längre sitt ursprung i natten, i drömmarna eller förnuftets sömn. Tvärtom visar det sig i vakan, i den oförröttliga uppmärksamheten eller den ändlösa fliten. "Den visionära erfarenheten uppstår nu på de tryckta skrifttecknens svarta och vita yta som härstammar ur det hopslagna, dammiga band, som när det öppnas, släpper ut en hel svärm bortglömda ord. Den öppnar sig omsorgsfullt i det ljudlösa biblioteket med dess bokkolonner, uppräddade titlar och hyllor som det avskiljer från omvärlden samtidigt som det inåt öppnar sig för de märkligaste världar. Det imaginära är beläget mellan boken och lampan."³⁹

I *Amorina* yttrar det sig det fantastiska i en ändlös oscillation mellan Naturen och böckerna. Först mullrar åskan och ljungelden far över himlen (Naturen), sedan uppträder bibliotekarien skåpet (böckerna), därpå slår blixten igen (Naturen), varpå manuskriptet kan hittas (böckerna), men i nästa stund identifieras denna skrift som en autograf, det vill säga som ett naturligt snarare än kulturaliserat uttryck. Men det fantastiska i förordet yttrar sig inte bara i oscillationen mellan Naturen och böckerna. Det är även identiskt med en ny teknologi. Den skrift som först allegoriskt uppenbaras i skyn – blixstens vita zick-zackskrift på den mörka himlen – och sedan

omedelbart därpå synliggörs, likt en retinal efterbild, på bordet – manuskriptets svarta, taggiga kråkfötter på de vita arken – antyder inte bara att kulturen har sin grund i Naturen. Den visar att det språk som det omedvetna är strukturerat som i den romantiska texten inte låter sig skiljas från sin materiella infrastruktur. Fantasmen, såsom den yttrar sig i det imaginära, rör handskriftens teknologi, och denna skrift framträder från och med nu som *individuellt uttryck*. Inga författare får för sig att skriva med rött bläck för att förverkliga metaforen "skriva med sitt hjärteblod" om inte handskriften redan definierats som en hjärtesak, det vill säga som ett utflöde från en unik själ. Det är detta som sker i litteraturens "mutation" omkring 1800, då den nya historiska funktionen författarskap uppstår parallellt med att en ny skriftpraktik införs som materiell infrastruktur i kulturen. Den individualitetens metafysik som toförs i filosofin vid denna tid kommer också, som Foucault visar, att framträda i relationen mellan text och upphovsman: hädanefter utgör författarens person garanten för det skrivna.⁴⁰ Mindre känt är att en ny kursiv stil samtidigt införs i skolor och kanslier med samma argument: om man förr lärt sig skriva (kursiv fraktur) genom att härma, ska man nu skriva (engelsk kursiv) utifrån sitt eget inre. Handskriften individualiseras av den nya skriftpedagogiken.⁴¹ Därmed förligger infrastrukturen för den romantiska texten: en unik skrift sprungen ur den odelbara individens eget inre.

Amorina-förordet handlar om den. Det handlar, närmare bestämt, om författarfunktionen och dess materiella grund i skriftpraktiken. Det är ingen slump att det första bibliotekarien gör är att avläsa om manuskriptet är en autograf eller en kopia. Visserligen tycks han upptagen av manuskriptens demoni, men i själva verket bejaktar han bara pedagogernas ideologi. Själur kan komma in i manuskript bara om handskriften i den pedagogiska praktiken redan konstituerats som sprungen ur interioriteten. "To perceive handwriting as an index of individual character [...] required not just a new conception of the self but also a new conception of script", påpekar handskriftshistorikern Tamara Plakins Thornton.⁴² Det skriften på himlen föröbådar och grundar i Naturen är skriften som unikt själsavtryck: "autograften" är klockarsonen A. Morin Anderssons ostentativt oskolade handskrift. Denna skrift representerar en ny föreställning om litteraturen på samma sätt som han själv representerar en ny typ av författare, Natur-geniet, båda otänkbara ännu intill sekelskiftet 1800. Det andra bibliotekarien företar sig är föga slumpmässigt att bestämma manuskriptets referens till såväl världen som författaren. Först när händelsens historicitet rekonstruerats och författarens namn identifierats kan det litteraturestetiska bestyret ta vid. Tydligare än så kan inte de praktiker som konstituerar den nya textsort som kallas "poesi" demonstreras *av* och *i* den nya textsort som kallas "poesi". Återigen handlar litteraturen om sina egna, specifika möjlighetsvillkor. Litteraturen allegoriserar sig själv, men den skrift som framträder är inte dekonstruktionens urskrift, utan de historiska strukturer och tekniker som är primära i förhållande till

den romantiska textens mening. Almqvists röda skrift är en brännande påminnelse om att tecknets materialitet alltid äger en historicitet.

Vad dessa kommentarer till Atterbom och Almqvist vill visa, är att den svenska teoretiska texten har en död vinkel som en diskursanalys förmår såväl uppenbara som analytiskt undersöka. Diskursanalysen frilägger de faktiska historiska villkoren för exegesens pakt som *Den romantiska texten* inte känns vid. Man kan därför se den radikala historiseringen av tecknets materialitet som diskursanalysen genomför som ett teoretiskt svar på den teoridrivna svenska litteraturvetenskapens motstånd mot teori. Men i samma ögonblick som man gör det avtecknar sig den teoridrivna svenska litteraturvetenskapen själv som ett stycke historia. Dess frågor är inte längre våra frågor. Omläsningen av introduktörens arbeten tycks ända med ett farväl till dem. Kanske måste det vara så, kanske är det teorins pris. När teorin kastar sin kritiska blick på litteraturvetenskapen ser den idel otillräcklighet och otidsenlighet. Det drabbar även den med tiden vordna klassiker som bär titeln *Den romantiska texten*, den kanske skarpaste och möjligen också vackraste bok som skrivits om litteratur på modersmålet.

*

Men jag vill inte sluta så. Frågan om teorins ställning förtjänar ett svar och jag tror att läsningen av den teoridrivna svenska litteraturvetenskapens låter oss formulera ett sådant. Är inte den parabel som Horace Engdahls kritiska författarskap avtecknar – underbart sammanfattad av honom själv i mottot till denna föreläsning – märkligt lik en annan kurva? Jag tänker förstås på den teoridrivna svenska litteraturvetenskapens utveckling från 1970 fram till i dag så som vi inledningsvis skissade den. Varför tycks litteraturvetare – Engdahl är bara ett ovanligt åskådligt exempel – gemensamt vandra denna väg från ifrågasättande av traditionen till hörsammande av den? Den som stirrar ner i en avgrund tillräckligt länge ska finna att avgrunden börjar stirra tillbaka påpekar Nietzsche någonstans. Teorin kan vara lika skrämmande som den är lockande. Men vad är det som skrämmar? Essän "För vem skriver litteraturvetarna" kretsar, som jag läser den, kring denna fråga. Trots författarens försäkran att de teoretiska revolutioner som skakat ämnet på sikt kommer att framstå som mindre dramatiska, har man svårt att tro honom. Tvärtom står det ju klart att "den lingvistiska riktningen" upplöser exegesens pakt.⁴³ En renodlat teoridrivna vetenskap kan, påpekade essäisten, bli en "ny retorik" eller en "ny antropologi", men alternativet sades vara "skenbart" eftersom det då inte finns något särskilt skäl att ägna sig åt just litterära mästerverk. Vad vi får är olika former av textvetenskap. Men är det alternativet verkligen skenbart? Är det inte snarare ett högst verkligt alternativ? Är det rent av inte vad som faktiskt har skett? Teorin, det är essäns hemliga insikt, är ett levande hot mot ämnets bärande princip.

Essäisten är inte ensam om att inse det föreställer jag mig. Om litteraturvetenskapen av i dag tvekar att ta teorin på allvar, är det inte för att den, åtminstone intuitivt, anar att teorin hotar upphäva exegesens pakt? Det faktum att teori inte är detsamma som litteraturteori tycks med tiden bli allt mer prekärt för litteraturvetenskapen. Teorin får en tvekydig ställning i litteraturvetenskapen helt enkelt därför att *litteraturen har en tvekydig ställning i teorin*. Moderniseringen av det urgamla talet om litteraturen tycks så sett ha nått en kritisk gräns. Men frågan är om litteraturvetarnas sent påkomna försiktighet är dem till hjälp. Utsikterna att i dag lyckas legitimera en renodlat estetisk vetenskap tycks inte alltför goda. Har man en gång öppnat dörren till den allmänna textvetenskapen är den svår att stänga. Den samtida utvecklingen av exempelvis genusstudier, kulturstudier, mediehistoria och så vidare bekräftar det. Alla är de exempel på nya forskningsfält där litteraturen inte längre intar en privilegierad position och litteraturvetenskapen därför heller inte kan skänkas principiell legitimitet. Att deras försiktigt manövrerande litteraturvetenskapliga företrädare ännu inte öppet reflekterat över detta problem är en annan sak och ändrar ingenting i princip.

Innebär det att pakten gått förlorad?

"För vem skriver litteraturvetarna" antyder att litteraturvetenskapen inte längre mäktar upprätthålla den. Jag tror det är en riktig iakttagelse. Ämnet tycks sedan länge indraget i en motsägelsefull inre strid om sitt eget vara och väsen som medför att det inte kan utgöra en stabil kulturell stödjepunkt för den. Exegesens pakt upprätthålls i stället på annat håll. Det finns en skara kommentatorer som aldrig skulle drömma om att ägna sig åt litteraturen annat än som estetiskt objekt. De läser och skriver sorglöst och bekymrar sig bara undantagsvis om teori. Denna skara är litteraturkritikerna. En av dem heter inte för inte Horace Engdahl.

Noter

- 1 Sigmund Freud, "Charcot" (1893) i *Gesammelte Werke*, I, Hrsg. Anna Freud, London 1952, s. 24.
- 2 Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1986, s. 12.
- 3 Horace Engdahl, "För vem skriver litteraturvetarna?", *Stilen och lyckan. Essäer om litteratur*, Stockholm 1992, s. 256 f.
- 4 Horace Engdahl, "Atterboms akustik", *Sinnenas rike. Till Per Daniel Amadeus Atterbom*, red. Göran Bergengren, Stockholm 1989, s. 90.
- 5 Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, Stockholm 1986 (diss. 1987), Post scriptum, opag.
- 6 Ibid., s. 8.
- 7 Ibid., Post scriptum, opag.
- 8 Theodor W. Adorno, "Essän som form" (1958), övers. Anders Johansson, *Glänta*, nr 1/2000, s. 36.

- 9 Ibid., s. 33.
- 10 *Den romantiska texten*, Post scriptum, opag.
- 11 Ibid., s. 9.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid., s. 208.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid., opag.; jfr s. 269.
- 17 Laktagelsen är Atle Kittangs, men min slutsats skiljer sig från hans. Kittangs recension är så vitt jag vet den enda existerande kvalificerade kommentaren till studien, vilket belyser tesen att svensk litteraturvetenskap inte har någon relation till introduktörernas arbeten, se "Romantiken som text och skapande medvetande", *BLM* 5/1986, s. 343–345.
- 18 Jfr Engdahl om Lacan: "För Lacan har det betecknande och det betecknade bara en flytande relation, eftersom de är resultatet av en betydelseöverföring vars slutgiltiga betecknade och ursprungliga betecknande alltid är omedvetna", "Tecknets utopi: Roland Barthes och litteraturen", i *Stilen och lyckan*, a.a., s. 188.
- 19 Ibid., s. 205.
- 20 Kittang påpekar detta innan Post scriptumet föreligger, se a.a., s. 345.
- 21 *Den romantiska texten*, Post scriptum, opag.
- 22 "Kanske bör vi motstå frestelsen att oreserverat ta den lingvistiska riktningen parti", skriver Engdahl apropå de Man i "För vem skriver litteraturvetarna?", a.a., s. 254. Jfr även Kittang, som påpekar att Engdahl återvänder till en position (hermeneutiken) som han egentligen velat lämna (för dekonstruktionen), a.a., s. 345.
- 23 Michel Foucault, *Diskursens ordning*, övers. Mats Rosengren, Stockholm/Stehag 1993, s. 18.
- 24 Jfr "För vem skriver litteraturvetarna?", a.a., passim.
- 25 Ibid., s. 257.
- 26 A.a., s. 24.
- 27 "Atterboms akustik", s. 100.
- 28 "Dialog och upplysning", *Stilen och lyckan*, s. 233.
- 29 P.D.A. Atterbom, "Minnesrunor", *Phosphoros* 1812.
- 30 Ungefär samtidigt som *Den romantiska texten* utkom i Sverige utgavs i Tyskland en teoridriven romantikstudie av Friedrich Kittlers *Aufschreibesysteme 1800/1900* (r.a. upplagan 1985). Dess tankeväckande korsställningar av abc-böcker och romantisk poesi har varit avgörande för min kritik av Engdahl. Om Atterbom och modern, se Otto Fischer, "The Voice of the Mother. On Reading, Writing and Femininity in Romantic Poetics and the Poetry of P.D.A. Atterbom", i *Romanticism in Theory*, red. Lis Möller & Marie-Louise Svane, Aarhus 2001.
- 31 A.a., s. 24.
- 32 *Den romantiska texten*, s. 193.
- 33 C. J. L. Almqvist, *Amorina eller Historien om de Fyra*, red. Bertil Romberg, *Samlade verk* 18, Stockholm 2000, s. vi.

- 34 Ibid.
- 35 *Den romantiska texten*, s. 202.
- 36 Almqvist, a.a., s. iii.
- 37 Ibid., s. vii.
- 38 Om Almqvists växling mellan olika bläckkulörer, se Ellen Key, *Sveriges modernaste diktare. Carl Jonas Love Almqvist*, Skrifter utgifna af Ord & Bild 2, faksimiltryck, Stockholm [1897] 1992, s. 13; jfr Lars Burman, *Tre fruar och en mamsell. Om C.J.L. Almqvists tidiga 1840-talsromaner*, *Almqviststudier* 2, Hedemora 1997, s. 20.
- 39 Michel Foucault, "Postface à Flaubert", i *Dits et écrits*, vol 1, red. Daniel Defert & François Ewald, Paris 1994, s. 297 f.
- 40 Se "Vad är en författare?", övers. Henrik Killander, i *Modern litteraturteori*, del 2, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, Lund 1991, s. 330–348.
- 41 Jfr Kittler, a.a., s. 102 ff.
- 42 Tamara Plakins Thornton, *Handwriting in America. A Cultural History*, New Haven & London 1996, s. 82.
- 43 A.a., s. 254.

Thomas Götselius, nitton år senare

KOMMENTAR TILL "DEN TEORETISKA TEXTEN"

I "Sokrates försvarstal" jämför Platon sin lärare med ett irriterande flygfä – en broms. Liknelsen framförs i en central passage i talet:

Athenare! Nu är det inte alls för min egen skull som jag driver försvaret, som man skulle kunna tro. Jag gör det för er skull, för att ni inte ska fälla mig och därmed göra ett misstag med den gåva som guden har gett er. För om ni dömer mig till döden kommer det att bli svårt för er att hitta någon annan av samma sort: helt enkelt en människa som – ursäktat uttrycket! – guden låter ansätta staden, som om staden vore en stor och ädel häst, som på grund av sin storlek är ganska trög och behöver en stingande broms som väcker honom.¹

Det är en överraskande vändning – vem identifierar sig frivilligt med en besvärlig insekt? Men bilden av Sokrates som den stingande bromsen är förstås en bild av filosofins funktion i Aten. Utan filosofin blir tankarna tröga. Endast filosofins smärtsamma stick kan väcka staden ur dess slummer.

Utfallet av rättegången antyder att en sådan syn på saken inte var allmänt omfattad. Inte heller kan den följande filosofiska traditionen i Västerlandet sägas ha varit särskilt sympatiskt inställd till Sokrates idé. Förmodligen är det först från och med 1900-talets andra hälft som detta synsätt har blivit mera allmänt omfattat. I den senmoderna kunskapspolitiken är "kritiskt tänkande" ett lösenord. Kritiskt tänkande är också humanioras paradgren. Och när humaniora i dag ska försvaras kan bromsliknelsen följaktligen aktiveras.² Inom litteraturvetenskapen görs detta tänkande emellertid verksamt under ett annat namn – vi kallar det "teori". Det är åtminstone så saken presenteras i en av ämnets vanligare läroböcker: "Teorins viktigaste effekt är att den ifrågasätter 'sunda förnuftet'", skriver Jonathan Culler och fortsätter: "Det ligger i teorins natur att genom bestridande av premisser och postulat omintetgöra vad man trodde sig veta".³ Byter man ut "teorin" mot "Sokrates" i satserna så tydliggörs teorins långa rötter.

Humaniora kan alltså försvaras med bromsmetaforens hjälp. Gäller detsamma teorin? Frågan kan säkert förefalla märklig – behöver den ens försvaras? – men att döma av den artikel som TFL-redaktionen valt att trycka om i detta jubileumsnummer så var den i alla fall levande omkring millennieskiftet. "Den teoretiska texten" kan i dag läsas som en dokumentation av en sen fas i ämnets interna strid om teori som fenomen. Eller kanske snarare en fas när striden tycktes avgjord till teorins fördel, men där striden likväl måste drivas vidare på en ny nivå och under nya förtecken för att det sokratiska idealet ska hållas levande. Det är också detta, frågan om den irriterande bromsen som fortsatt kunskapspolitiskt fenomen, som jag skulle vilja säga något om i samband med denna omtryckning.

Men först några ord om bakgrunden. "Den teoretiska texten" ingick i ett temamnummer om teorins ställning i svensk litteraturvetenskap omkring millennieskiftet. Artikeln utgör den översedda versionen av ett föredrag som hölls på TFL-dagarna i Lund ägnade just denna fråga. Övriga talare vid konferensen var Per-Erik Ljung, Beata Agrell, Michael Gustafsson, Eva Hættner Aurelius, Ulf Olsson och Hans Hauge. Att den dåvarande Lundaredaktionen fann det angeläget att diskutera teorins ställning i ämnet hade sina skäl. Efter flera decennier av febril teori-introduktion tycktes plötsligt ett interregnum råda omkring millennieskiftet. Signalerna från det impulsivande amerikanska litteraturstudiet var motsägelsefulla. Samtidigt som teoriexporten var fortsatt stark utbröt så kallade "theory wars", där teorin eller *Critical Theory* angreps som en föråldrad ideologiserande praktik. Ett tecken i skyn var en samling skrifter publicerade av de ledande universitetsförlagen som antydde att det vi hade att förvänta oss inte var ännu en ny teori utan snarare en situation där teori som sådant var överspelad. En räckta titlar som *After Theory*, *Post-Theory*, *The Death of Theory* etcetera talade sitt tydliga språk. Samtidigt, utanför ämnet, pågick ett samhälleligt teknologiskifte. Överallt talades det om de "nya mediernas" tilltagande betydelse, men kunde detta verkligen betyda något för en klassisk humanistisk disciplin som litteraturvetenskapen?

Artiklarna i TFL-numret var alla en reaktion på denna situation. I några av dem, däribland "Den teoretiska texten", formuleras ett försvar för teorin i linje med det sokratiska bromsidealet, men samtidigt ställs den självkritiska frågan varför teorin inte riktigt tycks ha den stingande effekt i den svenska litteraturvetenskapen som den utlovar. Det svar som ges i mitt eget bidrag är att orsaken till detta står att söka i att den teoridrivna svenska litteraturvetenskapen avhänt sig historien. Om den historiska dimensionen hos "tecknets materialitet" omvänt skulle synliggöras, så öppnas ämnet för ett diskursanalytiskt eller medieteorologiskt perspektiv, vilken i sin tur förankrar ämnet i nuet och den samtida mediesituationen. Priset för en sådan modernisering av ämnet blir emellertid att dess estetiska identitet utsätts för en kritisk nedmontering. Artikeln avslutas med en argumentation för det oundvikliga i en sådan. Det kan nog förefalla som en väl drastisk slutsats. Men poängen var att få till en kritisk rikttningsförändring, efter de många åren av "läsningar", och där fyllde det negativa momentet en viktig funktion.⁴ "Man vinner ej det nya, utan genom uppoffring av det antagna", som sentensen lyder.

I dag, ett par decennier efter millennieskiftet, är de perspektiv som artikeln för fram integrerade i ämnet. Samtidigt tyder ingenting på att vi befinner oss "efter teorin". Nya teoretiska riktningar lanseras med jämna mellanrum, med samma grundambition som den medieteorietiska, att ställa uppfordrande frågor, att skapa aktualitet, att etablera relevanssammanhang. Även synbarligen reaktiva eller anti-sokratiska riktningar som post-kritiken kan identifieras som ännu en teori i raden, för vad är Rita Felskis projekt om inte ett försök att omsätta affekt-teorin inom litteraturvetenskapen?

Som anhängare av det kritiska projektet borde man alltså finna sig leva i den bästa av världar. Ändå tycks mig artikelns lägesbeskrivning vad det gäller teorins faktiska verkan misstänkt aktuell. Uppfyller teorin verkligen sin sokratiska funktion? Självklart är det vanskligt att svara på den frågan på ett allmänt plan, men vid sidan av några viktiga undantag är jag nog böjd att hålla med mitt yngre jag: ämnet borde kunna producera en spetsigare och mera utmanande forskning. Detta inte bara för att det är bra för ett ämne att producera sådan forskning i största allmänhet, utan för att denna

forskning utför en uppgift bortom sig själv: den fyller en legitimerande funktion för en underlegitimerad vetenskap.

Varför underlegitimerad? Av det enkla skälet att inget ämne är av naturen givet, utan tvärtom ett resultat av historiskt föränderliga kunskapspolitiska villkor och val. Alla ämnen behöver på något sätt motivera sin existens och sitt syfte i relation till sin omvärld. Jag menar att vi kan förstå fenomenet "teoris" historia i ämnet ur detta perspektiv. I ett visst historiskt läge dyker den upp som en impulsgivande faktor i forskningen men kommer samtidigt att medföra en ny strategi för att skapa legitimitet – när äldre strategier uttömt sina energier eller framstår som föråldrade lanseras den som en lösning på ett gammalt ämnens nya problem: dess hotande irrelevans i ett förändrat samhälle.

Detta sätt att se på saken framkastades i det samtal i plenum som avslutade TFL-dagarna 2002 och som finns återgivet i temanumret.⁵ De historiska belägg för tesen som läggs fram där är tämligen tunna, det medges, men så var det också en debatt och inte en undersökning. Ett bättre stöd för perspektivet, men uppskalat till att gälla de humanistiska ämnena överlag, finner man i en aktuell avhandling i idéhistoria, Hampus Östh Gustafssons *Folkhemmets styvbarn. Humanioras legitimitet i svensk kunskapspolitik 1935–1980* (2020). Det är en studie som borde vara obligatorisk läsning för alla humanister som vill förstå varför vi befinner oss där vi gör. Vid sidan av att ge en ny bild av humanioras historia i Sverige närmar den sig också den till synes eviga krisdiskursen med en välbehövlig analytisk distans.

Grundfrågan i undersökningen är vad som hände med humaniora när det nyligen demokratiserade landets utbildningsinstitutioner moderniserades. Mycket kort kan svaret sammanfattas som att ämnena förflyttades från centrum till periferi. Från att ha haft en elitsocialiserande funktion i ett samhälle där ledande politiker inte sällan var professorer i humanistiska ämnen, kom humaniora att framstå som ett bakåtsträvande bihang när en ny politisk elit formerades, den högre utbildningen expanderade och övriga vetenskaper engagerades i det praktiska arbetet med byggandet av det demokratiska välfärdssamhället. I den nya framtidsinriktade "planeringrationella kunskapsregim" som etablerades fann sig de humanistiska ämnena onödiggjorda. Den legitimitetsförlust som blev följden förklaras, sammanfattar Östh Gustafsson, "till stor del med att kunskapsområdet, till skillnad från naturvetenskap, teknik och samhällsvetenskap, inte framstod som generativt nog i relation till de progressiva och egalitära ideal som kännetecknade den svenska [kunskapspolitiska] regimen".⁶ Han visar vidare att humanisterna först svarade på denna med förvirring, därefter med anpassning under efterkrigstiden (det är här de ökända namnbytena kommer in: från "litteraturhistoria med poetik" till "litteraturvetenskap"), för att under 1970-talet slutligen formera sig kritiskt och mobilisera ett mer aktivt motstånd där den kunskapspolitiska regimen utgångspunkter ifrågasattes. I litterära termer känner vi denna mobilisering i form av PAN/Norstedts serie "Kontrakurs", det vill säga titlar som *Vetenskap som kritik* (1974), *Positivism, marxism, kritisk teori* (1972), *Prolog till en marxistisk antropologi* (1971) och så vidare, men även *Textens dimensioner* (1975), *Poetik och lingvistik* (1974) och *Den poetiska texten* (1974). Seriens, och kanske hela mobiliseringens, portalverk var *Humaniora på undantag* (1978), där orsaken till den långa utförlöpan för första gången inte söktes i yttre omständigheter (njugga statsmakter) utan i inre (de humanistiska ämnens inre formering).

En viktig slutsats i undersökningen är alltså att det först är med det kritiska (eller teoretiska) projektet som humaniora lyckas hitta en offensiv strategi för att legitimera området. Betoningen av områdets särart bäddade för en förståelse av humaniora som i besittning av en exklusiv kompetens som kritiker och demokrativäktare. Priset man betalat för den är emellertid en självvald outsiderposition, en kritik som bara låter sig formuleras från marginalen. Om man tidigare blivit förbigången i medelsfördelningen på grund av att man hamnat på defensiven och inte kunnat förklara sitt värde, så förut-satte den offensiva legitimeringsstrategi man nu konstruerade att man stod i opposition till sin uppdragsgivare. Det kritiska projektet skapade således en offensiv självbild men var, som man kan förstå, inte ett vinnande argument i det kunskapspolitiska spelet. Med den nya kritiska rollen följde dessutom, visar Östh Gustafsson, krisdiskursen. Humanioras kris är emellertid, sett till områdets relativa deklassering, ett fenomen som uppstår i mitten av 1930-talet och sedan består, men det är först i samband med att man förmår skapa en offensiv legitimeringsstrategi som talet om krisen dyker upp och, som det länge verkade, permanentas.⁷

Östh Gustafssons avhandling är alltså ett viktigt bidrag till förståelsen av vår egen situation. Men den inspirerar också till omtänkande. Ovan upprepade jag behovet av en litteraturvetenskap som lever upp till det sokratiska idealet. Men, kan man invända, om teorin nu inte har någon stingande effekt kanske det hänger samman med att en ny kunskapspolitisk regim trätt i kraft utan att vi förstått det. Vi skulle i så fall befinna oss i en position liknande den 1950-talets humanister befann sig i då de fortsatte tala om behovet av bildning i vertikala termer (att ovanifrån leda eller fostra andra samhällsmedlemmar) utan att förstå att tåget mot framtiden hade gått och biljetten var utskriven med andra horisontella och demokratiska begrepp. Östh Gustafssons undersökning sätter punkt 1980 och även om det kritiska projektet knappast upphör med det nya decenniets inträde, så understryker han att den nyliberala strömkantringen under seklets slut också sätter avtryck i kunskapspolitiken. Frågan är bara vilka.

Ett förslag som framkastades under konferensen 2002 är att teorins ställning i litteraturvetenskapen kan förstås med hjälp av marknadsbegreppet. I "Teori og marked" menar Hans Hauge att olika teorier kan ses som aktörer på en fri marknad, där man kämpar om marknadsandelar och försöker maximera sin vinst.⁸ Tanken kan synas banal men om den paras med en institutionell analys där universitetet som sådant visar sig ha omdanats enligt marknadsliberala principer fördjupas bilden. Även om det svenska universitet framstår som jämförelsevis förskonat från grandiosa nyliberala reformer som privatiseringar, så innebar 1990-talets *akademiska* reformer likväl att New Public Management introducerades i högre utbildning och forskning.⁹ Under 00-talet lanserades vidare det "entreprenöriella" universitetet med tillhörande "innovationsbyråer" som en förebildlig modell för svensk högre utbildning. En idéhistoriker som Sverker Sörlin har inte för inte identifierat "the (neoliberal) Evaluative regime" som en sen fas i svensk kunskapspolitik medan en ekonomhistoriker som Ylva Hasselberg har visat att begrepp som "akademisk kapitalism" kan användas för att klargöra förändrade beteenden inom systemet.¹⁰ Sven Anders Johansson har i förlängningen av Hasselbergs arbete visat på hur "projektifieringen" slagit igenom i den litteraturvetenskapliga forskningen.¹¹

Att undersöka hur en sådan kunskapspolitisk regim skulle vara konstruerad låter sig naturligtvis inte göras här, men spontant vill jag ändå ge Hauge rätt, marknadsbegreppet är relevant i sammanhanget.¹² Det skulle åtminstone vara ett sätt att förklara det

utbudsöverskott på teorisidan som vi har vant oss vid: de otaliga ”vändningarna”, de ständiga adderingarna av nya ”studies”, de ändlösa lanseringarna med hjälp av suffixet ”post”. Men viktigast av allt: teoriernas märkliga konsekvensfrihet – avsaknaden av bromsstick – förklaras. Teorins funktion är inte, trots vår övertygelse om motsatsen, att ställa de obehagliga men nödvändiga frågorna. Det är att vara en vara på en akademisk marknad, där framgångsrika entreprenörer kan utnyttja den för att via det så kallade ”kvalitetsbaserade resurstilldelningssystemet” skapa nätverk, utveckla projekt, söka anslag, bygga forskningsmiljöer i konkurrens med andra aktörer och slutligen producera ”citeringar” och bibliometriska data som – i en vacker återkopplingsslinga – bekräftar teorins värde.¹³ Ju större framgångar av denna typ ett ämne kan uppvisa (”excellens”), desto större legitimitet för detsamma. Det gör att den skissade regimen vänder på den traditionella relationen mellan vetenskapligt värde och vetenskaplig framgång. I dag är en vetenskaplig satsning värdefull om den är framgångsrik i excellenstermer, inte framgångsrik för att den befunnits vetenskapligt värdefull. Den av VR och RJ initierade undersökningen av litteraturvetenskapens tillstånd från 2014, ”Mångfaldig litteraturforskning”, uppstod till exempel inte ur ett missnöje med utfallet i rådsstödda litteraturvetenskapliga projekt (= bristande vetenskapligt värde) utan ur det faktum att förhållandevis få litteraturvetenskapliga projekt beviljats medel av råden (= bristande excellens).¹⁴

Om denna skiss framstår som en orättvis betraktelse för de inblandade så är jag den förste att erkänna mig som en del av systemet – för vem kan stå utanför? Samtidigt finns det ingen anledning att för den skull avstå från att utveckla nya, alternativa legitimitetsstrategier, strategier som likt den kritisk-teoretiska en gång förmår vända spelet på nytt. I arbetet med sådana är det viktigt att inte fastna i en nostalgisk syn på den tid då teorin var en veritabel guldmyntfot och litteraturvetenskapen ämnet på allas läppar. Det teoretisk-kritiska projektet kan inte återupprättas, hur vackert det än var, men bärande tankar kan räddas ur det och komplementära legitimeringsstrategier kan utvecklas som inte förutsätter kritikens outsiderposition, utan som i samarbete med andra intressenter förmår identifiera aktuella – kritiska – kunskapsbehov.

Av de bärande tankarna måste särskilt en framhållas för litteraturvetenskapens del: litteraturens koppling till samhället. Om den hålls levande (det vill säga problematiseras eller undersöks ur ett i princip obegränsat antal perspektiv) kommer ämnet att tillsammans med andra kunna vara drivande i utvecklingen av ett nytt, framtida kunskapspolitiskt paradigm. Hur ett sådant kommer att se ut är långt ifrån avgjort, även om det arbete som på senare tid gjorts inom exempelvis ”posthumanities”, digital humaniora eller miljöhumaniora förmodligen ger en fingervisning. Tendensen går mot ämnes- och fakultetsöverskridande arbeten centrerade kring ett gemensamt problemfält. Bland dem som velat se detta som en avgörande förändring i svensk och internationell kunskapspolitik finner man Sörlin som benämner fenomenet ”integrative humanities”.¹⁵ Hans poäng är att humaniora har fått ett nytt genomslag i den svenska forskningspolitiska diskursen då man under 2010-talet relaterat sig till andra vetenskapliga aktörer för att gemensamt forska kring samhälleliga utmaningar där stora kunskapsbehov föreligger. Den binära tropen ”kritik” och ”kris” skulle därmed ligga bakom oss.¹⁶

Jag tror att vi bör se en sådan utveckling som en möjlighet, inte minst eftersom det öppnar för en ämnesutveckling i experimentets tecken. För en objektsvetenskap som litteraturvetenskapen gäller det att tänka till hur man kan använda sitt stoff och sina

kompetenser tillsammans med andra. Men framför allt är det viktigt att ha modet att använda sin vetenskap till att ställa de svåra och viktiga frågorna – det kommer nämligen att behövas. I hägnet av antropocen och de samhällsomdaningar som vi står inför kommer ämnenas och vetenskapernas inbördes roller att avgöras på nytt. ”Humanioras legitimitet omförhandlas nu”, som Hampus Östh Gustafsson lakoniskt slår fast.¹⁷

Noter

1. Platon, ”Sokrates försvarstal”, i *Skrifter* vol. 1, Jan Stolpe övers. (Stockholm: Atlantis, 2000), 31.
2. Se Martha C. Nussbaum, *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities* (Princeton: Princeton University Press, 2012), 47–48.
3. Jonathan Culler, *Litteraturteori. En mycket kort introduktion*, Sven-Erik Torhell övers. (Lund: Studentlitteratur, 2011), 14, 24.
4. Mindre nödvändig är den kriorättande attityden, men den får nog skrivas på kontot för ”ny, ung, men konkurrerande skolbildning”. Dess bättre blev jag själv snart rättad av Louise Vinge, som i samband med att numret kom ut uppmärksammade mig på att jag felciterat Almqvist; ”rött saffran” i citatet på s. 30 i artikeln ska vara ”rött saffian” och inget annat. Tyvärr medför den ompubliceringsteknik som tillämpas i detta nummer att gamla synder blir nya, då någon korrigering av felcitatet inte är möjlig.
5. ”SAMTAL I PLENUM. Det visionära i teorin”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 32 (2002:4), 105–118.
6. Hampus Östh Gustafsson, *Folkhemmets styvbarn. Humanioras legitimitet i svensk kunskapspolitik 1935–1980* (Göteborg: Daidalos, 2020), 405.
7. Det är därför ”litteraturvetenskapens kris” formuleras i *Textens dimensioner* (1975) och inte i *Litteraturforskningens dilemma* (1961). Visserligen kan den äldre skriftens kritik mot ämnet och dess krav på vetenskaplig modernisering analyseras i legitimeringstermer, men då som en reaktiv anpassning till den ”planeringsrationella kunskapsregimen”, där positivismen var det förhärskande vetenskapsidealet, snarare än som ett uttryck för en humanistisk offensiv. I *Textens dimensioner*, som kanske kan ses som det första samlade försöket att lansera ”teori” som ett villkor för en ”kritisk” litteraturvetenskap i Sverige, inleder Aspelin inte för inte med att förkunna ämnets kris: ”Föreliggande skrift är skriven som ett ’klargörningsarbete’. Den vill placera sig i en alldeles konkret situation: i litteraturvetenskapens aktuella krisläge.” Se Kurt Aspelin, *Textens dimensioner. Problem och perspektiv i litteraturstudiet* (Stockholm: PAN/Norstedts, 1975), 7. Om Lönnroths skrift som en del i en anpassning till det kunskapsideal som rådde i ”efterkrigstidens socialstat”, se samtalet i plenum, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 32 (2002:4), 116.
8. Se Hans Hauge, ”Teori og marked”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 32 (2002:4), 92–104.
9. För en introduktion, se t.ex. Lars Bengtsson, *Vad är entreprenöriella universitet och ”best practice”?* (Stockholm: Entreprenörskapsforum, 2011).
10. Se Sverker Sörlin, ”Humanities of Transformation. From Crisis and Critique towards the Emerging Integrative Humanities”, *Research Evaluation* 27 (2018:4), 291, <https://doi.org/10.1093/reseval/rvy019>; Ylva Hasselberg, *Inte utan visst motstånd. Essäer om akademisk kapitalism och akademisk nyliberalism* (Möklinta: Gidlunds, 2019), 91–100. Se även dens. *Vem vill leva i kunskapssamhället? Essäer om universitetet och samtiden* (Möklinta: Gidlunds, 2009).
11. Se (Sven) Anders Johansson, ”Projektfieringen. Litteraturvetenskapen som vara”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 44 (2014:3–4), 53–61.

12. Det finns en omfattande internationell litteratur som behandlar universitetens omdaning under nyliberalismens tryck, men numera också en litteratur som utvecklat en ingående kritik av de ekonomistiska tankemodellerna, se till exempel Stefan Collini, *What are Universities for?* (London: Penguin, 2012), samt Helen Small, *The Value of the Humanities* (Oxford: Oxford University Press, 2013).
13. "Projektfieringen gör oss alla till entreprenörer", påpekar exempelvis Hasselberg. Om hur projektfieringen av forskningen framtvingat förändrade definitioner av fenomenet forskning, se dens., "Non olet", i *Inte utan visst motstånd*, 57–70. Se även (Sven) Anders Johansson, "Projektfieringen".
14. Informell uppgift lämnad till undertecknad. Den beläggs inte i rapporten, se <https://www.vr.se/analys/rapporter/vara-rapporter/2014-05-02-mangfaldig-litteraturforskning.html>.
15. Sverker Sörlin & Graeme Wynn, "Fire and Ice in the Academy. The Rise of the Integrative Humanities", *Literary Review of Canada* 24 (2016:6), 14–15, <https://reviewcanada.ca/magazine/2016/07/fire-and-ice-in-the-academy/>, samt Sörlin, "Humanities of Transformation", 293.
16. Sörlin, "Humanities of Transformation", 295.
17. Östh Gustafsson, *Folkhemmets styvbarn*, 400.

EVA HEGGESTAD, MARIA KARLSSON &
ANNA WILLIAMS

"TEMA: SKEVT"

***TfL* 2005:3**

Med redaktörernas kommentar, sexton år senare

TfL

Tidskrift för litteraturvetenskap
Nr 3 2005



Tema: Skevt

”Hon är svart och lesbisk” – om intersektionella röster i Nella Larsens romaner.
Risbastun i banken och mordet på Ahirab – homoerotik och estetik i Heidenstams
brev till Levertin.

Andrea Dworkin och den pornografiska sanningen.

Erotisk språkförbistring – om queera läckage i Mathilda Roos 1880-talsromaner.

Himlens nåd och vrede – 1800-talsoperans brott mot sekularonormativiteten.

Reflektioner över en nytutgiven klassiker – Radclyffe Halls Ensamhetens brunn.

Skönlitteraturens skevaste texter

Recensioner

Inledning

I detta nummer av *Tidskrift för litteraturvetenskap* ställer vi begreppet *skeiv* 3 i fokus för det litteraturvetenskapliga intresset. Termen är inspirerad av norskans *skeivt*, ett begrepp som ofta – men inte alltid – används synonymt med begreppet *queer*. Men eftersom ordet också har kvar sina mer vardagliga associationer, det vill säga till något som böjer av, något som är vint eller avvikande, erbjuder det en vidare tolkningsram. Det är den innebörden vi velat ta fasta på när vi prövar gränserna för begreppets räckvidd.

I Sverige har queer-perspektivet under senare år främst använts för att analysera sexualitet i förhållande till heteronormativitet. Vi menar att queer-perspektivets fokus på normativitet har varit ett viktigt analytiskt redskap som använts i förhållandevis liten utsträckning inom litteraturvetenskapen. I detta nummer av TFL har vi valt att knyta an till queer-begreppet eftersom vi tror att de insikter som det förmedlat har ett brett användningsområde och kan vidgas till att omfatta även andra slags normbrott än de som bryter mot det utpräglade heteronormativa. För detta utvidgade queer-begrepp använder vi termen *skeiv*. Fördelen med att pröva ett nytt uttryck kan också vara, vilket påpekas i en av uppsatserna nedan, att termen queer räddas från urvattning och behåller sin pregnans.

En »skeiv tolkning« söker i den litterära texten det som sticker ut, oroar eller stör. Analysen sker, kan man kanske säga, på skrå. En läsare kan anlägga en skeiv blick på texten och texten i sig kan förmedla ett skevt perspektiv. Det skeva kan finnas i språket, i gestaltningen av samhället, i det etiska eller estetiska grundantagandet. Något skevt kan yttra sig som allt från en knappt märkbar irritation till en chockerande avvikelse. Associationerna kan gå till det skamliga, konstiga, absurda eller skrämmande. Den läsare som inspireras av termen skeiv koncentrerar sig på det som sätter normaliteten i gungning, det som destabiliserar en ordning. På samma gång kan det locka läsaren att fundera över vem eller vad som definierar det skeva.

Några av uppsatserna knyter tydligt an till queerforskning och sexualitet. Andra undersöker »skevhet« i andra bemärkelser. Vi vill betrakta detta som en ansats, och ett försök att utifrån den litterära analysen föra tänkandet kring normativitet och avvikelser vidare inom litteraturvetenskapen. Perspektivet är medvetet brett; prövandet står i centrum och vi hoppas att bidragen kan inspirera till fortsatt experimenterande med begreppet inom vårt ämne. Vi har gett författarna ganska fria händer när vi bett dem tolka litterära verk eller företeelser utifrån skev-begreppet. Resultatet har blivit mångförgrenat och tankeväckande.

Är begreppet *skevt* negativt laddat? Och kan det i så fall laddas om och bli vetenskapligt användbart? Det frågar sig Kerstin Munck i den diskussion om skev-begreppet hon för i sin uppsats »Hon är svart och lesbisk'. Om intersektionella röster i Nella Larsens romaner«. I någon mån får frågan sitt svar i Muncks analys av den amerikanska 1920-talsförfattaren Nella Larsen. Hennes romankonst iscensätter en rad normbrott och intersektionella maktförhållanden, och Munck visar hur romanerna skapar vad hon kallar skeva protagonister; såväl hudfärg som bildning och kön skänker huvudpersonerna en udda och utpekad ställning, beroende på sammanhanget. Intressant nog riskerar författaren samma öde genom att skildra för tiden tabubelagda ämnen som lesbisk kärlek och svarta kvinnors sexualitet. Det skeva skär tvärs genom romanerna, språket, författarbiografin och tidens sociala verklighet.

Heidenstams homoerotik analyseras i Cristine Sarrimos uppsats »Risbastun i banken och mordet på Ahirab. Homoerotik och estetik i Heidenstams brev till Levertin«. Kring sekelskiftet 1900 gick gränsen för vad som betraktades som anstötligt snarast mellan det privata och det offentliga. Det som i offentligheten ansågs som oacceptabelt kunde vara legitimt i det privata. Mäns privata handlingsutrymme var betydligt större då än idag, menar Sarrimo, vilket måste beaktas vid tolkningen av Heidenstams relationer, korrespondens och skönlitterära verk. »Skeva« handlingar måste alltid historiseras. Endast genom att belysa Heidenstam utifrån samtidens föreställningar kan hans estetiska projekt förstås. Både i dikt och liv gestaltar han en klasskonflikt där expanderande medelklassvärderingar bryts mot försvagade aristokratiska ideal präglade av individualism, frivolitet och elit tänkande. Realitetsprincipen vinner över lustens utopi i Heidenstams livsverk. »Ungdomens livsglädjesprogram går inte att förverkliga annat än som en dröm och saga om en Orient som aldrig egentligen funnits annat än i barndomens lekar«, sammanfattar Sarrimo.

En genre i vilken realitetsprincipen endast skenbart existerar är enligt Magnus Ullén pornografin. I uppsatsen »Andrea Dworkin och

den pornografiska sanningen« hävdas att pornografin ställer frågan om förhållandet mellan fiktion och realitet på sin spets: å ena sidan reser den sanningsanspråk som ingen annan genre, å den andra underminerar den sig själv genom sina absurda scenarier. Detta gör pornografin skev i förhållande till sina anspråk menar Ullén. Som exempel anför han nyligen bortgångna författaren och pornografimotståndaren Andrea Dworkins skönlitterära verk. Ullén visar hur författarjaget försöker använda en pornografisk strategi för att överbrygga gapet mellan verklighet och fiktion samt hur och varför hon – på samma sätt som pornografen – misslyckas.

I Eva Borgströms uppsats »Erotisk språkförbistring. Om queera läckage i Mathilda Roos 1880-talsromaner« analyseras några verk av en av det litterära åttitalets idag mindre kända författare. Dessa kan inte bara ses som typisk tendenslitteratur, som i sann åttitalistisk anda debatterar äktenskapet och förhållandet mellan könen. Som Borgström visar finns här även – ofta bara antytt, men ibland också explicit – en gestaltning av kvinnors samkönade erotiska begär. Men Borgström lyfter inte enbart fram hur Roos avviker från normativiteten utan visar också hur texternas skevhet provocerade samtiden. Bland annat signaturen Esselde, det vill säga Sophie Adlersparre, anklagade Roos för att erotisera »den svärmiska sjelfuppoffrande vänskap«, som råder mellan de kvinnliga protagonisterna i romanen *Höststormar*.

1800-talets operakonst kan ses som normbrytande i sig, såväl estetiskt som moraliskt och politiskt. Librettona präglas av sentimentalitet och överdrifter med vindlande intriger, märkliga sammanträffanden, hot mot familjen, avslöjande tecken, ogenerade gester – allt förstärkt av musiken. Trots sådana traditionellt sett låga inslag är genren »inbegreppet av knäsatt finkonst«, påpekar Torsten Pettersson i »Himlens nåd och vrede. 1800-talsoperans brott mot sekularonormativiteten«. Men även ställd mot religiösa ideal är 1800-talets opera skev. Pettersson kallar (analogt med heteronormativitetsbegreppet) tidens religiösa norm för »sekularonormativiteten«, och syftar på imperativet om immanens och empiri som kännetecknade seklets alltmer sekulariserade världsbild. Genom en rad exempel visar Pettersson hur 1800-talsoperan i sin upptagenhet av religiös tematik avviker från denna norm. Hur kom sig detta? Uppsatsen ger flera svar på frågan, vilken inte minst adresserar vår samtid, som ännu så aktivt hyllar 1800-talets operakonst.

Kärlek mellan kvinnor är temat i Ann-Sofie Lönngrens presentation av Radclyffe Halls kultförklarade roman *Ensamhetens brunn* (*Well of Loneliness*) från 1928, vilken nu kommit i nyutgåva. Samtidigt som romanen betraktats som en lesbisk bibel, är den omstridd. De förklaringar

som Hall ger till den kvinnliga huvudpersonen Stephens annorlunda-
het baseras på de sexologiska forskningsrön som var aktuella vid förra
sekelskiftet. Homosexualiteten sågs inte bara som medfödd utan dessutom
som en defekt, även om den »inverterade personligheten« också borde
visas respekt och förståelse. Moderna queerteorier, menar Lönngren,
skulle dock kunna kasta nytt ljus över romanen. I stället för att ömkas
eller fördömas synliggör den »inverterade« det som faller utanför den
stora berättelsen om heterosexualiteten.

Litteraturen gestaltar avvikelser på en mängd olika områden. Det kan
gälla sexualiteten, könsidentiteten eller den etniska hemvisten, men också
religionen och konsten. Som språkverk eller idébärare kan litteraturen i
sig själv vara skev. Möjligheterna är snudd på outtömliga. Med detta TFL-
nummer önskar vi er en riktigt skev läsupplevelse.

Eva Heggstad, Maria Karlsson & Anna Williams



"Skönlitteraturens skevaste texter."

Läs bland annat om Carl-Börje Nordéns *Sexsamariterna från Kosmos*, Barbro Lindgrens *Loranga*, Masarin och Dartanjang, Flann O'Briens *The Third Policeman*.

Posttidning

Pris: 75 kr

ISSN: 1104-0556

Eva Heggestad, Maria Karlsson & Anna Williams, sexton
år senare

EN SKEV HISTORIA. FRÅN UPPSLAG TILL BEGREPPSUTVECKLING

Skevt från början

För sexton år sedan fick vi, tre litteraturforskare i Uppsala, en förfrågan om att vara gästredaktörer för ett temanummer av *Tidskrift för litteraturvetenskap*.¹ Tanken var att vi skulle knyta an till ett aktuellt forskningsfält och vid denna tid låg queerforskningen nära till hands. År 1996 hade queerbegreppet introducerats på svensk mark i ett temanummer av *lambda nordica*.² På bred front slog det igenom i början av det nya millenniet med Tiina Rosenbergs *Queerfeministisk agenda* som publicerades 2002. Queerbegreppet var alltså relativt nytt och hade, trots oviljan att fånga det i en snäv definition, sin huvudsakliga inriktning på ifrågasättande av heteronormen.

Men litteraturen gestaltar och problematiserar även andra typer av normbrott, resonerade vi. Var det möjligt att reservera queerbegreppet för studier som ifrågasätter den hegemoniska heterosexualiteten och kunde vi finna ett begrepp som rymmer destabilisering också av andra maktordningar? Inspirationen kom från norskans "skeiv" som förutom sin ursprungliga betydelse av skev, sned och vind också användes som en synonym och ett systerord till queer i både teoretisk och aktivistisk bemärkelse.

När vi översatte ordet till svenska frikopplade vi det dock från queer, bland annat med syftet att inte försvaga queerbegreppets betydelse, eller som vi skrev: "att termen queer räddas från utvattning och behåller sin pregnans".³ Därmed ville vi öppna det för nya användningsområden. *Skev* kom i vår tolkning att bli ett begrepp med vida möjligheter. I vårt nummer av *TfL* – som alltså blev temanumret *Skevt* (2005:3) – skrev vi inledningsvis att det kan fokusera på det som sticker ut eller stör: "Det skeva kan finnas i språket, i gestaltningen av samhället, i det etiska eller estetiska grundantagandet." Det handlar om att söka det som "sätter normaliteten i gungning" och det som "destabiliserar en ordning".⁴

Skev-begreppet existerade alltså inte inom den svenska litteraturvetenskapliga forskningen vid den här tiden, och vi tyckte att det fyllde en lucka. Vår önskan var att introducera ett begrepp som inte var direkt kopplat till aktivism, och testa dess analytiska möjligheter och gränser genom att bjuda in skribenter till vårt temanummer. Det kändes befriande och roligt att bryta ny mark och att inte vara tvungen att luta sig mot en tung tradition, och det var med spänning som vi såg fram mot vad de olika bidragsgivarna skulle skriva om och hur de skulle använda sig av vårt nyintroducerade begrepp. Vi gladdes också över de svar vi fick från de sjutton litteraturvetare som vi vänt oss till med frågan: "Vilken är den skevaste skönlitterära text du läst?" Svaren, som

endast fick vara på några rader, hade en enorm bredd och tog upp allt från *Bibeln* till Barbro Lindgrens *Loranga, Masarin och Dartanjang* (1969), Carl-Börje Nordéns *Sex-samariterna från Kosmos* (1972) och Michel Houellebecqs *La possibilité d'une île* (2005).

Skevt i bruk

Gensvaret från författarna var entusiastiskt och de sex artiklar som antogs för numret spände över ett brett fält. De medverkande var verksamma vid fem olika lärosäten: Göteborg, Malmö, Stockholm, Umeå och Uppsala. Ingen av författarna förde en renodlat teoretisk diskussion utan samtliga arbetade med ett specifikt material som de prövade begreppet mot: Nella Larsens romankonst, Verner von Heidenstams korrespondens med författarkollegan Oscar Levertin, Andrea Dworkins skönlitterära verk, Mathilda Roos åttitalsprosa, artonhundratalets operalibretton och Radclyffe Halls klassiska roman *Ensamhetens brunn*. Varje bidrag resonerade däremot kring definitionen av *skevt* på ett sätt som vi tyckte kunde vara inspirerande för fortsatt teoretisk diskussion.

I sitt bidrag om den amerikanska författaren Nella Larsen prövade Kerstin Munck *skevt* som ett intersektionellt redskap att användas för att studera andra normbrott än de som rör sexualiteten. Utifrån ett maktperspektiv analyserade hon dels romangestalterna som "skeva protagonister", präglade av kön, rasifiering och social tillhörighet; dels identifierade hon författarens skeva position genom hennes ämnesval (lesbisk kärlek, svarta kvinnors sexualitet) och i marginaliseringen som svart, skrivande kvinna i mellankrigstidens USA.⁵

Cristine Sarrimo tog sig an nationalskalden Verner von Heidenstams estetik och homosociala relation till Oscar Levertin. Breven mellan Heidenstam och Levertin handlar delvis om sexuella förbindelser med olika kvinnor, men den enda kärleksrelation som förekommer är dock den mellan de två brevskrivarna, hävdade Sarrimo, som skriver att den ger intrycket att de bägge männen "älskar varandra mer troget och uppriktigt än någon av de kvinnor som passerar revy".⁶ Mycket i brevens estetik och relationerna som beskrivs kan tolkas som skevt – ur ett nutidsperspektiv där otrohet, homosocialitet och ojämställdhet mellan könen kan betraktas som normbrott. Sarrimo pläderade dock för historisering; insatt i sitt historiska sammanhang var rörelseutrymmet i det här hänseendet betydligt större.

Om den "pornografiska sanningen" skrev Magnus Ullén i sin artikel. Pornografins hävdande att det som skildras där händer i verkligheten menade han var skevt. Pornografen återger inte verkligheten utan en fantasi, ett faktum som inte accepteras av genrens motståndare: "Pornografen ger, enligt porrmotståndarna, en genomfalsk bild av sexualiteten, men för att ge tyngd åt denna iakttagelse [...] tvingas man insistera på att denna lögn likafullt är sann."⁷ Samma paradox gör att Andrea Dworkin genom att använda pornografen som strategi misslyckas med att formulera sitt motstånd.

En ganska bortglömd författare i det moderna genombrottet blev ämnet för Eva Borgströms bidrag som behandlade Mathilda Roos' romaner. Liksom Kerstin Munck spårade hon skevhet (som här snarast blev synonymt med queer) både i de skönlitterära texterna och i författarens ställning på det litterära fältet. I Roos' för åttitalet typiska tendenslitteratur fann Borgström ett "queert läckage" som handlar om erotiskt begär mellan kvinnor. Med en skev läsning framträdde den normativa heterosexualiteten hos Roos som ett maktförhållande snarare än som något naturgivet. För samtiden blev det

besvärligt att förhålla sig till detta skavande motiv i en tid då kvinnosaken både var på frammarsch och under attack.⁸

Artonhundratalets opera kan också betraktas som skev, hävdade Torsten Pettersson i sitt bidrag. Dess libretton överflödade av excesser i känslor, intriger och gester. Även mot tidens religiösa mall, "sekularonormativiteten", tedde den sig skev (och kan te sig sådan ännu idag) vilket Pettersson visade med exempel ur genrens repertoar av religiösa teman i ett alltmer sekulariserat samhälle: gudomligt ingripande, striden mellan ont och gott, Guds straffdom.⁹ Det understöddes av den romantiska musiken som förstärkte de dramatiska motiv som den religiösa fonden frambringade.

Slutligen uppehöll sig Ann-Sofie Lönngren vid Radclyffe Halls ikoniska roman *Well of Loneliness* från 1928 vilken nyligen hade getts ut i en svensk nyutgåva (*Ensamhetens brunn*). Romanens bild av Stephen, dess kvinnliga huvudperson, är präglad av sekelskiftets sexologiska forskning som slog fast homosexualitet som en defekt. En helt annan tolkning kan erbjudas med hjälp av aktuell queerteori menade Lönngren, vilken kan kasta ljus över romanens skildring av det som inte rymts inom den allt överskuggande heteronormativa diskursen.¹⁰

En del av skribenterna valde alltså att koppla analysen till queerbegreppet vilket inte var förvånande eftersom även det var ganska nytt och behövde prövas och tillämpas. Dessutom finns ju omedelbara konnotationer och beröringspunkter mellan queer och skev. Några författare rörde sig vidare utanför queer-sfären och vidgade *skev* mot en bredare tillämpning. Utöver det queera operationaliserades begreppet i relation till social position, rasifiering, och kön. Det sattes i spel såväl kring fiktion som historia, religion och biografi. Gick det att tänka skev-begreppet på det viset? Vi var överens om att det var fruktbart och att det gick att utvinna ny kunskap från analyser ur en sådan öppen synvinkel. Skev skulle alltså vara ett tänjbart begrepp som vi såg det – något som förstås är både en styrka och en svaghet – och hade vi definierat begreppet idag skulle vi förmodligen förhållit oss till helt andra infallsvinklar som temporalitet, posthumanism och olika typer av sårbarhetsteori.

Skevt på nya vägar

Några omedelbara reaktioner på numret fick vi inte, men vi kan konstatera att vår idé om att använda *skev* inom svensk litteraturvetenskap efter en handfull år nådde flera avhandlingar, och att begreppet genom dessa studier har definierats grundligare, etablerats och spridits. Framförallt har det gällt forskning om ungdomsromaner och inom flickforskningen, som vi inte tänkte på alls när vi gjorde numret, men där skev visade sig vara ett fruktbart begrepp att tänka med.¹¹

Den första avhandlingen där skev-begreppet definierades och användes var Mia Francks *Frigjord oskuld. Heterosexuellt mögnadsimperativ i svensk ungdomsroman* (2009).¹² Franck relaterar begreppet till ordboksdefinitioner som "sned" och "förvänd", och tar hjälp av det för att analysera också andra kategorier än sexualitet.¹³ Hennes bruk av skev är som en variant av queer och hon gör också queera läsningar av ungdomsromaner. Franck skriver: "Jag väljer avsiktligt att rikta uppmärksamheten på det skeva relaterat till hur kropp, blick, röst och lust konstrueras för att i mina läsningar visa på brott mot det normativa och gestaltningar av ett performativt motstånd."¹⁴ Här engageras således begreppet i ett samspel med andra teoretiska ingångar.

Några år senare, 2012, utkom avhandlingen *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* av Maria Margareta Österholm.¹⁵ Här används skev-begreppet genomgående och i likhet med Franck ser Österholm skev som en förlängning av queer. Hon använder begreppet för att "utvidga användningsområdet till att omfatta mer än bara riktningen på de sexuella begären" och därmed få möjlighet att "belysa flickskap från fler vinklar än vad som vore möjligt med bara queerbegreppet".¹⁶ Österholm relaterar skev-begreppet till den heteronormativa linjen – det utgör motsatsen till "the straight line" för att tala med Sara Ahmed.¹⁷ Den är skev som inte orienterar sig efter förväntningarna och inte sjunker in i samtidens mjuka fåtölj utan snarare upplever att den skaver och smärtsamt blir påmind om var kroppens gränser går. Rubrikerna i avhandlingen talar nästan för sig själva i detta avseende. De innefattar figurationer som skelettfiglar i självmordsklubben, monsterflickor och flickrummet som docklaboratorium. De skeva flickorna, skriver Mia Österlund när hon kommenterar avhandlingen,

bottnar i queerteorins skamstrategier, i medvetna omstöpningar. Som att tala tillbaka och ta tillbaka skällsord. Det här är inga lätta saker. Men de skapar en svävande känsla av att få syn på mönster, rosakramande flickmonster, hybrider som väller över alla breddar, som gör spektakel av sig själva som en strategi.¹⁸

Ännu ett bidrag till begreppets användningsområde när det gäller forskning om flickor gav Hilda Jakobsson 2018 i avhandlingen *Jag var kvinna. Flickor, kärlek och sexualitet i Agnes von Krusenstjernas tidiga romaner*.¹⁹ Jakobsson tar sig an Krusenstjernas sällan beforskade två första verk och den så kallade "Tonytrilogin". Krusenstjernas verk jämförs med verk ur flickbokstraditionen, men också med folksagor. Det teoretiska perspektivet som rör skev paras med queerbegreppet och då framförallt med den del av queerforskningen som rör krononormativitetens inverkan på livsval och livslinjer. Kvinnoblivandet kan vara skevt, menar Jakobsson, likväl som åldrandet. Även Jakobsson knyter alltså skev till queer, men begreppet reserveras till att omfatta avvikelser från andra normer än heteronormativitet och även till andra avvikelser från heteronormen än homo- och bisexualitet.²⁰

När detta skrivs har tidskriften *lambda nordica* just publicerat ett helt nummer som tar sin utgångspunkt i skev-begreppet.²¹ Det har redigerats av Hilda Jakobsson och Maria Margareta Österholm som också skrivit förordet, vilket innehåller en intressant redogörelse för skev-begreppets utveckling och användningsområden. Vi slås av att begreppet etablerats som självklart knutet till queer, men också av de olika bidragens lekfullhet – hur skev relateras till tidslinjer, spatialitet, kroppen, kvinnoblivande, pojkskap, etnicitet, sexualitet, misslyckande, berättande, metoder, känslor och epistemisk olydnad. Samtidigt är det genomgående stråket i *lambda nordica*s skevnummer sår, skav, smärta, plåga. På olika plan gör skev ont. Jakobsson och Österholm skriver:

Alla som haft ett skavsår vet att det kan innebära alltifrån begynnande små stick och vattniga blåsor till blod och en smärta som gör sig påmind i varje steg – ibland även när den obekväma skon byts ut eller tas av. Skev täcker in olika nivåer och intensiteter av plåga. Det ympar in sig på queerbegreppets historiska och nutida betydelser och blir till ett utskott på queerteorins livslinje. Med skavsåret som figuration vill vi samla in de teoretiska och metodologiska

aspekter av begreppet skev som vi här har berört och som tar sig uttryck i de berättelser – ur såväl fiktion som levd erfarenhet – som är ämne för artiklarna i det här numret.²²

I vårt skeva nummer av *TfL* erbjöd vi en rätt blygsam startpunkt, och det är spännande att se hur kollegor har utvecklat, berikat – ibland ändrat – och fördjupat våra tankar, och att detta skevarbete ännu livligt pågår. Om begreppets vidare utveckling är det dock svårt att sia. Även om vi inte vet hur framtiden kommer att te sig anser vi att skev-begreppet har en utvecklingspotential. Vi nämnde ovan att begreppets tånjbara karaktär kan vara en svaghet som gör att det brister i distinktion och precisering och därmed förlorar kraften att tillföra ny analytisk kunskap. Men som vi påpekade kan det även ses som en styrka. Med sin mångtydighet och sina flytande gränser kan det fortsättningsvis brukas för att kritiskt granska de föreställningar och normer som skevar eller får oss att framstå som skeva. Ett gott tecken är att det ännu är i bruk på den litteraturvetenskapliga spelplanen.

Noter

- 1 Tema Skevt, *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 35, red. Eva Heggstad, Maria Karlsson och Anna Williams (2005:3).
- 2 Tema Queer Theory, *lambda nordica* vol. 2, red. Don Kulick (1996:3–4).
- 3 Eva Heggstad, Maria Karlsson och Anna Williams, "Inledning", *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 35 (2005:3), 3.
- 4 Heggstad, Karlsson och Williams, "Inledning", 3.
- 5 Kerstin Munck, "'Hon är svart och lesbisk'. Om intersektionella röster i Nella Larsens romaner", *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 35 (2005:3), 15f.
- 6 Cristine Sarrimo, "Risbastun i banken och mordet på Ahirab. Homoerotik och estetik i Heidenstams brev till Levertin", *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 35 (2005:3), 21.
- 7 Magnus Ullén, "Andrea Dworkin och den pornografiska sanningen", *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 35 (2005:3), 43.
- 8 Eva Borgström, "Erotisk språkförbistring. Om queera läckage i Mathilda Roos 1880-talsromaner", *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 35 (2005:3), 67–88.
- 9 Torsten Pettersson, "Himlens nåd och vrede. 1800-talsoperans brott mot sekularonormativiteten", *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 35 (2005:3), 89–107.
- 10 Ann-Sofie Lönngren, "Reflektioner över en nyutgiven klassiker. Radclyffe Halls *Ensamhetens brunn*", *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 35 (2005:3), 108–116.
- 11 För en presentation av flickforskningen inom litteraturvetenskapen och en diskussion av hur skev-ordet används inom den, se Mia Österlund, *Lysmasken*, "Nedsolkad av rosa. Om det nya flickskapet i litteraturen", 2013-04-02, <https://lysmasken.net/mia-osterlund-nedsolkad-av-rosa—om-det-nya-flickskapet-i-litteraturen/> (hämtad 2021-10-24). Österlund skriver: "Flickforskningens bidrag till litteraturläsaren är en uppfriskande tankegenererande uppmaning till att se dessa verk som delar av en strömning. En flickestetik, avläsbar, nära dig. Obotligt skevad."
- 12 Mia Franck, *Frigjord oskuld. Heterosexuellt mognadsimperativ i svensk ungdomsroman* (diss. Åbo: Åbo Akademis förlag, 2009).
- 13 Franck, *Frigjord oskuld*, 25.
- 14 Franck, *Frigjord oskuld*, 26.

- 15 Maria Margareta Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (diss. Uppsala, Årsta: Rosenlarv, 2012).
- 16 Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar*, 58.
- 17 Sara Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others* (Durham and London: Duke University Press, 2006), 70. För hela Österholms resonemang rörande Ahmed, se Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar*, 55.
- 18 Österlund, "Nedsolkad av rosa".
- 19 Hilda Jakobsson, *Jag var kvinna. Flickor, kärlek och sexualitet i Agnes von Krusenstjernas tidiga romaner* (diss. Stockholm, Göteborg: Makadam, 2018).
- 20 Jakobsson har utvecklat sina tankar i Hilda Jakobsson, "Skev", *lambda nordica* vol. 25, Tema: *Queer Concepts for the 2020's*, red. Jenny Björklund och Ulrika Dahl (2020:1), 150–154.
- 21 *lambda nordica* vol. 26, Tema: *Skev*, red. Hilda Jakobsson och Maria Margareta Österholm, (2021:4/2022:1).
- 22 Hilda Jakobsson och Maria Margareta Österholm, "Skevt växande och skavande", *lambda nordica* vol. 26, Tema: *Skev*, (2021:4/2022:1), 17.

<https://doi.org/10.54797/tfl.v51i3-4.2101>
Kommentar

LARS ELLESTRÖM

”IKONICITET”

***TfL* 2008:1**

Med författarens kommentar, tretton år senare,
och inledning av Jørgen Bruhn



2008:1
Intermedialitet

IKONICITET

Visuella, auditiva och kognitiva tecken
i litteratur och andra medier

av Lars Elleström

Elleström är professor i litteraturvetenskap vid Institutionen för humaniora, Växjö universitet, där han leder verksamheten vid Forum för intermediala studier (Ims). Hans forskning är för närvarande huvudsakligen inriktad mot teoretiska frågor kring litteraturens relation till andra konstarter och medier.

» kon« betyder bild och för det mesta tänker man på visuella bilder när det ikoniska kommer på tal. Men inom semiotiken är det ikoniska att förstå som något väsentligt vidare: ikonicitet innebär att betydelse skapas genom *likhet* mellan tecken och betecknat, och likheten går inte bara över gränserna mellan olika sinnesförmågor, utan griper också in i människans tänkande. På samma sätt som en landskapsmålning erhåller väsentliga delar av sin innebörd genom likhetsrelationer med former, färger och proportioner i naturen runt omkring oss, så uppfattar vi en EKG-kurva som ett ikoniskt tecken för hjärtslag som både kan kännas, höras och, med speciell utrustning, ses. Ett barn som ger ifrån sig ljud som vi i vårt svenska skriftspråk betecknar som »vov vov« framställer något som de flesta uppfattar som auditiva ikoniska tecken för hundskall. En kort diktrad som avslutas med tre punkter och därefter tom yta kan förstås som ett visuellt ikoniskt tecken för begrepp och känslor som brist, saknad och meningslöshet. Samtliga dessa exempel kan sägas vara baserade på att 'form' ikoniskt betecknar annan 'form' eller 'mening'.

I denna artikel utgår jag från begreppet *spatialt tänkande*. Jag vill göra gällande att all form kan knytas till mening och att all mening också har någon sorts form. Eftersom argumentationen i det följande bygger på att distinktionen mellan form och mening måste dekonstrueras, så kan de båda begreppen bara ges rudimentära arbetsdefinitioner. Med *form* avses således i första hand strukturella egenskaper av fysisk karaktär, det vill säga sådant som uppfattas av våra sinnen. Med *mening* avses i första hand kognitiv innebörd, det vill säga betydelse som uppstår när hjärnan tolkar nya sinnesintryck eller sådant som redan finns lagrat som kognitiv innebörd i form av minnen och mentala strukturer. Artikelns huvudsakliga syfte är att svara på frågan vad det egentligen innebär att mening ikoniskt kan representera form och annan mening, och huvudargumentet är att ikonicitet måste förstås som inte bara »form miming

meaning and form miming form« utan också som »meaning miming meaning and meaning miming form«.

Form och mening

Den internationella forskningen kring ikonicitet inom litteraturvetenskap och lingvistik har sedan ett decennium tillbaka ett viktigt forum i en serie konferenser och publikationer med Olga Fischer (Amsterdam) och Max Nänny (Zürich) som initiativtagare och ledare. Efter Nännys död år 2006 har Christina Ljungberg (Zürich) tagit över hans ledarposition. Bredden och det interdisciplinära anslaget i denna forskningsgemenskap har befrämjat begreppsutvecklingen och på ett fruktbart sätt synliggjort ikonicitetens stora potential inom humanistisk forskning. Det finns därför anledning att granska de grundläggande begreppsdefinitioner som gjorts i publikationsserien.

Den första volymen i serien *Iconicity in Language and Literature* är *Form Miming Meaning* (1999). I en av denna volyms artiklar diskuterar Simon J. Alderson några definitioner av ikonicitet som bygger på föreställningen att det är tecknets form som liknar eller imiterar den representerade meningen.¹ I seriens andra volym, *The Motivated Sign* (2001), argumenterar Winfried Nöth för att man förutom aspekten »form miming meaning« också måste beakta »an essentially different kind of iconicity in language which is based on the principle of 'form miming form'«.² Därefter har Nöths definition av ikonicitet i språk som »form miming meaning and form miming form« använts som en ram och utgångspunkt för konferenserna och publikationerna om ikonicitet i språk och litteratur.³

»Miming« bör i detta sammanhang förstås som en term som betecknar ett ganska brett innebördsfält, inte bara att »härmna« och »imitera« utan också att »likna«, »efterbilda«, »representera« och så vidare. Det väsentliga är att »miming« har att göra med ikonisk betydel-

sebildning, att form kan »likna« och »stå för« både mening och annan form, vilket tycks vara allmänt accepterat. Det omvända, att mening ikoniskt står för mening eller annan form, tycks dock inte vara ett erkänt faktum inom ikonicitetsforskningen. Nöths etablerade ikonicitetsdefinition bör dock, menar jag, vidgas till att inrymma även »meaning miming meaning and meaning miming form«. Jag tror också att förståelsen av ikonicitet i språk och litteratur ökar om man även diskuterar andra teckensystem, såsom musik och visuella uttryck, varför åtskilliga jämförelser mellan olika medier, konstarter och kommunikationsformer kommer att göras i det följande.

Definitionen »form miming meaning and form miming form« baseras på schemat »X miming Y«, men förhållandet mellan X och Y är inte reciprokt, då X identifieras som form medan Y kan vara både form och mening. Enligt denna definition kan mening inte beteckna, endast betecknas. Men varför? Uppenbarligen måste det föreligga någon sorts likhet mellan X och Y eftersom själva den ikoniska grunden består av just likhet. Utan denna likhet vore det meningslöst att tala om ikoniska relationer mellan form och mening. Men måste man inte dra slutsatsen att om X liknar Y, så liknar Y också X?

Jag hävdar att det inte kan finnas form utan att någon sorts mening också uppstår, och omvänt, att all mening i någon bemärkelse har form. Det är just därför form ikoniskt kan stå för mening. Hur skulle det kunna finnas ens den blekaste likhet mellan form och mening om mening helt saknade form?

Jag menar däremot inte att om X i ett visst sammanhang ikoniskt representerar Y, så måste Y också nödvändigtvis representera X. För flertalet människor är det för det mesta meningsfullt att tänka att ett porträtt av drottningen avbildar just drottningen, men det omvända, att drottningen ikoniskt representerar porträttet av henne, är fallet endast under mycket speciella omständigheter. Det är dock fullt möjligt

om väl likhetsrelationen kan etableras. Min poäng är generellt att om form med hjälp av likhetsrelationer kan stå för mening, så måste det också vara så att mening, på samma grund, kan stå för form. Om man finner det rimligt att beskriva relationen mellan, säg, en viss sorts hastig, dissonant musik och vrede som ett fall av form som ikoniskt står för mening, bör man också acceptera att vrede faktiskt, i vissa fall, kan beteckna en speciell sorts musikaliskt uttryck, det vill säga att mening kan stå för form.

Spatialt tänkande

Innan påståendet att mening kan referera ikoniskt till såväl mening som form utvecklas måste den grundläggande föreställningen att mening har form undersökas. Först och främst måste man fråga sig vad som faktiskt händer i våra huvuden och kroppar när relationer mellan upplevelse, mening och form etableras. Intresset för relationen mellan kropp, tanke och mening har ökat under de senaste decennierna, men forskningsområdet är inte nytt. Precis hur och i vilken utsträckning det mänskliga tänkandet har visuell eller spatial form har länge varit omdebatterat inom inte minst logiken, lingvistik och psykologin. Terminologin skiftar, men huvudprincipen är att skilja mellan propositionella och avbildande representationer.⁴ I matematiska termer motsvarar detta skillnaden mellan algebra och geometri: algebra rör relationen mellan i första hand abstrakta symboler, medan geometri handlar om förhållanden inom konkret, spatial utsträckning. I realiteten finns dessa båda tankeformer aldrig i renodlad form.

Ett gott exempel på hur tankevärlden beskrivs och definieras i termer av form finner vi i Ludwig Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), där det centrala begreppet *logisk rymd* tidigt introduceras.⁵ Den logiska rymden kopplas till (det inre) seendet: »We picture facts to ourselves. A picture presents

a situation in logical space, the existence and non-existence of states of affairs». ⁶ Det är »likhet« och »avbildning« som binder ett påstående till världen, menar Wittgenstein. ⁷ Två senare, inflytelserika tänkare som har utvecklat frågan i nya riktningar är Rudolf Arnheim och Mark Johnson. I *Visual Thinking* (1969) utvecklar Arnheim en teori om hur perception, seende och tänkande hänger samman. Han visar att perceptuella och bildmässiga former inte bara är någon sorts tankemässiga biprodukter utan en del av tänkandet i sig. ⁸ I *The Body in the Mind* (1987) argumenterar Johnson övertygande för att kroppslig erfarenhet och »imagination« utgör grunden för all mening. Det handlar om »our capacity to organize mental representations (especially percepts, images, and image schemata) into meaningful, coherent unities«. ⁹ *Visuellt tänkande* är ett kraftfullt begrepp, men med tanke på att perception och kroppserfarenheter inte bara är visuella menar jag att *spatialt tänkande*, som inkluderar även övriga sinnesintryck, är att föredra. ¹⁰

De slutsatser som man inom filosofin, psykologin och kognitionsforskningen dragit om tänkandets natur finner stöd också i neurologisk forskning, exempelvis i de resultat som visar att visuell perception av spatialitet processas med hjälp av hjärnans fysiska rumslighet. Forskare som Stephen M. Kosslyn och Antonio R. Damasio har på olika sätt gett handfasta belägg för tänkandets visuella och spatiala natur. ¹¹ Modern neurologi och kognitionsforskning bekräftar också vad många filosofer sedan länge misstänkt: att vår perception alltid utgörs av en tolkning av den yttre världen. Den information som når våra sinnen utgör inte i sig själv systematiskt ordnade mönster som speglar verkligheten, utan består snarare av en samling mer eller mindre separata signaler som hjärnan, på grundval av nedärvd förmåga och tillägnad erfarenhet, sätter samman till begripliga helheter; informationen blir meningsfull genom att erhålla form. ¹² Därmed har gestaltpsykologins fundament förstärkts.

Det som händer i hjärnan och resten av kroppen när sinnesdata processas omedvetet tycks ha så mycket gemensamt med den medvetna aktivitet som kallas tolkning att man knappast kan skilja dem åt. Man bör snarare se perception som en sorts tolkning. Även skillnaden mellan perception och inre föreställningsförmåga tycks vara synnerligen oklar. Enligt Kosslyn har flera forskare visat att »parts of the brain used in visual perception are also involved in mental imagery«. ¹³ Det självklara faktum att vi ofta tänker i bilder kan alltså knytas till det mindre uppenbara antagandet att begrepp i sig själva har spatial karaktär. Jag instämmer med Arnheim som menar att »[i]n the perception of shape lie the beginnings of concept formation«. ¹⁴ Detta är av intresse för hur den ikoniska relationen mellan form och mening ska förstås. Metaforer, konstaterar Johnson, »are not merely convenient economies for expressing our knowledge; rather, they are our knowledge«. ¹⁵

I enlighet med dessa forskningsresultat kan man argumentera för att fenomenen spatialitet och form i själva verket primärt är inre kategorier. Jag vill naturligtvis inte förneka den yttre världens spatialitet, men om man beaktar att de flesta sinneserfarenheter har spatiala dimensioner och kan struktureras i kategorier som avstånd, relation, rörelse och proportion, och att all perception är en sorts tolkning av yttrevärlden, så är det rimligt att i Kants efterföljd fastslå att spatialitet är en grundläggande kategori för både perception och begreppsbyggnad. Det finns goda skäl att hålla fast vid att spatialitet är en viktig egenskap också i yttrevärlden, så viktigt att omvärldens spatiala utsträckning starkt måste prägla utvecklandet av perceptuella tolkningsstrategier så länge hjärnan utvecklas. Om man vidare ser tänkande och meningsbyggande som mer avancerade former av perception så kan man också anta att tänkandets grundläggande element, begreppen, har uppstått i nära förbindelse med hjärnans tolkning av yttrevärlden i spatiala katego-

rier. Det tycks således vara en rimlig hypotes att den grundläggande karaktären hos många begrepp har en spatial natur, eller, för att uttrycka det annorlunda: att (icke-propositionell) mening har form. Ikonicitet, meningsskapande likhetsrelationer mellan form och mening, finns följaktligen i själva hjärtat av allt tänkande och all tolkning.

Peirces ikonicitetsbegrepp

För att kunna utveckla argumentationen och mer i detalj förklara vad det innebär att mening ikoniskt kan stå för både mening och form så måste vi återvända till det grundläggande schemat »X miming Y«. Hur kan X och Y beskrivas med semiotisk terminologi? Jag väljer att följa Charles Sanders Peirce i denna fråga. En viktig poäng hos Peirce är att tecken alltid skapas och uppstår hos tolkaren, snarare än att de finns i fix och färdig form, men både tecknets »yttre« och »inre« aspekter kallas för tecken. Han beskriver relationen mellan det yttre och det inre som att »representamenet«, det yttre tecknet, »addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign«. ¹⁶ Teckenaspekten »representamen« skulle således kunna förstås som något som finns i otolkad form, medan »interpretanten« utgörs av »representamen« i tolkad form; »interpretanten« finns »in the mind«. Det är viktigt att teoretiskt kunna skilja på de två teckenaspekterna, men i praktiken är det nästan omöjligt att sära på dem eftersom vi knappast kan bilda oss en föreställning om någonting utan att tolka det. Peirces tredje teckenaspekt, »objektet«, kan lika lite som de övriga stå för sig självt, och relationen mellan »representamen« och »objekt« är aldrig entydig utan grundas på speciella faktorer. Tecknet *står för* objektet »not in all respects, but in reference to a sort of idea«. ¹⁷

Det väsentliga med dessa distinktioner är att de visar att många tecken har en »yttre« karaktär som kan tyckas nog så påtaglig, men att det »egentliga« tecknet, *teckenfunktionen*, uppstår i en dynamisk mental aktivitet. Alla tecken är tecken på grund av att vi tolkar dem som sådana, och alla tecken ingår i oändliga kedjor av *semiosis*.

I schemat »X miming Y« kan Y uppenbarligen likställas med »objektet«, medan X måste sägas inkludera både teckenaspekterna »representamen« och »interpretant«. När man tänker på något som ett tecken i snäv bemärkelse – det »något« som står för »något annat« – så har detta »något« utan tvivel ofta (men inte nödvändigtvis) någon sorts fysisk kvalitet, men det är *alltid* också något som finns i medvetandet. Den refererande teckenfunktionen är ju en mental, tolkande akt. Peirce fastslår att ett tecken kan vara »an Object perceptible, or only imaginable, or even unimaginable in one sense«, men vilken karaktär ett »representamen« än har så finns »interpretanten« alltid i någons medvetande. ¹⁸

Det kan inte nog betonas att tecken är tecken endast på grund av att vi tillskriver dem en teckenfunktion. Teckenaspekten »representamen« är beroende av teckenaspekten »interpretant«, inte omvänt. Det måste också betonas – och det är speciellt viktigt i detta sammanhang – att även teckenaspekten »representamen« kan vara ett mentalt snarare än ett fysiskt fenomen. »Interpretanten« (tecknet i huvudet, teckenfunktionen) är *alltid* mental, men även teckenaspekten »representamen« (det »otolkade material« som ges en teckenfunktion) kan vara mental (»only imaginable«). ¹⁹ Annorlunda beskrivet: Både »representamenet« (en del av X) och »objektet« (Y) kan ha »formkaraktär« (påtagligt visuella eller auditiva företeelser med relativ materialitet) och »meningskaraktär« (som skapas av komplexa kognitiva tolkningsprocesser och existerar på ett mindre gripbart sätt). Jag menar således att relationen mellan form och mening är reciprok snarare än hierarkisk.

Lars Elleström TFL 63

För att mer i detalj kunna förstå vad det innebär att säga att mening kan referera ikoniskt till såväl form som mening måste ytterligare några distinktioner hållas i minnet. Peirces åtskillnad mellan *symbol*, *index* och *ikon* är accepterad inom breda forskningskretsar. Det symboliska tecknet bygger på konventioner, det indexikala tecknet på närhet eller orsaksförhållanden och det ikoniska tecknet är ett tecken »by virtue of characters of its own«; det är ett tecken för att det *liknar* sitt objekt.²⁰ Ikonens »representamen« delas av Peirce upp i tre grovkategorier: »bilder« baseras på enkla kvaliteter, »diagram« baseras på interna relationer och »metaforer« baseras på parallellism.²¹ En »bild« är en *substantiell* ikon, en modell: tecknet har kraftigt utvecklad likhet med objektet. Ett »diagram« är en *relationell* ikon: en uppsättning tecken med interna relationer som speglar objektets interna relationer. En »metafor« är en *parallell* ikon: tecknet och objektet relateras via enstaka gemensamma drag.

Denna tredelning utarbetas inte i detalj av Peirce och har tillämpats på varierande sätt av olika forskare. Enligt min mening kan kategorierna lämpligen ses som ett kontinuum. Det går säkert emellanåt att tydligt skilja mellan »enkla kvaliteter«, »interna relationer« och parallellism«, men det är mer fruktbart att se relationerna mellan de ikoniska kategorierna som en gradskillnad snarare än en artskillnad. Jag tycker också att det är lämpligt att ytterligare dela upp kategorin »diagram«, som inom ikonicitetsforskningen visat sig vara mycket användbar men också synnerligen inkluderande, i »svaga« och »starka diagram«. Det »starka diagrammet« kan således beskrivas som en uppsättning tecken med interna relationer som *detaljerat* (men med exempelvis reducerad spatialitet) speglar objektets interna relationer. Det »svaga diagrammet« består av en uppsättning tecken med interna relationer som i *stiliserad form* speglar objektets interna relationer.

Visuella materiella tecken, auditiva materiella tecken och komplexa kognitiva tecken

En ytterligare kategorisering som jag tror kan vara behjälplig är att skilja mellan den ontologiska karaktären hos olika »representamen«. Peirce fastslår, har vi redan konstaterat, att »representamen« kan vara fysiska objekt, men också »only imaginable«. Den distinktion som jag föreslår är mellan »visuella materiella tecken« (objekt eller händelser som förnims av synsinnet), »auditiva materiella tecken« (ljudföreteelser som förnims av hörselsinnet) och »komplexa kognitiva tecken« (kognitiv innebörd, mening, som endast finns som »föreställning«). Syn och hörsel är ur kognitiv synvinkel de två mest komplexa sinnena. Det är uppenbart, fastslår Roman Jakobson, »that the most socialized, abundant, and pertinent sign systems in human society are based on sight and hearing«.²² Därför finner jag det lämpligt att i detta sammanhang begränsa diskussionen till dessa två sinneskategorier, även om det i princip vore möjligt att inkludera även övriga sinnesförnimmelser.

Naturligtvis är det också en förenkling att nöja sig med de tre renodlade kategorierna »visuella materiella tecken«, »auditiva materiella tecken« och »komplexa kognitiva tecken«, som om det alltid vore möjligt att skilja exempelvis visuella tecken från kognitiva tecken. I realiteten har ett »representamen« ofta en blandad karaktär, men diskussionen blir mer åskådlig med förenklade kategorier. Det »komplexa kognitiva« är förstås inte heller helt identiskt med »mening«. Det är emellertid inte distinktionerna i sig själva som är viktiga, utan de beskrivningar de möjliggör av de många skiftande sorters interrelationer som finns mellan det sensoriella och det mentala.

Det som här sagts om egenskaperna för »representamenet« gäller också för »objektet«: det kan ha både skiftande materiell och mental ontologi. Vad händer då om man kombinerar dessa olika distinktioner? Låt mig ställa upp det hela i visuell form och ge några exempel på ikonicitet baserad på skilda sorters relationer mellan form och mening (se figur s. 68).

Det behöver väl knappast påpekas att figuren är en teoretisk konstruktion med begränsad giltighet. Det framgår tydligt av det snäva urval exempel som skrivits in i den att ikonicitetens praktik är mer komplex än vad figuren förmår visa. Som Umberto Eco betonar så är ikonicitet inte ett homogent fenomen.²³ Inte heller baseras ikoniciteten på objektiva förhållanden. »Likhet« är snarast resultatet av »an operation to establish isomorphism«.²⁴ Ikonicitet kan inte förstås utan att perception och tolkning beaktas och därför måste figuren ses som en hermeneutisk modell.

En viktig aspekt av detta är att alla varelser med sinnesförmågor ständigt har selektiv uppmärksamhet. En ikonisk tolkning involverar alltid ett medvetet eller omedvetet urval av delar av eller aspekter på tecknets »representamen« och »objekt«. Denna selektion kan förstås ses som ett problem för ikonicitetsforskningen, eftersom olika individer ofta fokuserar helt skilda saker, men å andra sidan är det minst sagt svårt att föreställa sig vad fullständig uppmärksamhet egentligen skulle innebära. Sålunda fastslår Earl R. Anderson pragmatiskt att en »primary characteristic of iconism is the partial resemblance of an icon to its referent« och att »iconism is based upon the human capacity to generalize from incidental details«.²⁵ Man skulle till och med kunna säga att ikonicitet snarast finns som potentiell *semiosis* i verklighetsfragment som endast sällan realiseras utan inlärd kunskap eller konventionell kodning av något slag – men å andra sidan är det i så fall lika sant att få konventioner är helt godtyckliga. Under alla omständigheter är det en produktiv hållning att anta att ikonisk likhet kan vara star-

kare och svagare, mer eller mindre uppenbar, vilket gör det möjligt att trots allt gradera ikonicitet.²⁶ Förvisso kan graderingen aldrig ske på något enkelt och entydigt sätt, eftersom ikonicitet är en mångfasetterad teckenfunktion, men föreställningen att ikonicitet kan graderas finner ändå stöd hos en lång rad forskare.²⁷

Själv behöver jag ingen avancerad övertalning för att dra slutsatsen att ett kylskåp mer liknar ett annat kylskåp än en hund, och att en hund mer liknar en katt än ett sandkorn, men rör man sig bortom de enklaste exemplen så blir likhetsfrågan besvärligare. Ju längre från de fysiska realiteterna och ju längre in i perceptionen man kommer, desto svårare blir det att använda linjal och bandspelare för att gradera det ikoniska. Och ju mer ikoniciteten är uppblandad med det symboliska och det indexikala, desto mindre entydigt kan ikoniciteten mätas. Att se skillnaden mellan metafor, diagram och bild som en gradskillnad ger oss dock verktyg att i viss utsträckning hantera frågan om svagare och starkare ikonicitet.

Visuella materiella tecken

Visuell form som ikoniskt står för annan visuell form är kanske den sorts ikonicitet som är mest gripbar. Detaljer i såväl figurativ som nonfigurativ bildkonst och litteratur som liknar andra objekt på grundval av enstaka gemensamma drag, exempelvis rundhet, är exempel på metaforiska relationer mellan visuella objekt. I en viss kontext kan bokstaven »O« utvecklas till ett tecken för, säg, månen eller en öppen mun. När likheten blir mer komplex, det vill säga när den ikoniska relationen uppfattas som måttligt relationell snarare än parallell, kan ikoniciteten beskrivas som ett *svagt diagram*. En del lyrik med mer övergripande visuella kvaliteter (exempelvis *carmina figurata*), enkla teckningar och mycken abstrakt bildkonst torde enligt mitt sätt att se på saken räknas som svaga diagram.

Lars Elleström TFL 65

Teckentyp Tecknets ontologi	Metafor En <i>parallell</i> ikon; tecknet och objektet relateras via enstaka gemensamma drag.	Svagt diagram En <i>relationell</i> ikon; en uppsättning tecken med interna relationer som i <i>stilerad form</i> speglar objektets interna relationer.	Starkt diagram En <i>relationell</i> ikon; en uppsättning tecken med interna relationer som <i>detaljerat</i> (men med exempelvis reducerad spatialitet) speglar objektets interna relationer.	Bild En <i>substantiell</i> ikon; en modell: tecknet har kraftigt utvecklade och full spatialitet med objektet.
Visuella materiella tecken »Representamen« utgörs av ett objekt eller en händelse som förnims av synsinnet; det är i grunden <i>visuell form</i>.	<i>Visual form miming visual form</i> Detaljer i både figurativ och nonfigurativ bildkonst och litteratur som liknar andra objekt <i>Visual form miming auditory form</i> Detaljer i både figurativ och nonfigurativ bildkonst och litteratur som har latenta likheter med auditiva fenomen <i>Visual form miming meaning</i> Enkla piktografiska ideogram; interpunktionstecken som indikerar begreppslig mening; visuella detaljer som ikoniskt står för emotioner	<i>Visual form miming visual form</i> Poesi med övergripande visuella kvaliteter; starkt stilerade teckningar; mycken abstrakt bildkonst <i>Visual form miming auditory form</i> Ljudmätare, dikter med skiftande bokstavsstorlek; musikaliska partiturer <i>Visual form miming meaning</i> Diagram; datorgenererade visualiseringar av statistiska data; visuella proportioner som betecknar skiftande social status	<i>Visual form miming visual form</i> Fotografier av tredimensionella objekt; realistisk, figurativ bildkonst <i>Visual form miming auditory form</i> – <i>Visual form miming meaning</i> –	<i>Visual form miming visual form</i> Realistiska, figurativa skulpturer; detaljerade, tredimensionella modeller <i>Visual form miming auditory form</i> – <i>Visual form miming meaning</i> –
Auditiva materiella tecken »Representamen« utgörs av ett ljudfenomen som förnims av hörselsinnet; det är i grunden <i>auditiv form</i>.	<i>Auditory form miming auditory form</i> Toner som imiterar röstkvaliteter <i>Auditory form miming visual form</i> Vissa vokalljud som står för närhet/avstånd eller litet/stort; låga toner som representerar mörker <i>Auditory form miming meaning</i> Tonkvaliteter som står för emotioner; »phonaesthesia«	<i>Auditory form miming auditory form</i> Onomatopoetiska ord; instrument som imiterar fågelsång, poetisk eller musikalisk rytm som liknar andra rytmiska ljud <i>Auditory form miming visual form</i> Tonskalor som efterliknar visuella objekt; melodier som efterliknar djurs rörelser; »linguistic synaesthesia« <i>Auditory form miming meaning</i> Musik som ikoniskt står för emotioner; musikalisk ekfras	<i>Auditory form miming auditory form</i> Musikinspelningar i mono; detaljerad ljudhärming med begränsad spatialitet <i>Auditory form miming visual form</i> – <i>Auditory form miming meaning</i> –	<i>Auditory form miming auditory form</i> Musikinspelningar reproducerade i surround stereo; exakta ljudhärmingar med full spatialitet <i>Auditory form miming visual form</i> – <i>Auditory form miming meaning</i> –
Komplexa kognitiva tecken »Representamen« finns endast som »föreställning«; det är i grunden <i>mening</i>.	<i>Meaning miming meaning</i> Metaforer i språk och litteratur <i>Meaning miming visual form</i> Metaforer med visuella »objekt« <i>Meaning miming auditory form</i> Metaforer med auditiva »objekt«	<i>Meaning miming meaning</i> Litterär allegori; en del morfologisk och syntaktisk ikonicitet <i>Meaning miming visual form</i> En del litterära ekfraser <i>Meaning miming auditory form</i> Litterär form som imiterar musikalisk form	<i>Meaning miming meaning</i> – <i>Meaning miming visual form</i> – <i>Meaning miming auditory form</i> –	<i>Meaning miming meaning</i> – <i>Meaning miming visual form</i> – <i>Meaning miming auditory form</i> –

Med abstrakt konst menar jag helt enkelt konst som inte följer de realistiska konventionerna, men som likväl, måhända endast mycket vagt, kan sägas relatera till den yttre världens visuella form. Exempel på starka diagram är fotografier av tredimensionella föremål samt realistisk bildkonst.²⁸ En målning av Caravaggio kan sägas bestå av en uppsättning tecken med interna relationer som detaljerat speglar objektets interna relationer, till skillnad från en kubistisk målning som endast i stiliserad form speglar det visuella objektets interna relationer – vilket vi lyckligtvis blir varse varje gång vi tittar oss i badrumsspeglarna. En avgörande begränsning i den realistiska målningens ikonicitet är dock att den i två dimensioner återger en tredimensionell verklighet. Realistiska, figurativa skulpturer och detaljerade, tredimensionella modeller torde dock kunna räknas som substantiella ikoner, det vill säga *bilder* i Peirces bemärkelse.

Visuella objekt kan likna inte bara annan visuell form, utan även exempelvis auditiva fenomen. Detta kräver, får man anta, en mer utvecklad och aktiv tolkning av betraktaren, en suggestiv kontext eller tämligen uttalade konventionella teckenfunktioner som stödjer den ikoniska kopplingen över sinnesgränserna. Därmed inte sagt att sådan ikonicitet inte kan vara både distinkt och intuitivt uppfattad. På den metaforiska nivån är det uppenbart att en del visuella detaljer i alla sorters visuella uttryck har latent och lätt aktiverade likheter med auditiva fenomen. Skarpa, röda objekt står inte automatiskt för trumpetstötter, men när väl likheten har upptäckts och upplevts, och om den framstår som meningsfull i sammanhang, så är den metaforiska tolkningen ett faktum. Relationen mellan visuell och auditiv form kan också vara mer komplex. Likheten mellan syn och hörsel är solid nog för att svaga diagram ska kunna utvecklas. Om vi håller oss till litteraturen så ligger det nära till hands att se exempelvis skiftande storlek på bokstavstecken i en modernistisk dikt som tecken för skiftande röststyrka.

Såvitt jag kan se är det inte möjligt för ikonicitet mellan sinneskategorierna, eller ikonicitet som överbryggat avståndet mellan det sensoriska och det kognitiva, att anta en så stabil karaktär att starka diagram eller bilder uppstår. Den detaljerade likhet mellan »representamen« och »objekt« som finns i starka diagram och bilder måste byggas på sinnesintryck av samma sort. Det svaga diagrammet och metaforen, å andra sidan, kännetecknas av just förmågan att ikoniskt referera över gränserna, även mellan det sensoriska och det kognitiva. På den metaforiska nivån finner man visuell form som står för mening i både figurativ och nonfigurativ bildkonst och i litteratur. En del av Emily Dickinsons många tankstreck kan sägas imitera tvekan: bokstäverna i orden är visuellt »aktiva« medan tankstrecken är »passiva« eller »tomma« och lämnar utrymme för eftertanke. En tavla som domineras av svart färg kan både i sina detaljer och i sin helhet ges metaforisk mening genom att det svarta ses som en ikonisk representation av exempelvis döden. Ett diagram över aktiekursens utveckling är förstås ett diagram även i Peirces bemärkelse, men endast ett svagt diagram eftersom den ikoniska kopplingen mellan de visuella och de kognitiva relationerna måste sägas vara stiliserad. Likaså är den växande mängden av datorgenererade visualiseringar av statistiska data exempel på svaga diagram som binder samman visuell form och mening.

Auditiva materiella tecken

Auditiv form som står för auditiv form finner man exempel på som både metaforer, diagram och bilder. En gäll ton som imiterar en skrikig röst bör ses som metaforisk ikonicitet. Många onomatopoetiska ord, som »kuckeliku«, är något mer komplexa och kan ses som en uppsättning tecken med interna relationer som på ett stiliserat sätt speglar objektets in-

Lars Elleström TFL 67

terna relationer. Tuppens galande representeras inte på exakt samma sätt i olika språk – den ikoniska teckenfunktionen samsas, som alltid, med en konventionell teckenfunktion – men den ikoniska motivationen mellan ljudsekvensen i »kuckeliku« och ljudsekvensen i galandet är tydlig nog för att etablera svagt diagrammatisk ikonicitet. Den ikoniska kopplingen mellan olika ljud kan dock också vara mer detaljerad. Ljudinspelningar i mono av musikkonserter skulle jag vilja beteckna som starka diagram. Motsvarande sorts inspelning, av hög kvalitet och återgiven i surround, kompletterar med den levande musikens spatiala kvaliteter och kan därmed sägas vara en substantiell ikon, en bild. Skillnaden motsvarar ungefär olikheten mellan en tavla och en skulptur.

Vad gäller auditiv form som ikoniskt representerar visuell form får vi dock nöja oss med metaforer och svaga diagram. En del lingvistiska drag beskrivs bäst som auditiva metaforer för visuella fenomen. Anderson exemplifierar med de empiriskt väldokumenterade ikoniska relationerna: å ena sidan mellan slutna eller främre vokaler, närhet och liten utsträckning, å andra sidan mellan öppna eller bakre vokaler, avstånd och stor utsträckning.²⁹ Låga toner som ikoniskt står för mörker är också ett exempel på metaforiska relationer mellan auditiva och visuella fenomen. Om denna sorts ikonicitet expanderas till att omfatta en rad relaterade tecken blir resultatet svaga diagram. I ett visst sammanhang kan en stigande tonföljd ikoniskt beteckna exempelvis ett berg, och en melodi eller rytm kan mycket väl imitera ett djurs rörelser.

Andersons beskrivning av »linguistic synaesthesia«, det vill säga, »the correlation of certain phonological patterns with sensations relating to motion, curved versus angular shapes, large versus small size, proximity versus distance, and so on« låter sig smidigt infogas i kategorin svagt diagram.³⁰ En av Andersons illustrationer av lingvistisk synestesi är multipla konsonantanhopningar som är universellt perifera i språk och gärna får en ikonisk

koppling till »difficult movement«. I en dikt av Hart Crane finner man frasen »the world's closed door« och Anderson argumenterar för att konsonantsekvensen [rldzkl] och konsonantgeminationen (*closed door*) ikoniskt representerar »the idea of closure«.³¹ Naturligtvis är rörelse, avstånd och »closure« inte bara visuella fenomen. De kan också kännas och upplevas mentalt. När man närmare synar denna sorts ikonicitet blir det uppenbart hur svårt det kan vara att skilja mellan form och mening. Sinnesintrycken är sammanflätade med begreppsbildningen redan från början.

Mjuk harpklang som representerar vila och ett dissonant ackord som står för oro kan sägas vara exempel på auditiv form som metaforiskt betecknar mening. Så fort ljuden kombineras formas diagram, och musiken är generellt paradexemplet på svag diagrammatisk ikonicitet där auditiv form står för mening. Såväl mening som emotioner är djupt rotade i den kroppsliga upplevelsen av den omgivande världen. Vårt sätt att känna korresponderar med kroppens beteende, helt enkelt därför att emotioner upplevs och frambringas av kroppen, och hjärnan är en del av kroppen. Rytm, hastighet, vila, dynamik, rörelse och spänning är meningsfulla kroppsliga upplevelser som musiken kan imitera. Teoribildningen kring musikalisk mening är ett minfält, men i detta sammanhang räcker det med att fastslå att musikljud för individuella lyssnare ständigt framstår som teckenföljder med interna relationer som i stilerad form ikoniskt står för de interna relationerna i känslor och sinnestillstånd. I allmänhet utgörs objektet i sådan ikonisk betydelsebildning av emotioner, men det kan också ha annan karaktär. Musik kan i viss utsträckning berättä och den kan också imitera den övergripande strukturen i exempelvis poesi, vilket Siglind Bruhn har visat i sina analyser av så kallad musikalisk ekfras i stycken som Arnold Schönbergs *Verklärte Nacht*.³²

Komplexa kognitiva tecken

Jag kommer här att lägga störst enfass vid denna kategori, dels för att den är givande ur en litteraturvetenskaplig synvinkel, dels för att den är tämligen osynliggjord inom den internationella ikonicitetsforskningen. Det är också lite märkligt att det växande forskningsområdet om ikonicitet i språk och litteratur mer eller mindre tycks sakna kontakt med den omfattande metaforforskningen inom litteraturvetenskapen. Det är förvisso sant att diagrammet förtjänar stor uppmärksamhet eftersom det har så stor potential att förklara många företeelser på ikonisk grund, men ikoniciteten i stort kan bara förstås om man beaktar hela spektrat av ikonisk betydelsebildning och försöker förklara hur de olika ikoniska teckentyperna hänger samman.

Att det finns kognitiva tecken, att mening kan ha ikonisk referens, är på sätt och vis självklart om man beaktar hur betydelse skapas i rutinmässiga metaforiska tolkningar av språktytningar. Om jag skriver eller talar om att »mitt argument baseras på« det ena eller andra, så avkodas i vanliga fall orden, visuella eller auditiva »representamen«, först som symboliska tecken med konventionell betydelse. Men den konventionella betydelsen av »bas« kan inte isoleras på något abstrakt sätt, utan kan bara förstås (och över huvud taget *bli till*) genom jämförelse och likhet. Vi vet att vi skulle falla ner om inte våra kroppar stod stabilt på jordens yta, vi vet att byggnader utan solid grund kollapsar förr eller senare, vi vet att om vi inte äter så finns det inget som de livsviktiga kroppsliga processerna kan grundas på – och vi vet att utan solid bas så är ett argument föga hållbart. Mycket av det som vi uppfattar som språkligt konventionell betydelse är bara ytligt konventionell. Den kontextuella förståelsen av ordet »bas« inkluderar både en symbolisk, konventionell avkodning som placerar in ordet i språkssystemet och en mer långtgående och djupare ikonisk tolk-

ning, där såväl »representamen« som »objekt« har karaktären av mening. Även det som man lite missvisande kallar för ett ords bokstavliga mening är således i själva verket ofta byggt på ikonicitet av det metaforiska slaget.

I formuleringen »mitt argument baseras på« går det inte att klart skilja mellan »representamen« och »objekt«. Snarare är det så, vill jag hävda, att det finns en komplex uppsättning av »objekt« som är beroende av varandra (jordens yta, byggnaders grund, alla sorters ordentliga förberedelser o.s.v.) och som också hela tiden, i vanligt språkbruk, fyller funktionen som »representamen«. Kanske kan man säga att det metaforiska är cirkulärt, en spiral av mening som betecknar annan mening. Jag tror inte det är möjligt att ersätta »baseras på« i formuleringen »mitt argument baseras på« med något annat språkligt tecken som inte har samma sorts grundläggande metaforiska karaktär (»grundas på«, »bygger på«, »stödjer sig på«, »vilar på«) – det går inte att få stopp på den metaforiska cirkelns eller spiralens rörelse med hjälp av något ord med renodlat konventionell betydelse.

Jag har redan med enfass framhållit att det grundläggande villkoret för många sorters ikonicitet är att form har mening och mening har form. Alltså måste det också vara så att den metaforiska tolkningscirkeln, där mening ikoniskt står för annan mening *ad finitum*, också inkluderar formaspekter. Begreppet och föreställningen »bas« baseras naturligtvis inte minst på visuella och taktila sinneserfarenheter. Men i uttrycket »mitt argument baseras på« är det basens mer abstrakta aspekter som lyfts fram.

I en del lingvistiska konstruktioner som genererar metaforisk betydelse kan »representamen« och »objekt« tydligare åtskiljas och också identifieras som delar av själva den språkliga strukturen. Det är denna form av metaforisk betydelsebildning som i allmänhet diskuteras av lingvister och litteraturvetare, och som alltför ofta uppfattas som det metaforiska i sig. Att beskriva enskilda ord eller språkliga formuleringar som metaforer (något som finns

Lars Elleström TFL 69

i själva texten) kan förstås vara behändigt, men är i grunden missvisande. Den avgörande teckenaspekten »interpretanten« är alltid mental, och ikoniciteten genomsyrar allt språk på alla nivåer. De språkliga konstruktioner där man kan skilja mellan »sakled« och »bildled« är snarare undantagsfall som avslöjar blott det ikoniska isbergets topp.

Ett exempel: Shakespeares beskrivning »Life's but a walking shadow« kan sägas bestå av en jämförelse mellan två fenomen som i vissa avseenden liknar varandra. Det är väl lika rimligt att påstå att »life« ikoniskt refererar till »a walking shadow« som omvänt, men kanske är den mest givande tolkningen ändå att se »a walking shadow« som »representamen« och »life« som »objekt«, eller, mer konventionellt uttryckt: »a walking shadow« är en bild för »life«. Förvisso har fenomenet en vandrande skugga visuella kvaliteter men jag menar att detta inte är mest avgörande för tolkningen. Snarare är det vår kunskap om vad en skugga är – den äger i sig inget liv eller verklig existens och den har en svag och övergående karaktär – som utgör den metaforiska tolkningens grund. En vandrande skugga har kognitiv innebörd och denna mening har en parallell likhet med den sorts mening som också förknippas med själva livet.

Lyfter man blicken från den enskilda formuleringen till *Macbeth* i sin helhet, finner man att denna metaforiska relation är betydligt mer utvecklad. Den metaforiska betydelsen får i den fortsatta läsningen alltmer diagrammatisk karaktär efterhand som likheten mellan »life« och »a walking shadow« vidgas till att också innefatta »a player« och »a tale«: »Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more: it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing«. Till slut har vi nästan att göra med en liten allegori, och jag vill också hävda att den litterära allegorin faktiskt bäst kan beskrivas som en relationell ikon. För mig är det en tilltalande tanke att kun-

na definiera det hävdvunna fenomenet allegori som ett svagt diagram där både »representamen« och »objekt« har meningskaraktär.³³ Termen och begreppet *allegori* har en komplex och besvärlig historia, men vad jag här syftar på är förstås den vanliga betydelse som säger att en litterär allegori består av en explicit berättelse som i själva verket betecknar en annan, mer eller mindre dold, implicit berättelse. Alla berättelser har förstås form, men vad som i första hand har form är berättelsernas mening, varför en litterär allegori med rätta kan beskrivas som ett svagt diagram grundat på mening som ikoniskt refererar till annan mening: den berättade historien består av en räckta tecken (ordkombinationernas innebörd) med interna relationer som i stiliserad form speglar de interna relationerna i den implicita berättelsen (i vårt exempel: ett livsödes meningslösa vedermödor). Det kan noteras att redan vissa av antikens retoriska teoretiker ansåg att allegorin är en utsträckt metafor, vilket är helt i linje med tanken att skillnaden mellan metafor och diagram primärt är en gradskillnad.

Två sorters lingvistisk ikonicitet som också har karaktären av svaga diagram är vad Anderson kallar »morphological iconism«, som baseras på ordens struktur, samt »syntactic iconism«, som baseras på ordens ordning.³⁴ Jag ska här kort diskutera en av dessa diagrammatiska typer för att visa hur svårt och kanske också begränsande det kan vara att försöka avgöra om »representamen« och »objekt« huvudsakligen har visuell/auditiv form eller kognitiv innehåll. Dock tror jag att det i alla fall ibland är riktigt att hävda att morfologisk och syntaktisk ikonicitet främst baseras på mening som står för annan mening.

Det mest välkända exemplet på syntaktisk ikonicitet är »veni, vidi, vici«, som först diskuterades av Roman Jakobson i en inflytelserik artikel om lingvistisk ikonicitet.³⁵ Om man endast tittar på dessa ord är det ikoniska resultatet inte så imponerande: bokstäverna »v« och »i« repeteras, men den rent visuella effekten av

denna repetition är i det närmaste försumbar. Om man emellertid symboliskt avkodar orden, det vill säga läser dem eller lyssnar på dem i enlighet med de latinska språkkonventionerna, så inser man snart att ordens ordning imiterar de beskrivna händelsernas ordning: »jag kom, jag såg, jag segrade«. Vi har således att göra med en enkel sorts syntaktisk ikonicitet som på sin höjd är indirekt visuell eller auditiv: när man läser eller lyssnar till orden ser eller hör man också att relationerna mellan orden (men inte deras visuella form eller ljudkvaliteter) reflekterar relationerna mellan händelserna (som i sig naturligtvis har såväl visuella och auditiva som kognitiva aspekter). Likväl är det endast med tvekan som jag skulle påstå att »representamenet« i detta exempel är ett komplext kognitivt tecken. Problemets kärna står att finna i själva begreppet ordning: alla de ikoniska relationerna inom de tre ordens teckenkomplex grundas på visuell, auditiv eller kognitiv ordning. Ceasars sentens kan kanske karakteriseras som ett svart diagram baserad på rudimentär mening som speglar annan rudimentär mening.

Under alla omständigheter är det svårt att föreställa sig vad en bild eller ett starkt diagram byggt på principen mening som ikoniskt står för annan mening skulle kunna innebära. Därvidlag är den presenterade modellen lätt att tillämpa: de starkare ikonicitetsvarianterna kan bara uppstå inom en och samma sinneskategori. Vad gäller mening som står för form i en svagare bemärkelse finner man däremot ett brett, och mycket omdebatterat, spektrum av intermediala relationer. Jämförelser mellan olika konstformer kan förvisso vara vaga och mindre meningsfulla, men ofta har analogier mellan exempelvis musik och litteratur på ett missriktat sätt kritiserats för att inte vara tillräckligt exakta. Poängen är att *alla* ikoniska relationer mellan visuellt, auditivt och kognitivt är antingen metaforiska eller svagt diagrammatiska – men relationerna finns och har stor betydelse.

Ett exempel på mening som kan sägas ikoniskt stå för visuell form på den metaforiska

nivån är John Donnes dikt »A Valediction: Forbidding Mourning«, där de två älskandes rörelse jämförs med en cirkel ritad av en passare. Cirkeln kan också ses som en avbildning av solen. Trots att »representamenet«, det avkodade innehållet i Donnes verbala beskrivning av de älskande, i sin helhet är tämligen komplext, så är »objektet«, den visuella cirkeln, mycket enkelt. Vi har alltså att göra med en parallell ikon, en metafor, som grundas på enstaka gemensamma drag. Om både »representamen« och »objekt« rymmer större komplexitet, och kopplas till varandra så att de interna relationerna kan sägas spegla varandra, så är det lämpligt att tala om ett svagt diagram. Många ekfraser, som W.H. Audens »Musée des Beaux Arts«, uppvisar utan tvivel sådan likhet mellan den avkodade verbala beskrivningens komplexa kognitiva interna relationer och de interna relationerna i målningens visuella form. En viktig del av diktens innebörd är att det vardagliga livet har sin gång även när sådant som ibland antas vara mer angeläget inträffar, exempelvis Ikaros fall. Denna begreppsliga relation har ett ikoniskt band till skillnaden i storlek på lantbrukaren i förgrunden och den lille Ikaros i bakgrunden på en berömd tavla av Brueghel. Om denna tolkning accepteras innebär det att en del av diktens mening speglar en del av målningens visuella form.

På ett liknande sätt etablerar en klassisk metafor (i den lingvistiska skepnaden av en liknelse) som Robert Burns »O, my love's like the melody, / That's sweetly play'd in tune« en ikonisk relation mellan fenomenen kärlek och melodi. Om man anser att kärlek är ett meningsfullt begrepp, och om man tycker att jämförelsen mellan kärlek och en melodi har substans, så blir formuleringen ett exempel på mening som ikoniskt representerar auditiv form – och kanske också auditiv form som ikoniskt representerar mening. En väsentlig egenskap i metaforiska tolkningar av litteratur är ju att det ofta är meningslöst att försöka avgöra vilken del av det metaforiska komplexet som utgör »representamen« respektive »objekt«. Kreativ metaforik

karaktiseras just av ett ömsesidigt kvalitetsutbyte mellan teckenkomplexets olika delar.

Den ljuva melodins exakta skepnad beskrivs inte i Burns dikt, men om det auditiva objektet får en mer detaljerad karaktär, och om tecknets »representamen« lyckas imitera några av objektets interna relationer, så har vi att göra med ett svagt diagram. Detta är fallet i exempelvis Paul Celans »Todesfuge«. I denna dikt återfinns litterär narration som (högst) ungefärligt ikoniskt speglar musikalisk form. Genom systematiska repetitioner och variationer kommer diktens kognitiva struktur ganska nära fugans auditiva form.³⁶

Avslutande anmärkningar

Så vitt jag kan se finns det ingen större poäng i att försöka skilja definitivt mellan *metafor*, *diagram* och *bild*. Skillnaden mellan ikonicitetstyperna tycks i stor utsträckning vara kvantitativ. Emellertid är det många olika aspekter inblandade när graden av ikonicitet ska 'mätas', och det är under alla omständigheter omöjligt att konstruera en ikonicitetens detaljerade gräskala som sträcker sig från noll ikonicitet till fullständig likhet. Artikelns schematiska figur har dock visat att det är fullt möjligt att utforma en approximativ modell som synliggör de trots allt partiellt graderbara relationerna. Den föreslagna modellen visar att det är möjligt att systematiskt jämföra olika sorters ikonicitet. Den visar också att ikonicitet inkluderar många fenomen som inte vanligtvis anses vara besläktade. Emellertid rymmer ikoniciteten så många olika faktorer att det kanske inte är särskilt meningsfullt att pressa jämförelsen mellan olika grader av ikonicitet alltför långt.

Likväl är distinktionen mellan *svaga* och *starka* diagram berättigad eftersom det finns en avgörande skillnad mellan exempelvis abstrakt och figurativ bildkonst och mellan enkla ljudimitationer och detaljerade musikinspelningar.

Förvisso måste skillnaden mellan svaga och starka diagram förstås som i grunden kvantitativ, men den rymmer också en kvalitativ aspekt: ikonicitet som inte begränsas till materiella »representamen« och »objekt« från samma sinneskategori kan aldrig, enligt min föreslagna kategorisering, vara starkare än ett svagt diagram. Avståndet mellan det visuella, det auditiva och det komplext kognitiva kan lätt och med fördel överbryggas på metaforens och det svaga diagrammets nivå – uppenbarligen har vi den kognitiva förmågan och den tolkningsmässiga drivkraften att göra detta mest hela tiden – men vid någon punkt förloras kopplingen mellan de olika områdena. Den ikoniska motivation som skapas av vår hjärnas perception och begreppsbildning är inte tillräckligt detaljerad för att kunna åstadkomma starka diagram och bilder som inkluderar olika sinnesområden eller såväl det sensoriella som det mentala. Om man likväl vill gradera och särskilja olika sorters likhetsrelationer mer detaljerat är det nog nödvändigt att hålla sig till »representamen« och »objekt« som tillhör samma sinneskategori.

En av modellens uppenbara svagheter är att begreppen *form* och *mening* är ytterst öppna, vilket kanske kan skapa en viss otydlighet, men själva poängen med den schematiska framställningen är att den faktiskt rymmer ett brett spektrum av kognitiva operationer som kan relateras till många olika aspekter av materiell form. Jag menar att bristen på precision vägs upp av fördelen med en allmän överblick. En annan svaghet i argumentationens utformning är att det för tydlighetens skull har varit nödvändigt att för det mesta behandla form och mening som skilda fenomen, men förhoppningsvis har det tydligt framgått att en viktig ambition tvärtom har varit att visa hur svårt det är att skilja på form och mening. Förvisso är det just på grund av denna svårighet som form ikoniskt kan stå för mening, och omvänt.

Med detta i gott minne kan man likväl fastslå att aspekten *förnimbar form* dominerar bilden och det starka diagrammet. Det svaga diagram-

met och metaforen karakteriseras i stället av en *komplex blandning av form och mening*. Många av de genrer och fenomen som diskuteras inom den interartiella och intermediala forskningen kan beskrivas som olika aspekter av svagt diagrammatiska och metaforiska relationer mellan »representamen« och »objekt« som är visuellt materiella, auditivt materiella eller komplext kognitiva. Man kan också dra slutsatsen att ur en synvinkel är metaforen den mest komplexa sortens ikonicitet, men ur en annan synvinkel är bilden den mest intrikata. Komplexiteten i metaforiska relationer består av en potentiell blandning av det materiella, de olika sinnesformerna och det kognitiva. Metaforiska tolkningar kan på ett meningsfullt sätt förena till synes vitt skilda fenomen, vilket ju ofta hävdas för poesins del. Denna sorts komplexitet garanteras av den relativa vagheten i metaforiska paralleller. Bildens komplexitet, å andra sidan, består av detaljerade och mångfasetterade ikoniska relationer mellan objekt, händelser och fenomen av samma fysiska slag. Denna sorts komplexitet grundas på vad Peirce kallar »simple qualities«, och genereras av den relativa exaktheten och fullständigheten i bilder.³⁷

Jag har här diskuterat ikonicitet i litteratur och språk tillsammans med ikonicitet i bilder, musik och andra teckensystem därför att det är den enda möjliga metoden för att nå en mer allmän kunskap om vad ikonicitet är. Min angreppsvinkel har likväl varit ganska begränsad. Många användbara lingvistiska distinktioner har inte inarbetats i modellen eftersom den är tillräckligt komplex som den är. Av samma skäl har jag avstått från att systematiskt diskutera exempelvis skillnaden mellan tecken som primärt manifesteras i rummet respektive tiden, och skillnaden mellan statisk och föränderlig eller dynamisk form. Jag har också i det stora hela undvikit att behandla sammansatta »representamen« som består av en blandning av visuella, auditiva och kognitiva aspekter. Icke desto mindre hoppas jag ha kunnat visa att det inte är helt galet att påstå att man tänker spatialt, att mening har form och att tankar, idéer och föreställningar har förmåga att skapa ikonisk betydelse.

Artikeln är en förkortad version av »Iconicity as Meaning Miming Meaning, and Meaning Miming Form« som är under publicering.

1. Simon J. Alderson, »Iconicity in Literature: Eighteenth- and Nineteenth-Century Prose Writing«, i Max Nänny & Olga Fischer (red.), *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, Amsterdam: John Benjamins, 1999, s. 109 f.
2. Winfried Nöth, »Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature«, i Olga Fischer & Max Nänny (red.), *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature 2*, Amsterdam: John Benjamins, 2001, s. 18.
3. Ibid., s. 22.
4. Erling Wande, »The Propositional/Visual Dichotomy: Or Is There More to It?«, i Hans Aili & Peter af Trampe (red.), *Tongues and Texts Unlimited*, Stockholm: Institutionen för klassiska språk, 2000.
5. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, övers. D.F. Pears & B.F. McGuinness, London & New York: Routledge, 1974, § 1.13.
6. Ibid., § 2.1, 2.11.
7. Ibid., § 4.012, 4.016.
8. Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1969, s. 134.
9. Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago & London: University of Chicago Press, 1987, s. 140.
10. Lars Elleström, *Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*, Lewisburg & London: Bucknell University Press, 2002, s. 184–193, 219–224.

Lars Elleström TFL 73

11. Stephen M. Kosslyn, *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994, s. 13, 20; Antonio R. Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York: G.P. Putnam's Sons, 1994, s. 106.
12. Se V.S. Ramachandran & William Hirstein, »Three Laws of Qualia: What Neurology Tells Us about the Biological Functions of Consciousness«, *Journal of Consciousness Studies*, 1997:5–6; Norman N. Holland, »Where is a Text? A Neurological View«, *New Literary History*, 2002:1.
13. Kosslyn, *Image and Brain*, 1994, s. 17.
14. Arnheim, *Visual Thinking*, 1969, s. 27.
15. Johnson, *The Body in the Mind*, 1987, s. 112.
16. Charles Hartshorne & Paul Weiss (red.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* Volume II, Elements of Logic, Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1960, s. 135.
17. Ibid., s. 135.
18. Ibid., s. 136.
19. Resonemangen är inte främmande för Peirces teckenteori, jfr. exempelvis resonemangen kring »qualisign«. Ibid., s. 142; jfr. också s. 157.
20. Ibid., 1960, s. 143.
21. Ibid., 1960, s. 157.
22. Roman Jakobson, »Language in Relation to Other Communication Systems«, i *Selected Writings II: Word and Language*, The Hague: Mouton, 1971, s. 701; jfr. Charles Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague & Paris: Mouton, 1971, s. 272.
23. Umberto Eco, »Introduction to a Semiotics of Iconic Signs«, i *Versus*, 1972:1, s. 5; jfr. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, s. 216.
24. Eco, »Introduction to a Semiotics of Iconic Signs«, 1972, s. 10. Jag hänvisar till Eco för att vissa av hans påpekanden är viktiga. Hans allmänna »Critique of Iconism« är dock besynnerlig eftersom han fattar ikoniciteten på ett ytterst snävt sätt, i princip som »visuella bilder«. Se Eco, *A Theory of Semiotics*, 1976, s. 194, 197, 199.
25. Earl R. Anderson, *A Grammar of Iconism*, Madison & Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 1998, s. 28.
26. Ibid., s. 27.
27. Se exempelvis Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, 1971, s. 273; Nöth, »Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature«, 2001, s. 19; Elżbieta Tabakowska, »Iconicity and Literary Translation«, i Wolfgang G. Müller & Olga Fischer (red.), *From Sign to Signing: Iconicity in Language and Literature* 3, Amsterdam: John Benjamins, 2003, s. 362, 372. Till och med Umberto Eco, som vill undertrycka ikonicitetens likhets-element, fastslår att den kan graderas. Eco, *A Theory of Semiotics*, 1976, s. 256 ff.
28. »Realism« är som bekant ett mycket svårhanterligt begrepp som inte kan utredas här. Jag nöjer mig med att hänvisa till Ernst H. Gombrich, som i *Art and Illusion* (1960) kraftfullt argumenterade för konventionens starka roll i all visuell avbildning, men som senare i sin karriär alltmer bejakade avbildningars faktiska likhet. Se Ernst H. Gombrich, »Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation«, i Wendy Steiner (red.), *Image and Code*, Ann Arbor: Michigan Studies in the Humanities, 1981, s. 24, 41.
29. Anderson, *A Grammar of Iconism*, 1998, s. 212.
30. Ibid., s. 191.
31. Ibid., s. 204.
32. Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, New York: Pendragon, 2000, s. 149–172.
33. Jørgen Dines Johansen beskriver med en behändig formulering allegorin som »a more or less extended and a more or less consistent network of metaphors«, men av någon obehörig anledning för han den inte till kategorin »Diagrammatization«. Jørgen Dines Johansen, »Iconizing Literature«, i Müller & Fischer (red.), *From Sign to Signing*, 2003, s. 401.
34. Anderson, *A Grammar of Iconism*, 1998, s. 42.
35. Roman Jakobson, »Quest for the Essence of Language«, i *Selected Writings II: Word and Language*, The Hague: Mouton, 1971, s. 350.
36. Lars Elleström, »Paul Celan's 'Todesfuge': A Title and a Poem«, i *Yearbook of Interdisciplinary Studies in the Fine Arts*, 1989; jfr. Werner Wolf, »Intermedial Iconicity in Fiction: Tema Can Variazioni«, i Müller & Fischer (red.), *From Sign to Signing*, 2003, s. 339–360.
37. Peirce, *Collected Papers*, 1960, s. 157.

Inledning av Lars Elleströms kollega och vän Jørgen Bruhn

Lars Elleström afgik helt uden forvarsel ved døden i begyndelsen af december 2021, og derfor er det umuligt ikke at se denne tekst som en konkluderende sammenfatning af den frugtbare forskning, som har skabt Lars Elleströms internationale forskningsposition. Det rystende er naturligvis, at man som læser ikke kun har en nagende fornemmelse, men endda en vished om at lovende og forskningsmæssigt afgørende processer altid risikerer pludselig at blive brutalt afbrudt.

Teksten giver et godt overblik over Lars Elleströms forskningsindsatser netop fra TFL-artiklen i 2008 og indtil denne korte teksts affatning i efteråret 2021, og endda lidt ind i den fremtid som Lars ikke skulle opleve. Fremtiden findes i denne tekst som et håb om yderligere udforskning og flere intellektuelle eventyr, idet Lars både henviser til en artikel i *Semiotica*, men også, og naturligvis endnu mere sørgeligt, hans indsigt om, at der stadig er masser af arbejde, der bør udføres for at konkretisere og forstærke hans ambitiøse teorikonstruktion. Indtil pensionen, hvis han har lyst og kræfter, som han siger.

For os, der har arbejdet tæt på Lars, er det karakteristisk, at han, måske halvt intuitivt og halvt rationelt, etablerede et vigtigt forskningsmål, og derefter trin for trin afdækkede og af og til endda besvarede de spørgsmål som opstod: fra ikonicitet (og senere symbolicitet og indeksikalitet) over mediedefinitioner og til hans mere og mere intense arbejde med og reformulering af C.S. Peirces arbejde: ud fra Peirces teorier forsøgte Lars at vise hvordan en opdateret semiotik kan tilbyde en markant filosofisk position. I årene efter TFL-artiklen var Lars optaget af at samtænke multimodalitet og intermedialitet, og hans mediemodell kaldes ofte for en multimodal intermedialitetsteori. Det er nok lige så vigtigt at forstå hans arbejde som en mediecentreret kommunikationsmodel, idet Lars' modellering kan bruges til at nærme sig alt fra repræsentationen af den økologiske krise til eksperimenterende poesi eller til brugen af musik i nyhedsmedier.

Teksten er ikke kun typisk i kraft af det klare overblik og løftet, som viste sig at være et håb, om fremtidige indsatser. Teksten viser også en sympatisk og ydmyg indsigt i, at alle vores indsatser sker i institutionelle og menneskelige sammenhænge. Lars understreger, at generøs og langsigtet universitetsfinansiering er altafgørende for seriøs grundforskning, men samtidig at punktvis ekstern finansiering kan skabe nybrud, når den dukker op i det rigtige øjeblik. Samtidig glemmer han ikke det element af kreativt, kammeratligt og kollektivt samarbejde som var så typisk for det forskningsmiljø, han opbyggede i Växjö, og som vi andre nu efter bedste evne må fortsætte og udvikle.

Lars Elleström, tretton år senare

KOMMENTAR TILL "IKONICITET. VISUELLA, AUDITIVA OCH KOGNITIVA TECKEN I LITTERATUR OCH ANDRA MEDIER"

Jag visste det inte då, men betraktat i backspegeln var min artikel "Ikonicitet. Visuella, auditiva och kognitiva tecken i litteratur och andra medier" i specialnumret om intermedialitet, som *Tidskrift för litteraturvetenskap* publicerade 2008, inledningen till ett spår i min forskning som efterhand har blivit totalt dominerande och sannolikt kommer att följa mig så länge jag har ork och lust att arbeta vidare. Intresset för intermedialitet hade jag haft ända sedan grundstudierna, även om det från början gick under benämningen "interartialitet" eller "comparative arts", men för ett femtontal år sedan tog det en ny vändning. Jag tror att den förändrade inriktningen berodde på en kombination av den internationella tendensen att inkludera andra medietyper i studiet av konstarterna (vändningen från interartialitet till intermedialitet), ett gryende personligt intresse för kognitiva aspekter av kommunikation och "the embodied mind", samt förnyade studier av Charles Sanders Peirces semiotik som jag äntligen började förstå lite bättre.

Mer handfast berodde nyorienteringen också på att jag fick ett forskningsanslag för att undersöka intermediala aspekter på modern svensk lyrik. Det inledande arbetet med att utforma begrepp för lyrikanalysen – som alltså skulle uppmärksamma intermediala och inte bara traditionellt "litterära" aspekter – ledde mig obönhörligen till att utforma allt mer generella begreppsramar och jag insåg efterhand att jag hade ett stort arbete framför mig där projektet om just lyrik och intermedialitet bara var ett litet (om än kärt) stickspår.

Icke desto mindre var det arbetet med speciellt den sorts dikt som ganska missvisande kallas "visuell poesi" som fick mig att inse vidden och djupet av intermediala relationer inom alla sorters kommunikation. Vad så kallad visuell poesi gör tydligt – att "skriven" dikt och bildkonst överlappar – är så att säga bara toppen på ett isberg bestående av mindre tydliga men lika viktiga kopplingar mellan olika kommunikationsformer. I just detta fall av intermediala relationer handlar det om att de ikoniska kvaliteterna i skrift blir starkare än vanligt och därmed närmar sig det som man till

vardags kallar "bild". Medan all skriven lyrik (till skillnad från talad eller sjungen lyrik) är visuell och i allmänhet mindre framträdande ikonisk, är så kallad visuell poesi påtagligt ikonisk – "bildlik".

Men det var således de mer generella begreppsramarna, som jag föreställde mig (och fortfarande föreställer mig) skulle kunna tillämpas på analys av intermediala relationer långt bortom litteratur och bildkonst, som främst pockade på min uppmärksamhet, och "Ikonicitet" i *Tjfl* 2008 var min första publikation i den riktningen. Några år senare kom den i utvidgad form på engelska (2010) varefter jag skrev flera artiklar om ikonicitet som en grundläggande betydelseskapande faktor i medier generellt. Min senaste publikation inriktad specifikt mot ikonicitet är "Bridging the Gap Between Image and Metaphor through Cross-modal Iconicity" (2017) som kan läsas som en utveckling och summering av tidigare idéer. Parallellt har jag redovisat det externfinansierade projektet med mer specifika publikationer om visuell ikonicitet i lyrik i en bok på svenska (2011) och en artikel på engelska (2016).

Det var mina fördjupade Peirce-studier som möjliggjorde en sådan djupdykning i ikonicitetsbegreppet. Till skillnad från många språkorienterade idéer om betydelsebildning möjliggör Peirces grundläggande semiotiska begrepp ett brett grepp på vitt skilda medietyper och deras interrelationer. Samtidigt är många av hans tankar om teckentyper och teckenfunktioner väldigt abstrakta och i alla fall för mig inte riktigt användbara (trikotomin ikon-index-symbol utgör i själva verket bara en liten del av hans många kategoriseringsförslag). Framför allt måste Peirces semiotiska begrepp, för att fungera som intermediala verktyg, kompletteras med ett fokus på både konkreta medieegenskaper (materialitet, spatiotemporalitet och sensorialitet) och medieformers sociala och kulturella dynamik.

Likväl har den grundläggande och välkända, men ofta gravt förenklade trikotomin ikonicitet (betydelse grundad på likhet mellan tecken och objekt), indexikalitet (betydelse grundad på faktiska kopplingar) och symbolicitet (betydelse grundad på vanor) en enorm potential att belysa likheter och skillnader mellan olika medietypers sätt att fungera – och inte minst hur all kommunikation i slutändan integreras genom komplex samverkan i stället för att utvecklas i form av separata spår av skilda medietyper. Som jag tolkar det handlar ikonicitet, indexikalitet och symbolicitet om olika basala kognitiva förmågor som, i fallet kommunikation, realiseras genom mediernas olika men likväl sammankopplade materiella, spatiotemporala och sensoriska egenskaper. Således har jag kompletterat mina studier av ikonicitetens roll i medieinterrelationer med publikationer om indexikalitet ("Coherence and Truthfulness in Communication", 2018) och symbolicitet ("Symbolicity, Language and Mediality", kommande).

Samtidigt som jag har fördjupat mig i de olika teckentypernas intermediala potential var för sig (så gott det nu går, för de är i grunden kognitiva processer som alltid förekommer i blandad form) har jag också arbetat med publikationer som sätter in dem i ett ännu bredare sammanhang av medieintegrationer och medietransformationer. Med andra ord: å ena sidan hur enskilda medieprodukter såväl som medietyper kan analyseras som multimodala eller heteromediala konglomerat av mer eller mindre överlappande egenskaper (ett synkront perspektiv) och å andra sidan hur betydelse rör sig mellan olika medieprodukter och medietyper och därmed också förändras (ett diakront perspektiv).

Denna forskning med ett bredare multimodalt och intermedialt perspektiv har fått större uppmärksamhet än de mer fokuserade artiklarna om olika teckentyper och min första artikel med sådan inriktning, "The Modalities of Media" (2010), är fortfarande min mest citerade. Eftersom den innehåller grundbultarna för mina tankar om intermedialitet och multimodalitet har jag genom åren kommit att utveckla begreppen och efter ett decennium kom en rejält utvidgad och förhoppningsvis förbättrad version där jag inleder med att presentera en mediecentrerad kommunikationsmodell ("The Modalities of Media II", 2020). Denna artikel är så pass omfattande att den kunnat översättas och ges ut i bokform i både Brasilien och Kina. Intermedialitet som forskningsområde är, som sig bör, synnerligen internationellt och interkulturellt. Under senare år har det också blivit bland annat två kortare böcker med fokus på medietransformation: *Media Transformation* (2014) och *Transmedial Narration* (2019). I den senare har jag utgått från vissa kärnbegrepp i inte minst litteraturvetenskaplig narratologi och generaliserat dem till en nivå där de blir applicerbara även på andra medietyper tillsammans med semiotiska och intermediala begrepp.

När jag nu tänker tillbaka på min forskning under dessa år så känner jag mig oändligt tacksam över att jag haft forskningstid som möjliggjort långsiktig planering och gett utrymme för utforskning av perspektiv som inte får plats i slimmade treårsprojekt. I början jobbade jag på sätt och vis parallellt med å ena sidan ikonicitet i olika medieformer och å andra sidan intermediala relationer i stort. Jag minns att jag tidigt begrep att dessa båda saker hängde ihop, men jag fick inte riktigt grepp om det. Jag kunde se många kopplingar men bara ett mycket otydligt mönster. Annorlunda uttryckt: några pusselbitar verkade passa samman, men jag var osäker på om det skulle gå att få ihop en hel bild.

I arbetet med ikonicitet jobbade jag mycket med de ikoniska varianterna metafor, diagram och bild tillsammans med de två sinneskategorierna syn och hörsel, samt kopplingen mellan det materiella och det kognitiva. I det mer övergripande intermedialt riktade arbetet byggde jag en modell vars kärna består av materiell modalitet (olika sorters materiella medieegenskaper), spatiotemporal modalitet (olika sorters rumsliga och tidsliga medieegenskaper), sensoriell modalitet (medier man kan se, höra, känna och så vidare) samt semiotisk modalitet (mediers ikoniska, indexikala och symboliska egenskaper). Till det tillkom idéer om mediegränsers relativitet och olika mekanismer i mediekategoriseringar. Kopplingarna mellan de två spåren var väl ganska uppenbara redan från början, men det tog likväl många år innan bilden klarnade och jag kunde placera pusselbitarna i relation till varandra. Då blev det också tydligt hur många bitar som fattades, och med viss förtjusning förstod jag att jag hade att göra gott och väl till pensionen med att fila och putsa på resterande delar av teoribygget. Den senaste ikonicitetsartikeln kom således nästan ett decennium efter den första i *TfL* och då med ett betydligt bredare och tydligare fokus på olika medieegenskaper; inte bara olika sinnestyper utan även olika sorters materiella och spatiotemporal medieegenskaper fanns med i resonemangen kring ikonicitetens fundamentala betydelse för betydelseskapande i mängder av vitt skilda sorters medier.

Min utbildning och tidiga karriär ägde rum i Lund där jag fick ovärderliga impulser och uppmuntrades att ha en bred syn på vad litteraturvetenskaplig forskning är och vart den kan leda. När jag började arbeta på Linnéuniversitetet (eller rättare sagt på vad som då var Växjö universitet) dröjde det därför inte länge förrän jag tillsammans med

kollegor drog igång det tvärvetenskapliga arbetet med IMS. Denna förkortning stod ursprungligen för Forum för Intermediala Studier och gruppen fick tidigt omfattande centralt ekonomiskt stöd. Så småningom bestämde sig dåvarande rektor att instifta mer permanenta excellenscentra och från och med 2015 står IMS för Linnaeus University Centre for Intermedial and Multimodal Studies. Gruppen var vid det laget åtskilligt breddad och inkluderade även forskare som sysslade med annat än konstnärliga medier.

Min egen profil har efterhand blivit alltmer teoretisk med fokus på begreppsutveckling, men denna utveckling hade inte kunnat ske utan närkontakten med mina IMS-kollegors vitt skilda empiriska områden och mångfasetterade praktiska tillämpningar av intermediala och multimodala idéer – för att inte tala om deras uppmuntran, kritik, förslag och frågor som har haft helt avgörande betydelse för mig. För närvarande pågår IMS-projekt om exempelvis multimodalitet i undervisning, filmmusik, berättande i film, litteratur och andra medier, kommunikation om klimatkrisen, transmediering mellan vetenskapliga och konstnärliga medier, multimodala och intermediala perspektiv på rättegångar, musik i nyhetsmedier och desinformation i massmedier. Även om ordet ”litteratur” inte förekommer så ofta i denna uppräkningslista är många litteraturforskare inblandade och använder sina specialistkunskaper för att kasta nytt ljus även över andra medietyper, såväl konstnärliga som icke konstnärliga. Gränser mellan medietyper och forskningsdiscipliner kommer alltid att finnas, men lyckligtvis tycks det ligga i människans natur att alltid vilja överskrida dem.

Selektiv bibliografi. Lars Elleström

”Ikonicitet. Visuella, auditiva och kognitiva tecken i litteratur och andra medier”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 38, (2008:1), <https://ojs.ub.gu.se/index.php/tfl/article/view/168/166>.

”Iconicity as Meaning Miming Meaning and Meaning Miming Form”, *Signergy. Iconicity in Language and Literature* 9, (2010), <https://doi.org/10.1075/ill.9.07ell>.

”The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations”, *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Lars Elleström red. (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2010), https://doi.org/10.1057/9780230275201_2.

Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal (Möklinta: Gidlunds, 2011).

Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics Among Media (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014).

”Visual Iconicity in Poetry. Replacing the Notion of ‘Visual Poetry’”, *Orbis Litterarum* 71 (2016:6), <https://doi.org/10.1111/oli.12112>.

”Bridging the Gap Between Image and Metaphor through Cross-modal Iconicity. An Interdisciplinary Model”, *Dimensions of Iconicity. Iconicity in Language and Literature* 15 (2017), <https://doi.org/10.1075/ill.15.10ell>.

”Coherence and Truthfulness in Communication. Intracommunicational and Extracommunicational Indexicality”, *Semiotica* 225 (2018), <https://doi.org/10.1515/sem-2017-0001>.

Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2019), <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-01294-6>.

”The Modalities of Media II. An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations”, i *Beyond Media Borders. Intermedial Relations Among Multimodal Media*, 1, Lars Elleström red. (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2020), <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-49679-1>.

”Symbolicity, Language and Mediality”, antagen för publicering i *Semiotica*.

IDAG

DANIEL MÖLLER

"GRIFT-RUNOR, SKRIFNE 1769"

En ärekränkande och blasfemisk
gravdikt av Brynolph Hallborg

*Mandråpare. Horkarl. Tjuf. Lögnare. Syndare.
J. Tankar. Ord. Och. Gärningar.*

– Brynolph Hallborg

1600- och 1700-talen är epitafiets eller, med ett annat ord, gravdiktens guldålder i Sverige och Europa.¹ Det skrevs under dessa århundraden kolossala mängder gravdikter av ofta likartat men i sina stycken mycket skiftande slag och av varierande omfång. Gravpoesin är ämnes- och stilmässigt den högsta arten av de tillfälleslitterära arterna, näst efter den så kallade likpredikan.² Gravidiktarna trycktes inte sällan tillsammans med likpredikningarna och tillhör således delvis den sakrala sfären. De skrevs, som barockpoeten Sophia Elisabet Brenner (1659–1730) formulerar det i just en gravdikt, ”den döda til beröm, ell’ deras tröst som sörja”.³

Men det tillkom även gravdikter som inte var skrivna till beröm utan som i stället var inriktade på tadel och ibland, för att inte säga ofta, rörde det sig om postuma förolämpningar av grovt snitt. De efterlevande fann alltså knappast någon tröst i dessa texter. En vanlig men i Sverige hittills utforskad form av gravdiktning under 1600- och 1700-talen var den ärekränkande, parodiska, burleska och infamhumoristiska gravpoesin. Den är mycket diversifierad till sin karaktär och spänner över ett brett temperamentsfält, alltifrån milt spefulla poem till gravt förödmjukande, alltifrån godmodigt skämtsamma och komiska alster till råa, maliciösa, skarpt ironiska och grovt sarkastiska texter, inriktade på att fullständigt förgöra och förintä sitt föremål en gång för alla, *post mortem*.

Dessa dikter är således ett slags bokslut över en död människa, eller rättare: ett extraordinärt bidrag till en död människas eftermäle, en (ofta) versifierad inlaga över

en avliden person, i sina mest extrema yttringar inriktad på att fördärva, deformera eller förvrida denna människas *fama*.⁴

I de många poetikhandböcker som konsulterades av tidens diktare föreskrevs bland annat hur bröllops- och begravningspoem borde utformas. Kännetecknande för gravdikterna är att de ofta innehåller tre moment som – i olika proportioner beroende på rang – förespråkas i handböckerna, nämligen *luctus*, klagan över dödsfallet, *laus*, loyprisning, och *consolatio*, tröst åt de efterlevande. Men även i dikter över döda, där man förväntar sig utläggning av *luctus*, *laus* och *consolatio*, kunde poeterna alltså göra helt oväntade utspel. Johan Runius' gravdikt i så kallad stenstil (en dikt med punkt efter vare ord) över borgarkvinnan Ursilia Wadst,⁵ "GRifft-Stod" (1698), karaktäriseras exempelvis bäst som en ärekränkande dikt, en versifierad postum paskill, ett *inverterat* äreminne.⁶

I likhet med Brynolph Hallborgs "Grift-Runor" (1769), varom mera nedan, är Runius' gravdikt ett framstående exempel på ett poem där den så kallade *decorum*-principen satts ur spel. I tidigmodern tid (ca 1500–1800) reglerades nämligen alla nivåer i den retoriska apparaten av *decorum* eller *aptum* ('det passande', 'det lämpliga', grek. *to prepon*), som rekommenderas redan i antik stilteori och behandlas av Aristoteles i både *Retoriken* och *Poetiken*. *Decorum* – tanken att varje tema och ämne borde ges ett uttryck som var stil- och formmässigt avpassat till det – var sammanlänkat med samhällets struktur och hierarkier, den levande offentligheten, den sociala organisationen.⁷ Därför är begreppet avgörande för förståelsen av 1600- och 1700-talens litteratur och dess funktioner. Inte minst gäller detta tillfälleslitteraturen och i synnerhet gravdiktningen. Såväl vertikalt som horisontellt – såväl i dikt som i liv – var principen verksam. Den satte sin prägel inte bara på litteraturen utan även på livet.

Den parodiska och blasfemiska "Grift-Runor" av Hallborg är i likhet med Runius' gravdikt ett infamt monument, ett inverterat äreminne, men den är ännu mer extrem och mer explicit än sin barocka föregångare. Det är frågan om en mycket grov, postum smädelse.

*

Den högst originella och tungt ärekränkande gravdikten i stenstil, "Grift-Runor", är alltså författad av Brynolph Hallborg (1736–1792). Denne var född i Herrljunga, då kallat Halljunga, efter vilket han bildat sitt namn.⁸ Hallborg blev student i Lund 1758, magister där 1763 och komminister 1765 i Stengårdshult i Skara stift.

Numerä är Hallborg i stort sett bortglömd, men hans lärobok *Cantilena Glossaria, Eller Rimwis författad Orda-Bok, på Latin och Swenska* (1777), där latinska ord med översättning konstfullt radas upp och rimmas parvis, var i samtiden inte okänd och utkom i tre upplagor.⁹ Hallborg författade även andra pedagogiska skrifter, till exempel häftet *Den Anagrammatiska A-B-C-Boken* (1786), som bland annat innehåller en iderik "Biblisk Minnes-Läxa".¹⁰ Den 29 juni 1772 höll han ett långt tal över Gustaf III:s kröning, "Oratio Panegyrica öfwer Hans Kongl. Maj:ts höga kröning", som är bevarat i Skara stifts- och landsbibliotek (SSB) i författarens egen handskrift.¹¹

I Johan Wilhelm Warholms herdaminne från 1874 läser vi att Hallborg "ej [var] utan anlag för poesi", men påpekandet är ironiskt menat. Det häftar nämligen vid ett citat i en fotnot där det heter: "Öfverträffade Haqvin Bager i dess poetiska verk".¹²

Namnet Bager, det vill säga Haquin Bager (1711–1792), användes under senare hälften av 1700-talet, liksom under 1800- och 1900-talen, synonymt med 'pekoralist'. Termen 'pekoral' kommer från senlatinets *pecoralis*, härlett ur *pecus*, det vill säga 'fänad', 'boskap'. Ordet *pecora* betyder 'får' på italienska, och man kan lätt föreställa sig en kör av bråkande får, eller ett ensamt får som ensligt bräker i skogen. Något dylikt har de som en gång kopplade ihop termen *pecoralis* med detta slags texter förmodligen tänkt: att det rör sig om färdigt diktning.¹³ På 1770-talet vässade exempelvis en ung Anna Maria Lenngren pennan och gick till versifierat anfall mot Bager i *Dagligt Allehanda*, och vid ungefär samma tid skrev Bellman dikter och brev i Bagers stil.¹⁴ När en skral rimmare som Bager offentliggjorde en dikt i till exempel *Dagligt Allehanda* eller *Stockholms Posten* lär det ha muntrat upp läsarna rejält.

Även Hallborg inrangerades alltså – av Warholm – bland pekoralisterna. Han var emellertid ingen pekoralist utan en excentriker, och hans poesi kan snarast ses som en prolongering av hans, som det förefaller, kufiska personlighet.

Trots att en repertoardiktning var dominerande före romantiken,¹⁵ framstår Hallborg och andra författare som både stilbildande och originella. Detta noterar redan Thomas Thorild när han angående Hallborg framhåller att dennes stenstil över prästen Hans Bjugg – en analys av dikten följer – har ”mera värde, än större delen af alla de vers och stenstylar som varit gjorde i detta seculo”.¹⁶ Det var med andra ord med geni- och originalitetsidén i åtanke som Thorild formulerade dessa framsynta rader.

*

”Grift-Runor”, som i det följande ska granskas, saknar i sin genre – och kanske även utanför – motstycke i svensk litteratur.

Gravdikten är skriven över författarens företrädare som komminister i Stengårdshult, Hans Bjugg (1690–1769). Torsdagen den 24 februari 1780 publicerades den i *Stockholms Posten* under titeln ”Grift-Runor”, med tillägget ”skrifne 1769”. Bjugg sägs i Warholms herdaminne ha haft ”god helsa, muntert sinne” och fört en ”sparsam lefnad” samt uppges ha predikat sista gången samma vecka som han dog.¹⁷ Bjugg var emellertid inte bara Hallborgs företrädare som komminister utan även hans svärfar. Hallborg var gift med en dotter till honom, Ulrika Bjugg (1738–1774), och hans svärmor var den i ”Grift-Runor” omtalade Elisabet Hagelman (1695–1778).¹⁸

Bland de Hallborg-relaterade handskrifterna i Skara stifts- och landsbibliotek finns även en ”Wördsam Lyckönskan til sin Stjuf-Moder Sophia Albertina Gislow på des Namnsdag d: 24 April 1776, lämnad af Hans Peter och Maria Elisabeth Hallborg”.¹⁹ Brynolph Hallborg hade 1774 blivit änkling och 1775 gift om sig med Sophia Albertina Gislow (1756–1812).²⁰ Detta poem är alltså ett slags rolldikt, skriven i de minderåriga barnen Hans Peters och Maria Elisabeths namn och överlämnad av dem till faderns nya hustru.

I herdaminnet noteras att Hallborg suspenderades från sin komministertjänst vid två tillfällen, första gången – och här citerar Warholm en icke namngiven samtida källa – ”emedan han stämt sin svärfader till tinget och mot honom ingifvit en oanständig skrift, som nu såsom ett pasquill i stiftet cirkulerar”.²¹ (Omständigheterna kring Hallborgs aversion mot sin svärfar är inte kända.) Vid det senare tillfället suspenderades Hallborg på grund av att han låtit sin då tolvårige son Hans Peter ”med prestkrage

uppträda på predikstolen och förrätta passionspredikningar”; under suspensionstiden reste han till Lund där han ”utgaf en disputation, för hvilken samme son responderade”.²² Brynolph Hallborg befann sig även i en strid – ”en långvarig och bitter strid”,²³ skriver Warholm – med sin företrädare som kyrkoherde i Stengårdshult, Laur. Andr. Carlborg (1714–1789). Efter Carlborgs död förvaltade Hallborg ämbetet som kyrkoherde i tre år, fram till sin egen död 1792.²⁴

”Grift-Runor” kan karaktäriseras som en övermåttan infam paskill. Poemet torde ha fått medlemmarna av domkapitlet att höja på ögonbrynen när de fick vetskap om det.

Jag känner till två versioner av ”Grift-Runor”, dels varianten i *Stockholms Posten*, som har till grund en handskrift insänd till redaktionen av författaren själv, dels ett utkast till dikten av hans egen hand.²⁵ Det senare – konceptet – ingår bland författarens manuskript, ”Carmina Miscellanea, A Mag. Brynolpho Hallborg, Comministro in Stengårdshult, Dioeces. Scar. edita Anno MDCCLXXVII”, som förvaras i Knösiska samlingen nr 59 och även innehåller Hallborgs tre sidor långa självbiografi på latin.²⁶

Nedan citeras ”Grift-Runor” efter versionen i *Stockholms Posten*. Dikten består av 52 rader och lyder i sin helhet på följande sätt:

Wandringsman.
 Lär. Af. Denna. Grift. At. Dö. För. Än. Du. Dör.
 På. Det. Du. Ej. Må. Dö. När. Du. Dör.
 Detta. Gjorde. J. Lifstiden.
 Wälärewördige. Och. Höglärde. Herren.
 Herr. Hans. Bjugg.
 Som. J. Småland. J. Skara. Stift.
 War. En. Dråpelig. Biskop.
 J. Ålderdomen. Prepositus. Pastor. Wördige. Capellan.
 Lekamlig. Ängel. Konungens. Trotjänare.
 Arbetare. Fiskare. Åkerman. Byggningsman.
 Skaffare. Minister. Och. Sändnings-Bud. Amma. Wäcktare.
 Fru. Elisabet. Hagelmans. Adjunctus.
 Nästan. Et. Halft. Hundrade. År.
 En. Herde. Som. Ägde. Stora. Prästerliga. Egenskaper.
 Ty. Han. War. En. Upryckare. Nederbrytare. Förstörare.
 Fördärfware. Skarp. Tröskewagn. Den. Taggar. Hade.
 Det. War. Uppenbart. At. Denna. Guds. Soneson.
 War. En. Afguda-Dyrkare. Guds. Hädare. Sabbats-Brytare.
 Sina. Fäders. Och. Öfwerhetens. Förrädare. Och. Föragtare.
 Mandräpare. Horkarl. Tjuf. Lögnare. Syndare.
 J. Tankar. Ord. Och. Gärningar.
 Derföre. Hade. Lagen. Intet. Med. Honom. At. Skaffa.
 Genom. Denna. Tröskande. Oxen. Anammandes. Tron.
 Han. Predikade. Lagen. Med. Nytt. För. Dem.
 Som. Lagen. Ej. Angick.
 Tog. Sig. Sällan. Af. Jorden. Men. Bar. För. Hjorden. Största. Omsorg.
 Las. Flitigt. Men. Läste. För. Jngen.
 Emedan. Han. Weste. Sig. Jngen. Ting. Weta.
 War. Han. Ganska. Lärd.
 Han. Förde. Det. Gamla. Guds. Ordet.

Men. Pådref. Altid. Nya. Lärdomar.
 Detta. Jordenes. Salt.
 Kunde. Jngalunda. Förlåta. Sin. Nästa.
 Men. War. Altid. Färdig. Honom. Förlåta.
 Förlikte. Sig. Med. Alla. Utom. Tre. Owänner.
 Dem. Han. J. All. Sin. Tid. Kifwades. Med.
 Dem. De. Sökte. Trösta. Tröstade. Han. Aldrig.
 Med. Et. Beängslat. Hjerta.
 Las. Han. Med. Nöje. Guds. Ord.
 Han. Sade. Hwad. Han. Weste. Men. Hölt. Tyst. Hwad. Han. Mente.
 Fast. Han. Weste.
 Tystlåtenhet. Göra. Tryggt. Samwete.
 Kunde. Han. Dock. Jcke. Tiga.
 Han. Talade. Sjelf. För. Domaren.
 Men. Brukade. Ständigt. Advocat.

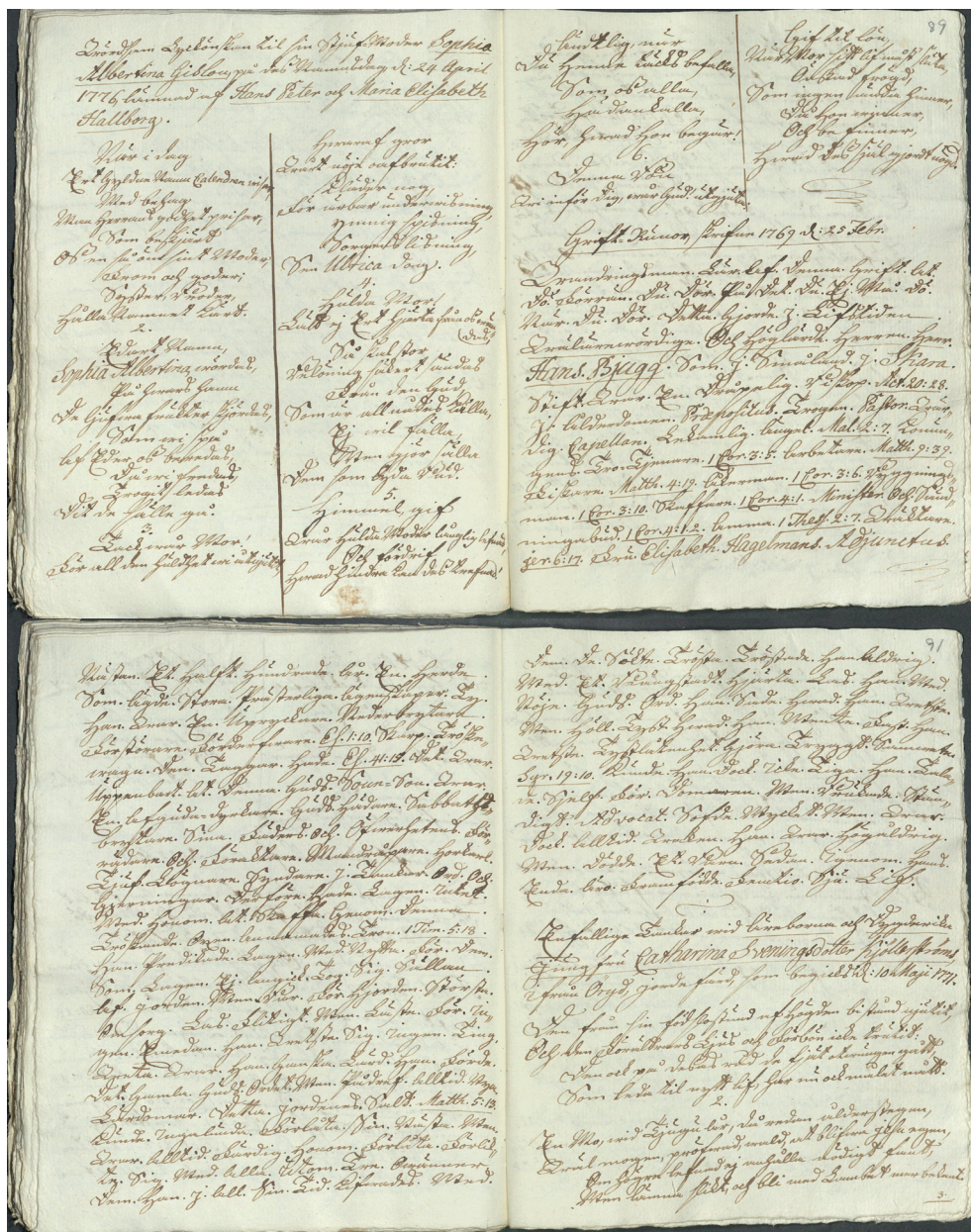
 Sofde. Mycket.
 Men. War. Dock. Altid. Waken.
 Han. War. Högåldrig.
 Men. Dödde. Et. Barn.
 Sedan. Jgenom. Hans. Ända.
 Äro. Framfödde. Femtiosju. Lif.²⁷

Hela dikten är en parodi, en i stora stycken mycket infam och till och med blasfemisk bibelparodi. Under 1700-talet var hädelse liktydigt med att håna och bespotta Gud, och i Sverige var detta straffbart – man löpte risken att dömas till döden – och därför mycket ovanligt.²⁸ ”Grift-Runor” innehåller mängder av bibelallusioner, de flesta från Nya testamentet, varav flera genom den särpräglade kontexten implicit får vanhelgande karaktär. Raden ”J. Tankar. Ord. Och. Gärningar.” anspelar på syndabekännelsen. Genom de många bibelallusionerna, som brukas i inverterat och därmed i förlöjligande syfte, lägger Hallborg i dagen sin lärdom och iscensätter sig själv som en originell diktare.

I det nämnda utkastet till dikten förtecknar Hallborg själv femton hänvisningar till Gamla och Nya testamentet, nämligen ”Act. 20:28”,²⁹ ”Mal. 2:7”, ”1 Cor. 3:5”, ”Matth. 9:39”,³⁰ ”Matth. 4:19”, ”1 Cor. 3:6”, ”1 Cor. 3:10”, ”1 Cor. 4:1”, ”1 Cor. 4:12”, ”1 Thess. 2:7”, ”Jer. 6:17”, ”Es. 1:10”, ”Es. 41:15”, ”1 Tim. 5:18” och ”Matth. 5:13”.

Därtill finns en referens till en känd apokryfisk bok till Gamla testamentet: ”Syr. 19:10”. Jesus Syraks vishet och andra deuterokanoniska böcker ingick som ett slags extranummer i nästan alla biblar; den togs bort vid 1800-talets första hälft men är nu återinsatt i den så kallade Bibel 2000.

I versionen i *Stockholms Posten* är allusionerna inte deklarerade, men det är de alltså i det egenhändiga utkastet till dikten. Utöver de 16 hänvisningarna finns ytterligare två eller, mer sannolikt, tre anspelningar på Bibeln, som Hallborg låtit bli eller glömt att förteckna.



Brynnolf Hallborgs egenhändige utkast till verspaskillen "Grift-Runor",
gravdikten över komministern Hans Bjugg,
Knösiska handskriftssamlingen, Skara stifts- och landsbibliotek.

Uttrycket 'dö innan man dör' i rad 2 är frekvent i dödsberedelselitteraturen. Innebörden är att man ska 'dö i Kristus' för att sedan vakna upp till ett evigt liv. Det vanliga livet sågs som ett slags död i etapper och kroppen som en sorts temporärt uppstagnad mull. Bjugg hade enligt författaren dock inte levt efter den maximen.

Den första bibelhänvisningen finns i rad 8, där Bjugg kallas "En. Dråpelig. Biskop." (och "En. Dråplig. Biskop." i utkastet till dikten). I Karl XII:s bibel lyder Apostlagärningarna 20:28: "Så hafwer nu acht på eder/ och på allan hjorden/ i hwilka then Helge Ande hafwer eder satt til Biskopar/ at regera Gudz församling/ hwilka han hafwer förwerfwat medh sitt blodh".³¹ 1917 års översättning och Bibel 2000 har "herdar" i stället för "Biskopar".³² Uttrycket syftar på någon som leder en församling, men att Hallborg väljer att kalla komminister Bjugg för biskop torde ändå vara avsett att uppfattas ironiskt. I Apostlagärningarna 2:11 talas om "Gudz dråpeliga werck". Ordet 'dråplig' kan till exempel betyda dels 'stor', 'väldig', 'framstående', 'betydande', 'betydelsefull' och 'märklig', dels 'utsökt', 'förträfflig', 'härlig', 'praktig', 'makalös' och 'gudomlig'.³³ Bjugg var i Hallborgs ögon ingetdera av detta. Här finns, med andra ord, sannolikt en undermening av hän.

Vid formuleringen "Lekamlig. Ängel." (r. 10) påträffas en hänvisning till Malaki 2:7, där vi läser följande i feststil: "**Ty Prestens läppar skola bewara lärona/ at man må befråga lagen af hans mun: ty han är en HERrans Zebaoths Ängel**".³⁴ Raderna 10–12 rymmer fyra hänvisningar till Första Korintierbrevet (3:5, 3:10, 4:1, 4:12) och två till Matteus (9:39, 4:19) samt en hänvisning till Första Thessalonikerbrevet (2:7) och en till Jeremia (6:17). "Arbetare. Fiskare. Åkerman. Byggningsman." (r. 11) är alla bilder för Kristi apostlar i Nya testamentet. "Skaffare" (r. 12) hänvisar till "**THer skal man hålla oþ före/ at wij äre Christi tienare/ och skaffare til Gudz hemlighet**".³⁵ Med "Amma" (r. 12) refererar Hallborg till 1 Thess. 2:7: "[...] men wij worom milde när eder/ lika som een amma fostrar sin barn" och med "Wäcktare" i samma rad anspelar han på Jeremia 6:17.

Därefter följer en hänvisning som Hallborg inte noterat i sitt utkast. Med orden "Uppryckare. Nederbrytare. Förstörare. Fördärfware." (r. 16) alluderar han på Jeremia 1:10: "Sij/ jagh sätter tigh i dagh öfwer folck och rike/ at tu skalt vpryckia/ nederbryta/ förstöra och förderfwa/ och byggia/ och plantera." "Fördärfware" syftar enligt författaren, men oklart varför, på Jesaja 1:10. Troligen har han åsyftat Jeremia 1:10, eller möjligen 1 Kor. 10:10: "Knorrer ock icke/ såsom somlige af them knorrade; och wordo dräpne af fördärfwarenom". "Skarp. Tröskewagn" (r. 17) anspelar på Jesaja 41:15 och orden "Sij/ jagh hafwer gjordt tigh til en ny skarp tröskowagn/ then taggar hafwer/ at tu skalt tröska berg/ och sönderstöta them/ och gjöra högarna såsom stofft".

Sedan följer ytterligare en hänvisning som Hallborg inte noterat i utkastet. Det är frågan om diktens allra mest smädande vändning (r. 18–22), där poeten alluderar på Första Timotheosbrevet 1:9–10. De många obsoleta dativpluralis-ändelserna i uppräknningen av syndare av olika slag har genom sin ålderdomlighet (de är en kvarleva från Gustav Vasas bibel av år 1541, som ligger till grund för Karl XII-bibeln³⁶) sannolikt haft en parodisk verkan redan på Hallborgs tid:

9. [...] **them rättferdiga är ingen lagh satt:** vtan orättferdigom och olydigom/
ogudachtigom och syndarom/ oheligom och oandeligom/ fadermördarom och moder-
mördarom/ mandråparom;

10. Bolarom/ drängiaskändarom/ menniskotjufwom/ ljugarom/ mennedarom [...].

Vissa texter av den med Hallborg samtida Bellman har liknande avsiktligt arkaiska men samtidigt förvridet skämtsamma inslag, till exempel Fredmans epistel N:o 1, "Gutår båd natt och dag!", med rader som "Skåder glasenom på bordenom i Krogenom; betraktom Stopenom på hyllomen inom Skåpdörrenom".³⁷ Men medan episteldiktarens parodier är jovialiska och ofta präglas av lättsam humor, är Hallborgs stenstil som helhet betraktad en parodi av det grovt sarkastiska slaget. Hos honom är samtliga – såväl innehållsliga som formmässiga – reglage på max. Genom sin drastiska humor och dödsbesatthet är han mer barock än de mest extrema av barockens poeter.

"Tröskande. Oxen" (r. 24) anspelar till yttermera visso på Första Timotheosbrevet 5:18: "Ty Skriften säger: Tu skalt icke binda munnen til på oxan som tröskar: och/ En arbetare är sin löön wärd." Rad 33 hänvisar till Matt. 5:13: "J Ären jordenes salt [...]". Med rad 43, "Tystlåtenhet. Göra. Tryggt. Samwete.", hänvisar Hallborg till Jesus Syraks vishet 19:10: "Hafwer tu något hörddt/ låt thet medh tigh döö/ så hafwer tu ett roligit [lugnt, dvs. gott, ej tungt] samwet: ty tu brister ju icke sönder theraf." I raderna 47–48 följer troligen ännu en hänvisning som Hallborg inte noterat i sitt utkast. "Sofde." och "Waken." alluderar sannolikt på Höga visan 5:2: "Jagh sofwer/ och mitt hierta wakar [...]".

Hallborg tillplattar sitt föremål inte bara en gång eller fem gånger utan kanske trettio gånger och Bjugg nämns vid alla upptänkliga invektiv. I denna gravdikt finns med andra ord ingen klagan över dödsfallet, ingen lovprisning av den döde och heller inte någon tröst åt de efterlevande. Visserligen nämns Bjuggs hustru i dikten, men hon kallas "Amma", ett mindre smickrande epitet, avsett att smäda och föra tankarna till perverterade erotiska praktiker. Det är också rimligt att förstå det så att detta epitet syftar på Bjugg, vilket gör det om möjligt ännu grövre – och därtill absurt.

Dikten innehåller flera kryptiska passager. Raderna 51–52 allra sist i poemet lyder: "Jgenom. Hans. Ända. / Äro. Framfödde. Femtiosju. Lif." Det är en lek med *nomen* och *pro nomen* (Bjugg hette Hans i förnamn), men i övrigt ter sig utsagan aningen gåtfull. De liv som 'framfötts' ur *eller* i och med den avlidnes ända ('bak', 'stuss'; 'ändalykt', 'bortgång') kan emellertid inte syfta på de antal år han levde (han blev inte 57 utan 79 år) utan torde avse mannens ättlingar i två eller tre led.³⁸

Hallborg förvränger i sin gravdikt Gamla testamentets bild av den profetiske sanningssägaren och Nya testamentets beskrivning av en självförglömmande, självutgivande Herrens tjänare – eller en vanlig Jesu lärjunge enligt Bergspredikan, beredd att förlåta och fördra sina vedersakare (se Matteus 5–7). Föremålet för dikten, Bjugg, motsvarade enligt författaren tydligt detta ideal, fast tvärtom. Detta är diktens idé.

*

Av en formulering i *Stockholms Posten* en vecka efter att "Grift-Runor" publicerades, närmare bestämt den 1 mars 1780, framgår det att Hallborg själv försett redaktionen med poemet. Medarbetarna i tidningen har alltså haft tillgång till en originalhandskrift av dikten.³⁹ "Af samma goda hand", heter det, "hwilken man har at tacka för de sköna Grift-Runorne öfwer Biskop Bjugg, är äfwen til Utgifwaren inlämnad följande ganska rara förteckning, som utwisar det wanskelige öde, som en del af Småländska Clereciet i förra och senare tider undergått".⁴⁰ Denna förteckning är av intresse, eftersom den ger en inblick i vad som kan benämnas Hallborgs morbida intresse för död eller hans luguber-morbida

humor. Bland dikterna i Skara stifts- och landsbibliotek, Knösiska samlingen nr 59, finns även ett poem kallat "Om dödligheten" och ett med namnet "Dödens Slägt-Register".

Det är frågan om ett alternativt herdaminne, där *det enda* som spelar någon roll är specifika dödsfall och framför allt orsakerna till dessa dödsfall (vanligen innehåller ett herdaminne som bekant olika personhistoriska uppgifter om prästerna i ett stift). Hallborg förtecknar präster som mördats – tolv stycken –, "Döde som Mißgärningsmän" – tre stycken – och "Döde af olyckliga händelser" – tio stycken. Under rubriken "Mördade" läser vi följande:

1:mo Olaus Olai, Pastor i Urshult, blef mördad af 3:ne åhörare, dem han för tjufveri bestraffat.

2:do Andreas Elmgren, Pastor i Wislanda, mördades af en öfwerlastad Allmoge.

3:o Olaus Magni, Pastor i Hallaryd, blef 1597 af en af honom angifwen mandråpare ihjälstucken.

4:o Olaus, Pastor i Annerstad, blef mördad 1575.

5:o Nicolaus, Pastor i Odensjö, mördades af de Danska.

6:o Johannes, Pastor i Femsjö, blef bortförd af de Danska, och förmodligen af dem mördad; ty han hördes sedan intet mer af.

7:o Magister Johan Formell, Pastor i Refteled, blef ihjälstucken af Snapphanar 1677.

8:o Truilius Nicolai Skarpus, Pastor i Långaryd, dödde under flykten för de Danske.

9:o Jacobus Andreå, Pastor i Åsenhöga, blef illa krobad af en åhörare, hwars hand blef honom afhuggen 1657.

1[o]:o Swen, Pastor i Wernamo, blef ihjälstucken af en bof. Enkan fick behålla Pastoratet, och tog sig en Djekne til man.

11:o Jonas Swenonius, Pastor i Alsheda, blef bortförd och mördad af Förrädaren Dackes Parti.

12:o Jonas Thesei, Pastor i Linderås, blef ihjelslagen af Tullbetjeningen i Wadstena.

Under rubriken "Döde som Mißgärningsmän" listas följande:

1:o Theodorus, Pastor i Elghult, blef halshuggen för Brefwäxling med förrädaren Nils Dacke.

2:o Johan Halte, Pastor i Annerstad, blef för någon grof mißgärning aflifwad.

3:o Petrus Sellegren, Comminister i Annerstad, blef hängd för Sedelmyntning 1749.

Under "Döde af olyckliga händelser" läser vi:

1:o Petrus Wadstenius, Pastor i Bredestad, dödde af et olyckligt fall på en resa.

2:o Andreas, Pastor i Björkö, ihjälslags af et träd i Skogen 1607.

3:o Samuel Alander, Comminister i Kalfswik, dödde af en i halsen fastnad köttbit 1754.

4:o Abigail Tiliander, Pastor i Pjetteryd, stupade i en brunn om natten, i Rydaholms Prästegård.

5:o Gabriel Hagelman,⁴¹ Comminister i Åsenhöga, stupade af hästen på vägen til kyrkan, och dödde i October 1725.

6:o Nils Brichmannus, Pastor i Berheda, dödde på Predikstolen.

7:o Magister Elias Hwal, Pastor i Linderås, afbröt benet på resan til et Sochnebad och dödde.

8:o Johan Henrich Elvers, Comminister i Säby, dödde hastigt, så snart han kom ned af Predikstolen.

9:o Danielßon, Pastor i Näshult, fick sin dödsbane på resan från Sochnebad, genom fall af hästen.

10:o Trotto Petri Berg, Comminister i Hwittaryd, stupade af hästen, under resan från kyrkan, på en Passions-dag, då han predikat öfwer 3:dje Acten 1777.⁴²

Hallborg antyder att den bakomliggande orsaken till flera av händelserna, fallolyckorna och så vidare, varit grovt fylleri. Prästerna i detta alternativa herdaminne är med andra ord ingen prydnad vare sig för eftervärlden eller för sitt stånd, vill författaren låta förstå.

I stort sett har Hallborgs uppgifter kunnat bekräftas. I *Växjö stifts herdaminne* (I–VIII, 1921–1932) läser vi exempelvis om pastor Elmgren (Elmegreen) – ”en synnerligen orolig och hänsynslös man, som tyckes haft sin lust i att ställa till så mycket bråk som möjligt” – att han ”blev överfallen av några druckna drängar och av en av dessa [...] illa slagen med en bössa” och dödad;⁴³ angående komminister Sellegren – en ”obalanserad natur” som gärna deltog i bondekalas – att han blev ”avsatt för sedelförfalskning 1749 och hängd på Järntorget i Stockholm den 27 maj s.å.”;⁴⁴ och beträffande pastor Tiliander – i unga år ”en stor bråkstake”, känd för att ”dundra och dricka med sina kamrater” – att han nattetid samma dag som hans svärfar begravts drunknade i en brunn.⁴⁵

*

Brynolph Hallborgs väl dokumenterade upptagenhet vid eller rentav besatthet av döden, hans intresse för det parodiska, det sarkastiska och till och med det blasfemiska, gör honom till en raritet i svensk litteratur. Hallborg sprängde ramarna för repertoardiktningen. Dessutom väckte hans dikt uppmärksamhet i samtiden och kommenterades av ingen mindre än Thomas Thorild. Hallborgs stenstil över Hans Bjugg kan ses som ett mycket extremt uttryck för den uppluckring av principen om *decorum* som pågick under hela 1700-talet.

Noter

- 1 Jag vill varmt tacka de anonyma referenter som i samband med manusgranskningen framlade flera konstruktiva förslag på förbättringar av manuset. Studien har tillkommit inom ramen för projektet ”1700-talets svenska begravningspoesi i ny belysning”, finansierat av Vetenskapsrådet.

I artikeln återges på vedertaget sätt frakturstilen med antikva och antikvan med kursiv (den karolinska skrivstilen, så kallad tysk stil, motsvarar tryckt frakturstil). Fetstil och gradstorlek följer originalen, liksom frakturstilens kommatecken ”/”, medan ”s” och ”j” båda skrivs med ”s”.

Termerna ’epitafium’, ’epicedium’, ’gravdikt’, ’begravningsdikt’, ’gravskrift’, ’begravningskrift’ etc. betraktas här som synonymer. Det korta epitafiet (gravepigrammet) och det mer expansiva epicediet (som består av tre delar eller moment) uppfattades

båda under 1600- och 1700-talen som gravdikter. Generellt har epitaftet i högre grad än epicediet tagits i bruk vid skrivandet av sarkastiska, maliciösa och skämtsamma gravdikter, men även många epicedieliknande poem – inte sällan i stenstil – är skämtsamma eller infamhumoristiska osv.

- 2 Om likpredikningar och gravtal i en tidigmodern svensk kontext, se Göran Stenberg, *Döden dikterar. En studie av likpredikningar och gravtal från 1600- och 1700-talen* (diss., Stockholms universitet, Stockholm: Atlantis, 1998). Stenberg framhåller att likpredikningar ”måste definieras som ett slags andaktslitteratur” (Stenberg, *Döden dikterar*, 42).
- 3 Cit. efter Valborg Lindgärde, ”Att ha sin fröjd hos Gud. Sophia Elisabet Brenner och fromhetens poesi”, i Valborg Lindgärde, Arne Jönsson & Elisabeth Göransson red., *Wär lärda Skalde-fru. Sophia Elisabet Brenner och hennes tid* (Lund: Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, 2011), 188. Dikten är skriven över Gustaf Adolph De la Gardie (1647–1695).
- 4 Forskningen om svensk tillfälleslitteratur har hittills i stort sett inte beaktat smådedikter över avlidna. Jag förbereder dock en monografi i ämnet, vars tentativa titel är: *Uppluckringen av principen om decorum. Ärekränkande, burleska och infamhumoristiska aspekter av svensk begravningspoesi under 1600- och 1700-talen* (prel. utgivning 2023). Om smådeskriftens teori och praktik i gustaviansk tid handlar Annie Mattssons *Komediant och riksförrädare. Handskriftcirkulerade smådeskrifter mot Gustaf III* (diss. Uppsala universitet, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 45, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2010). 120 texter har valts ut, varav två är gravdikter. Elva av dem ägnas en djupare analys, men ingen av gravdikterna ingår här.
- 5 Se om stenstil Per S. Ridderstad, *Konsten att sätta punkt. Anteckningar om stenstilens historia 1400–1765* (diss., Stockholms universitet, Kungl. Vitterhets-, Historie- och Antikvitetsakademiens Handlingar. Filologisk-filosofiska serien 14, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1975).
- 6 En rad formuleringar och flera allusioner på bibelpassager i gravdikten över Ursilia Wadstger, menar jag, det sammantagna intrycket att Runius inte lovprisar utan tvärtom smädar den döda, bl.a. genom att utmåla henne som en girig ockrare. Flera ordvändningar och en rad allusioner på bibelställen ger det sammantagna intrycket att poemet är en smådeskrift, en därtill mycket infam, men samtidigt komisk, paskill – med förtäckt hädiska inslag. Dikten omnämns på några ställen i Magnus von Platens avhandling, *Johan Runius. En biografi*, (diss., Stockholms högskola, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1954), 40f, 47, 56, 209 (not 3) och 282, men analyseras inte. Se *Samlade skrifter av Johan Runius*, Erik Noreen red. (Svenska författare utg. av Svenska Vitterhetssamfundet XVII, II, Stockholm: Bonnier, 1934), [123]ff. Dikten analyseras i min ovan nämnda, kommande studie (Möller prel. 2023).
- 7 Beträffande *decorum*-principen och dess verkningar i svensk tidigmodern litteratur, se Stina Hansson, *Från Hercules till Swea. Det litterära systemets förändringar* (Göteborg: Skrifter utg. av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 39, 2000), 54–59.
- 8 Joh. W. Warholm, *Skara stifts herdaminne*, II, [Mariestad 1874], 425f. Om Hallborg, se även Carl Sjöström, *Vestgöta nation i Lund 1683–1910. Biografiska och genealogiska anteckningar jemte historik* (Lund: Berlingska, 1911), 83. Stengårdshults pastorat omfattade socknarna Stengårdshult, Norra Unnaryd, Valdshult, Öreryd och Norra Hestra. Det hörde ecklesiastiskt till Skara stift men judiciellt till Jönköpings län.
- 9 Brynolph Hallborg, *Cantilena Glossaria, Eller Rimwis författad Orda-Bok, på Latin och Svenska* (Stockholm 1777; Lund 1781; Stockholm 1801).
- 10 Brynolph Hallborg, *Den Anagrammatiska A-B-C-Boken, Hwarigenom Barn bäst torde lära at stafwa, då de inom hwarje punct finna hela Alphabetet. Härwid bifogas en Biblisk Minnes-Läxa, Som wisar begynnare, huru de i hast skola upfinna hwilken bok i Den Heliga*

Skrift, som eftersökes (Jönköping 1786). Hallborg verkade även inom naturvetenskapen och lät publicera en *Beskrifning Om Allehanda Träns Plantering, Grundad på mångåriga Rön och Försök, hwilke blifwit wärkställdes i Finland och Skåne, samt sedermera i Småland* (Stockholm 1773). I likhet med *Cantilena Glossaria* utgavs den i flera upplagor.

- 11 Skara stifts- och landsbibliotek (SSB), Knös 59: "Oratio Panegyrica, Qwum Princeps Haereditarius Proximus, GUSTAVUS, post obitum Patris, Solium Svecum conscendisset, atqve Solennissime Coronatus fuerit, qva parerat devotione in Suggestu Templi Bjurbeckensis, Clero Districtus Haboënsis convocato, Submissime dicta die 29 junii 1772 à Bryn. Hallborg, Comministro in Stengårdshult, Dioeces. Skar."
- 12 Warholm, *Skara stifts herdaminne*, II, 425f.
- 13 Pekoralet är litteraturens motsvarighet till den s.k. kalkonfilmen: en konstprodukt där ambitionen står i himmelsskriande kontrast till resultatet. Det äldsta kända belägget kan enligt *Svenska Akademiens ordbok* dateras till 1796 (SAOB, XIX (Lund 1952), spalt P 551), men förekomsten av fenomenet är äldre. Johan Henric Kellgren, exempelvis, kallade sin tids pekoralister för "Poetastrer" och "rim-kräk" (*Samlade skrifter av Johan Henric Kellgren*, I: *Ungdomsskrifter*, Sverker Ek & Allan Sjöding red., (Stockholm: Svenska författare utgivna av Svenska vitterhetssamfundet, IX, 1937), 251). Se vidare min inledning i *Tre sekler av svenska pekoral*, Daniel Möller red. (Litteraturbanken 2018), <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/M%C3%B6llerD/titlar/TreSeklerAvSvenskaPekoral/sida/1/etext>.
- 14 Spannmålshandlaren Haquin Bager från Malmö var själv mycket aktiv i att publicera sig och lät bl.a. införa mängder av texter i tidningarna, t.ex. flera dikter i *Dagligt Allehanda*. Se t.ex. min artikel "'Du skall af Fäsot känna plåga'. Några anteckningar kring Anna Maria Lennngrens dikter mot Haquin Bager i *Dagligt Allehanda*", *Lyrikvännen* (2013:3), 19–26.

Bellman arbetade med strategier för att avsiktligt försämrade sina texter i Bagers stil, där han spelar enfaldig, fumlig och fåraktig. Genom att skriva som Bager förlöjligade och förvrängde han dennes uttrycksmedel och därmed indirekt också andra, undermåliga rimmares produkter. Följande ostyriga lilla poem undertecknade han med spannmålshandlarens namn, vilket också ingår i själva dikten:

Johanna är min Vän,
Gu' signa kära Moster,
Och Ernestina se'n
Hon är mitt Hjerter-foster.
Men Wilhelmina är så fager –
Haquin Bager

Dikten ingår i ett fingerat teckningsnummer, en sorts pastisch på eller stilimitation av *Dagligt Allehanda*, en litterär form som Bellman drogs till vid flera tillfällen. Bellman har här tillägnat sig en pseudonym och samtidigt lånat en annan författarens namn. Namnet Bager inbjuder att rimma på, och det gör Bellman och även andra författare. Bellman rimmar det både med 'mager' (*Carl Michael Bellmans skrifter*, XI: *Dikter till enskilda*, 4: 1790–1793 (Stockholm: Standardupplaga utg. av Bellmanssällskapet, 1964), 138) och – i dikten ovan – med 'fager' (*Carl Michael Bellmans skrifter*, VIII: *Dikter till enskilda*, 1: 1757–1773 (Stockholm: Standardupplaga utg. av Bellmanssällskapet, 1942), 168), och naturligtvis rimmade man det gärna med 'lager'.

- 15 Termen repertoardiktning har myntats av Horace Engdahl, som beskriver repertoaren som "ett förråd av material och tekniker, genom vilkas mellankomst verkligheten på sätt och vis redan är förvandlad till poetiska halvfabrikat, och många av konstutövarens val är gjorda åt honom på förhand". Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt* (diss. 1987, Stockholms universitet, Stockholm: Bonnier, 1986), 37.

- 16 Thomas Thorild, *Samlade skrifter*, III: *Prosaskrifter 1791–1793. Odaterade prosaskrifter på svenska*, Stellan Arvidson red. (Stockholm: Svenska författare utgivna av Svenska vitterhetssamfundet, XV, 1944), 20f. Thorild tog flera 1700-talspekoralister i försvar. Han skriver bl.a. följande (Thorild, *Samlade skrifter*, III, 20f.):

HAQUIN BAGER ville skriva på en gång naivt och kraftigt; och han gjorde det. [– – –]. Många Talare i vårt Land hafva farit efter det präktiga och sällsamma; med den lycka, at ingen utan det lifligaste nöje läser dem.

”Men alt detta är misslyckadt!” ropar ni. Säg då åtminstone på hvad sätt, och i hvad mening. Ty här gifvas fel vida märkeligare, större, viktigare för både vår uplysning och vårt nöje, än många dygder. Så är Haqvin Bagers vers och HALLBERGS [sic] stenstyl mera värde, än större delen af alla de vers och stenstylar som varit gjorde i detta seculo: och [Mathias] Bjugg [1751–1807], i det märkvärdiga både för skaldekonsten och mänskliga snillet, är någonting vida högre, och derföre mera värdt odödligheten, än kanske hälften af v. Dalins Octaver och än hela Qvartoluntan af fru Nordenflychts tankespel.

- 17 Warholm, *Skara stifts herdaminne*, II, 428. – Om Hans Bjugg och hans släkt, se – förutom Warholm (och Sjöström, *Vestgöta nation i Lund 1683–1910*, 273) – Håkon Holmberg, ”Släkten Bjugg från Västergötland och Småland”, *Genos. Tidskrift utgiven av Genealogiska Samfundet i Finland*, nr 47 (1976), 57–70.
- 18 Warholm, *Skara stifts herdaminne*, II, 426.
- 19 SSB, Knös 59, 88f. Efter ”Grift-Runor” följer bl.a. en gravdikt över Catharina Sveningsdotter Kjöllersström, som avled 1771 och en dikt som Hallborg skrivit vid sonen Hans Peters födelse 1767.
- 20 En bröllopsdikt till Hallborg och Gislow är bevarad i handskrift i SSB, Knös 91, 48, ”En Gudomlig förändring Då Commministern i Stengårdshults Pastorat, Wälärevördige och Höglärde Herren, Herr Magister BRYNOLF HALLBORG, Brudgummen Samt Wälädla och Dygdesamma Jungfrun, Jungfru, SOPHIA ALBERTINA GISLOU, Bruden, Uti mycket förnäm och hederlig Församling, et Christeligt Ägta förbund, på vår Kyrkios brukeliga sätt, ingingo, som skjedde uti Åsenhöga Prästegård d. 27 juni 1775”. Dikten är författad av studenten Harald Theorin och uppges även ha tryckts (i Jönköping).
- 21 Warholm, *Skara stifts herdaminne*, II, 425. Warholm synes här inte citera Johan Fredrik Odhelius’ handskrivna herdaminnen i SSB, ”Skara stifts presterskap och skolbetjening”, som annars till stor del ligger till grund för Warholms *Skara stifts herdaminne*. I del II:2 i ”Skara stifts presterskap och skolbetjening” finns en notis om Hallborg. Johan Fredrik Odhelius (1805–1874) var komminister i Varnhem.
- 22 Warholm, *Skara stifts herdaminne*, II, 425f. – Avhandlingen är sannolikt Brynolph Hallborg, Hans Peter Hallborg, *Specimen collectionis carminum Eteostichorum [...]* (Lund: Lundæ typis Berlingianis, 1781). Om Hallborgs suspension skriver Carl Stenholm i ett brev till ”Monsieur le Candidat Olave A. Knös, Upsala d. 3 Jun., 1779” (SSB, Knös VI A, nr 117).
- 23 Warholm, *Skara stifts herdaminne*, II, 425.
- 24 Om Carlborg se Warholm, *Skara stifts herdaminne*, II, 424 f.
- 25 SSB, Knös 59, 89ff.
- 26 Hallborgs ”Carmina Miscellanea [...]” i Knös 59 är paginerad 3–95 och består till övervägande delen av skrifter på latin, bl.a. den långa orationen över Gustaf III:s kröning.
- 27 Brynolph Hallborg, ”Grift-Runor”, *Stockholms Posten*, nr 45, 1780-02-26. – *Prepositus kontraktsprost* (SAOB, XX (Lund 1954), spalt P 1737).

- 28 Angående litteratur och blasfemi under frihetstiden, se Helene Blomqvist, *Nordenflychts nej. Ett upplysningsreligiöst spänningsfält och dess litterära manifestationer* (Möklinta: Gidlund, 2016), 93ff et passim.
- 29 Act. är en forkortning av det latinska namnet på Apostlagärningarna, *Acta apostolorum*.
- 30 Hänvisningen vid "Arbetare." till Matt. 9:39 är förbryllande, eftersom kap. 9 bara innehåller 38 verser. Hallborg har dock avsett att hänvisa till 9:38: "Beder förthenskul sädenes HErra/ at han sänder arbetare i sina sädh".
- 31 Bibeln citeras här och i det följande efter Karl XII-bibeln, BIBLIA, facsimieutg. (Stockholm: Gidlund, 1978 (1703)).
- 32 I 1917 års översättning lyder samma vers: "Ge akt på er själva och på hela den hjord som den heliga anden satt er att ha uppsikt över, för att ni skall vara herdar för Guds församling som han har vunnit åt sig med sin sons blod."
- 33 *SAOB*, VII (Lund 1922), spalt D 2238.
- 34 I 1917 års översättning lyder samma vers: "Ty prästens läppar skola förvara kunskap, och undervisning skall man hämta ur hans mun; han är ju Herren Sebaots sändebud."
- 35 Versen kan jämföras med utsagan "Ty en Biskop bör vara ostrauffelig/ såsom en Gudz skaffare" i Paulus' brev till Titus, 1:7.
- 36 Det finns, när detta skrivs, endast tre "av konungen gillade och stadfästa" svenska bibelöversättningar: 1541, 1917 och 2000.
- 37 Carl Michael Bellman, *Fredmans epistlar. Text- och melodihistorisk utgåva med musiken i reproduktion efter originaltrycket*, Gunnar Hillbom textred., James Massengale melodired. (Stockholm: Norstedt i samarbete med Bellmansällskapet, 1990), 15.
- 38 Christina Holst Færch kommenterar en dansk gravdikt från 1708 över en man vid namn Hans Been. Även den innehåller en lek med namnet Hans och dess pronomenhomonym. Dikten inleds (Christina Holst Færch, *Smædeskrifter, sladder og erotiske vers i 1700-tallet. Hans Nordrups författerskab* (København: Museum Tusculanums Forlag, 2019), 77):

Här ligger *Hans Been*
Saa kold som en Steen
- 39 Sannolikt har "Grift-Runor" endast existerat i handskrift och inte tryckts förrän den kom på pränt i *Stockholms Posten*. Den saknas nämligen som separattryck i KB, LUB, UUB, SSB, LSB, Norrköpings stadsbibliotek ("Finspongssamlingen") och Jämtlands läns bibliotek, Östersund ("Zetterströmska biblioteket"). Gustaf Ljunggren citerar några rader ur dikten i *Svenska vitterhetens häfder efter Gustaf III:s död*, I: Kellgren, Leopold, Thorild, till och med 1792 (Lund: Gleerups, 1873), 167. Ljunggren menar att Hallborg "synes varit halfförtryckt" (Ljunggren, *Svenska vitterhetens häfder efter Gustaf III:s död*, I, 166) och att "Grift-Runor" är "[l]öjligast" av hans skrifter (Ljunggren, *Svenska vitterhetens häfder efter Gustaf III:s död*, I, 167).
- 40 *Stockholms Posten*, nr 50, 1780-03-01; *Clereciet* (dvs. 'kleresiet') prästerskapet, det andliga ståndet.
- 41 Gabriel Hagelman (1657–1725) var Brynolph Hallborgs svärmors Elisabet Hagelman far.
- 42 En passionspredikan över tredje akten av Kristi lidandes historia?
- 43 Gotthard Virdestam, *Växjö stifts herdaminne*, II (Växjö 1927), 349 resp. 350. Angående Elmegreen, se även Ludvig Larsson, *Bilder från fordom. Framletade ur arkiven i Växjö* (Stockholm: Ljus, 1908), 75–86.
- 44 Gotthard Virdestam, *Växjö stifts herdaminne*, III: *Sunnerbo och Norrvidinge* (Växjö 1929), 199.
- 45 Virdestam, *Växjö stifts herdaminne*, II, 26.

ROLAND LYSELL

HEDDA GABLER

En kvinnas vilja till makt

Ibsenforskningen har starkt expanderat under de senaste decennierna. Forskare som Atle Kittang, Asbjørn Aarseth och Brian Johnston har gett nyanserade bilder av dramatikern¹ och den stora vetenskapliga utgåvan av *Henrik Ibsens Skrifter* (2005–2010) under ledning av Vigdis Ystad har verkat inspirerande.² Ett Ibsen Senter har grundats i Oslo. I tidskriften *Ibsen Studies* publiceras uppsatser och internationella Ibsenkonferenser ordnas. Nationalteatret arrangerar vartannat år en Ibsenfestival, där också priser har utdelats till bland andra Peter Handke och Christoph Marthaler. Precis som inom Shakespeareforskningen konfronteras varje uttolkare av Ibsen med omöjligheten att redovisa forskningsläget av rena utrymmesskal. Av nöd måste jag nöja mig med att ange de verk jag stöder mig på eller profilerar mig mot.

I den insiktsfulla artikelsamlingen ”– *livets endeløse gåde*”. *Ibsens dikt og drama* (1996) skriver Vigdis Ystad:

Grunnleggeren av det moderne europeiske drama stod lenge for de fleste som *moralisten og samfunnsrefseren* Ibsen. I vår «moderne», ironiske tid er det (naturlig nok?) ironikeren Ibsen som fengsler mange. Da legger man vekt på at Ibsen aldri tar stilling eller gir en-tydige løsninger på de konflikter skuespillene fremstiller. Ibsen blir ifølge dette moderne syn en forkynner av den spesifikt «moderne» opfatning der meningstap, meningsstomhet og menneskelig fremmedgjøring er menneskets avgjørende livsopplevelse.³

Ystad själv står för ett tredje alternativ. Hon ser Ibsens texter som ”meningsfulle budskap”.⁴ I princip ansluter jag mig till den andra ironiska riktningen, men ser inte Ibsen som ”förkunnare” av ironin. Snarare ser jag det så att Ibsen, ibland ironiskt, betraktar sina gestalters sökande efter ett meningsfullt liv, ett sökande som ofta misslyckas.

I modern dramaforskning under 2000-talet har allt fler forskare fäst sig vid det *öppna* hos europeiska dramatiker från Goethe till Beckett. Vad gäller Hedda Gablers självmord i slutet av dramat med samma namn skriver Toril Moi i ”Hedda’s Silences. Beauty and Despair in Hedda Gabler” (2013):

Is her suicide a last, reckless act of freedom? Is it a final idealist masterpiece, doomed to remain unacknowledged by her mediocre surroundings? Or should we see it as a modernist masterpiece: a fully self-referential, formally brilliant, yet desperate demonstration of the failure of human expression? Is Ibsen saying that, as long as it takes place offstage, away from theatricality, suicide is the only form of authenticity left, a mute revolt against tawdry power? Or is Hedda simply succumbing to despair in a world that has no place for her? The genius of the play is that it puts all these ideas in play: they are all potential responses to the alienation, boredom, and triviality of modernity.⁵

Storheten i dramat består alltså i att Ibsen låter slutet med Heddas tystnad förbli öppet. Tyvärr inger dock Mois artikel tvivel på andra punkter. Hon söker diagnosticera Hedda, delvis med hjälp av psykoanalys och Stanley Cavells filosofi, vilket jag menar vara ett tankefel. Fiktiva personer är inte människor i vanlig mening. De har heller inget förflutet före dramatets början, vilket Moi tycks anse att Hedda har – hon menar att det också fanns ett tyst ögonblick när Hedda avvisade Løvborg i det förflutna!

I äldre tid fanns en vilja att "lösa" de obestämda uppgifterna i Ibsens dramer. Hos Joan Templeton i *Ibsen's Women* (1997) – en inflytelserik bok som innehåller livfulla receptionsöversikter (om *Hedda Gabler*, s. 204–219) som inte ryms i en framställning som denna – förklaras Hedda vara entydigt gravid (så icke i pjäsen), att Løvborg vore en åtminstone tänkbar äkta make till Hedda (i pjäsen handlar det om dionysiska ideal), att assessor Brack är en erotisk rival i en trekant (i pjäsen anges icke om det handlar om erotik eller påträngande "vänskap"). Templeton antar vidare att Hedda gift sig för att hon dansat sig trött – men som vi skall se kan det lika gärna vara fallet att Hedda avspisar Bracks påträngande frågor.⁶ Kort sagt reducerar Templeton dramat till att bli ett äktenskapsdrama.

Men Moi uppmärksammar, i motsats till Templeton, det i min framställning viktigaste, nämligen att kritiker "always" har associerat de vinlöv som Hedda vill se i Løvborgs hår till Dionysos och vidare till *Kejser og Galilæer* (1873).⁷ Den forskare som byggt upp en detaljerad tolkning av hela Ibsens dramatiska författarskap med *Kejser og Galilæer* i centrum och relaterat författarskapet till G.W.F. Hegels triadiska estetik är Brian Johnston. Av hans tre imponerande monografier är det *The Ibsen Cycle. The Design of the Plays from Pillars of Society to When We Dead Awaken* (1975) som är mest relevant för *Hedda Gabler* (1890). Johnston uppmärksammar särskilt de stora strukturerna och de filosofiska implikationerna (Nietzsche m.fl.) och går sällan in i scenerna i detalj. Det gör däremot Else Høst i *Hedda Gabler. En monografi* (1958) – den text som även Moi anger som ursprung för betonandet av vinlöv.⁸ Høsts bok är också den enda skrift som *helt* ägnas Hedda Gablerdramat, varför jag också valt den som utgångspunkt.

Mitt eget syfte, förutom att belysa dramat i detalj, är att visa den nära relationen till den metafysiska problematiken i *Kejser og Galilæer*, att fokusera momenten av obestämdhet och tvetydighet i texten samt att betona det öppna slutet och läsarens/åskådarens roll.

Hedda Gabler,⁹ det åttonde av Henrik Ibsens tolv samfundsdramer – skådespelen från *Samfundets Støtter* (1877) till *Når vi døde vågner* (1899) – och den sista pjäs han skrev utanför Norge, tillhör dramatikerens mest spelade pjäser. Min studie av texten ingår i ett större arbete, där dramaturgiska och metafysiska aspekter i Ibsens verk

betonas.¹⁰ Liksom Ibsen själv ser jag *Kejser og Galilæer* (1873) som det centrala verket i författarskapet. Jag utgår från tredje akten i dramats första hälft, där mystikern Maximos framträder. Religionen är här utpräglad synkretistisk och fixeras kring repliker om vinet som druvans själ och Logos i Pan. Maximos utlägger sin lära om det tredje riket, den stora hemlighetens rike, som har sina levande källor såväl i Adams lund som under Golgata. Trots att hans andebesvärjelse inte går som planerat tror jag att Maximos faktiskt är Ibsens sanning på spåren i tanken om det tredje riket, syntesen av Kristus och Bacchus, påminnande om Hölderlins och Nietzsches tankar. Vi ser nämligen i de sena samfundsdramerna hur gestalter som Rebekka West, i *Rosmersholm* (1886), Ellida Wangel i *Fruen fra Havet* (1888), Hilde i *Bygmester Solness* (1892), Alfred Allmers i *Lille Eyolf* (1894) och framför allt Rubek och Irene i *Når vi døde vågner* söker sig till något som transcenderar jordisk lust och jordiska tankar. I de tidiga Ibsendramerna, exempelvis *Hærmændene paa Helgeland* (1858) och icke minst *Peer Gynt* (1867), förekommer övernaturliga inslag och det samma gäller för de dramer som skrivs efter experimenten med realistisk estetik i *Et Dukkehjem* (1879) och *Gengangere* (1881). Symboler som de vita hästarna i *Rosmersholm* eller Främlingen i *Fruen fra Havet* och senare Hildegestalten i *Bygmester Solness* och Rättjungfrun i *Lille Eyolf* tränger allt mer in som eventuella exempel på övertro i handlingen. Vad gäller den unga Hilde som vandrar in i byggmästare Solness liv är det uppenbart att hon kan tyckas vara såväl ängel som djävul. Hon förlöser hans livslust, men driver honom i döden. Ibsen är en skeptiker vad gäller ont och gott och frågan om våra liv styrs av högre makter eller troll förblir öppen och överantvordas åt läsaren/åskådaren.

Enligt Høst var Henrik Jæger den kritiker i samtiden som bäst förstod Heddagestalten som han kopplade till Hjørdis i *Hærmændene paa Helgeland* (1858), Furia i *Catilina* (1850) och Margit i *Gildet paa Solhaug* (1856). Han menar att vi i dessa dramer möter

en storstilet, rigt udrustet kvindeskikkelse, der dels paa grund af forholdenes ugunst, dels paa grund af egen skyld er forkrøblet i sin vilje, forvokset i sin stræben og forhærdet i sin vilje – en tragisk personlighed, der udbreder død og tilintetgøres, fordi det ædleste i hendes natur dræbes og tilintetgøres, uden at hun eier hverken den resignationens styrke eller den selvopgivelsens svaghed, der vilde bringe hende til at leve videre paa stumperne.¹¹

Hos Høst blir Hedda en av Ibsens hjältar: ”Dypest i det ibsenske diktersinn hadde der alltid ligget en drøm om en jordisk fullkommenhetstilstand, en higen efter den-nesidig livsfylde svarende til åndens visjoner. Dette var, tror jeg, Ibsens grunnleggende dikterfølelse, som hans hovedverker mer eller mindre direkte kan føres tilbake til”.¹² Høst uppehåller sig, liksom jag här kommer att göra, vid Heddas åtta repliker om vinlöv i håret och sambandet mellan Hedda och Julianus i *Kejser og Galilæer*. I motsats till Høst tror jag dock att Ibsens dröm icke blott är en dröm om jordisk fullkomlighet utan också har en metafysisk dimension; det är också en dröm om en hinsides syntes.

Den andre forskare som sett något annat än en cyniker i Heddagestalten var John Northam som detaljgranskat Ibsens text i *Ibsen's Dramatic Method* (1953) och *Ibsen. A Critical Study* (1973). Här står Heddas ”poetic impulses” i kontrast till en prosaisk omgivning.¹³

För en grundlig diskussion av olika tolkningstraditioner kan hänvisas till Daniel Haakonsens och Bjørn Hemmers monografier från 1981 respektive 2003.¹⁴ Grovt sett kan tolkningarna indelas i, å ena sidan, individualpsykologiska som fokuseras kring Heddarollen och, å andra sidan, samhälleliga som uppehåller sig vid motsättningarna mellan gablerska och tesmanska värderingar. Till de gablerska värderingarna hör att man som Heddas far, general Gabler, låter sig avbildas på porträtt, att man roar sig med pistolskytte, att man äger ett piano, att man konverserar och att man som Hedda gjort går på bal. Personens integritet är viktig. De tesmanska värderingarna kan betecknas som småborgerliga: ödmjukhet, omsorg om de sina, försiktighet – exempelvis Jørgen Tesmans val av forskningsobjekt – sparsamhet, beundran av socialt högtstående personer. Distans (jfr Tante Julles agerande) känner man inget behov av och salongs-möblerna förses med överdrag för att de inte skall blekas av solen. De samtal man för är uppriktiga.

Något snarlikt gäller på teatern: Hedda kan instuderas som offer för en inskränkt kvinnoroll eller ses som aktör i en social konflikt. De samhälleliga förklaringsförsöken lyckas väl med att förklara Heddas missnöje och irritation i Tesmans familj, men de förklarar inte hennes självmord. Men assessor Bracks slutreplik ”sligt noget gør man da ikke” implicerar att Hedda lämnat också de gablerska idealen: konversationskulturen.¹⁵ Ibsens skapande av ett teaterrum i kraft av scen- och spelanvisningar har belysts bland andra av den redan nämnde John Northam, av Asbjørn Aarseth och nu senast av Evert Sprinchorn 2020, som detaljstuderat höger/vänster-oppositionen och yta/djup i dramats scenanvisningar och relaterat scenbilden till förloppet.¹⁶

I ett avseende ansluter Else Høst till en äldre, men fortfarande vital tradition, när hon menar att Ibsens kontakt i septembersolen med den unga Emilie Bardach i Gossenass 1889 kan fått Ibsen att se ”jordlivets skjønne muligheter”.¹⁷ Mer eller mindre desperat har litteraturforskarna sökt förebilder för dramats huvudperson. Förutom Emilie Bardach har Victoria Benedictsson lanserats av Daniel Haakonsen. I synnerhet i det senare fallet är olikheterna slående. Victoria Benedictsson förmådde det som Hedda aldrig lyckas med: att skapa sig ett eget rum i sitt skrivande.

Min egen utgångspunkt är att dramat inte på ett tillfredsställande sätt kan förklaras blott utifrån tesmanska och gablerska värderingar. Mitt syfte är att visa att en djupare förståelse kan nås, dels genom observation av dionysiska ideal representerade av Ejler Løvborgs av Hedda tänkta vinlöv i håret, vilka står för övermänskligt hjältemod, genialt skapande och andligt rus (jfr *Kejser og Galilæer*), dels genom en fokusering av det öppna och obestämbara i Heddagestalten – den fiktiva person i dramat vars handlingar i motsats till de övrigas inte går att förklara utifrån en ”realistisk” estetik.¹⁸

De sceniska tolkningarna, vilka studeras ingående i ett pågående arbete av Keld Hyldig, ligger utanför denna framställning, men tre exempel har haft särskild betydelse för min syn på dramat. I Margaretha Garpes TV-version från 1993 skapade Lena Endre ett imponerande porträtt av en Hedda som redan verkade ha bestämt sig för att dö. Pistolerna fokuserades i bild och höstfärgerna var framträdande. Här mötte vi en Hedda som utövade makt i form av sitt konsekventa agerande (däremot hade Garpe, i motsats till Ibsen, framställt Hedda som gravid). På Schaubühne am Lehniner Platz i Berlin samma år visade Corinna Kirchhoff en elegisk och destruktiv Hedda på väg bort från medmänniskorna i Andrea Breths regi. Framför allt hennes blickar ut i det oändliga vittnade om hennes främlingskap i salongsmiljön och strävan efter det

ouppnåeliga. Juni Dahrs Hedda på Teater Visioner (2011 och senare) är maktlysten och intrigerande. Denna Hedda är mer än en fadersfixerad generalsdotter; hon tycks ha läst Nietzsche, åtminstone i referat, och är besatt av hjältedöd i skönhet. Dahrs Hedda är brutal, sliter Thea i håret och bränner manuskripten utanför huset (dramat spelades i "hemmiljö", det vill säga att åskådarna satt i ett "rum" där också skådespelarna agerade inne i själva spelplatsen på Sæterhytten i Oslo) så att flammorna stiger upp mot skyn. Kirchhoff, Endre och Dahr har inspirerat mig till att tydligt se Hedda Gablerdramat som en konflikt mellan tre, inte bara två, ideal.

Första akten – Statsrådinnan Falks villa. Tante Julles visit. Heddas första attack på Thea och Bracks angrepp på Jørgen Tesman. Pistolerna.

Framför oss i första akten ser vi ett rymligt, vackert och smakfullt inrett sällskapsrum. Morgonsolen lyser in genom glasdörrarna i det rikt möblerade rummet. Till höger ser vi en flygeldörr som leder ut mot tamburen, till vänster en glasdörr med frändraget draperi. Genom rutan ser man en veranda och bakom den lövträd i höstfärger. Framme på golvet står ett ovalt bord med duk och stolar. Framför väggen till höger vid en länstol med hög rygg och en taburett med kudde reser sig en mörk kakelugn. Uppe i hörnet till höger ser vi en soffa och ett litet runt bord. Framme till vänster står ytterligare en soffa och bortanför glasdörren ett pianoforte. På båda sidor av dörröppningen syns hyllor med terrakotta- och majolikaföremål. Vid den bakre väggen innanför sällskapsrummet öppnar sig ett inre rum med bord, soffa och stolar och ovanför hänger ett porträtt av en herre i generalsuniform. På golven ligger tjocka mattor och mängder av blomsterbuketter står i vaser eller ligger på bordet. Vem bor i detta mörka, men solbelysta och blomsterprydda rum?

Fröken Tesman, Jørgen Tesmans 65-åriga faster Julie, beskrivs som propert klädd i grå spatserpromenaddräkt och pigan Berte sägs ha lantligt yttre. I dessa rum med generalsporträttet i det inre och solljus genom glasdörren i det yttre är de helt enkelt på fel plats. Det framgår att herrskapet kommit hem sent med ångbåten och ännu inte vaknat, morgonsolen till trots, att Berte får lämna sin gamla anställning hos fröken Tesman och hennes mycket sjuka syster Rina för att hjälpa det unga paret samt att Tante Julie är djupt imponerad av generalsdottern Hedda som red i lång svart kjol med fjäder i hatten – Ibsenläsarens tankar går till Hjordis i *Hærmændene paa Helgeland* som tycks fly ridande på en svart häst bland molnen. Berte är förstås orolig för att inte vara unga frun till lags. Julles brorson Jørgen Tesman, son till den hädangångne brodern Jochum, har lyckats gifta sig med general Gablers dotter. De tesmanska småborgerliga idealen – enkel omsorg, ombonad vänskap och sparsamhet, men också stolhet och självkänsla – står i kontrast till de gablerska högborgerliga societetsfixerade officersidealerna. Men viktigt för Tante Julie är att Berte nu skall kalla Jørgen för doktorn och snart för något ännu finare (förhoppningsvis): professorn. Första tecknet på ståndsskillnaden är att Berte har ombetts av frun att dra överdragen av möblerna, Herrskapet skall nämligen även till vardags umgås i salongen, vilket förvånar Tante Julie. (Småborgerligt folk är som bekant rädda om sina finrum och använder dem blott sparsamt.) Med sådana subtila medel arbetar Ibsen.

Så kommer Jørgen Tesman själv, 33 år, blond, glasögonförsedd, litet fyllig med runt ansikte, in vardagsklädd och trallande med en tom koffert i handen. Förhållandet mellan tanterna och Jørgen Tesman är minst sagt överidylliskt. Men redan här visar

Ibsen den friktion som skall utvecklas: på grund av Heddas baggage har Tante Julie, efter att ha mött paret vid båten, inte fått följa med i vagnen utan har tagit sig ensam hem. Ibsen visar att den överbeskyddande Tante Julie befinner sig på minerad mark. Det framgår att Jørgen Tesman samlat avskrifter i kofferten, att Tante Julie köpt en ny hatt för att Hedda inte skall behöva skämmas för henne när de går tillsammans och att makarna kommit hem efter en fem-sex månader lång bröllopsresa som också varit en studieresa. Men så kommer första missförståndet i det förtroliga, ja överförtroliga samtalet. Tante Julie undrar om Jørgen inte har något extra att berätta, några "utsikter" – åskådare förstår förstås att det handlar om hoppet om syskonbarnbarn (observera att Ibsen aldrig anger om Hedda är gravid eller inte), medan Jørgen tror sig ha skrivit allt viktigt i breven, men nu vill han tillägga att han har "utsikter" att bli professor. Det framgår att bröllopsresan varit väl dyr, men att Hedda verkligen måste ha den resan! Steg för steg avslöjas Jørgens naivitet – och vad märkligare är att han har gått på rundvandring i sitt eget hus. Det är Tante Julie som inrett och vad de två tomma rummen intill Heddas sovrum skall vara bra för kan han inte förstå. Jørgen kan tänka sig ha sin boksamling i dem!

Det är Tante Julie som har sett till att statsrådinnan Falks villa, den bestämda bostad Hedda önskade sig, blivit köpt och det är hon som inhandlat möblerna på kredit med sin egen pensionsränta som säkerhet. Det juridiska har skötts av en assessor Brack som vi snart skall lära känna. Jørgen oroar sig för pantsättningen, men Tante Julie förklarar den vara en formsak. Faster och brorson bryter ut i en känslösam dialog om hur hon och Tante Rina uppfostrat honom och hur stolt hon nu är och en passant besvaras Jørgens fråga om konkurrenten Ejler Løvborg, men Tante Julie vet bara att han kommit ut med en ny bok. Jørgens egna studier handlar om brabantisk hemslöjd under medeltiden.

Redan här har Jørgen fått tydliga drag av karikatyr – ett sekel senare skulle han kallas "boknörd" – löjligt eftergiven för en hustru som är provocerande dyr i drift. Och har inte Tante Julles omsorg och besök ett beskäftigt drag av invasion?

Hedda gör entré från vänster i smakfull löst sittande förmiddagsdräkt. Hon är 29 år gammal, har ett blekt ädelt ansikte och mellanbrunt – icke särskilt fylligt, vilket skall visa sig ominöst – hår. Ibsen ger henne en ytterst dubbelbottnad replik: "Så tidlig på visit? Det var jo venligt." (26) I finare kretsar kommer man inte på visit innan herrskapet vaknar. Hittills har varken tanten eller vi åskådare tänkt så långt! Hedda upprörs över att Berte dragit från gardiner och öppnat altandörren så att solljuset kommer in! Inte heller hon är herre/fru i sitt eget hus. Jørgen drar samman gardinerna så att rummet får ett milt ljus. Sedan Tante Julie tackat nej till att sätta sig ner tar hon upp ett paket. Tante Rina har skickat med de morgontofflor hon broderat åt Jørgen. (Ytterligare ett karikatyrdrag från Ibsens sida.) Och han blir så glad; han har ofta talat om dem på resan. Men Hedda vill inte se dem. Jørgen menar att hon nu tillhör familjen, men blir avbruten.

Nu inleds Heddas första verkliga attack. Hon klandrar pigan för att ha lagt sin gamla hatt på stolen! Missförståndet skall visa sig vara medvetet. Sadistiskt vill hon förolämpa Tante Julie och hennes nyinköpta hatt. Jørgen räddar situationen genom att kalla hatten praktfull och Hedda slätar skenbart över. Men innan tanten går undrar Jørgen om hon märkt att Hedda har lagt ut och blivit "fylldig og frodig". Hedda blir irriterad men Jørgen söker skylla på fjälluften i Tyrolen. Tantens kysser Hedda på kinderna och

håret. Hedda vill slippa undan men tanten, som vägrat låta sig förolämpas utbrister: "Gud velsigne og bevare Hedda Tesman" (32).

Som ingen annan dramatiker arbetar Ibsen med detaljer i sin raffinerade realism. Men han lämnar det allra viktigast öppet. *Är Hedda gravid eller inte?* Vardagsrealismen sprängs av den befogade frågan.

När tanten gått knyter Hedda händerna i raseri och ser ut över de gulnade septemberlöven – hon inser att hon håller på att fastna i en främmande miljö. Jørgen vill få henne att bli "du" med tanten, men hon vägrar. Redan med dramatiteln *Hedda Gabler* har Ibsen visat att hon inte vill tillhöra familjen Tesman och nu blir detta explicit – kompromissvillig lovar dock Hedda att kalla Julie för "tante".

Pianot står på fel plats, menar Hedda; det skall flyttas in i det inre rum där generalsporträttet hänger, rummet som skall visa sig vara Heddas reträtt. I en blomsterbukett på pianot upptäcker man ett visitkort från en viss fru Elvsted, tidigare fröken Rysing, som strax anmäls av Berta. Nu står hon till och med i tamburen. Hedda påminner om en förgången relation mellan Jørgen och damen – en relation som ju förebådar dramats slutscen. Hedda minns fröken Rysings hår som irriterande.

Steg för steg, enligt Ibsens metod, avslöjas nu sanningen. Fru Elvsted är klädd i resdräkt, har blå ögon och fylligt gult, nästan vitgult, hår. Hon är späd och har mjuk ansiktsform. Redan vad gäller kroppsform är alltså de båda kvinnorna varandras motsatser och såväl Høst som Northam markerar att den ena är ljus liksom Jørgen, den andra mörk.¹⁹

Nu är något på tok. Hedda drar ner fru Elvsted i soffan och hon meddelar att Eilert Løvborg är i staden! Jørgen blir glad och utbrister "Tenk det" (Else Høst som undersökt Ibsens manuskript har noterat att Ibsen lagt in alla dessa "Tenk det!" i Jørgens repliker på ett sista stadium för att ytterligare befästa hans litet löjligen naivitet.²⁰) Varför bryr sig fru Elvsted om detta, undrar Hedda. Det handlar också om att göra inköp, blir svaret, och Løvborg har varit lärare för barnen. För Elvsteds barn i ett tidigare äktenskap! För fjorton dagar sedan har Løvborg givit ut en bok om "kulturgangen" och har sedan dess inte funnit lugn eller ro hos Elvsteds. Hedda undrar varför herr Elvsted inte reste ner själv för att leta efter Løvborg och fru Elvsted tvingas svara att hon rest ner på eget bevåg. Hon ljög alltså först, vilket försvagar hennes position i samtalet och Hedda kan nu utnyttja detta med falsk vänlighet.

Fru Elvsted vill att Tesmans skall ta hand om Løvborg. Jørgen skickas in för att skriva till honom och nu följer nästa utfrågningsscen. "Förstod De ikke" att jag ville slå "to fluer i et smæk", undrar Hedda (45). Hon ville ha undan maken för att få ett personligt samtal (Jørgen skulle säkerligen ha förhindrat den attack som kommer) och tvingar nu ned fru Elvsted i länstolen. Hedda tar upp deras gamla bekantskap i skolan. Fru Elvsted minns att Hedda drog henne i håret och Hedda minns att de kallade varandra vid förnamn. Men när de nu skall lägga bort titlarna kallar Hedda fru Elvsted för Thora och måste korrigeras. Thea heter hon!

Thea gav sig norr ut som guvernant och är sedan fem år gift med husfadern fogden Elvsted. Också Løvborg var däruppe för att läsa med barnen, Hedda har nu kommit ned till Theas ömma punkt. Hur är hennes man? Är han inte för gammal? Tjugo år äldre. Är han snäll mot henne? Thea lockas avslöja att hon och Elvsted inte har något gemensamt. Thea har rest ner utan Elvsteds vetskap. Thea tvingas redogöra för Løvborgs roll i hemmet såväl som bekänna hur illa hon har det i äktenskapet. Hon

bekänner till sist att hon följt Løvborg på eget initiativ och de facto rymt från sin man. Hon vill aldrig återvända. Thea har ”gjenopreist” Løvborg och varit tillsammans med honom när han skrev sin bok.

En passant avslöjar Thea oskuldsfullt att hon nu inte kan leva utan Løvborg. Hedda stryker hennes händer – uppenbart med falsk vänlighet. Till sist bekänner Thea att en skugga, minnet av en annan kvinna, står mellan henne och Løvborg. Vem kan det vara? Kvinnan riktade en pistol mot honom. Det måste vara fröken Diana, sångerskan, menar Thea, intet ont anande – senare skall Ibsen avslöja att denna kvinna är Hedda!

Varför ställer nu Hedda till med detta korsförhör – ett perfekt exempel på Ibsens frågeteknik? Thea har råkat in i en fälla genom att uppsöka Tesmans. I och med detta vitaliseras säkert ett gammalt skolminne av vad vi idag skulle kalla mobbning. Utfrågningen i sin tur handlar kanske först om svartsjuka i fråga om Tesman, där ju Hedda ”vann”. Men gradvis, och till sist när episoden med pistolerna kommer upp, framträder det att svartsjukan förstas handlar om Løvborg – även om vi i publiken kanske ännu inte anar detta. Hedda vredgas givetvis över att Løvborg blivit Theas förtrogne. I förlängningen är förhöret en fråga om makt från den i intelligens överlägsnas sida. Även Thea får i och med detta ett visst drag av karikatyr.

Men nu måste förhöret avbrytas, då Jørgen Tesman kommer ut med ett brev. Ibsen har lagt in ett moment av avspänning när man diskuterar vem som skall posta försändelsen. Man stannar för Berte, som strax meddelar att nu anländer assessor Brack, som vi redan känner genom Tante Julles repliker och första aktens sista scen följer. Ibsens dramateknik är ännu präglad av *la pièce bien faite*, rentav besläktad med detektivromanen. Ett namn som först nämns en passant får senare en avgörande funktion i handlingen.

Den 45-årige Brack är undersättsig (Ibsen levde i kroppstypslärornas glansdagar). Han är trots allt välbyggd med elastiska rörelser och hans profil är ädel. Ögonen är livliga och ögonbrynen tjocka. Han är klädd i elegant spatsерdräkt. Brack och Jørgen Tesman utbyter artighetsfraser även sedan Thea gått. Också detta samtal präglas av Ibsens teknik att dra ut på den centrala upplysningen genom att ge den stegvis. Först talar man om den tesmanska villans inredning, sedan söker Brack avslöja att Løvborg är i staden, vilket ju Jørgen Tesman redan vet. Så talar de om Løvborgs uppmärksammade bok, men Jørgen oroar sig trots detta för hans försörjning. Men Løvborg har goda släktförbindelser, försäkrar Brack, och till sist avslöjar han att Løvborg tänker söka den professur Jørgen Tesman ansett som vikt för honom själv. Självfallet blir denne alldeles förtvivlad och hänvisar till att han är en gift man och har hustru att försörja, medan Hedda gläder sig och ser konkurrensen som sport. Nu står det klart för henne att det blir varken ridhäst eller betjänt i livré – hon går ut till vänster för att övnings skjuta med generalens pistoler.

I sista scenen spelar Brack ut sitt sadistiska register. Han misslyckas först att överraska Jørgen Tesman med nyheten att Løvborg redan är i staden. Men han lyckas utdraget plåga och oroa Tesman vad gäller ansökningarna till professuren. Redan i första akten är således såväl Hedda som Brack avslöjade som intelligenssadister, medan Jørgen Tesman, Thea Elvsted (båda blonda) och Tante Julie är offer.

Vi måste komma ihåg att Hedda inte har makt över sitt av Tante Julie köpta hus och att tanten tänkt sig bli medlem av familjen, vilket Hedda inte vill acceptera. Hedda har tidigare haft makt över Thea och vill nu återta denna – och Jørgen Tesman tillber

henne. Frågan är bara om han har råd att försörja henne. Är hon arg när hon går ut med pistolerna? Ingen vet. I motsats till de blonda människorna vars själar är öppna böcker uppenbarar hon aldrig sina avsikter – eller rättare sagt Ibsen utelämnar dem i hennes repliker.

Andra akten: Brack tvingar Hedda bekänna. Løvborg gör entré och Hedda visar bilder från Dolomiterna. Herrarna går ut och svirar medan damerna dricker te. Heddas andra attack på Thea. Vinlöv i håret?

I andra akten är det eftermiddag. Pianot är flyttat till det inre rummet, vilket Else Høst ser som att Hedda söker göra huset till sitt.²¹ De flesta blommorna är borta och Hedda är omklädd i "modtagelsesdragt" (71). Hon laddar sin pistol och riktar den skämtsamt mot Brack som kommer på besök genom glasdörren (från trädgården), alltså bakvägen. Vad som ser ut som småprat om pistolerna, vilka Brack noggrant granskar, verkar här som en transportsträcka, men i sista akten får denna scen en avgörande betydelse. Det till synes ligkiltiga visar sig senare i dramat vara väsentligt.

En kommentar om en eventuell springa i dörren visar att Brack tydligt är mer angelägen om relationen än Hedda – ytterligare ett ibsenskt tecken. Men både Brack och Hedda bedyrar att de saknat varandra och det kryper långsamt fram att Hedda haft tråkigt. Jørgen har rotat i boksamlingar och skrivit av gamla pergamentsblad. Han är en "fagmenneske" och icke "morsom" att resa med. Långsamt intensifieras samtalet till ett förhör, men det är faktiskt Hedda själv som föregriper Brack med att ge skälet till att hon gift sig med Jørgen Tesman.

Hon hade "danset mig træt". Kommentaren är egendomlig. Liksom hennes gåtfulla "Min tid var omme" (78). Tesman var korrekt och solid och lovade försörja henne, så varför skulle hon inte gifta sig? Kanske Brack tror henne, men vi läsare/åskådare blir skeptiska. Stämmer förklaringen in med Heddas karaktär? Kan ens en professor finansiera Heddas dyra vanor? Precis som när det gäller graviditeten lämnar Ibsen en viktig fråga öppen i en text där annars allt detaljerat begrundas. Exempelvis får Brack förklara för Hedda att han är nöjd med att vara en "prøvet venn" till ett äkta par i ett "trekantet forhold". Vad detta innebär låter oss Ibsen förstå allt mer. (Sedan Ibsens tid har mycket förändrats; den borgerliga konvensen gjorde det omöjligt att göra sig av med en artig men påträngande person och många levde sina liv via andra i en tid mindre fixerad vid sexualitet och tvåsamhet än 2000-talet.) Båda suggererar sig in i ett potentiellt reseminne. Tänk om den tredje mannen, icke alls fackmänniska, varit med på resan. Men så gör Jørgen Tesman entré med en hög oinbundna böcker. Han förklarar för Hedda varför han behöver facktidsskrifter och berättar att bland böckerna finns Ejler Løvborgs nya bok. Vill Hedda se den? Medan Jørgen talar om den sjuka Tante Rina blir Hedda irriterad på tanterna. När Jørgen gått berättar hon för Brack om att hon på morgonen låtsats att Tante Julles hatt var pigans. Hur kunde hon göra något sådant, undrar Brack, "slikt noget kommer over meg rett som det er" (85) blir svaret.

Heddas sadistiska drag är alltså uppenbara för henne själv. Hon är en outsider i den småborgerliga trivsamheten. Hon bekänner för Brack att hon tyckte synd om den ogifte Tesman och svärmade för statsrådinnan Falks villa och nu har hon tråkigt i lukten av lavendel och saltade rosor som (kanske) Tante Julie eller (kanske) statsrådinna fört med sig. Tänk om maken kunde engagera sig i det politiska!

Jørgen återkommer och berättar att Løvborg är i antågande; tillsammans med Brack och Jørgen skall han gå ut – liksom på ungarlsgille. Hedda väntar Thea på aftonbesök – och hon skulle vilja dricka te med Løvborg på tre man hand! Den kamp som förestår är en kamp om Løvborg!

Ejlert Løvborg kommer in anmäld av Berte (som den siste av *dramatis personae*). Ansiktet är långsmalt, magert och blekt, håret och skägget svartbrunt. Han är klädd i svart visiträkt, har mörka handskar och litet förlägen håller han cylinderhatten i handen. Han beskrivs som ”noget udlevet” (s. 94). Jørgen Tesman och Løvborg börjar tala om Løvborgs sensationella bok som blivit lovprisad, men denne kommer strax in på sitt nya manuskript som handlar om framtidens kultur och dess kulturmänniskor. Han har manuskriptet med sig för att läsa upp ett avsnitt för Tesman – för vilken ett dylikt tema är helt främmande.

Kampen om Løvborg fortsätter; Brack bjuder honom och Tesman hem till sig för att läsa högt ur manuskriptet, men Hedda förmår honom att stanna och tillbringa aftonen med henne och Thea. När Løvborg förklarar att han inte vill söka professuren utan bara tävla med Tesman i folks medvetande, blir Jørgen Tesman euforisk och ser ut som slagen av blixten.

Nu bjuder Hedda på ett glas punsch i det inre rummet. Tesman och Brack går in, samtalar, dricker punsch och röker, men Løvborg stannar kvar och nu skall Hedda visa honom sitt fotografialbum med bilder från – symboliskt nog – Tyrolen. Vi nalkas andra aktens viktigaste scen. Løvborg utbrister lågmält ”Hedda – Gabler”. Hur kunde Du, Hedda, kasta bort dig på det här sättet? Hedda är avvisande. Tesman kommer ner. Dolomiterna! Vill inte Hedda ha litet punsch, kanske? Ibsen bygger upp förväntan och farsartade inbrott ger pauser i Løvborgs bekännelser. Løvborg vill diskutera sin intensiva kärlek till Hedda. Varför blev han avvisad? En nyfiken Tesman kommer med punschen. Løvborg skildrar nostalgiskt en förgången svärmisk förtrolighet – de båda har levt i ett känslomässigt kamratskap. Hedda har förklarat att hon inte var kär i Tesman när hon gifte sig. Men bröt hon ändå inte något slags förtrolighet, frågar Løvborg. Det framgår nu att Hedda har hotat Løvborg med pistolerna, inte fröken Diana som Thea trott. Hedda menar att Løvborg brutit deras kamratskap genom att förgå sig.

Stämningen bryts och dramatiken intensifieras när Thea kommer in och Hedda (falskt) förklarar att de väntat på henne. Hon behöver inte gå in till herrarna, eftersom de skall gå ut och svira.

Slutet på andra akten är ytterst raffinerat uppbyggt. Løvborgs kärleksbekännelser och Heddas dolomiterskildringar i soffan avbryts två gånger av Tesman och punschen och en tredje gång av Theas ankomst. Nu skall Løvborg också tvingas ta ett glas, men han står emot Heddas allt mer auktoritära och envisa befallningar. Løvborg bekänner betydelsen av Theas kamratskap för tillkomsten av det nya manuskriptet. Ibsen, som föredrar att visa framför att berätta, låter nu Hedda avslöja avsikten med Theas resa norrifrån – att rädda Løvborg – som omedelbart känner sig djupt sviken av Thea, som inte litat på honom, och nu i upprört tillstånd tar det ena glaset punsch efter det andra. Resultatet blir att Løvborg till Theas förfäran (efter att först ha låtsats – ? – förlåta henne) följer med de båda andra herrarna ut. Løvborg lovar henne att komma tillbaka vid tiotiden och ledsaga henne hem.

De båda damerna får alltså dricka te ”oss kvinnor emellan”. Akten slutar med att Hedda psykiskt närmast våldför sig på Thea genom att säga sig nästan svida henne i håret och dra henne mot tebordet. Båda hoppas att Løvborg skall komma tillbaka som fri man som fått makt över sig själv – men på helt olika sätt. För Thea handlar det om att han skall övervinna sin alkoholism och självdestruktivitet, för Hedda om något helt annat: ”Jeg ser ham for mig. Med vinløv i håret” (125).

Kopplingen till den vinløvsprydda kejsar Julianus och mystikern Maximos budskap i *Kejsar og Galileer* är därmed tydlig. Det är en gudomlig, dionysisk ordning i motsats till såväl de tesmanska som de gablerska idealen som Hedda söker. Brack har låtit henne bekänna att hon inte älskade Jørgen Tesman när hon gifte sig med honom. Hon älskade inte heller Ejler Løvborg när han gav henne uppriktiga förtroenden i en kärlek som hon blott upplevde som kamratskap. Hennes behandling av Thea – att locka ur henne en bekännelse som hon sedan utnyttjar jämte ett primitivt hat mot hennes blonda hår, yppigare än Heddas, är så raffinerad att beteckningen ”demoniskt” icke är helt avlägsen.

Tredje akten: Bracks sanna natur avslöjas. Løvborg återvänder. Hedda bränner manuskriptet.

I tredje akten är det tidigt på morgonen och gardinerna är fördragna. Hedda ligger under ett täcke på soffan och Thea sitter insvept i länstolen vid kakelugnen. Fortfarande ingen Løvborg! Berte kommer in med ett brev till Tesman. Lampan osar och Berte släcker den. Men det blir snart ljust. Klockan är över sju. Hedda fryser, ber Thea att gå in och lägga sig och Berte att lägga ved i ugnen. Jørgen Tesman kommer in trött och allvarlig. Han avslöjar att Løvborg läst ur sitt nya verk hemma hos Brack och att det är ett ytterst märkligt arbete. Nu först bekänner Jørgen Tesman sin avund. Hade Løvborg vinløv i håret, undrar Hedda. Nej, men han höll ett förvirrat tal om en kvinna som betytt så mycket för honom under arbetet. Men efter seansen hos Brack har herrarna gått skilda vägar och Tesman har hittat Løvborgs epokgörande manuskript i vägkanten! I ett förhör av Hedda bekänner Jørgen Tesman att han är den ende som vet att han har Løvborgs manuskript – på grund av Løvborgs förvirrade tillstånd har han inte kunnat återlämna det.

Först nu gör Hedda Jørgen uppmärksam på brevet som kom i gryningen. Det är från Tante Julie som meddelar att Tante Rina nu ligger på sitt yttersta. Hedda gömmer manuskriptet i bokhyllan vid skrivbordet. Brack anmäls av Berte och kommer in. Brack håller som vanligt först inne med vad han har att förtälja och förklarar Tesman för en troskyldig själ. Steg för steg avslöjas att Løvborg råkat i dåligt sällskap och till sist hamnat i fröken Dianas salonger. Den rödhåriga sångerskan och ”jägerskan” har en gång beskyddats av Løvborg, men nu hade sammankomsten slutat i tumult. Løvborg hade beskyllt damerna i salongen för att ha stulit hans manuskript. Slagsmål utbröt och polisen kom. Men Bracks avsikter är mer mångbottnade än att informera paret Tesman om att alla dörrar nu är stängda för Løvborg. Han vill inte att de håller sitt hus öppet för Løvborg, Han vill vara ensam i trekanten, ”eneste hane i kurven”, viskar han. Hedda ler och kallar honom för en farlig människa, varefter en dialog med lager av undertext följer. Hedda behöver inte tvivla på allvaret i Bracks ständiga förklädda hot.

Efter Bracks sorti kommer Løvborg in och en högst melodramatisk scen utspelas. Han ber Hedda stanna och hon kan på distans avnjuta hur Løvborg avvisar Thea som

desperat klänger sig fast vid honom. Han förklarar att hans verk aldrig skall komma ut. Tonlägets patetik tilltar. Løvborg säger sig ha rivit manuskriptet i stycken och Thea utbrister att det känns som om han hade dräpt ett litet barn. Och även han medger att det rör sig om ett slags barnamord. Varför så hjärtlös mot Thea? Hedda undrar utan att tappa masken. Till henne kan Løvborg säga sanningen. Han har helt enkelt tappat bort manuskriptet och nu vill han göra slut på alltsammans. Det skall ske i skönhet, menar Hedda, som profan döds gudinna, och ger honom en av generalens pistoler som avskedsgåva. Vinlöv i håret har Hedda slutat tro på, enligt henne själv.

När Løvborg gått bränner Hedda långsamt upp manuskriptet med orden "Nu brender jeg Dit och Ejler Løvborgs barn" (s. 167) – naturligtvis är det en magnifik svartsjukescen i eldens tecken! Men ovan detta skönjes ett mytiskt skeende. Denna Hedda har distanserat sig från mänskligheten. Den Løvborg hon vill och kan vinna är en i skönhet död Løvborg

Fjärde akten: Tante Rinas död. Løvborgs död. Manuskriptarbetet. Hedda skjuter sig i tinningen.

I fjärde och sista akten är salongen mörk, men det inre rummet är ljus. Akten inleds med en pantomim. Hedda kommer in svartklädd, går fram till pianot och slår några ackord. Berte kommer förgråten och svartklädd in med en lampa och till sist anländer den likaledes sorgklädda Tante Julie i hatt och slöja och Hedda räcker henne handen.

Tante Rina är död, men i pjäsen förebådar scenen självfallet fler dödsfall. Tante Julie beklagar att hon bringar sorg i livets hus, men hon hinner inte sätta sig ned, eftersom hon skall hem och sy sin systers svepning och göra henne fin för graven. Och så kommer en sista kommentar om att i Heddas hus blir det väl snart dags att sy något helt annat!

Jørgen Tesman gör entré, tankspridd. Tante Julie avslöjar sina planer att ta hand om sjuka nu när Tante Rina är i himlen och hon är själv glad över att systemen nu är både hos henne och hos brodern, salig Jochum. Men det som gör så Jørgen upprörd är något helt annat: Ejler Løvborg. Nu vill Jørgen ha manuskriptet omedelbart och lämna det till den uppenbart förvirrade Løvborg. Hedda måste bekänna att hon bränt det. Hur kunde hon? Här kommer Heddas nästa lögn, uttalad med ett omärkligt leende: "Jeg gjorde det for Din skyld, Jørgen" (s. 176). (Detta är ett synnerligen utstuderat exempel på dramatisk ironi och utpekande av Tesman som den maktlöse och vilseförde.) Dessutom antyder nu Hedda själv att något lyckligt är att vänta. Aldrig har söndringen mellan makarna varit djupare än här: en löjligt överlycklig Jørgen, som vill berätta för sina tanter, och en spetsk och ironisk Hedda, som kall och behärskad säger sig förgås i detta tesmanska hus.

Rader av entréer kännetecknar Ibsens dramaturgi, i synnerhet denna *pièce bien faite*. Nu är det Theas tur. Hon har förgäves letat efter Løvborg, till och med i pensionatet där han tagit in. Också Brack gör entré, denna gång från tamburen. Han har något viktigt att meddela och Ibsen ger honom några repliker för att förbereda och understryka det sensationella: Ejler Løvborg ligger döende på sjukhuset. Han har skjutit sig själv genom bröstet! Thea blir naturligtvis förtvivlad, men Hedda är både anande och behärskad: inte genom tinningen, men bröstet går också bra. "Endelig engang en dåd!" (s. 186) Kort sagt, Thea vill se honom levande, medan Hedda vill se honom död.

Tesman och Thea menar att han skjutit sig i förvirring; Hedda menar att han haft mod att göra upp med sig själv och dö i skönhet.

Nu tar Tesmans nya projekt vid – att med hjälp av Theas bevarade anteckningslappar söka rekonstruera det geniala manuskriptet. De går in i det inre rummet och sätter sig vid ett bord under hänglampan. Det blir klart för Hedda att hon nu också förlorat Tesman; han skall ta paus i sina forskningar om brabantisk hemslöjd och med hjälp av den av Hedda föraktade Thea rekonstruera Løvborgs geniala manuskript.

Fortsättningen på samtalet mellan Brack och Hedda utvecklas till ett slags psykisk tortyr. (Tack vare Bracks lögn om skottet i bröstet har ju Hedda lockats in i en illusion om Løvborgs död i skönhet.) Sanningen meddelas stegvis för att nå största effekt på Hedda och publiken. Løvborg har inte skjutit sig frivilligt; Løvborg är redan död, icke blott skadad; Løvborg blev funnen skjuten i fröken Dianas boudoir; pistolen fanns i fickan och han hade skjutits genom underlivet. I Heddas värld kan man knappast tänka sig en mer ovärdig död. Lågt och skrattretande!

När det blir tal om pistolen avbryts samtalet – observera åter den skickliga dramaturgin – av Jørgen och Thea som vill använda Heddas skrivbord. Hedda lyfter av några papper och ett föremål som vi förstår är pistolen och bär in både papper och ting i inre rummet.

Hedda sätter sig på taburettens vid kakelugnen med Brack i länstolen – det är ju han som är gästen – och han som har makten. Och historien fortsätts: polisen har beslagtagit pistolen. Brack, som inledningsvis inspekterade Heddas ärvda pistoler känner igen vapnet som generalens. Har Løvborg stulit det? Brack hotar med skandal – hemligheten kan bevaras så länge han tiger. Hedda kan konstatera: ”Jeg er alltså i Deres magt, assessor” (s. 198).

Hedda går fram till Thea och Tesman och kan uttala den förödande repliken: ”Nu sidder du her sammen med Tesman, – ligesom du før sad med Ejler Løvborg.” (s. 200) Hon rör vid Theas hår. På förfrågan konstaterar Tesman att Hedda inte kan vara till någon nytta – Brack skall hålla henne sällskap.

Hedda beger sig in i det inre rummet, spelar en dansmelodi på pianot. Tesman kommer på idén att Thea skall flytta in hos Tante Julie, så att de kan arbeta där och inte behöva störa Hedda. Brack menar att de skall få det ”morsomt” tillsammans, Hedda framhåller att han nu är den ”hane i kurven” han tidigare talat om. Strax därefter hörs skottet. Tesman utbrister ”skudt sig! Skudt sig i tindingen! Tænk det!” Bracks replik är cynisk och repeterar societetsvärldens ideal ”Men, gud sig forbarme, – sligt noget gør man da ikke!” (203)

Kontext

Ibsens kvinnor missuppfattas lätt, så länge man bortser från produktionen före samsfunds-dramerna. I den tidiga dramatiken finner vi starka och ofta mäktiga kvinnor som titelrollen i *Fru Inger till Østråt* (1857), Hjørdis i *Hærmændene på Helgeland*, Inga fra Varteig i *Kongs-Emnerne* (1864) och Furia i *Catilina*. Mor Aase i *Peer Gynt* är ytterligare ett exempel, om än något burleskt. *Et Dukkehjem* är så mycket mera än ett emancipationsdrama, eftersom det visar båda makarnas instängda och inskränkta liv i det nya välinredda borgarhem som avlöst äldre tiders salar och storstugor. Vi konfronteras helt enkelt med upplysningens dialektik. Såväl man som kvinna har

civiliserats och rationaliserats, men mist sin urkraft. I fallet Nora är det tydligt att det är kärleksbesvikelsen, den försvunna tron på det "vidunderlige" som får henne att reagera som hon gör. Den självuppoftning hon *inte* finner hos Torvald för tankarna till det ställföreträdande lidande som många funnit hos Kristus.

Vad gäller *Hedda Gabler* är aspekten av inträngdhet i en småborgerlig miljö bokstavelig och explicit. Hedda är offer för en maktkamp. Tydligast är den tesmanska strategin, med Tante Julle som starkaste kämpe. Hedda skulle å ena sidan inkorporeras i en redan bestående familj med två systrar, en död broder och en brorson och föra familjen vidare genom att få barn, å andra sidan ge gablersk glans åt familjen – en familj som dessutom bekostat och inrett ett ståndsmässigt hem åt henne. Heddas irritation och främlingskap märks redan vid första entrén, men växer sig allt starkare. Ibsen förklarar aldrig entydigt vad hon över huvud har hos Tesmans att göra. Det likgiltiga är aldrig Heddas val. Hennes val är tvärtom det omöjliga.

Brack vill bli husvän i en trekant och mer eller mindre sadistiskt njuta av makarnas, särskilt Heddas, tillkortakommanden. I någon mån är han också förmedlare av societetens röst. Läsaren/Åskådaren kan följa hur hans grepp om Hedda blir allt starkare och växer till hot om utpressning. Inget erotiskt antyds i den planerade tvåsamheten Hedda/Brack, men i en småborgerlig värld kan det vara nog för den själv gode och undersåtsige 45-åringen att ha makt över ett offer.

Hedda förlorar också makten mot Thea, den självuppoftande osjälvständiga föraktade skolkamraten med det nästan vitgula kraftiga håret, vackrare än Heddas. Kampen har drag av svartjukedrama, men Hedda förlorar makten av det skälet att hon varken älskar Løvborg eller Tesman. Att hon bränner manuskriptet beror givetvis på att hon inte unnar Thea ett "barn". Den plats Thea intagit är dock inte den älskades utan inspiratrisens.

In i det sista trodde sig Hedda ha makt över Løvborg, när nu tron på den andliga förförelsen och vinlöven i håret svek fanns tron på det hjältemodiga självmordet kvar. Men Løvborg, mannen som skulle förverkliga idéer och se in i framtiden, svek henne en andra gång och dog i en fallen kvinnas boudoir. Heddas eget tragiska fel i förhållande till Løvborg tycks ha varit hennes försiktighet och oförmåga att handla rationellt.

Det Hedda eftersträvar tycks alltså vara det omöjliga – ett dionysiskt ideal långt ovan gablerska och tesmanska världar. I motsats till Fru Alving i *Gengangere* läser hon inga radikala skrifter. I motsats till Rebekka West i *Rosmersholm* strävar hon inte efter att skapa adelsmänniskor och i motsats till Hilde i *Bygmester Solness* söker hon inte förföra en man till att stiga upp i triumf. Men hon är en av dessa ibsenska kvinnor som står andligt högre än männen i omgivningen, men som tragiskt nog behöver en man (en Rosmer, en Solness) för att handla. Eller behöver Hedda det? Hennes skott genom tinningen fascinerar läsaren/åskådaren. Løvborg har avslöjats som falsk Bacchus som blir skjuten i underlivet. Hedda, däremot, som fantiserar om vinlöv och visar bilder med alptoppar, lyckas skjuta sig heroiskt i tinningen. Ett självmord har också aggressiva drag. Hedda i livet blir marginaliserad till förmån för den föraktade Thea, men i kraft av detta dåd kan Hedda bli den person i dramat som vi läsare/åskådare måste förhålla oss till. Hon kan, paradoxalt nog, i kraft av sin död bli den person i pjäsen som har makt över läsaren/åskådaren, genom att således bli den fiktiva karaktär som han/hon mest spekulerar över.

Genom att anknyta *Hedda Gabler*, i kraft av Heddas åtta repliker om vinlöv i håret, till den metafysiska tematiken i *Kejser og Galilæer* kan man konstatera att Løvborg sviker Heddas förhoppningar medan hon själv, i och med självmordet, i viss mån förkroppsligar heroismen. På detta sätt når man en djupare förståelse av dramat i en ibsenssk kontext. Genom att i stället för att söka bestämmningar om Heddas eventuella graviditet, som inte explicit ges i dramat, och visa skepsis mot hennes förklaring till Brack, att hon skulle ha dansat sig trött, och i stället se själva poängen i att Heddagestalten på avgörande punkter är oförklarad öppnar man dramatexten för olika tolkningar.²²

Vem är Hedda Gabler? Betydligt mer än en fadersfixerad generalsdotter som ärvt porträtt och pistoler, som tycks ha läst Nietzsches skrifter, åtminstone i referat, och som är besatt av hjältedöd i skönhet. En dödsjudinna på villovägar i ett realistiskt drama med drag av *pièce bien faite*? En mytisk gestalt som Dionysos eller Medea hos Euripides? En representant för det ibsenskt urkvinnliga? Ett väl ekiperat troll? Poängen är att Ibsen lämnar frågan öppen genom att låta Heddafiguren i viktiga avseenden förbli provocerande obestämd. Tolkningen lämnas åt läsaren/åskådaren – och givetvis regissören och aktrisen!

Noter

- 1 Atle Kittang, *Ibsens heroisme. Frå Brand til Når vi døde vågner* (Oslo: Gyldendal, 2002); Asbjørn Aarseth, *Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi* (Oslo: Universitetsforlaget, 1999); Brian Johnston, *To the Third Empire. Ibsen's Early Drama* (Minneapolis: The Nordic Press, 1980); Brian Johnston, *Text and Supertext I Ibsen's Drama* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1989); Brian Johnston, *The Ibsen Cycle. The Desig of the Plays from Pillars of Society to When we Dead Awaken*, 2:a rev. uppl. (University Park: Pennsylvania State University Press, [1975] 1992).
- 2 Henrik Ibsen, *Henrik Ibsens skrifter* 1–17, Vigdis Ystad red. (Oslo: Aschehoug, 2005–2010).
- 3 Vigdis Ystad, "– livets endeløse gåde". *Ibsens dikt og drama* (Oslo: Aschehoug, 1996), 9.
- 4 Ystad, "– livets endeløse gåde", 9.
- 5 Toril Moi, "Hedda's Silences. Beauty and Despair in Hedda Gabler", *Modern Drama* vol. 56 (2013:4), 448, <https://dx.doi.org/10.3138/md.S89>.
- 6 Joan Templeton, *Ibsen's Women* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), om *Hedda Gabler*, 204–219; graviditet, 214; Løvborg, 222; Brack, 228; dansat sig trött, 216.
- 7 Moi, "Hedda's Silences", 437.
- 8 Else Høst, *Hedda Gabler. En monografi* (Oslo: Aschehoug, 1958).
- 9 Henrik Ibsen, *Henrik Ibsens skrifter* 9, Vigdis Ystad red. (Oslo: Aschehoug, 2009).
- 10 Dessa tankegångar utvecklas vidare i Roland Lysell, "Dramatic Structure and Religious Synthesis in *Emperor and Galilean*", i *The Living Ibsen. Proceedings: The 11th International Ibsen Conference, 21–27 August 2006*, Frode Helland, Kaja S. Mollerin, Jan Nygaard & Astrid Sæther red. (Oslo: Centre for Ibsen Studies, 2007), 247–252; Roland Lysell, "The Dramatic Text. Henrik Ibsen's *Rosmersholm*", *Nordic Theatre Studies* vol. 10 (1997), 117–130; Roland Lysell, "Reversal and Discovery in Ibsen's *When We Dead Awaken*", I *Ibsen, Tragedy, and the Tragic: Ibsen Conference in Athens 2002 30 November–4 December*, Astrid Sæther red. (Oslo: Centre for Ibsen Studies, 2003), 133–148.
- 11 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 17.

- 12 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 195.
- 13 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 181; John Northam, *Ibsen's Dramatic Method. A Study of the Prose Dramas*, 2:a uppl. (Oslo: Universitetsforlaget, [1953] 1971); John Northam, *Ibsen. A Critical Study* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973)
- 14 Daniel Haakonsen, *Henrik Ibsen. Mennesket og Kunstneren* (Oslo: Aschehoug, 1981), 220–241; Bjørn Hemmer, *Ibsen, Kunstnerens vei* (Bergen: Vigmstad Bjørke, 2003), 402–421.
- 15 Ibsen, *Hedda Gabler*, 203
- 16 Evert Sprinchorn, *Ibsen's Kingdom. The Man and His Works* (New Haven & London: Yale University Press, 2020).
- 17 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 195.
- 18 Haakonsen, *Henrik Ibsen*, 228ff.
- 19 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 158.
- 20 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 140.
- 21 Høst, *Hedda Gabler. En monografi*, 165.
- 22 Jørgen Dines Johansen är i viss mån inne på liknande tankegångar som mig gällande metafysiska dimensioner i Ibsens fyra sista dramer, *Bygmester Solness, Lille Eyolf, John Gabriel Borkman* och *Når vi døde vågner*, i *Ind i natten. Seks kapitler om Ibsens siste skuespil* (Odense: Syddansk universitets forlag, 2004). Jag instämmer med honom vad gäller synen på maktens, skuldens och framför allt dödens betydelse i dramerna. *Hedda Gabler* förebådar dem. Däremot vill jag bestämt distansera mig från Dines Johansens freudianska förklaringar, dels på grund av skepsis mot denna form av psykoanalys, dels eftersom Dines Johansen tycks behandla karaktärerna som levande människor med ett förflutet (och han ser deras repliker om sitt förflutna som rent sakupplysande, inte som strategiska fraser i en ordväxling i dramats nu). En skådespelare har till uppgift att fylla ut replikerna till en scenisk gestalt, men en litteraturforskare bör så långt som möjligt hålla sig till vad som faktiskt står skrivet.

LOVISA ANDÉN

MOTVILLIGA VITTNEN

Svenska vittnesberättelser från
utrensningarna i Sovjetkarelen

Samtidigt som depressionen slog mot gruvdistrikten i norra Sverige inleddes en rekryteringskampanj för utvandring till Sovjetkarelen. Den autonoma socialistiska republiken Sovjetkarelen grundades 1923, under ledning av den finlandssvenska socialisten Edvard Gylling. Genom att omvandla Karelen till en finsk, socialistisk idealstat, hoppades Gylling på att republiken skulle fungera som ett exempel för Finland att följa, att Karelen i framtiden skulle förenas i ett större Rött Finland, och slutligen forma basen för en Skandinavisk Sovjetrepublik.¹ Finska erkändes som det andra officiella språket efter ryska, och administrationen bestod till största delen av röda finländare som hade flytt efter inbördeskriget.² Under 20-talet deklarerade bolsjevikerna en "indigeniseringspolicy" [*korenisatsiia*] i nationella regioner som främjade lokala kulturer och uppmuntrade användningen av lokala språk i undervisning och administration.³ Istället för att befrämja den karelska kulturella identiteten, etablerade Gylling föreställningen om en Finsk-Karelsk nationell identitet. Det karelska språket beskrevs som en finsk dialekt och med stöd i Bolsjevikernas nationalitetspolicy inledde Gylling en förfinskning av Sovjetkarelen, där finska skolor, finska tidningar, teatrar, kulturklubbar och förlag etablerades.

När den sovjetiska nationalitetspolicyen förändrades under 30-talet, inleddes en förryskning av Sovjetkarelen som eskalerade i den Stora Terrorn. Utrensningarna under 30-talet riktades särskilt mot de finska och svenska emigranterna, och Sovjetkarelen tömdes på utlänningar genom massavrättningar och tvångsdeportationer. Trots att hundratal svenskar befann sig i Sovjetkarelen under 30-talets utrensningar är deras historia närmast okänd idag. Många emigranter som kunde ha vittnat om försvinnanden och arresteringar återvände till Sverige, men de flesta talade aldrig om vad de upplevt och ännu färre skrev om det. Det finns sammanlagt en handfull memoarer med vittnesskildringar av den sovjetiska repressionen på 30-talet, skrivna av svenskar.⁴

Den enda Sovjetemigrant som skrev om sin upplevelse av sovjetiska fängelser och tvångsbosättningar omedelbart vid hemkomsten till Kiruna på 30-talet var Alfred Badlund. 1935 publicerade han två vittnesskildringar, *Jag trodde på Ryssland. En svensk arbetares upplevelser i Sovjetunionen*, och *Som arbetare i Sovjet*.⁵ Då pågick fortfarande emigrationen, rekryterare reste runt för att värva arbetare samtidigt som Norrskensflamman publicerade entusiastiska brev och nyårshälsningar från utvand-rarna. Badlunds böcker stod inte bara i strid mot den idealiserade bilden av Sovjet, den sågs även som ett svek mot uppbyggnadsarbetet av allt det som man hoppades att Sovjetkarelen skulle bli: en ny idealstat som skulle byggas för och av arbetarna själva. Hans böcker bemöttes med en smutskastningskampanj i Norrskensflamman och möten organiserades för att tillbakavisa hans lögnen. Böckerna avslöjar en verklighet han själv önskar vore en villa och han beskriver sin vanda inför att skriva med en referens till Dostojevskijs *Vita nätter*:

En stor rysk författare har beskrivit de vita nätterna, då man rastlöst vandrar och allt förefaller överkligt, fantastiskt, främmande. Jag har genomlevat de nätterna, jag har försökt inbilla mig, att allt vad jag upplevat, hört och sett var en villa, något som kunde blåsa bort eller förtigas. Jag gagnade ju en god sak genom att göra det.

Och så kommo dagarna med sitt kalla, nyktra allvar. Är det inte min plikt, min förbannade plikt som arbetare och kommunist, att säga, hur det går till i Sovjet? En sjuk sak kan inte gagnas genom att man blundar och tiger. Jo, kanske det kunde vara till gagn för dem som ha till levebröd att hetsa massan, att skriva färgade tidningsartiklar om Sovjet och samla in arbetarpengar till tidningsabonnemang. Men jag gagnade san-nerligen inte arbetarnas egen sak...⁶

Hans egen erfarenhet verkade illusorisk även för honom själv, därför att kontrasten var så stor mellan den verklighet han upplevt och de ideal han trott att Sovjet representerade. Han fortsatte att tro på den svenska arbetarrörelsens ideal långt efter det att han slutat se Sovjetunionen som deras förverkligande, och hans lojalitet med de svenska arbetarna höll honom tillbaka från att berätta om vad han verkligen upplevt:

Och åter kom tvivlet. Solidaritet! Den var medärvd, den hade gått i blodet. Tig och håll käft! Du är en av massan, varför skall just du stiga upp och tala. Vem har kallat dig?

Jag har vakat genom nätter, jag har vakat till nerverna skälvt. Jag har kämpat med mig själv om de ideal, jag under år satt högst. De hade ramlat i spillror, men kvar fanns solidariteten. Jag var en arbetare skulle alltid förbli en arbetare.⁷

Nitton år efter Badlunds böcker publicerades Helmina Jaakos *Faran var min följeslagare* (1954).⁸ Jaako levde i Sovjetkarelen mellan 1932 och 1940. Hon fick se de första årens entusiastiska uppbyggnadsarbete övergå i skräck i takt med att allt fler människor arresterades och försvann. Samtidigt som terrorn eskalerade stängdes gränserna och när Jaako och hennes man mot alla odds beviljades utresevisum 1940 var det närmast en sensation. Vid sin avresa lovade hon dem som blev kvar att hon skulle "berätta sanningen, hela sanningen för alla som vill lyssna till mig".⁹ Men när hon nådde Sverige var hon "fast besluten att aldrig berätta för någon, vad jag i verkligheten upplevat där under dessa år."¹⁰ Först över ett decennium senare publicerade hon sina memoarer.¹¹

Signe Kaskela var den första svensken som återvände efter Jaako. När hon repatrierades tillsammans med sin make 1956 väckte det stor uppmärksamhet i Sverige, därför att gränsen så länge varit stängd. Vid återkomsten uppmanades hon av UD att inte tala offentligt om negativa erfarenheter av Sovjetunionen och det skulle dröja nästan 35 år innan hon publicerade sin vittnesskildring, *Under Stalins diktatur* (1990).¹²

Den här artikeln syftar till att utifrån de svenska vittnesberättelserna undersöka 1) svårigheterna att vittna i avsaknad av ett offentligt narrativ och 2) vittneslitteraturens förmåga att utmana och förändra etablerade historiska narrativ. Två centrala begrepp som används för att förstå tystnaden är tystnadskultur och offentligt av-tystande (*un-silencing*).¹³ Termen av-tystande är ett begrepp som introducerats av historikern Lilia Topouzova i hennes undersökning av frånvaron av offentlig diskurs kring Gulagöverlevare i Bulgarien. Termen innebär en aktiv och offentlig handling som syftar till att bryta en tystnadskultur genom att erkänna och bekräfta överlevarnas berättelser och därigenom införliva dem i en offentlig diskurs.¹⁴ Inom historieforskningen används metaforen historisk amnesi för att tala om historisk glömska och historisk afasi för att beskriva historiska trauman som överlevare fortfarande minns men saknar förmågan att tala om.¹⁵ Topouzova menar att ingen av dessa metaforer kan hjälpa oss att förstå tystnadskulturen som omgärdar de bulgariska överlevarna. Istället behöver vi försöka förstå den tystnad som omger dem som resultatet av ett aktivt tystande. Det osagda finns närvarande, och de överlevande både minns vad de upplevt och har förmågan att tala om det, men det skapas diskreta incitament för överlevarna att inte tala.¹⁶ Den tystnadskultur som omger dem karaktäriseras på samma gång av medvetenhet och avhållsamhet. Med tiden cementerar tystnadskulturen sig själv: tystnaden blir vanemässig och möjligheterna att på ett meningsfullt sätt tala om det som skett krymper. I takt med att de som kunnat vittna inte längre finns kvar ersätts tystnaden av något annat: av avsaknaden av diskurs.¹⁷ Här finns väsentliga likheter med de svenska vittnesberättelserna: de vittnar själva om de starka incitament som skapades för att inte berätta. Den tystnad som skapats och som fortfarande finns kvar kring berättelserna handlar alltså inte i första hand om en bortglömd historia, utan om en närvarande frånvaro, om ett omöjliggjort berättande som ersatts av frånvaron av berättelser.

Tystnadskulturen upprätthålls aktivt genom olika akter av tystanden, där de två faktorer som spelar störst roll är 1) avsaknaden av ett offentligt avtystande och 2) undanröjandet av bevis, ett undanröjande som omöjliggör för överlevare att få sina berättelser bekräftade. Här blir de svenska berättelserna särskilt intressanta därför att tystandet sker på två fronter: å ena sidan i ryska Karelen där arkiv stängs samtidigt som historiker fångas och förföljs. Å andra sidan sker tystandet i en svensk offentlighet där historierna aldrig har fått ett brett genomslag. De svenska överlevarnas berättelser har aldrig stadfäst i ett offentligt narrativ: det finns i Sverige inga minnesmonument och inget museum över offren för den sovjetiska terrorn och deras historier är närmast okända idag.

Hur skulle ett offentligt av-tystande kunna se ut? Här skulle jag vilja betona vikten av de litterära berättelser som inmutat skilda erfarenheter av den sovjetiska repressionen i en offentlig diskurs. De som mer än några andra har bidragit till att införliva erfarenheten av sovjetisk repression i en internationell offentlighet är de litterära skildringar som skrivits av Varlam Shalamov och Aleksandr Solzjenitsyn. Deras berättelser har inmutat lägererfarenheterna i den offentliga historieskrivningen, både

i och utanför Ryssland, och de har på ett genomgripande sätt präglat vår förståelse av lägren, en förståelse som de fortsätter att forma även långt efter att fler källor blivit tillgängliga.

I det första avsnittet ges en historisk bakgrund till emigrationen till Sovjetkarelen medan det andra avsnittet redogör för överlevnarnas skildringar av terrorn. I det tredje avsnittet diskuterar jag författarnas ovilja att skriva liksom den tystnad som omgett och som fortfarande omger berättelserna. Gulaglitteratur i sin bredaste bemärkelse omfattar skildringar av lägren, deportationsorterna, tvångsbosättningarna över hela Sovjet, från 1917 fram till Sovjetunionens fall, och hit räknas även de svenska skildringarna. I det fjärde avsnittet diskuterar jag de svenska skildringarna i förhållande till en internationell corpus av Gulagskildringar. I synnerhet fokuserar jag på Solzjenitsyns och Sjalamovs skrivande och på hur deras berättelser visar Gulaglitteraturens förmåga att av-tysta erfarenheter av sovjetisk repression.

Drömmen om en skandinavisk Sovjetrepublik

I Finland fanns sedan 1800-talet en nationalromantisk föreställning om Karelen som Finlands vagga eller ur-ethnos.¹⁸ Det var i Vitahavskarelen som Elias Lönnrot nedtecknade Kalevala, och en finsk nationalistisk rörelse drömde om ett "Större Finland" som skulle inkludera alla finsk-ugriska befolkningar och sträcka sig från Östersjön till öster om Uralbergen.¹⁹ Det var delvis den drömmen Gylling anspelade på när han i Sovjetkarelen såg en framtida finsk, socialistisk stat.

Processen att omvandla Karelen till en modern idealstat innefattade en uppbyggnad av en modern industri, en modernisering av skogsindustrin och jordbruket liksom järnvägs- och vägkonstruktioner. Till det krävdes kvalificerade arbetare som gruvarbetare, tekniker och mekaniker med erfarenhet av moderna metoder, maskiner och verktyg. Befolkningen i Sovjetkarelen bestod till största delen av jordbrukare och för att undvika en de-etniserings av Karelen genom en emigration av ryska arbetare från andra delar av Sovjet inleddes en rekryteringskampanj av kvalificerade arbetare från finska emigrantsamhällen i USA och Kanada. Uppskattningsvis emigrerade 6000-10 000 Amerikafinnar, de flesta av dem mellan 1931-1933.²⁰ Karelenfebern eller Rysslandsfebern spred sig även till gruvdistrikten i norra Sverige, och svenska arbetare från framför allt Malmfälten och Tornedalen utvandrade. Exakt hur många är oklart, men mellan 400-1000 svenskar uppskattas ha emigrerat i början av 30-talet. Även från Finland skedde en stor emigration till Sovjetkarelen. Den bestod delvis av uppskattningsvis 10 000-15 000 illegala gränsövershoppare [*perebezhniki*] som korsat gränsen utan arbetsstillstånd 1931-1932, på grund av den stora arbetslösheten i Finland.²¹ Ytterligare en grupp av emigranter var de "röda finnar" som ofta fick ledande roller inom både administrationen och industrin, som exempelvis partifunktionärer eller arbetsledare.

När indigeniseringspolicyn förändrades så förändrades emigrantarbetarnas status radikalt. De finska ledarna och den finska administrationen avsattes 1935, för att senare arresteras och avrättas. Terrorn nådde sin kulmen 1937-1938, med massarresteringar av finska och svenska emigranter som ofta följdes av avrättningar. Emigranterna dömdes i hastigt inrättade specialdomstolar där brotten var föreskrivna på förhand och bevisen i första hand bestod av framtvingade erkännanden.²² Det visade sig senare att arresteringarna följde kvoter, och att det utfärdats centrala direktiv för hur många människor

som skulle arresteras liksom hur många som skulle avrättas.²³ I utgrävningar 1997 nära byn Sandarmokh fann man massgravar där 9500 kroppar hittades, tillhörande 58 olika nationaliteter, däribland svenskar.²⁴

Medan de finska och finskamerikanska arbetarna som återemigrerade talade öppet om förhållandena i Sovjetkarelen, så avstod de flesta svenska återvändare från att berätta.²⁵ I Sverige rekryterades fortfarande arbetare 1935–1936, samtidigt som de få som offentligt berättade om de sovjetiska utrensningarna bemöttes med misstroende och smutskastningskampanjer. Den tystnad som omgärdade överlevarna kom att bestå över tid, och även de författare som publicerade sina texter först efter flera decennier beskriver en fruktan för att inte bli trodda.

Utrensningar och massterror

Likheterna mellan skildringarna av terrorn i Sovjetkarelen under 30-talet, såsom den beskrivs i memoarer skrivna av Helmina Jaako och Signe Kaskela är slående. Trots att nästan 35 år passerat mellan utgivningen av Jaakos memoarer å ena sidan och Kaskelas å den andra, är det anmärkningsvärt i hur hög grad deras berättelser överensstämmer med varandra. Alfred Badlund nådde aldrig Sovjetkarelen utan fängslades redan vid gränsen och hans skildring vittnar om erfarenheterna av sovjetiska fängelser, tvångsbosättningar och deportationsorter, medan Jaako och Kaskela i första hand skildrar arresteringar och försvinnanden.

När Jaako erinrar sig terrorn, är startpunkten hennes födelsedagsfirande i oktober 1937. Vid sin 50-årsdag bjöd hon in en grupp med vänner en kväll för kaffe. Efteråt blev den ena efter den andra av hennes gäster arresterade, och födelsedagsfirandet beskrevs av den hemliga polisen, NKVD, som en kontrarevolutionär konspiration.²⁶ Under vintern 1938 eskalerar terrorn, med masshäktningar över hela Karelen. Plötsligt började människor, till synes slumpmässigt, arresteras på nätterna. Alla visste att de när som helst kunde arresteras: "Ingen kunde vara säker när han lade sig på kvällen, att han skulle få ligga kvar i sin säng till nästa morgon."²⁷ Både Jaako och Kaskela beskriver dessa nätter som de mest skräckfyllda de upplevt i sitt liv:

När masshäktningarna inleddes i Petrozavodsk 1937, var nätterna outhärdliga. Man låg och lyssnade på stöveltrampet i de långa korridorerna och tänkte att nu är det kanske min tur. I baracken där vi bodde fanns åtta rum på var sida av korridoren samt ett gemensamt kök mitt på ena sidan. När polisen kom klampades, förstod man genast vad det gällde. Man höll andan, greps av panik när de närmade sig dörren, och när de gått förbi, drog man en suck av lättnad. Dessa fasansfulla nätter glömmar jag aldrig.²⁸

Alla överlevare beskriver hur den mest skrämmande delen av terrorn var dess oförutsägbarhet, häktningarna var kusliga därför att de verkade ske helt slumpmässigt: om någon inte var hemma den första gången kom den hemliga polisen, NKVD, sällan tillbaka för att hämta honom.²⁹ Däremot kunde det hända att de häktade en far eller en bror i den frånvarandes ställe.³⁰

Kaskela och Jaako beskriver båda hur de flesta hade en väska packad vid dörren, för att vara redo när NKVD kom.³¹ En tid senare började de även göra arresteringar på dagtid, och de arresterade hela arbetslag på arbetsplatserna. Både Jaako och Kaskela be-

skriver hur utlänningar som mötte varandra på gatan med äkta förvåning utbrast: "Är du verkligen ännu på fri fot? Det var den vanliga hälsningsfrasen. Det kom spontant, ty förvåningen var verkligen mycket stor mellan två utlänningar, när de någon gång möttes på gatan."³² Nästan 40 år senare beskriver Kaskela med nästan exakt samma ord.

När man träffade sina bekanta var det vanligt, att man med äkta förvåning utropade: "Är du också fri ännu?" Alla väntade bävande på sin tur. Ingen gick säker, varken hög eller låg. Man berättade för varandra om alla man visste blivit arresterade den senaste tiden. Ju fler som försvann, desto större blev rädslan.³³

Familjerna som blev kvar efter de anhöllna männen stämplades som "folkfiender" och levde i en social utstötthet. De utestängdes från de flesta arbeten och vräktes från sina lägenheter. För vänner och bekanta blev all kontakt med de arresterade människors familjer farlig. Om de hjälpte dem utsatte de sig själva för risken att ses som kontrarevolutionärer, arresteras och försvinna. Efter en tid började familjerna till de arresterade männen deporteras till tvångsarbetsbosättningar och kolonier.³⁴ De hämtades med lastbilar och pråmar och fördes till kalkbrott på öarna i Onega eller till timmerhuggningsläger i de karelska skogarna.

Motvilliga vittnen

Alla de svenska återvändarna uttrycker en tvekan kring att berätta om vad de upplevt. De diskuterar alla sina skäl till att skriva, liksom skälen till att låta bli. Önskan att skriva formuleras i termer av sannings- och verklighetsanspråk. I likhet med andra exilskildringar uttrycker de en moralisk plikt att berätta för omvärlden om den sovjetiska repressionens verklighet.³⁵ Samtidigt återkommer en rädsla för att inte bli trodda genom berättelserna. Önskan att vittna för dem som blev kvar viktas också mot rädslan för att vittnesmålen i sig ska skada vänner och familj som fortfarande lever under sovjetisk repression. Jaako undviker att skriva ut namn och använder istället förkortningar eller beskrivningar som "fru E." eller "en finsk fru" och även Kaskela undviker att skriva ut vissa namn medan Badlund ger en falsk skildring av sin flykt för att skydda en vän. I det här avsnittet analyseras hur författarna själva motiverar sitt skrivande liksom den tystnad som omgett dem.

Den första återvändaren som offentligt skildrade den sovjetiska repressionen var Alfred Badlund, som återvände från Sibirien i november 1934. Trots att han fängslades innan han nådde Sovjetkarelen, var han den som tidigast försökte ge en bild av terrorn och utrensningarna för att förhindra vidare utvandring. Vid tiden för Badlunds återkomst, pågick fortfarande rekryteringskampanjerna i Malmfälten. Den sista gruppen avreste så sent som 1935 och Badlunds uttalade syfte med sin bok är att försöka korrigera den bild av Sovjetkarelen som rekryterarna gjorde gällande:

Och nu kom en tid, som jag inte vill ha igen. Skulle jag tala om, vad jag upplevat, eller hålla mun? Min solidaritet med de gamla svenska kamraterna fordrade, att jag skulle tala. Vi hade alla trott på Sovjet, arbetarnas eget land. Jag var en av dem...

Men mitt samvete sade, att jag måste tala. Mina egna kamrater visste ju inte, hur det stod till i den stat de hyllade. Det var min plikt att tala. Hur kunde de veta, att

genomförandet och upprätthållandet av Sovjetstaten kostat miljoner liv, att det spillts fler människoliv än under hela det fruktansvärda världskriget, ja, att jag måste gå ända tillbaka till den tid, då faraonerna byggde pyramiderna, för att i barbariskt slösande med människomaterial finna en jämförelse.³⁶

Badlund beskriver en konflikt mellan en lojalitet med arbetarrörelsen och en lojalitet med sanningen. Han tvekade men bestämde sig slutligen för att berätta om vad han upplevt, och det avgörande skälet var att han hoppades att det skulle främja hans reskamrat Hjulströms flykt: ”Jag skulle antagligen ha tigit, om inte Hjulström, min kamrat, ännu suttit i Sibirien. Det gick månader, han hölls fortfarande kvar. Då sopades alla betänkligheter undan.”³⁷

Nästan 20 år senare redogör Helmina Jaako på ett liknande sätt för skälen till sitt skrivande. Även hon skildrar en konflikt där viljan att berätta om dem som oskyldigt arresterats och avrättats ligger i den ena vågskålen, medan rädslan för att inte bli trodd liksom rädslan för repressalier mot dem som är kvar, ligger i den andra. Tillsammans med sin make och yngsta dotter kom hon till Petrozavodsk, Karelens huvudstad 1932. Endast hon och hennes man beviljades utresevisum till Sverige 1940. Då hade gränsen sedan länge varit stängd och det faktum att de var ensamma om att kunna resa hem fick henne att lova dem som blev kvar att hon skulle berätta sanningen om den sovjetiska repressionen så snart hon var i frihet. Hon vet själv inte vad som fick henne att så länge välja att vara tyst, bara att hon inte ville eller vågade berätta: ”Kanske var jag rädd för att mina vänner här hemma i Sverige skulle se på mig med andra, mindre vänliga blickar än tidigare. Kanske var jag än mera rädd för att otureliga åtgärder skulle kunna vidtagas mot min dotter och hennes make och alla de övriga som är kvar där ute.”³⁸ Över ett decennium senare skriver hon om vad hon upplevt i Karelen under utrensningarna, i *Faran var min följeslagare* som publiceras 1954. Hon anger två skäl till att hon väljer att skriva. Det första skälet är att hon inte hört från sin dotter på över sju år och därför inte längre tror att berättelsen kan skada henne. Den andra orsaken är att hon har förlorat sin syn, en händelse som isolerar henne från omvärlden och gör att minnena av dem som blev kvar starkare träder fram: ”Jag behöver inte längre frukta de kalla, fientliga blickar, som eventuellt kommer att riktas mot mig. Men med själens ögon ser jag de hjälpsökande, ångestfyllda blickar, som mötte mig så ofta där borta. Jag vill infria löftet till dem, även om det inte tjänar något till.”³⁹

Signe Kaskela repatrierades tillsammans med sin make 1956, under töperioden under Nikita Chrusjtjov, i samband med Tage Erlanders besök i Moskva. De var de första svenskarna som fick utresetillstånd ur Sovjetkarelen på 16 år och deras hemresa väckte sensation. De möttes av ett stort pressuppbåd redan på Arlanda, men innan de mötte pressen varnades de av UD-anställda för att berätta om negativa erfarenheter i Sovjetunionen. Det kunde, menade man, förhindra förhandlandet om repatrieringen av andra svenskar. I mötet med pressen gav Kaskela undvikande svar som ”borta bra, men hemma bäst”, svar som i en sovjetisk kontext hade blivit lästa mellan raderna, men som i Sverige togs bokstavligt och skapade rubriker som ”Sovjet-svenskan, som fällde ner järnridå i Göteborg”:

När man läste artikeln där det sades, att vi trivdes bra i Ryssland, men de sista åren känt en viss hemlängtan, ja då blev jag arg. Jag hade ju inte uttryckt mig så, inte alls sagt, att

jag trivdes bra. Av mina undvikande svar, borde varje normalt funtad människa ha fattat, att inte allt stod rätt till, att det var något jag ville dölja. Men man kanske inte kan begära det av människor som levt under helt andra förhållanden än vi. Jag trodde och hoppades i alla fall, att det skulle vara underförstått, att vi haft det svårt, men av någon orsak inte kunde tala om det.⁴⁰

När hon slutligen skrev sina egna memoarer på 90-talet, ångrar hon sin tystnad och uttrycker en sorg över att de som kom tillbaka varnades för att tala om vad de upplevt.⁴¹ Hon framhåller även det faktum att de inte var fria från repressionen ens när de var i frihet, eftersom deras ord fortfarande kunde skada dem som var kvar.⁴²

Hur ska vi idag förstå den tystnad som omgett och som fortsätter att omge överlevarnas berättelser? I de flesta av de tidigare sovjetiska staterna var Gulagrelaterad litteratur förbjuden fram till slutet av 80-talet, med undantag för några år under slutet av tövädret mellan 1962–1966. I slutet av 80-talet inleddes en minnesboom där memoarer och annan Gulag-relaterad litteratur för första gången fick ges ut och plötsligt dök det upp skildringar överallt: ”Alla de större tidskrifterna och de flesta av de mindre, tryckte material som hörde till Gulag, även vetenskapliga tidskrifter ägnade sektioner åt vetenskapsmän som hade fängslats.”⁴³ I flera länder var de första memoarerna som publicerades i slutet av 80-talet det första sammanhängande narrativet om sovjetisk repression som sanktionerades offentligt, de föregrep den historiska forskningen och kom att prägla den offentliga diskursen. Det gäller exempelvis Estland och Polen där Gulaglitteratur tidigare bara cirkulerat i exilmiljöer.⁴⁴ Boomen i memoarer under 80-talet följdes under 90-talet av öppnandet av arkiv och av en våg av arkivforskning om Gulag. Ingenting liknande har skett i Sverige och överlevarnas berättelser är närmast okända idag.

Trots att överlevare i flera länder uppmanades offentligt att bidra med sina historier blev minnesboomen inte alltid långvarig. Topouzova beskriver hur det initiala intresset för att samla berättelser och information om Gulag, i Bulgarien snabbt sinade. När hon 2003 påbörjade sin forskning var vittnesberättelserna märkligt frånvarande från den offentliga diskursen, samtidigt som hon möttes av en ovilja bland överlevare att tala om vad de upplevt.⁴⁵ Hon argumenterar för att överlevarnas tystnad måste förstås som resultatet av aktiva men diskreta handlingar att tysta dem, handlingar som både skett i det förflutna och som fortfarande pågår.⁴⁶ Här samverkar flera olika typer av faktorer: för det första skapas det incitament för överlevarna att inte tala.⁴⁷ För det andra begränsas tillgången till information om vad som skett, genom undanhållandet eller förstörandet av bevis. Topouzova framhåller hur tystandet har skett i det fördolda även under den period när intresset för överlevarna varit som störst. Samtidigt som Bulgariens inrikesminister i början av 90-talet ledde arbetet med att inrätta sanningskommissioner såg han i tysthet till att arkiven rensades från de bevis som hade kunnat stödja överlevarnas berättelser.⁴⁸

Även om det finns stora skillnader mellan situationen i Bulgarien och Sverige, så finns det även flera beröringspunkter mellan dem när det kommer till tystnaden och oviljan att berätta. Även här förstärks tystnaden av avsaknaden av bevis. Kringskärandet av tillgången till bevis sker i nutid och här tar de svenska berättelserna del i en historie-skrivning som just nu skrivs om i det offentliga Ryssland, där arkiv rensas och stängs samtidigt som historiker förföljs och fängslas. Det mest uppmärksammade fallet gäller

lokalhistorikern och människorättsaktivisten Jurij Dmitriev som sedan 90-talet arbetat med att kartlägga och uppmärksamma massavrättningarna och terrorn i Sovjetkarenen. Det var Dmitriev som upptäckte massgravarna i skogarna i Sandarmoch, liksom andra massgravar i Karelen. Han fängslades första gången 2016, anklagad för barnpornografibrott, för vilka han friades 2018. Samma år fängslades han på nytt, anklagad för sexuella övergrepp, och dömdes till 13 år i fängelse i en uppmärksammat rättegång 2020, ett straff som 2021 förlängdes till 15 år. Anklagelserna mot den 65-årige historikern anses av ryska och internationella människorättsaktivister vara påhittade och politiskt motiverade. Bland annat Herta Müller, Svetlana Aleksijevitj och Jonathan Littell har uttryckt sitt stöd för Dmitriev, samtidigt som straffen fördömts av amerikanska PEN och Fédération internationale pour les droits humains.⁴⁹ Bägge organisationerna beskriver straffet som ett led i Kremls försök att skriva om den sovjetiska historien.⁵⁰ Dmitriev var även ordförande för den karelska delen av människorättsorganisationen Memorial International som kartlagt den sovjetiska terrorn och arbetat med att identifiera och namnge alla dem som fallit offer för den. Med hjälp av arkiven har organisationen upprättat en databas med namn på över 3 miljoner människor som försvunnit i fängelser och läger, tillsammans med uppgifter om deras domar, straff och avrättningsplats. I databasen återfinns även flera av de svenska utvandrarerna. Memorial International har under årtal hotats med likvidering och i en uppmärksammat rättegång 2021 beordrade Moskväs högsta domstol att organisationen förbjuds.⁵¹ Nedstängningen sammanfaller med att tillgången till arkivmaterial alltmer kringskurits.⁵²

Utraderandet av bevis är ett av de mest effektiva sätten att tysta överlevare, ett tystande som både är historiskt och samtida. Utan bevis framstår överlevarnas berättelser som subjektiva röster, utan historisk tyngd. Hannah Arendt beskriver just förstörandet av bevis som ett av totalitarismens själva kännetecken. Den totalitära staten kan skriva om historien genom att suddat ut all offentlig dokumentation, eliminera alla data, och se till att "ingen tillförlitlig statistik, inga kontrollerbara fakta och siffror någonsin publiceras, så att det bara finns subjektiva, okontrollerbara och otillförlitliga rapporter om de platser där de levande döda vistas."⁵³ Vad som verkligen har skett, vad som är sant eller vad som är verkligt blir reducerat till en fråga om olika subjektiva åsikter. Vi kan med Arendt alltså förstå manipulerandet av historien som ett kännetecken för totalitarismen, men hur ska vi förstå arvet efter totalitarismen idag, 30 år efter att Sovjetunionen upplöstes? Hur ska vi kunna skriva fram de historier som aldrig blev skrivna när spåren efter dem i så hög grad suddats ut? Vi står inför en historieskrivning som liksom rör sig fram och tillbaka mellan tal och tystnad, mellan öppning och stängning, som präglas av överlevare vilka uppmuntrats att träda fram i offentligheten för att genast på nytt stängas ute ur den, av arkiv som öppnats bara för att på nytt stängas, i en samtid där historiker förföljs och där de allt färre överlevarna under sina sista år får se sina personliga erfarenheter glida allt längre från den offentliga historieskrivningen.

När Topouzova under årtal av historisk forskning frågat överlevare vad som skulle innebära en verklig rehabilitering för dem så har de alla sagt: "att se sina minnen spridas offentligt som en symbol för det förflutna, för ett förflutet som skulle fortsätta tala efter att de inte längre finns".⁵⁴ Hur skulle ett sådant av-tystande kunna uppnås? I de fall där Gulagerfarenheterna inmutat en plats i en offentlig diskurs har de gjort det genom litterära berättelser baserade på lägererfarenheter, och ofta har berättelsernas litterära kvaliteter varit en viktig orsak till deras långtgående och långvariga genomslag. Den

text som mer än någon bidragit till att av-tysta lägererfarenheten i Sovjet var Aleksandr Solzjenitsyns *En dag i Ivan Denisovitjs liv*.⁵⁵ Det var den första litterära skildringen av en politisk fånges Gulagerfarenheter som sanktionerades offentligt, och tillsammans med Varlam Sjalamovs *Berättelser från Kolyma* utgör Solzjenitsyns Gulaglitteratur ännu idag landmärken för vår förståelse av Gulaglägren. Trots att deras berättelser utger sig för att vara fiktion kom de att läsas som vittnesmål över "hur det var i lägren". Även om de inte gör anspråk på att vara historiska vittnesmål har de införlivats i det offentliga minnet som just sådana.⁵⁶ Sällan har fiktion spelat en sådan roll som historisk källa, en roll som de fortsatt att spela även efter att arkiven öppnades. Exempelvis använder Anne Applebaum Sjalamovs noveller som historiska källor i sitt historiska verk, *Gulag. A History* från 2003. Hon argumenterar för att hans litterära verk är pålitliga därför att "hans berättelser baserar sig på verkliga händelser".⁵⁷ Kanske kan det genomslag som Solzjenitsyns och Sjalamovs berättelser haft och som de fortsätter att ha visa hur ett av-tystande av erfarenheten kan se ut.

Ett litterärt av-tystande

Det finns en spänning i vittneslitteraturen kring den sovjetiska repressionen som speglar receptionen av den. Kanske visar Gulagskildringarna mer än någon annan corpus av vittneslitteratur på samspelet mellan reception och skrivande, på hur vad som är möjligt att skriva beror på vad omvärlden är beredd att publicera, acceptera och föreställa sig. Skildringarna formades av sin publik i den meningen att de anpassade sig efter vad läsaren kunde förväntas känna till. Samtidigt formade de sin publik genom att göra lägererfarenheten mer och mer välkänd för läsaren. En rad händelser var avgörande för hur receptionen förändrades över tid, dels var det yttre politiska händelser, men det var även de litterära händelserna själva.

I utvecklingen över tid framträder en generell tendens där skildringarna blir alltmer litterära ju mer välkänt temat är. Den enda som har skrivit en genomgripande litteraturvetenskaplig studie av Gulagmemoarer som en litterär genre i sin egen rätt är Leona Toker.⁵⁸ När Toker diskuterar verkens dubbla funktion som både litteratur och vittnesmål framhåller hon hur de tidigare skildringarna betonar vittnesaspekten medan de senare tenderar att framhäva konstnärliga och litterära kvaliteter.⁵⁹ De mest dokumentära verken var de som publicerades i exil under åren efter andra världskriget. Även Sucharski diskuterar i sin skildring av polska gulagskildringar hur texterna som publicerades under åren efter andra världskriget präglas av ett dokumentärt skrivande där poetiken underordnas imperativet "att bära vittne". Författarna skapade ett litterärt åtal mot förtryckarna och ämnet krävde en verklighetstrogenhet för att förhindra att någon skulle kunna anklaga författarna för att fara med falska vittnesmål.⁶⁰ Många av de polska exilförfattarna beskriver en moralisk plikt att berätta sanningen, en plikt som kanske uttrycks tydligast av Witold Olszewski: "Be damned, those of you [who] leave here and remain silent".⁶¹ De svenska berättelserna hör tydligt hemma i den här kategorien: de har ett tydligt sanningsanspråk och uttrycker en moralisk plikt att berätta för omvärlden om den sovjetiska repressionens dittills okända verklighet. Även Signe Kaskela vars skildring publicerades först på 90-talet har mer gemensamt med de tidiga skildringarna, eftersom utrensningarna i Sovjetkarenen fortfarande var okända i Sverige.

De Gulagskildringar som fått störst genomslag skrevs på 60- och 70-talen och de möjliggjordes av en rad händelser som förändrade både Gulaglägren och det politiska klimatet. Den viktigaste händelsen var Stalins död 1953. Därefter började fånglägren tömmas på fångar i den ena stora amnestin efter den andra. I mitten av 50-talet fick en miljonpopulation av tidigare fångar för första gången återvända till större städer och de centrala delarna av Sovjet. De fick återse vänner och släktingar som lärt sig att betrakta dem som folkfiender och som ofta tvingats ta avstånd från dem. Med sig bar de erfarenheter som antydde genom deras närvaro men som det fortfarande var förbjudet att tala om. Miljoner andra kom aldrig tillbaka och Sjalamov lyfter fram dem som ett skäl till sitt skrivande:

Behovet av dokument av den här sorten är extremt brådskande. Det fanns trots allt, i varje familj, i både byarna och städerna, lika väl bland intelligentsian som bland arbetarna och bönderna, människor, antingen släktingar eller bekanta, som försvann när de satt fängslade. Den ryska läsaren – och inte bara den ryska läsaren – väntar på svar från oss.⁶²

Nästa avgörande händelse var Nikita Chrusjtjovs hemliga tal på den 20:e Partikongressen 1956, som blev berömt för avståndstagandet från Stalins brott. Talet innebar början på tövädret och markerade öppningen mot ett nytt offentligt narrativ: ett som erkände att brott hade begåtts av Stalin på 30-talet och även att oskyldiga människor felaktigt hade blivit dömda. Den nya parthållningen möjliggjorde publikationen av Solzjenitsyns *En dag i Ivan Denisovitjs liv* i Novyi Mir 1962. Berättelsen var den första skildringen av en politisk fånges erfarenhet av Gulaglägren som fick publiceras i sovjetisk press och bara det faktum att den släpptes igenom av censuren innebar en offentlig sanktion av temat. Under åren som följde började en mängd Gulagskildringar sändas till förlagen och några av dem publicerades innan tövädret på nytt frös till.⁶³ Om berättelserna gjorde anspråk på att vara fiktion och om de kunde åberopa sig på litterära kvaliteter hade de bättre chanser att publiceras.⁶⁴ Efter 1966 accepterades manuskripten inte längre för publikation och började istället att cirkulera i Samizdat, ett underjordiskt självpubliceringssystem i Sovjetunionen. I slutet av 60-talet, under 70-talet och tidigt 80-tal, blev en ökande mängd av förbjudna sovjetiska texter utsmugglade ur Sovjet och publicerade i Tamizdat, ett publiceringssystem där förbjudna texter skrivna av författare som fortfarande levde i Sovjet cirkulerade utomlands. Samtidigt publicerades även en ökande mängd exillitteratur av författare som emigrerat.⁶⁵ Exempelvis publicerades Varlam Sjalamovs texter inte i Sovjetunionen förrän i slutet av 80-talet, men de spreds i både Samizdat och Tamizdat långt innan dess. En av de viktigaste händelserna i Tamizdat var publikationen av Solzjenitsyns *Gulag-arkipelagen* 1973, en "litterär undersökning" av Gulagsystemet baserat på hans egna och på 270 överlevares vittnesmål.⁶⁶

De olika gulagskildringarna bidrog tillsammans till att förändra det historiska narrativet om den sovjetiska repressionen. När Solzjenitsyn skrev *Cancerkliniken*, kunde han räkna med att läsarna kände till en viss lägererfarenhet, eftersom publikationen av *En dag i Ivan Denisovitjs liv* hade format deras förståelse.⁶⁷ Trots att *Cancerkliniken* förbjöds av censuren och endast cirkulerade i Samizdat gav den läsarna en inblick i speciallägren för läkare och tillsammans med andra förbjudna texter skapade den

under 60- och 70-talen en informell diskurs som formade läsarna och möjliggjorde nya berättelser.⁶⁸

Både Sjalamovs och Solzjenitsyns skrivande har inneburit ett avtystande av den lägererfarenhet som länge utgjorde ett tabubelagt område i Sovjet. Sjalamov skriver uttryckligen att han vill skapa en litteratur vars syfte är att avtysta erfarenheter som vi dittills inte har kunnat tala om. I *Berättelser från Kolyma* beskriver han hur han söker efter en ny sorts prosa, någonting som varken är litteratur eller memoar utan ett berättande som öppnar lägrens universum för läsarna, på samma sätt som Saint-Exupéry öppnade öknarna och himlen för människan genom sina flygskildringar. När de en gång har öppnats kommer ”Människor att komma från varje hörn av livet för att kunna berätta vad de vet och vad de har levt igenom, inte bara vad de har sett och hört”.⁶⁹ Sjalamovs liknelse visar på den ömsesidiga dimensionen i avtystandet: det innebär ett samtal med tre parter, där författaren å ena sidan riktar sig till en publik för att bekanta den med en okänd verklighet, och å andra sidan riktar det sig mot andra överlevare och syftar till att möjliggöra deras berättande.

Avslutning

Hur ska vi förstå Gulaglitteraturens förmåga att inför läsaren erövra allt större områden av erfarenheten av sovjetisk repression? I den korta texten ”Genom snön”, beskriver Sjalamov hur fångar banar väg genom snön för att bereda vägen för slädar och traktorer. En av fångarna går först, och följs av en rad andra fångar som vandrar skuldra vid skuldra. Han sjunker ned i den lösa snön och efter honom följer fem eller sex andra i rad. De trampar själva inte i hans spår utan bredvid. Vid ett bestämt ställe vänder de och trampar ned snön igen, så att en väg banas där de gått, en väg där människor, slädar och traktorer kan ta sig fram: ”Om man hade gått vägen i den förstes fotspår skulle det ha blivit en märkbar, men knappt framkomlig smal gång, en stig, inte en väg – gropar i vilka det är svårare att ta sig fram än över ett orört fält.”⁷⁰ De första som berättar sina historier öppnar vägen för andra att följa efter, och för var och en som skildrar repressionen blir vägen lättare att trampa, till den slutligen öppnas för traktorer och hästar.

Om de första vittnena liknar fångarna som tar de första stegen genom snön, och på så sätt banar väg mot ett nytt område av livet, så liknar de svenska överlevarnas berättelser fortfarande stigar, inte vägar, därför att alltför få har följt i deras spår. Utrensningarna i Sovjetkarelen är fortfarande närmast okända, trots att det finns överlevare som skildrar en plats bara 60 mil från Sverige, där svenskar avrättades och begravdes i massgravar.

Liknelsen vid en väg är träffande av flera skäl, för den visar även på prekariteten i det faktum att minnet inte är något monumentalt. Vägen behöver ständigt hållas öppen och det finns inga garantier för att den inte återigen stängs. Topouzovas undersökning av Bulgariens Gulagvittnesmål, visar hur inte ens sanningskommissioner och insamlandet av berättelser behöver innebära något bestående, om de inte följs av ett fortsatt intresse och lyckas förskansa sig en plats i den offentliga historieskrivningen.

Det här är också skälet till att corpusen av Gulagskildringar inte blivit obsolet: Tokor framhåller att Gulaglitteraturen idag fortsätter att påminna oss om Gulagssystemets kostnad i termer av mänskligt lidande.⁷¹ Hon argumenterar för att de därigenom fungerar som ett motstånd mot en neo-pragmatisk tendens att lyfta fram Gulagsys-

temets roll i uppbyggandet av Sovjets infrastruktur och industrialisering.⁷² Här kan skildringar sådana som *En Dag i Ivan Denisovitjs liv* och Sjalamovs *Berättelser från Kolyma* ses som plogpinnar: deras berättande har, mer än någon annans, bidragit till att ge Gulagerfarenheten en plats i en offentlig historieskrivning som effektivt skyddar den mot varje försökt till omskrivning eller utsuddande och i den meningen fortsätter de att märka ut vägen och hjälpa oss att hålla den öppen.

Hur ska vi idag förstå den tystnad som omgett och som fortfarande omger de svenskar som återvandrade från Sovjetkarelen? Delar av svaret finns i Badlunds, Jaakos och Kaskelas texter och de diskussioner som författarna själva för kring sin tvekan inför att berätta. I sin tvekan demonstrerar författarna för oss vad som händer när förtroendet mellan läsaren och författaren skadas, när författaren tystas därför att hen förväntar sig att bli misstrodd.

Tystnaden behöver även förstås i ljuset av att ryska myndigheter idag undandrar de bevis som kunnat stödja berättelserna. I takt med att arkiven stängs, att de människororganisationer som kartlagt offren för den sovjetiska terrorn förbjuds samtidigt som historiker fångas blir tystnaden på samma gång samtida och historisk.

Slutligen visar de svenska vittnesberättelserna oss något om arvet från totalitarismen. Samtidigt som de totalitära staternas manipulation av fakta och omskrivning av historien idag är välkänd så är inte konsekvenserna av deras historierevisionism lika självklara. Vad är arvet efter en historia som aldrig fått skrivas? Efter berättelser som aldrig fått berättas? I den meningen kan de svenska emigranternas texter ses som de sista spåren efter förlorade berättelser och som vår enda ingång till en historia vi förlorat andra möjligheter att närma oss.

Noter

- 1 Nick Baron, *Soviet Karelia. Politics, planning and terror in Stalin's Russia, 1920-1939* (London: Routledge, 2007), 21.
- 2 Baron, *Soviet Karelia*, 22.
- 3 Baron, *Soviet Karelia*, 36.
- 4 Eftersom fokus är på återvändarna från 30-talets Sovjetkarelen har jag uteslutit Ragnar Rudfalks memoarer om hans vistelse i Gulaglägren under 40-talet, *Jag jobbade i Sovjet* (Stockholm: Tiden, 1951).
- 5 Alfred Badlund, *Jag trodde på Ryssland. En svensk arbetares upplevelser i Sovjetunionen* (Stockholm: Tiden 1935); *Som arbetare i Sovjet* (Stockholm: Hökerberg, 1935).
- 6 Badlund, *Som arbetare i Sovjet*, 234.
- 7 Badlund, *Som arbetare i Sovjet*, 234.
- 8 Helmina Jaako. *Faran var min följeslagare. En blind mors memoarer* (Stockholm: Harrier, 1954).
- 9 Jaako. *Faran var min följeslagare*, 126.
- 10 Jaako, *Faran var min följeslagare*, 126f.
- 11 Jaako, *Faran var min följeslagare*, 126.
- 12 Signe Kaskela, *Under Stalins dikatur* (Göteborg: Tre Böcker, 1990).
- 13 Lilia Topouzova, "On Silence and History", *The American Historical Review*, Vol. 126 (2021:2), 685–699, <https://doi.org/10.1093/ahr/rhab191>.

- 14 Topouzova, "On Silence and History", 686.
- 15 Topouzova, "On Silence and History", 696.
- 16 Topouzova, "On Silence and History", 696.
- 17 Topouzova, "On Silence and History", 698.
- 18 Baron, *Soviet Karelia*, 17.
- 19 Alexey Golubev & Irina Takala. *The Search for a Socialist El Dorado. Finnish Immigration to Soviet Karelia from the United States and Canada in the 1930s* (East Lansing: Michigan State University Press, 2014), 9.
- 20 Baron, *Soviet Karelia*, 116.
- 21 Baron, *Soviet Karelia*, 92.
- 22 Se Alexey Golubev och Irina Takala, *The Search for a Socialist El Dorado*, 121-157.
- 23 Baron, *Soviet Karelia*, 220.
- 24 Baron, *Soviet Karelia*, 220. Baron anger 5000-6000 kroppar, medan den nu aktuella siffran är betydligt högre, se: <https://dmtrievaffair.com/2019/08/31/finnish-archive-rejects-russias-new-hypothesis-about-sandarmokh/>.
- 25 Erkki Vettenniemi, *Surviving the Soviet Meat Grinder. The Politics of Finnish Gulag Memoirs* (Helsinki: Kikmora Publications, 2001), 37; Mayme Sevander, *They Took my Father. A tory of Idealism and Betrayal* (Duluth, Minn.: Pfeifer-Hamilton, 1992), 31.
- 26 Jaako, *Faran var min följeslagare*, 128.
- 27 Jaako, *Faran var min följeslagare*, 133.
- 28 Kaskela, *Under Stalins diktatur*, 47.
- 29 Den hemliga polisen i Sovjetunionen gick under flera olika namn, namn som ändrades i samband med politiska omorganisationer där ansvaret flyttades mellan olika departement: Chekan, GPU, OGPU, NKVD, NKGB, MGB, MVD och KGB. Under de stora utrensningarna låg den hemliga polisen under inrikesministeriet, NKVD.
- 30 Jaako, *Faran var min följeslagare*, 141; Kaskela, *Under Stalins diktatur*, 47.
- 31 Jaako, *Faran var min följeslagare*, 140; Kaskela, *Under Stalins diktatur*, 59.
- 32 Jaako, *Faran var min följeslagare*, 140.
- 33 Kaskela, *Under Stalins diktatur*, 55f.
- 34 Kaskela, *Under Stalins diktatur*, 66.
- 35 Se exempelvis Tadeusz Sucharski, "Polish Literature of Soviet Prison Camps. An Outline of Issues", i *Narratives of Annihilation, Confinement, and Survival. Camp Literature in a Transnational Perspective*, red. Anja Tippner och Anna Artwinska (Berlin/Boston: Gruyter, 2019), 97.
- 36 Badlund, *Som arbetare i Sovjet*, 233f.
- 37 Badlund, *Som arbetare i Sovjet*, 234.
- 38 Jaako, *Faran var min följeslagare*, 127.
- 39 Jaako, *Faran var min följeslagare*, 128.
- 40 Kaskela, *Under Stalins diktatur*, 206.
- 41 Kaskela, *Under Stalins diktatur*, 207.
- 42 Kaskela, *Under Stalins diktatur*, 207.
- 43 Leona Toker, *Return from the Archipelago. Narratives of Gulag survivors* (Bloomington: Indiana University Press, 2000), 67.
- 44 Se Sucharski, "Polish Literature of Soviet Prison Camps", 91, och Eneken Laanes, "Trans-cultural Memorial Forms in Post-Soviet Estonian Narratives of the Gulag", i *Narratives of Annihilation, Confinement, and Survival. Camp Literature in a Transnational Perspective*, red. Anja Tippner och Anna Artwinska (Berlin/Boston: Gruyter, 2019), 53.
- 45 "On Silence and History", 687.
- 46 Topouzova, "On Silence and History", 687.
- 47 Topouzova, "On Silence and History", 696.

- 48 Topouzova, "On Silence and History", 688.
- 49 Se Fédération Internationale pour les droits humains fördömande, "Russia must quash wrongful accusations against historian and human rights defender Yuri Dmitriev", 2020-07-21, <https://www.fidh.org/en/issues/human-rights-defenders/russia-must-quash-wrongful-accusations-against-historian-and-human>, och Amerikanska PENs utlåtande, "Yuri Dmitriev", <https://pen.org/advocacy-case/yury-dmitriev/>.
- 50 Se Amerikanska PENs fördömande, "PEN America condemns sentencing of historian Yuri Dmitriev", 2021-12-27, <https://pen.org/press-release/pen-america-condemns-sentencing-of-historian-yury-dmitriev/>, liksom FIDHs, "Russia must quash wrongful accusations".
- 51 Se Andrew Roth, "Russian court orders closure of country's oldest human rights group", *The Guardian*, 2021-12-28, <https://www.theguardian.com/world/2021/dec/28/russian-court-memorial-human-rights-group-closure>.
- 52 Den mest aktuella informationen om fallet Dmitriev finns på hemsidan som inrättats för att stödja honom: <https://dmitrievaffair.com/>. Se även Anna-Lena Lauréns artikel, "Därför hämnas säkerhetstjänsten på Stalinforskaren", *Dagens Nyheter*, 2020-09-30, <https://www.dn.se/varlden/anna-lena-lauren-darfor-hamnas-sakerhetstjansten-pa-stalinforskaren/>.
- 53 Hannah Arendt, *Totalitarismens ursprung*, sv. övers. Jim Jakobsson (Göteborg: Daidalos, 2017), 551.
- 54 Topouzova, "On Silence and History", 698.
- 55 Aleksandr Solzjenitsyn, *En dag i Ivan Denisovitjs liv. Roman* (Stockholm: Arena, 1963).
- 56 Toker, *Return from the Archipelago*, 123.
- 57 Anne Applebaum, *Gulag. A History* (New York: Doubleday, 2003), 11.
- 58 Toker, *Return from the Archipelago*.
- 59 Toker, *Return from the Archipelago*, 124.
- 60 Se Sucharski, "Polish Literature of Soviet Prison Camps", 97.
- 61 Se Sucharski, "Polish Literature of Soviet Prison Camps", 92.
- 62 Varlam Sjalamov, "On Prose", i *Late and Post-Soviet Russian Literature. A reader. Book 2. Thaw and stagnation (1954-1986)*, red. Mark Lipovetsky och Lisa Ryoko Wakamiya (Brighton, MA: Academic Studies Press), 116.
- 63 Toker *Return from the Archipelago*, 49.
- 64 Toker *Return from the Archipelago*, 49.
- 65 Toker *Return from the Archipelago*, 59.
- 66 Aleksandr Solzjenitsyn, *Gulag-arkipelagen* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1974)
- 67 Aleksander Solzjenitsyn, *Cancerkliniken* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1968).
- 68 Toker *Return from the Archipelago*, 211.
- 69 Varlam Sjalamov, "On Prose", 119.
- 70 Varlam Sjalamov, *Genom snön: Berättelser från Kolyma I*, övers. Ola Wallin (Stockholm: Ersatz, 2018), 8f. I original 1956.
- 71 Leona Toker, "The Sample Convention, or, When Fictionalized Narratives Can Double as Historical Testimony", i *Narration as Argument*, red. Paula Olmos (Heidelberg: Springer, 2017), 138.
- 72 Toker, "The Sample Convention", 138.

JOHANNA LINDBO

"OCH VI TRIPPAR IN I BERGETS SVARTA STRUPE"

En läsning av berg, sten och porös
temporalitet i Mare Kandres *I ett annat
land* och Stig Dagermans *De dömdas ö*

Den här artikelns rubrik är lånad från Mare Kandres (1962–2005) debut *I ett annat land* från 1984. Det är det unga berättarjaget som tillsammans med sin familj, bestående av två föräldrar och en syster, "trippar" in i en grotta i sällskap med andra turister efter att ha färdats uppför bergets sluttning.¹ Berättelsen skildrar ett barns sinnliga perception av ett för henne främmande land, och mötet med berget är ett av alla de möten med mer-än-mänskliga arter berättarjaget erfar under den långa resan.² Nästan fyrtio år tidigare skrev Stig Dagerman sin febriga och surrealistiska roman *De dömdas ö* (1946) om några skeppsbrutna människor, strandsatta på en ö. Under några dagar får läsaren följa deras till synes hopplösa kamp för överlevnad i ett landskap som ter sig både främmande och ogästvänligt. Även i Dagermans landskap figurerar bergarter och expressiva, sinnliga möten mellan människor och det mer-än-mänskliga.

Trots stilistiska och genremässiga skillnader samt de många år som skiljer Dagermans och Kandres verk åt, finns flera gemensamma beröringspunkter som inte minst ur ett ekokritiskt perspektiv är intressanta att dröja vid. Det handlar om tematiken som behandlar erfarenheten av att uppleva ett för karaktärerna "nytt" landskap, men också den språkliga intensitet och sinnlighet som skildrar dessa erfarenheter. Båda texterna fångar också ögonblicksupplevelser hos karaktärerna där världen framstår som närmast kosmisk och där den enskilda människans roll i denna oändlighet tycks obetydlig.³ Verken präglas av bildspråk vars egensinniga metaforik osäkrar gränser mellan mänskliga och mer-än-mänskligt och mellan nu och då i de framberättade världarna.

Vad som också blir märkbart är hur narrativen skapar olika perspektiv på det oorganiska ämne som bergarter utgör. Dess olika skepnader såsom klippavsatser, bergstop-

par, stenar och grottor ges olika grader av agentskap samt metaforiska och materiella betydelser för de mänskliga karaktärerna och berättelserna som helhet. Genom att läsa *I ett annat land* och *De dömdas ö* tillsammans uppstår en möjlighet att uppmärksamma och fördjupa förståelsen av litterärt återgivna bergskroppar och hur de kan ha en mer komplex funktion för den framskrivna världen och dess handling, än att enbart vara delar av en scenisk eller estetisk framställning. För litteraturvetenskapen är sådana läsningar givande eftersom de kan uppmärksamma de ofta svårgreppade relationerna mellan det mänskliga och mer-än-mänskliga som de fiktiva världarna indirekt skriver fram, men som också kan ge tillgång till nya aspekter av människoskap.

Syftet med den här studien är att uppmärksamma hur bergskropparnas materialitet gestaltas i de litterära verken, och hur denna materialitet samspelar med de mänskliga karaktärerna och deras perceptioner av den framberättade världen. Är det möjligt att läsa dessa oorganiska kroppar som agenser, och kanske rent utav medskapande element, i texterna och bärare av ytterligare narrativ om exempelvis evolution och kolonialitet? Och vad får detta i sådana fall för konsekvenser för förståelsen av relationen mellan mänskligt och mer-än-mänskligt i termer av tid, plats och tillhörighet?

I *Stone. An Ecology of the Inhuman* (2015) reflekterar Jeffrey Jerome Cohen över bergarters på samma gång inbjudande och svårfångade essens:

Stone does its own theorizing. Always on its way to artwork and to figuring speech, always a blunt challenge to those uses, the lithic is from a human point of view both material and metaphor, emblem and fact, a substance for philosophers, poets, masons. Stillness predominates. Water undulates, fire leaps, air is ceaseless in its agitations, but earth is that which stays put.⁴

I citatet beskrivs sten som något bestående och ursprungligt i kontrast till de flyktiga bidrag poeter, konstnärer och filosofer inspireras till av dess form och materialitet. Stenblocket ger upphov till både metaforiska och sakliga betraktelser och dess dubbelhet avslöjas i hur det trots sin tyngd och solida form tycks vara så svårfångat och mångbottnat i människans erfarenhet av det. Analysen kommer således att beröra både materiella och metaforiska aspekter av relationen mellan det mänskliga och det steniga mer-än-mänskliga. Därför består artikelns teoretiska ramverk av idéer och begrepp hämtade ur den materiellt ekokritiska myllan. Eftersom materiell ekokritik kan sägas föra samman delar av biosemiotik, biologi, posthumanism och den så kallade nymaterialismen kombineras flera vetenskapsområden och teoretiska inriktningar.⁵

Som del av min läsart inkluderar jag också en särskild uppmärksamhet gentemot det mer-än-mänskliga inspirerad av Robin Wall Kimmerer. Detta innebär att jag är särskilt observant på hur det mer-än-mänskliga gestaltas och vilka roller det ges i de litterära verken. Med hjälp av begreppet *berättande materia* försöker jag se bortom den av människan skildrade "ytan" och även ta hänsyn exempelvis till ett bergs geologiska och spatiotemporala egenskaper. Bryologen Kimmerer framhåller den mer-än-mänskliga världen som bärare av berättelser. För att kunna lära sig att lyssna till den behöver hon också låta den berätta sin historia genom att tålmodigt försöka se världen ur dess perspektiv och i dess takt.⁶ Hon menar vidare att det krävs ett slags intimitet i relationen mellan människa och det mer-än-mänskliga och i min analys av Kandre och Dagerman tar jag således fasta på de olika sinnliga erfarenheterna som skildras i

relationen till berg. Inte bara seende uppmärksammas, utan smak, lukt och de taktila upplevelserna blir på så vis viktiga.

Det inledande avsnittet "Den svarta strupen" lyfter fram Kandres berättelse och det möte som skildras mellan en ung flicka och en grotta. Efter detta vänder jag mig till *De dömdas ö* och det uråldriga berg Dagerman gestaltar. Slutligen för jag en komparativ diskussion kring de två olika landskapens kopplingar till koloniala berättelser och hur de båda kan betraktas som två exempel på koloniala rumsligheter. Artikeln avrundas med en kort reflektion kring mina materiellt ekokritiska läsningar och hur denna läsart kan bidra till litteraturvetenskapen.

Den svarta strupen

Kandre var verksam som författare, musiker och bildkonstnär och hennes författarskap består bland annat av flera romaner och prosalyriska verk. Ett återkommande tema är barnets slitning mellan barn- och vuxenvärld och flickskapets smärtsamma komplexitet, något som ofta skildras genom ett suggestivt bildspråk. I essäerna "Det ler så mörkt i skogen" (1993) och "Fula flickor, masochism och motstånd. Samtidens kvinnliga stämmor" (1993) tar sig Ebba Witt-Brattström an denna tematik ur ett psykoanalytiskt perspektiv, där kvinnotillblivelse och moderskap står i centrum. Tidigare har framför allt Mattias Fyhr uppmärksammat Kandres koppling till en gotisk tradition. Fyhr pekar ut intertexter, motiv och estetiska element som både är inspirerade av gotiken och också bidragit till ett nyskapande.⁷

I min läsning ska varken flick- eller kvinnotillblivelsen i sig stå i centrum, utan ett slags tillblivelse som är kopplad till plats och det mer-än-mänskliga. Karen Barads tankar om att världen snarare än att bestå av självständiga och avskilda entiteter skapas genom intra-aktiva relationer präglar stora delar av de nymaterialistiska och materiellt ekokritiska teoribildningarna. Detta perspektiv formulerar en värld där mänskligt och mer-än-mänskligt inte står i kontrast till varandra och gränsdragningar mellan exempelvis människa-djur, kultur-natur och aktivt-passivt är oklara, uppluckrade. I stället förstås människan som *av* världen där företeelser ständigt omskapar varandra och är delaktiga i en gemensam tillblivelseprocess.⁸ Med andra ord är subjektet ständigt inbegripet i en föränderlig, intra-aktiv process *tillsammans* med andra entiteter, både materiella och diskursiva. I sin definition av detta blivande utgår Rosi Braidotti från Gilles Deleuze och Felix Guattari som trycker på vikten av att tillblivelse präglas av dynamiska interaktioner och flytande gränser.⁹ I en nymaterialistisk förståelse är blivandet inte begränsat till det mänskliga, även om det i en litteraturvetenskaplig kontext ofta kretsar kring en intra-aktion mellan mänskligt och mer-än-mänskligt. Intra-aktion och tillblivelse är hjälpsamma begrepp för mina läsningar då de belyser hur och varför protagonisterna upplever bergen såsom de gör, men också för att visa hur bergarterna skildras och framställs som aktiva.

Kandres *I ett annat land* består av tretton kortare prosastycken som i sin tur är uppdelade under sju övergripande rubriker; "I ett annat land", "Stjärnorna", "Om vintern", "Hjärtat", "I staden", "Flickor" och slutligen "Hetta". I flertalet intervjuer har Kandre berättat hur debuten bygger på barndomsminnen från när hon tillsammans med sin familj levde och reste i Kanada och Nordamerika.¹⁰ Eftersom författaren själv är tydlig med dessa geografiska kopplingar menar jag att det är rimligt att ta hänsyn till

detta i en analys, något som jag diskuterat djupare i en tidigare artikel.¹¹ Föreliggande analys är koncentrerad till det första prosastycket som följer på rubriken "In i berget". Här skildras en del av resan som leder till en turistattraktion, närmare bestämt en grotta med kalkstensformationer. Relationen mellan berget och de mänskliga karaktärerna skildras på vis som leder tankarna till liknande motiv i tidigare litteratur, men även i måleri och musik.

Ett tag tycker jag mig höra Astrids sällsynta skratt färdas genom mörkret som en vålnad, men vi fortsätter att dansa allt längre och djupare in i berget, och när det första valvet töjs ut över oss drar vi alla efter andan [...].

Vi är alla betagna.¹²

I citatet samverkar bilden av flickorna som dansar djupare in i berget med adjektivet betagna, och upprättar en förbindelse till begreppet *bergtagen*. I ett skandinaviskt, kulturellt sammanhang är bergtagen ett specifikt motiv i muntlig berättarkonst, lyrik och måleri. Det härstammar från sägner och folkloristiska myter om hur människor blev lockade in i berg och underjordiska grottor av andra väsen. Men historien om unga människor som försvinner in i berg är inte förbehållen en skandinavisk kontext och ett mer samtida exempel återfinns i Jane Lindseys roman *Picknic at Hanging Rock* (1967). Här skildras hur en grupp flickor från en internatskola går vilse under en picknick och spårlöst försvinner i bergsskrevorna vid en vulkanklippa i södra Australien. Berättelsen anspelar på flertalet föreställningar kring vildmark, oskuld och sexualitet och iscensätter också ett slags dualism mellan civilisation och vildmark ur ett postkolonialt perspektiv.¹³

I likhet med Lindseys roman återfinns i Kandres berättelse ett spel mellan de unga flickkropparna och den uråldriga platsen. När familjen i Kandres roman närmar sig grottsystemet beskrivs bergmassivet som präglad av mörker och med skrovlig yta. Berättarröstens återgivande av familjemedlemmarnas resa med bil upp för berget ger associationer till insekters rörelser, klättrande tar de sig "surrande" upp.¹⁴ Kontrasten blir stor mellan det massiva, hårda berget och människornas surrande, lätta kroppar. Denna kontrast förstärks allt eftersom skildringen fortskrider. Erik van Ooijen dröjer vid landskapets ontologi i "Regio alpina sterilis. Sten Selander i fjällen" och skriver att "[l]andskapet föregår och överskrider alltid människans föreställningar om det".¹⁵ Barnets far berättar om landskapets föränderlighet genom tiderna, och att det förr låg ett hav där nu en öken breder ut sig.¹⁶ De befinner sig på en mycket gammal plats, ett landskap som funnits där långt före dem själva och som befinner sig i ständig förvandling. Dess skrovliga yta överskrider människans surrande, sköra kropp och tid.

I studien *Stone. An Ecology of the Inhuman* skriver Cohen om sten som polykrona agenter som vid mötet med människor förmår överbrygga enorma tidsglapp.¹⁷ Bergarter kan förstås som bestående av sedimenterad tid; i dess olika avlagringar återfinns spår av tidens gång som i stenens materialitet förvandlats till plats. Det är alltså möjligt att läsa berget och grottan hos Kandre som taktill tid; i mötet med den skrovliga ytan erfar blicken och handen det förflutna. Tiden går att ta på, något som jag också kommer belysa i relation till Dagermans roman och karaktären Boy Larus då han smeksamt närmar sig berget.

Grottan familjen hos Kandre befinner sig vid består delvis av kalksten vilket är ett poröst material. Serenella Iovino diskuterar porösa bergarter i sin artikel om berätt-

tande materia.¹⁸ Iovinos betraktelser bygger på Nancy Tuanas begrepp *viscous porosity* som fångar hur alla kroppar är mer eller mindre elastiska och genomsläppliga.¹⁹ Porer, alveoler, blodkärls membran och bladens kloroplast är några exempel på kroppars porositet, vilket medverkar till föränderlighet av både positiv och destruktiv art. Inom materiell ekokritik nämns ofta begreppet *storied matter* för att uttrycka övertygelsen om att materia inte är tomt och historielöst stoff. Iovino utgår från Neapel och beskriver hur staden som plats är påverkad av de material som byggnader och offentlig konst består av, och hur det porösa materialet har förmågan att lagra stadens historia. Hon lyfter fram att porositeten inte enbart signalerar de genomsläppliga membran som existerar mellan vårt kött och den materiella världen som staden i detta fall utgör, utan också belyser banden mellan olika arters kroppar och de diskursiva världar de rör sig i.²⁰ Kalkstensgrottan bär också den på historia, en uråldrig geologisk berättelse om landskapets tillblivelse som lagrats i den porösa bergartens olika sedimentära skikt. Bakom strålkastarljus och glansiga biljetter finns fortfarande delar av denna uråldriga födelse kvar. Inuti grottan öppnar sig en temporal plats som utmanar människans linjära och kortsiktiga tidsuppfattning och erbjuder en annan tidskala där hon blir flyktig och näst intill osynlig.²¹ Men mötet mellan uråldrig geologi och nutida material som biljetter, tågagnar och belysning skapar också en annan dimension i berättelsen, där grottan framträder som del i en intra-aktiv process som blir till genom relationerna mellan då och nu, Barnet och berget samt stenen och de moderna mänskligt skapade tingen.²² Återigen vill jag uppmärksamma hur berget och dess grotta förkroppsligar såväl det förflutna som nuet och framtiden, men jag vill också poängtera att det är just i mötet och relationerna som detta blir synligt och kan skrivas fram.

När flickorna väl kommit upp till platån och grottans öppning, liknar Barnet sig själv och sin syster vid fåglar. En feber slår ut i deras leder när de hjular ”som örnar eller måsar över hetluften”.²³ I Kandres text kontrasteras turisterna, framför allt de båda barnens kroppar, mot berget genom val av verb och adjektiv: människorna surrar, hjular, fladdrar, lyfter, guppar, trippar, dansar, skälver och faller medan berget öppnar, höjer, leder, töjer, stiger, slår och ruvar. Berget beskrivs också med adjektiv såsom hög, stor, ärrig, gigantisk, mörk och orubblig medan barnen beskrivs med ord som sällsam, tyngdlös, raka, genomskinliga, torra och osynliga. I nordisk mytologi och folkloren kring bergtagning var det osynliga förknippat med trolldom, då människor som förtrollats eller förts bort av troll blev osynliga för andra människor när de släpps fria eller lyckats rymma.²⁴ De beskrivande orden förstärker även förståelsen av platsen som fossil och konstant till skillnad från de färska och förgängliga mänskliga kropparna, i ett tidsperspektiv som också innefattar geologiska temporaliteter.

[...] klarröda vagnar för leende människor i storblommiga klänningar, shorts och skjortor mot de svarta mynningarna.²⁵

[...] vi trippar in i bergets svarta strupe.²⁶

När de väl tagit sig in i grottan och stigit av tågagnarna tycks de omslutas av ett mörker, här och där upplyst av gula, röda och gröna strålkastare. Det blir plötsligt ”mycket lätt att gå” och de kan, som citerats tidigare, ”dansa allt längre och djupare in i berget”.²⁷

Det är värt att notera hur berättarrösten återger upplevelsen av grottan som något som blir lättare och lättare, från att först framkalla en viss oro. Tåget sägs jämnra sig

och Barnet hålls nere av sin fars arm för att inte ramla ur. Men ju längre in i grottan de rör sig desto friare blir de i sina rörelser och rädslan rymmer lika mycket förtjusning som skräck när de vid låga räcken "känner suget: vill falla".²⁸ Återigen upprättas associationer till myter och tidigare berättelsetraditioner som å ena sidan mystifierar landskapet, i synnerhet berget, och å andra sidan förmanar läsaren att passa sig för infallet att plötsligt vilja kasta sig utför bergsknallar eller vattenfall. Vildmarken besjålas och blir till en osäker plats för människan. Men inte så mycket på grund av dess otillgängliga och möjligen farliga terräng, utan genom den aura av förrädiskhet som behäftar naturen, som lömskt lockar människor att falla, gå vilse eller drunkna. Föreställningarna om ett landskap bortom mänsklig kontroll går stundom hand i hand med den romantiska natursynens inslag av sublimitet och animism.²⁹ Hos Kandre är det kanske inte möjligt att tala om ren animism. Berget beskrivs som nämnts med adjektiv och verb som för tankarna till både mänskliga och mer-än-mänskliga varelser. Men där finns också ett mått av något större, där agensen härrör från något uråldrigt, en obestämd snarare än mänsklig kraft. Efter en, vad det förefaller, ganska kort visit inne i berget sker så följande:

Mörkret gör ont och har en metallisk smak, som blod. Det svider i ögonen [...]

Vi slungas upp genom bergets trånga trakéer, undan en tunga av mörker, och spottas äntligen ut.

Som små kärnor vilar vi sedan skälvande på klippavsatsen, osynliga och genomskinliga i solen.³⁰

Kontrasten blir skarp mellan tillståndet inne i den fuktiga grottan, vars svärta för karaktären är så påtaglig att hon tycker sig känna dess smak, och tillståndet utanför. Att smaken av mörkret är metallisk och påminner om blod stärker bilden av grottan inte bara som kropp, utan likt ett matsmältningssystem. Berget och dess grotta framstår som en hungrig varelse, vars relation till barnet bygger på metaboliska rörelser. Formuleringen "bergets trånga trakéer" bidrar till ytterligare ett slags kroppslighet, eftersom trakéer syftar på andningsorgan hos leddjur. Men i stället för en metabolisk sammansmältning i berget upplever Barnet hur hon och systemen spottas tillbaka ut ur grottans mörker för att bli liggande, genomskinliga och upplysta av solen där utanför. Här finns ingen intimitet att söka, ingen sammansmältning att ingå. Förtroligheten med platsen är utom räckhåll för Barnet som, tillsammans med de andra turisterna, blir ett slags inkräktande art som resolut spys ut.

Osynlighet och genomskinlighet i kombination med solljuset och bergtagningsmotivet skapar en mångbottnad bild av turistande flickors kroppar. I *Playing in the Dark* skriver Toni Morrison om hur vithet överdrivs till den grad i viss litteratur att den nästan blir hyperbolisk men att den också ofta konnoterar något meningslöst, fruset och beslöjat.³¹ Vithetens många konnotationer inom västerländsk kultur och konst bygger på föreställningar om oskuld, transcendens och renhet. De är alla viktiga element att reflektera över i en analys som intresserar sig för hur koloniala berättelser och turistnarrativ indirekt kan spela roll i ett skönlitterärt narrativ. Ett sådant bildspråk kan förstås beslöja frågor om ansvar och skuld; de ljushyllta, genomskinliga kropparna lämnar inga avtryck.³² När Barnet kastas ut ur berget blir hon en kärna, eller ett frö, som lämnas i den starka solen, med minimala chanser att gro. Detta skeende kan i

Kandres berättelse förstås på ett dubbelt vis och jag ser att problematiken som skildras snarare rör behovet av att känna tillhörighet än frågan om skuld. Medan en bildspråksanalys på goda grunder kan fånga upp hur vithet konstrueras som oskuldsfull berättar också stycket om ett avvisande. Då Barnet kastas ut från den massiva bergskroppen nekas hon intimitet och tillhörighet med landskapet samtidigt som narrativet trotsar den koloniala, antropocentriska förståelsen av landskap som något passivt att erövra, äga och bruka.

Bergets hårda hölje

I Kandres *I ett annat land* får läsaren följa med karaktärerna in i berget som skildras som en kropp med strupe, andningsorgan och med doft av blod. Kalkstensgrottan lever och spottar ut flickan genom en aktiv handling av förskjutning. Landskapet i Stig Dagermans roman *De dömdas ö* beskrivs först och främst genom färger och former. Ön är "denna sandbeströdda stenkula rusande genom världsbrunnen" vilket frammanar en kosmisk bild av tillvaron där tron på människans centrala betydelse ifrågasätts.³³ Här tränger karaktärerna inte in i berget, som i stället skildras utifrån och ofta med fokus riktat bortåt, från själva bergskroppen. Men berget och dess topp har ändå en central plats i berättelsen genom sin funktion som utkiksplats och sin ogenomträngliga och tysta massa:

Då trevade han med fingrarna sakta över ojämnheter och blundade och försökte domna bort och bara leva i sina fingrar för att liksom bli i stånd att med sin känsla tränga innanför det hårda höljet och avslöja det som levde där inne, försöka avlyssna den ton som detta i stenen innestängda ännu måste ge ifrån sej efter miljoner år av fångenskap.³⁴

Det är den unge flygsoldaten Boy Larus som förtvivlat söker efter någon form av gensvar från berget han ligger på, men trots försöken att sluta ögonen och "domna" bort, öppnar sig inte denna massiva kropp av sten för honom. Ytans ojämnheter känns igen från berget i Kandres debut och även här bidrar skrovligheten till associationer av något uråldrigt och samtidigt levande. Genom att blunda och försöka slappna av verkar Larus nästan sträva efter att själv bli så lik berget som möjligt, uppgå i det, bara hans taktila sinne lyckas överbrygga gränsen dem emellan. Men det går inte, endast aningen om att där finns något värt att avslöja dröjer sig kvar. Stycket skildrar en intimitet mellan det mänskliga och bergets kropp som för tankarna till grottmålningarnas spår av mänsklig aktivitet. En hand som pressas mot stenens yta och som enligt Cohen uttrycker en längtan eller åtrå efter stenens uthållighet.³⁵ Genom handen söker Larus efter bergets vara, och detta i en situation han redan vet är dömd att leda till hans undergång. Scenen skriver ur detta perspektivet fram det glapp som finns mellan människans upplevda tidsrytm och bergets långsamma och till synes eviga. Denna reva i temporaliteten tycks för en kort stund sluta sig då karaktären Tim Solider är på väg upp mot platån och matt av törst och hetta faller omkull i gräset:

I en oändlig skräckvision upplevde han evigheten, tiden försvann, rummet försvann, han var inte människa längre, inga egenskaper fanns längre till, vad var handlingar för något, färger suddades ut, ljud förstummades, tankar tänktes inte längre, ord kunde ingenting

uttrycka, ytor förlorade sina gränser, nu stelnade allting, bara han själv, ett anonymt väsen, krälade på ormars vis oförtrutet genom denna fasansfulla vidd, utan att komma varken fram eller tillbaka eftersom alla riktningar och väderstreck gått förlorade.³⁶

Stycket kan, som Agneta Pleijel framhållit, läsas som en skildring av hur skrällen avhumaniserar människan och förvrider hennes upplevelse av omvärlden.³⁷ Men jag vill också peka på hur berättelsen här skriver fram en tidsuppfattning bortom det mänskligt greppbara. Som van Ooijen argumenterar för kan insikten att vår tidsrytm sammanfaller eller korsas med en geologisk, främmande tidslighet vara omskakande.³⁸ I *De dömdas ö* är det inte bara temporaliteten utan även spatialiteten som förändras, genom de förlorade väderstrecken och ytornas förlorade gränser. Soliders upplevelse av tid och plats rubbas så till den grad att han tycker sig känna evigheten. Att detta sker under hans vandring upp längs bergssidan påminner om det tidigare citatet där Larus befinner sig uppe på platån och söker efter platsens uråldriga hemligheter.

Tom Karlsson beskriver den dagermanska ön som en ren *tabula rasa* där författaren är fri från ansvar inför eventuella felaktigheter. Karlsson stödjer delvis sitt resonemang på en text där Dagerman ska ha uttryckt att ön är fri från socialt och historiskt arv. Dessutom menar Karlsson att ön saknar detaljer.³⁹ Ön kan visserligen mycket väl betraktas som ett litterärt experiment. Men utifrån ett teoretiskt perspektiv som uppmärksammar berättelsens mer-än-mänskliga element haltar tolkningen av den som en historielös plats. Tvärtom blir det tydligt hur ön kryllar och sjuder av liv i olika former som ur andra erfarenhetshorisonter också bär på historia. Diana Coole och Samantha Frost hävdar i sin introduktion till antologin *New Materialism. Ontology, Agency, and Politics* (2010) att "materiality is always something more than 'mere' matter: an excess, force, vitality, relationality, or difference that renders matter active, selfcreative, productive, unpredictable".⁴⁰ Trots sin oorganiska sammansättning träder bergen, i både Kandres och Dagermans berättelser, fram som en sådan vitalitet.

Bergen hos Kandre och Dagerman antyds äga någon form av uråldrig agens vars kraft i Dagermans roman handlar om en tyst, oåtkomlig kunskap. För det ekokritiska fältet har Aldo Leopolds skrifter varit viktiga och i essän "Thinking like a mountain" går att läsa följande: "[o]nly the mountain has lived long enough to listen objectively to the howl of a wolf".⁴¹ Leopold tillbringade en tid i New Mexico och delar av skildringen äger också rum där, och kanske är det inte en slump att utsagan så tydligt påminner om Tewafolkets talesätt "pin peye obe", med andra ord *se till berget*. Greg Cajete beskriver uttrycket som en påminnelse till människan att söka det längre och djupare perspektivet för att förstå hur våra handlingar påverkar efterföljande generationer.⁴² Både Cajetes och Leopolds resonemang kan relateras till hur karaktärerna Larus och Solider vittnar om en särskild förmåga eller kanske snarare egenskap, hos berget. Denna egenskap handlar om att kunna omfatta ett överblickande helhetsperspektiv på omvärlden och hur berget tack vare sin oorganiska och för människans sinne långsamt framväxande materialitet befinner sig i dåtid, nutid och framtid på en och samma gång. Kanske är detta den evighet Solider erfar ett kort ögonblick; en svindlande känsla av att befinna sig i en uråldrig och konstant tillblivelseprocess. Berget med sin vida platå är inte den enda kropp av sten som finns skildrad i *De dömdas ö*. Av en händelse upptäcker de skeppsbrutna en vit klippa under sanden vid den plats de har sitt läger. Denna klippa kommer att tillskrivas en starkt symbolisk roll i den tidigare

Dagermanforskningen och i följande avsnitt lyfter jag fram dess betydelse, vid sidan av bergets, för en läsning av romanens koloniala element.

En öde ö och ett kartlagt land. Koloniala rumsligheter

De världar som skapas i Kandres och Dagermans narrativ ter sig geografiskt mycket olika. I *I ett annat land* återfinns ett ofta vidsträckt och skiftande fastland där vägar, skyltar och hus tydligt indikerar en mänsklig närvaro. I berättelsen om de skeppsbrutna är scenen annorlunda. Här finns en ö som är omsluten av hav och där inga spår av tidigare mänskliga bosättningar möter karaktärerna. Likväl finns där gemensamma nämnare; växtlighet och biotoper skiftar, karga berg samsas med skogar, torra heta partier bryts av salta havsbryner. Dessutom ska jag visa hur dessa landskap delvis kan läsas som platser formade genom en kolonial historia där metaforiska, rumsliga och temporala aspekter spelar in, aspekter som i skildringarna ofta är knutna till sten och berg.

I Dagermans *De dömdas ö* har himlen och horisonten en viktig plats i skildringen av landskapet karaktärerna befinner sig i. Dess vidsträckta yta, färgskiftningarna och dagrytmer beskrivs ofta och omsorgsfullt. För att kunna erfara denna panoramavy behöver karaktärerna ta sig uppåt på ön och på så sätt tillskansa sig en överblick. I *Utsikt från en bergstopp. Jean-Jaques Rousseau och naturen* (2017) begrundar Björn Billing upplysningstidens vurm för alper och bergstoppar.⁴³ Här berättas hur Rousseau låter sin karaktär Saint-Preux beskriva sin vandring bland bergen som var han "den förste att beträda denna mark där allt är nytt".⁴⁴ Bedriften att ha klarat den fysiska utmaningen tillsammans med det fågelperspektiv som höjden möjliggör tycks skapa en mångbottnad känsla av både förundran och erövring av detta "nya" och orörda. Upplysningstidens naturskildringar kan länkas samman med de för tiden populära reseskildringarna, som i sin tur bär spår av Europas koloniala projekt.⁴⁵ Men panoramavyn är fortsatt aktuell inom litteraturhistorien som ett stilistiskt grepp, och i en av alla de otaliga skildringarna av utsikten i *De dömdas ö* används metaforiska hästar och får för att beskriva gryningen:

[...] kvar blev endast en stingande blåhet som snabbt spred sej under havets yta från bågens ömkliga segment och sedan plötsligt lyftes upp i dagen som ett nät som halas upp i båten. Det dagsblå gjorde sin entré och molnens vita morgonhästar sträckte trötta ut sej i sitt lopp mot horisonten, in rullade de runda fären, lättjefullt betande i den mycket heta solen, nu en ensam eldballong som sakta svälde av sin egen hetta.⁴⁶

Fokus ligger här inte enbart på hästarnas lopp; himlen och solen blir genom metaforerna föränderliga. Bildspråkets flöde av stingande blåhet, vita morgonhästar, runda får och en eldballong blir nästan övermäktigt i sin associationsrikedom, där bild staplas på bild för att beskriva ett skeende; gryningen. Sten Pultz Moslund använder begreppet *egocentric deixis* för att beskriva imperialistiska representationer av plats och rumslighet i språket. Det handlar om hur ett koloniserande subjekt transformerar hela världen genom att relatera allt till sitt eget perspektiv.⁴⁷

Dagermans panorama gestaltas utifrån en extradiegetisk berättarposition som gör det omöjligt att avgöra vem som betraktar, men i valet av metaforer återkommer referenser som placerar det framskrivna landskapet i en västerländsk idéhistoria. Molnen i form

av vita hästar ger associationer till den grekiska mytologin där hästar drog Apollons vagn över himlavalvet.⁴⁸ De inrullande fåren frammanar herdediktningens estetik, och solens heta, svällande eldballong frammanar ett heliocentriskt element härrörande från upplysningstiden. Scenen blir näst intill en provkarta eller kenning över litterärt bildberättande, vars svulstighet ger den barocka drag där det mer-än-mänskliga ikläds antropocentriska attribut och det "främmande" förklaras genom västerländsk högkulturell estetik. Scenen gestaltar en spatiotemporal rumslighet som möjliggörs av bergets geografiska läge och berättarröstens metaforiska bildspråk vars intra-aktion skapar denna plats av det förflutna, nuet, människan och det mer-än-mänskliga.

Reseskildringen som genre kan också anas i Kandres *I ett annat land*, som delvis gestaltar en resa genom en kontinent som blivit hårt ansatt av kolonialismens följder och som stundtals uppmärksammar olika element av turism. Exploatering av naturen diskuteras av Anne Heith i *Experienced Geographies and Alternative Realities. Representing Sapmi and Meänmaa* där hon sätter det i samband med turismen och en västerländsk livsstil.⁴⁹ I Kandres landskap syns denna exploatering eftersom grottan förvandlats till ett konsumistiskt jippo med vykortsförsäljning och biljettköer:

Vi köper vykort, färgsprakande klubbor, broschyrer och nyckelringar i de timrade stugorna, står på tå framför kikarna och känner ögongloberna falla in mot de kupade, smutsiga okularen.

Astrid och jag är två fåglar.

Vi hjular som örnar eller måsar över hetluften och förlorar all känsel, och en tung, klar feber slår ner i händer, fötter och leder.⁵⁰

Souvenirer och godis överglänser berget och inne i grottan har lampor monterats på väggarna. Färgerna rött, gult och blått lyser upp delar av grottan och kalkstensformationerna, som är namngivna bland annat "Prinsen", "Kungen" och "Törnrosa".⁵¹ Genom att ge formationerna antropocentriska namn som kan relateras till sagor och berättelser från en västerländsk tradition omskapas upplevelsen av dem vilket över-skuggar dess egna, berättande materia av tillväxt, fossil och sedimenteringar. Berättelsen om grottan gestaltar på så vis ett intra-agerande moment där den berättade upplevelsen av denna präglas av mötet mellan turismens mekanismer, grottans materialitet och Barnets sinnliga erfarenheter. Samtidigt återfinns där ett subtilt moment av ytterligare trots mot ett antropocentriskt och kolonialt perspektiv. Uppe på platån erbjuds turisterna att betrakta världen genom kikare, och återigen blir panoramavyn och dess överblickande perspektiv aktuellt för den här analysen. Men där blicken hos Dagerman tillåts att lugnt betrakta och omformulera landskapet genom antropocentriska associationer tycks blicken i Kandres skildring hindras av en smutsig lins. Istället för att människorna på avstånd blickar ut över ett för dem tomt och främmande landskap låter berättelsen de båda barnen förkroppsliga detta fågelperspektiv då de hjular som örnar. Det är således inte genom blicken utan med hjälp av hela sina kroppar som de erfar platsen.

Sista delen av *De dömdas ö* heter "Kampen om lejonet" där en vit klippa skildras, en klippa som i tidigare forskning tolkats i ljuset av verket som en politisk idéroman.⁵² Särskilt omskriven är karaktärernas diskussion om vad som ska ristas in i den vita klippa de gemensamt grävt fram på stranden. Målet tycks vara att lämna något bestående efter sig, då de skeppsbrutna inser att de inte har lång tid kvar att leva. Men

snarare än att fokusera på vad bilden är tänkt att representera vill jag här avslutningsvis betona det faktum att den aldrig blir till. Planerna på ingraveringen handlar enligt Rikard Apelgren om ett sätt att försöka skapa mening i en meningslös tillvaro, vilket han också poängterar misslyckas i romanen.⁵³ Ur ett materiellt ekokritiskt perspektiv är denna meningslöshet däremot inte så säker, när ön i sig själv bär på mening. Den vita stenkroppen behöver inte bära konturerna av en symbolisk bild för att betyda något, och planerna blir istället exempel på ett imperialistiskt element i romanen. De mänskliga karaktärerna när ett behov av att göra anspråk på platsen, att bli en del av den, som kan associeras till andra liknande rituella handlingar såsom att fästa flaggor på bergstoppar eller namnge platser och växter efter deras "upptäckare". Men eftersom ön redan är en intra-aktiv plats vars tillblivelse bygger på kretslopp, tid, klimat och olika former av liv kommer de strandsatta att bli en del av ön. Men de blir det på öns egna villkor. Genom sina kroppars förmultning kommer de långsamt förändras, men också förändra ön och likt berg bär fossil och sedimenterad tid kommer havsbottnar och stränder snart att bära spår av de sju människorna.

Avslutning

Med mina materiellt ekokritiska läsningar av Kandre och Dagerman har jag visat hur litterärt återgivna bergarters materialitet påverkar berättelserna på vis som vid en första anblick inte varit självklara. Inledningsvis förklarade jag ett slags metodologi där jag som läsare försöker se bortom den av människan framställda "ytan". Detta för att också inkludera de litterärt skildrade mer-än-mänskliga objekten och arterna som potentiella bärare av andra berättelser. När dessa uppmärksammas kan också romanens övergripande narrativ fördjupas då andra, mer-än-mänskliga tider, rum och materier intra-agerar med de mänskliga. Genom att belysa de oorganiska kropparna i de valda verken, och hur de skrivs fram, har nya skikt av romanerna blottlagts som berör ekologi, modernitet och kolonialitet.

En läsart som förenar estetik och ekologi kan tillföra litteraturvetenskapen en sensitivitet menar Erin James, och är givande för läsningar av olika litterära former och genrer.⁵⁴ Med hjälp av analyserna av Kandre och Dagerman blir det möjligt att förstå litteraturvetenskapens förmåga att visa hur litteraturen bär på många meningsmöjligheter, där även relationen med det mer-än-mänskliga ingår, trots att den inte är explicit. Det är till exempel genom den steniga, oorganiska materian som de olika koloniala, men också geologiska berättelserna, i romanerna blottas. Förståelsen för vilka roller och betydelser naturen spelar i litterära verk fördjupas, och ur ett materiellt ekokritiskt perspektiv framstår bergartens stela och för människans tempus oföränderliga kroppar som något högst levande. Dess materia kan, om den uppmärksammas, berätta om helt andra perspektiv på världen än den mänskliga myopiska blicken och linjära tidsuppfattningen kan greppa.

Bergen i *I ett annat land* och *De dömdas ö* tillför således viktiga element av porösa spatiotemporala egenskaper som sammanför rum, tid och materialitet i romanerna. Att kunna finna berättelser och agens där vi tidigare inte uppmärksammat dem ger med andra ord en djupare förståelse för litteraturens många lager och möjligheter, men också nya aspekter av människan som intimt intrasslad med det mer-än-mänskliga och som *av världen*.

Noter

- 1 Mare Kandre, *I ett annat land* (Göteborg: Bokförlaget Thorén & Lindskog, 2018), 12.
- 2 Begreppet mer-än-mänskligt används ofta av ekokritiker och posthumanister istället för icke-mänskligt då det sistnämnda har en tendens att definiera andra arter utifrån människan med hjälp av negationer. I min analys inbegriper det mer-än-mänskliga inte enbart andra djurarter utan också andra materier och kroppar såsom mineraler och bergarter.
- 3 Stig Dagerman, *De dömdas ö* (Stockholm: Norstedts, 2015), 12; Kandre, *I ett annat land*, 15.
- 4 Jeffrey Jerome Cohen, *Stone. An Ecology of the Inhuman* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015), 135.
- 5 Teoretiker som ofta räknas till nymaterialismen (New Materialism) är Karen Barad, Rosi Braidotti och Stacey Alaimo men benämningen har mötts av befogad kritik då delar av denna strömning inte alls är särskilt ”nya” utan bygger på redan etablerad kunskap framför allt inom indigen forskning.
- 6 Robin Wall Kimmerer, *Gathering Moss. A Natural and Cultural History of Mosses* (Corvallis: Oregon State University Press, [2003] 2016), 13, 65, 77.
- 7 Mattias Fyhr, *De mörka labyrintherna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (Lund: ellerströms, 2009), 182. Se även Mattias Fyhr, *Skitigt vackert mörker. Om Mare Kandre*, (Lund: ellerströms, 2012).
- 8 Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham: Duke University Press, 2007), 160.
- 9 Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (New York: Columbia University Press, 2011), 246. Braidotti använder interaktion men med Barad i åtanke byter jag ut detta mot intra-aktion.
- 10 Eva Ekselius, ”En märklig debutant”, *Dagens Nyheter*, 1983-10-30; Madeleine Grive, ”Inget står emot mig”. Samtal med Mare Kandre”, *90 TAL* 9 (1993), 13–20.
- 11 Johanna Lindbo, ”Sprungna ur jorden. De porösa relationerna mellan landskap, växttid och tillblivelse i Mare Kandres prosa”, *Edda* 108 (2021:1), 48–62, <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2021-01-05>.
- 12 Kandre, *I ett annat land*, 12.
- 13 Timothy Clark, *Literature and the Environment* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 25f.
- 14 Kandre, *I ett annat land*, 10.
- 15 Erik van Ooijen, ”Regio alpina sterilis. Sten Selander i fjällen”, i *Norrlandslitteratur. Ekokritiska perspektiv*, Peter Degerman, Anders E. Johansson & Anders Öhman red. (Göteborg: Makadam, 2018), 70–93, citat 76.
- 16 Kandre, *I ett annat land*, 11. Observera att protagonisten nu benämns som Barnet med versal då inget annat namn ges i romanen.
- 17 Jeffrey Jerome Cohen, *Stone. An Ecology of the Inhuman* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015), 91.
- 18 Serenella Iovino, ”Bodies of Naples. Stories, Matter, and the Landscapes of Porosity” i *Material Ecocriticism*, Serenella Iovino, Serpil Oppermann red. (Bloomington: Indiana University Press, 2014), 97–113.
- 19 Nancy Tuana, ”Viscous porosity: witnessing Katrina”, i *Material Feminism*, Stacey Alaimo och Susan Hekman red. (Bloomington: Indiana University Press, 2008), 188–213, 203.
- 20 Iovino, ”Bodies of Naples”, 103.
- 21 Cohen, *Stone*, 78f.
- 22 Barad, *Meeting the Universe Halfway*, 128.
- 23 Kandre, *I ett annat land*, 10.

- 24 Camilla Asplund Ingemark, "The Chronotope of Enchantment", *Journal of Folklore Research* 43 (2006:1), 9.
- 25 Kandre, *I ett annat land*, 10.
- 26 Kandre, *I ett annat land*, 12.
- 27 Kandre, *I ett annat land*, 12.
- 28 Kandre, *I ett annat land*, 11.
- 29 Clark, *Literature and the Environment*, 25f.
- 30 Kandre, *I ett annat land*, 13.
- 31 Toni Morrison, *Playing in the Dark* (New York: Vintage Books, 1993), 33, 59.
- 32 Therese Svensson, *Vithetens koagulerade hjärta. Om avkoloniserande läsningars möjlighet* (diss. Göteborgs universitet: 2020), 240.
- 33 Stig Dagerman, *De dömdas ö*, 12. Se även Rikard Apelgren, *En dröm i Lagarnas hus. Ögonblicket, människan och det transcendent. Studier i Stig Dagermans diktning* (diss. Stockholms universitet: Stockholm University Press, 2010), 90 där Apelgren läser karaktären Egmonts självmord som en "väg till kosmisk hemkomst".
- 34 Dagerman, *De dömdas ö*, 142.
- 35 Cohen, *Stone*, 54.
- 36 Dagerman, *De dömdas ö*, 86.
- 37 Agneta Pleijel, "Djuret och skräcken. En studie i Stig Dagermans författarskap", *Samlaren* 86 (1965), 109.
- 38 van Ooijen, "Regio alpina sterilis", 76.
- 39 Tom Karlsson, *Vägvisare in i natten. Stig Dagermans litterära projekt* (Åbo: Åbo Akademi, 1994), 28.
- 40 Diana Coole och Samantha Frost, "Introducing the new materialisms", i *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Diana Coole och Samantha Frost red. (Durham: Duke University Press, 2010), 9.
- 41 Aldo Leopold, *A Sand County Almanac and Sketches here and there* (Oxford: Oxford University Press, [1949] 1968) 129.
- 42 Greg Cajete, "Look to the Mountain", i *Applied Ethics. A Multicultural Approach*, Larry May, Jill B. Delsion red. (New York: Routledge, 2017), 558.
- 43 Björn Billing, *Utsikt från en bergstopp. Jean-Jaques Rousseau och naturen* (Lund: Ellerströms, 2017).
- 44 Billing, *Utsikt från en bergstopp*, 86.
- 45 Billing, *Utsikt från en bergstopp*, 76.
- 46 Dagerman, *De dömdas ö*, 70f.
- 47 Sten Putz Moslund, *Literature's Sensuous Geographies. Postcolonial Matters of Place* (London: Palgrave, 2015), 89.
- 48 Hans Biedermann, *Symbollexikonet* (Stockholm: Forum 1991), 191.
- 49 Anne Heith, *Experienced Geographies and Alternative Realities. Representing Sapmi and Meänmaá* (Göteborg: Makadam, 2020), 22.
- 50 Kandre, *I ett annat land*, 10.
- 51 Kandre, *I ett annat land*, 12.
- 52 För tidigare forskning som behandlat *De dömdas ö* utifrån ett delvis idépolitiskt perspektiv se Lotta Lotass *Friheten meddelad. Studier i Stig Dagermans författarskap* (diss. Göteborgs universitet: 2002) och Hans Sandberg "De dömdas ö – en politisk idéroman", *Samlaren* 93 (1972).
- 53 Apelgren, *En dröm i lagarnas hus*, 97.
- 54 Erin James, *The Story World Accord. Econarratology and Postcolonial Narratives* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2015) 26.

NICLAS JOHANSSON

KONSTEN SOM KRAFTKÄLLA ELLER LIVSFÖRNEKELSE

Om Inger Edelfeldts konstnärsberättelser

I en intervju med Lars Åke Augustsson säger Inger Edelfeldt att hon i sitt författarskap återkommer till en begränsad uppsättning konflikter eller ”paradoxa”.¹ Som exempel nämner hon motsättningen mellan ”att röra sig i riktning mot andra och samtidigt bevara sig själv”, ”att samtidigt vilja vara en unik, en outsider, och vara med i gemenskapen” och ”att livslusten kan väcka ens rädsla för döden”. En annan sådan ”paradox” tar hon upp i en intervju med Sofia Broomé: ”Konsten kan vara en kraftkälla, men den kan även vara livsförnekande om den missbrukas.”²

Konst, som tema och motiv, har hittills behandlats mycket sparsamt i forskningen på Edelfeldts författarskap. Denna har till största del fokuserat på några andra av de mest framträdande motiven, särskilt flickskap, uppväxt och sexualitet, och har framför allt behandlat ungdomsromanerna från sent 70- och tidigt 80-tal, samt i viss mån genombrottsromanen som vuxenförfattare, *Kamalas bok* (1986) – vilken dock i Tyskland betraktas som en av sin tids mest betydelsefulla *ungdomsromaner*.³ Något närmare ämnet för denna artikel ligger Ingrid Holmquists läsning av *Kamalas bok* och *Det hemliga namnet* (1999), där hon utgår från sociologen Anthony Giddens teorier om hur den ”rena relationen” (dvs. en kärleksrelation helt inriktad på sig själv, utan hänsyn till föräldraskap, ekonomi eller samhällsställning) i det senmoderna samhället skapar möjligheter för en genuin jämställdhet på kärlekens område.⁴ Holmquist menar att Edelfeldt delar många av Giddens utgångspunkter, men att hon är betydligt mer pessimistisk om de möjligheter till kvinnoemancipation och jämställdhet som uppstår i den ”rena relationen”. Holmquist sätter därigenom fingret på något återkommande i stora delar av författarskapet: Edelfeldts upptagenhet vid kärleksrelationen och sexualiteten som meningsskapande och centrala byggstenar i den samtida kvinnans

självförverkligande individualism – och hur detta projekt ständigt motverkas av mannens bristande svar och kvinnans självobjektifiering. I det följande ska jag visa hur denna bild kan fördjupas och nyanseras genom att också uppmärksamma konstens plats i författarskapet.

Konsten och konstnärskapet är motiv som har en mycket central plats i hela Edelfeldts författarskap, från debuten som vuxenförfattare med romanen *Hustru* (1978) till hennes senaste roman *Om snö och guld* (2020).⁵ En stor del av hennes persongalleri utgörs av författare, musiker, målare, skulptörer, fotografer, skådespelare och regissörer, och konsten (i vid mening) spelar ofta rollen som en meningsskapande öppning både mellan romangestalter och mellan subjektets inre och yttre värld. Men förhållandet till konsten är tvetydigt. I vissa texter, såsom debutromanen *Hustru*, finns en närmast utopisk tilltro till konsten som en vitaliserande öppning av nya livsmöjligheter. I andra däremot, såsom ”Silver” (1995) och *Betraktandet av hundar* (1997) som Edelfeldt nämner i intervjun med Broomé, förknippas konsten istället med ett avståndstagande från det levandes orenhet, sårbarhet och föränderlighet.⁶

Ofta är det med utgångspunkt i den skapande konstnären som Edelfeldt närmar sig konsten som motiv, och flera av hennes texter formar sig till mer eller mindre renodlade konstnärsromaner.⁷ I dessa berättelser återfinns en motsättning som i viss mån tycks svara mot den som Edelfeldt noterar i sitt förhållande till konsten: vissa berättelser handlar om personlig utveckling och frigörelse; andra handlar om stagnation, isolering och ett begränsande förhållande till omvärlden.

Syftet med denna artikel är att undersöka motsättningen mellan två olika synsätt på konsten i Edelfeldts författarskap, samt att undersöka hur denna motsättning förhåller sig till de två olika typerna av konstnärsberättelser. Analysen kommer därför att genomföras i två steg. I det första steget kommer jag att visa hur novellen ”Skapelsen” från samlingen *Den förunderliga kameleonten* (1995) på ett koncentrerat sätt gestaltar motsättningen mellan två olika synsätt på konsten och att denna motsättning kan förstås som en mellan levandegörande och livsimiterande konst, vilken i sin tur kan utläggas i linje med Nietzsches opposition mellan det dionysiska och det apolliniska.⁸ I ett andra steg tar jag istället avstamp i forskning om konstnärsromanen – särskilt den feministiska forskning som undersökt den kvinnliga konstnärsromanens särskilda villkor – för att undersöka motsättningen mellan två olika typer av kvinnliga konstnärberättelser i författarskapet. Med hänvisning till Peter Zima kommer jag att kalla den ena komisk och utopisk och den andra tragisk och kritisk.⁹ Den första exemplifieras av romanerna *Hustru* (1978) och *Det hemliga namnet* (1999), den andra av romanen *Konsten att dö* (2014).¹⁰ Jag kommer också visa att det finns ett inre sammanhang mellan dessa antitetiska typer av konstnärsberättelser, ett sammanhang som artikuleras av dialektiken mellan ett apolliniskt (eller livsfientligt) och ett dionysiskt (eller livsbejakande) förhållningssätt till konsten. I den komisk-utopiska konstnärsberättelsen gestaltas ett emancipatoriskt inträde i konstnärskapet som går via en dionysisk upplösning av den tidigare identiteten till ett apolliniskt självbejakande. I den tragisk-kritiska konstnärsberättelsen gestaltas den upphöjda konstnärens fall ut ur en apolliniskt förstelnad konstnärsidentitet genom en dionysisk sprängning av den etablerade identiteten.

Konstens två sidor. Novellen "Skapelsen"

En ovanligt koncentrerad gestaltning av motsättningen mellan två sidor av konsten återfinns i novellen "Skapelsen" från samlingen *Den förunderliga kameleonten* (1995). Novellen handlar om konstprofessorn Pia Melkersson som under sommaren hyrt ett hus i ett skogslandskap vid havet och som istället för att skriva på en tilltänkt artikel om rysk folkkonst kör runt i landskapet med en diffus ångest över sitt åldrande och i ett lika diffust sökande efter någon sorts öppning i tillvaron. Hon finner vad hon söker i en samling förfallna cementskulpturer av djur på en skogsäng. Men hon blir snart bortkörd från platsen av en vresig man vid namn Tore Stensson, som låter förstå att skulpturerna skapats av hans fru, Gretel, men att hon ligger sjuk och att de inte vill bli störda. Efter att förgäves ha försökt få kontakt med konstnären sitter Pia i månskenet i stugan och skriver – istället för den vetenskapliga artikeln – en prövande berättelse i andra person om hur Gretel skapat djuren som kallas "Skapelsen" ("Skapelsen", 59).

I denna berättelse – som naturligtvis är en projektion av Pias eget sinnestillstånd – upprättas en tydlig dikotomi mellan två olika förhållningssätt till konsten, som blir som mest tillspetsad i kontrasten mellan Tores och Gretels syn på skapandet. När Gretel drabbats av en sorts inre tvång att skulptera föreslår Tore att hon ska göra något "lukrativ" av sin talang och tar med ett foto av en hund vars ägare vill ha "en staty, ett monument" över den nu avlidna hunden ("Skapelsen", 67). Han tänker sig att hon efter hand kan bygga en affärsrörelse på detta, eftersom det ju dör djur hela tiden. Gretel ser då framför sig "hagar fulla med cementkor, stallbackar där cementhöns gick; ett helt land där allt hade stannat upp, som i sagan om Törnrosa. En cementhustru vid frukostbordet. Cementbarn leende på gräsmattan istället för dem som blev vuxna och flyttade." ("Skapelsen", 67) Men Gretel förmår inte skulptera hunden:

Det blev inget liv i den, den blev mer och mer lik ett missfoster, en underlig svankryggig grävling med fårhuvud. Till slut, efter flera dagars möda, gav du upp och gjorde den som protest ännu värre – ett grinande vidunder som hasade fram på magen. Inuti dig var det stumt och tomt, ingen hemlig grönska födde drömmar där. ("Skapelsen", 68)

Jämfört med Tores förväntningar om en mimetisk, statisk, monumentaliserande och ekonomiskt lönsam konst bär Gretels konst på rakt motsatta konnotationer. Hennes skapande beskrivs i expressiva och biologiskt dynamiska termer: som en omättlig hunger efter bilder och ett tydligt sexualiserat livgivande, som ytterst också parallelliserar Guds skapande, då Gretel inte bara skapar djuren i "Skapelsen", utan också två nakna människor i "den första Trädgården" ("Skapelsen", 69).

På ett plan handlar det om en motsättning mellan mimetisk och expressiv konst. Man kan notera Edelfeldts återkommande motstånd mot litterär "realism" och hennes tendens att förknippa starkt mimetiska konstformer som fotografi med det livsfientliga och förstelnande konstidealet.¹¹ Men framför allt är det en motsättning mellan *konst som imiterar liv* och *konst som ger liv*.

Denna motsättning är också överlagrad med en lång rad betydelser som har förgreningar inte bara i novellen utan i hela författarskapet. Den goda, livgivande konsten förknippas med organiskt växande, födande, förvandling och förnyelse. Den knyts också till det ursprungliga, både såsom det naiva ("Skapelsen", 70) och det arkaiska (57), vilket understryks genom referenser till naivistiska konstnärer som Antonio Ligabue (58)

och Henri Rousseau (62) och sinsemellan besläktade motiv från folkkonsten: paradisfågeln Sirin och Alkonost (61) och den sjöjungfru som Gretel skapar i källaren (66).¹² Den är också förknippad både med en innerlig intimitet, som konnoteras av de återkommande referenserna till hemligheter och drömmar, och med en extatisk lustfylldhet genom vilken subjektet kastas ut ur sin invanda tillvaro.

Omvänt förknippas den livsfientliga konsten med oorganiskt fasta och permanenta former och med stagnation och åldrande. Den utmärks av förnuft och behärskning, liksom av det ekonomiskt och socialt gångbara och den är helt igenom offentlig och genomlyst.

Den dikotomi som Edelfeldt på så vis upprättar mellan två aspekter av konsten är naturligtvis hennes egen, men den saknar inte föregångare. Delvis påminner den om motsättningen mellan en romantisk och en realistisk konstsyn. Men än närmare tycks den ligga Nietzsches klassiska opposition mellan det apolliniska och det dionysiska. Att en sådan koppling är avsedd antyds också av den förebådande vision som Pia har i början av novellen:

När hon såg havet låg det lugnt som sjök av glimmer, bidande, som hade det brett ut sitt vatten åt en sommarens gud att beträda; hon kunde se den guden stiga där, himmelshög loj Dionysos, bilden var sekundsnabb och den gjorde ont, hon förstod inte varför. Kanske var det helt enkelt för att hon inte längre var ung. ("Skapelsen", 55)¹³

Nietzsche sammanfattar motsättningen mellan sina två grundläggande principer för konsten på följande, tydligt schopenhauerska, sätt:

Apollo steht vor mir, als der erklärende Genius des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysos der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Sein's, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt.¹⁴

På motsvarande sätt innebär det konstideal som Tore förespråkar då han föreslår att Gretel ska göra ett monument över den döda hunden ett förhärlikande av individuationsprincipen som förlöser sorgen genom att ersätta livet med en skenbild. Omvänt innebär Gretels skapandeprocess en extatisk och närmast mystisk förening med naturen som upplöser individualitetens gränser. Och liksom Nietzsche förbinder den dionysiska principen med de dionysiska festernas orgiastiska suspendering av den rådande ordningen¹⁵ så kopplar Edelfeldt Gretels skapande (liksom Pias frammanande av Gretel) till det erotiska och det karnevaliska. Det är skenet från "en karnevalsmåne, en Rousseau-måne" ("Skapelsen", 62) som får Pias berättelse om Gretel att bryta fram och Tores åsyn av människoskulpturerna på vinden framkallar både skratt och en föryngrande sexuell åtrå hos dem båda.¹⁶

Nietzsche kopplar emellertid sina två konstgudomligheter till två olika konstformer: bildhuggeriet respektive musiken. I "Skapelsen" är det endast den apolliniska konstformen skulptur som står i fokus. Men liksom Nietzsche framställer det dionysiska och det apolliniska som två principer som ständigt strider med varandra inom en given konstform – och där jämvikten mellan dem utmärker den stora konsten – så pågår i novellen en kamp mellan två olika aspekter av skulpturerna, i linje med Tores

”presentation” av dem för Pia: ”När de var i färg så hette de Skapelsen men nu så heter de Åbäkena och inget annat. En får ju skämmas.” (”Skapelsen”, 59) Medan Tore intresserar sig för den formmässiga likheten med en förebild är Gretel upptagen av hur skulpturen ska få liv (och de livgivande elementen i skulpturerna är just de icke-skulpturala: de målade ögonen, håret av päls och garn). Hennes skapande tar sin början med att hon känner sig ”havande” eller med att skogsängen ropar åt henne: ”bedjura mig” (63), och det är när hon får syn på solreflexen i ögat på en katt som hon hittar nyckeln: ”Det var då du upptäckte miraklet med den målade solreflexen, blänket i ögat; att det gav liv, som om något tog plats inne i belätet – en ande, något som såg tillbaka på dig. Du blev nästan rädd, som om du gjort något hädiskt.” (63) Detta blänk i ögat är just vad Pia får syn på i skulpturen av älgen (57). Det är också ett sådant ”glitter i ögonen” (70) som ger liv åt Gretels Adam och Eva.

Medan konsten för Tore handlar om att avbilda naturen är det för Gretel en fråga om att (som en skapargud) blåsa liv i materien. Men som framgår i Gretels upptäckt av solreflexen är detta livgivande inte enkelriktat, utan reciprokt: när skapelsen får liv blickar den tillbaka på sin skapare. Och denna återblick har i sin tur en dionysiskt identitetsupplösande och vitaliserande verkan på betraktaren. Den katt som uppenbarar livgivandets hemlighet för Gretel ”ligger i salsoffan inne i det ointagliga fort som är ditt hem” (63). Uppenbarelsen kastar ut Gretel ur hennes apolliniskt stabila identitet som hemmafru: ”Du gick in i en trance, disken stod odiskad, dammet samlades i hörnen.” (63)

På motsvarande sätt blir Tore extatiskt föryngrad vid åsynen av människoskulpturerna på vinden och Pia hittar den öppning i tillvaron som hon söker då hon får syn på älgskulpturens öga. Skapandets livgivande fungerar alltså inte bara reciprokt, mellan skapare och skapelse, utan även som en kedjereaktion: betraktaren av konstverket fylls själv av den kreativa livsgnistan. Tore för vidare skulpturernas glitter i ögonen: ”Och i hans öga fanns ett förunderligt blänk. Som om du hade hittat på det ögat; drömt fram det, målat solen i det.” (”Skapelsen”, 71) Likaså gör Pias upptäckt av skulpturerna på skogsängen att hennes egna kreativa krafter släpps fram. Hon sitter med skrivkramp i arbetet med sin vetenskapliga artikel om de ryska paradisfågeln – en skapelse hon tycks uppfatta som samma typ av livsförnekande avbild av det levande som de av Tore föreslagna cementskulpturerna. Men inspirerad av mötet med älgen skriver hon istället den levande och livgivande berättelsen om Gretel som både externaliserar hennes existentiella dilemma och återger henne livskraften. Därigenom fungerar berättelsen om Gretel (liksom Gretels skapelse av människorna på vinden) som en *mise en abyme* i den dubbla betydelse som André Gide ursprungligen lade i begreppet: både som en transponering av verkets tema till nästa diegetiska nivå och som en återverkan från det skapade på den skapande.¹⁷

Något som blir tydligt i denna analys av motsättningen mellan den livgivande och den livsimiterande (och livsförnekande) konsten är i hur stor utsträckning de samspekar med konstnärens existentiella situation. Liksom Nietzsches begreppsspar är det inte bara fråga om estetiska principer, utan i förlängningen om två olika livshållningar. Mer generellt har de två konst- och livsprinciperna sin tydliga plats i de två kvinnornas levnadslopp. Pia har en etablerad identitet som medelålders konstprofessor där hon såsom en apollinisk konstnär efterbildar det ungdomligt levande (den naivistiska och folkliga konsten), alltmedan hon själv åldras och stagnerar. Mötet med Gretels älgskulptur spränger hennes individuella gränser och leder till en dionysisk pånyttfödelse

via identifikationen med en konstnär i vardande. Gretel är en medelålders hemmafru som genom upptäckten av skapandets hemlighet bryter sig ut ur den traditionella kvinnoroll hon varit fångad i. Därigenom utgör deras respektive situationer också embryon till mer fullständiga konstnärsromaner, och vi kommer att se att *Hustru, Det hemliga namnet* och *Konsten att dö* kan läsas som utvecklingar av dem, utvecklingar som också fördjupar frågan om den kvinnliga konstnärens villkor.

Konstnären som hjältninna. Perspektiv på den kvinnliga konstnärsromanen

Med utgångspunkt i denna analys av konstens två sidor går jag nu vidare till det andra steget i min undersökning: att analysera förhållandet mellan två olika typer av konstnärsberättelser i Edelfeldts författarskap. Detta kräver emellertid en bakgrund i form av en orientering i konstnärsromangenren och dess specifikt kvinnliga former.

I allmänhet överensstämmer Edelfeldts berättelser om konstnärer med den generella karakteristiken i Maurice Beebes klassiska studie om konstnärsromanen: "Quest for self is the dominant theme of the artist-novel, and because the self is almost always in conflict with society, a closely related theme is the opposition of art to life."¹⁸ Edelfeldts protagonister söker sig själva i vid bemärkelse: de strävar efter att förstå sig själva, vara sitt sanna jag, förverkliga sin potential och finna sin plats i tillvaron, och i konstnärsberättelserna sker detta sökande mot bakgrund av en motsättning mellan konst och liv. Likaså Beebes övergripande uppdelning av konstnärsromangenren i två traditioner är applicerbar på många av Edelfeldts konstnärsberättelser. Beebe skiljer mellan "the Sacred Fount tradition", där konstnären är någon som lever mer intensivt än andra och där konsten väsentligen ses som ett återskapande av erfarenheten (särskilt den erotiska), och "the Ivory Tower tradition", där konsten upphöjs över livet och där konstnären avbildar ett levande sammanhang som han själv med nödvändighet står utanför. De av Edelfeldts konstnärsberättelser där konsten framför allt är livgivande passar i stort sett in i heliga källan-traditionen, medan de där konsten framför allt är livsimiterande passar in i elfenbenstornstraditionen.

I många andra avseenden skiljer sig däremot Edelfeldts berättelser från Beebes analys. Beebe undersöker nämligen en i stort sett enkönad manlig genre, medan Edelfeldts berättelser till största del handlar om skapande *kvinnor* och är skrivna med en akut medvetenhet om den kulturella genusordningens betydelse för sina protagonister. Beebes studie är en del av en större diskurs – omfattande bland annat Harold Blooms *The Anxiety of Influence* – om konstnärens förhållande till den konstnärliga traditionen, där detta förhållande förstås utifrån ett ensidigt manligt och heterosexuellt perspektiv.¹⁹ Den blindhet för den kvinnliga konstnärens villkor som följer med denna förståelse av den konstnärliga traditionen som en rent manlig angelägenhet uppmärksammades av en rad feministiska forskare runt tiden för Edelfeldts debut. Vad gäller den litterära traditionen i stort fick inte minst Sandra Gilberts och Susan Gubars breda undersökning av en kvinnlig "anxiety of authorship" i *The Madwoman in the Attic* som ett svar på Blooms freudianska analys av den manliga litterära kulturen stort genomslag.²⁰ Motsvarande ifrågasättanden och korrigeringar av en manlig bias specifikt i konstnärsromangenren genomfördes i studier av bl.a. Grace Stewart (1979), Linda Huf (1983) och Sandra Gubar (1983).²¹

Edelfeldt själv visar på flera ställen en medvetenhet om och närhet till denna feministiska strömning som på 70-talet uppmärksammade den kvinnliga konstnärens särskilda villkor i en konstvärld som domineras av en manlig norm. I en intervju med Lena Hultén Sonne (1995, 6) säger hon att hon påverkats mycket av H.C. Andersens *Den lilla sjöjungfrun*, som med sin berättelse om hur sjöjungfrun ger upp sin sångröst för att få den älskade prinsen ”ofta återkommer i samtida kvinnoprosa för att skildra kvinnors kreativitet”: ”Jag blev drabbad av den lilla sjöjungfrun när jag var tretton år. Jag älskade den och grät floder. Men jag kände också att det handlade om ett mycket för stort offer.”²² Sjöjungfrun är ett centralt motiv kopplat till den kvinnliga konstnärens villkor, inte bara i ”Skapelsen”, utan i många av Edelfeldts konstnärsberättelser.²³ Att Edelfeldt inte bara är bekant med skönlitterära yttringar av denna feministiska strömning, utan även med dess akademiska teoretisering framgår bl.a. av att sista kapitlet i *Konsten att dö* med en tydlig allusion till Gilbert & Gubar heter ”The madwoman in the basement”.

Feministiska forskare från slutet av 70-talet och framåt har pekat på att konstnärsromanen har lästs med en manlig modell som utgångspunkt, vilket har inneburit att den kvinnliga konstnärsromanen har osynliggjorts.²⁴ Inte minst har man pekat på att de reala och sociokulturella förutsättningarna för manliga och kvinnliga konstnärer skilt sig åt under den moderna epok då genren vuxit fram, vilket ger avtryck i den litterära formen. Ofta sammanfattas skillnaden i frågan om vad som står på spel i den centrala konflikten: medan den manlige hjälten väljer mellan konstnärskapet och en borgerlig identitet står konflikten för den kvinnliga hjältinnan mellan att vara konstnär eller kvinna.²⁵ Att vara (socialt erkänd som) kvinna *och* konstnär har inte varit en möjlighet på samma sätt som mannen har kunnat vara konstnär utan att ge avkall på sin manlighet.

En annan typ av ingång till problematiken har varit att lyfta fram de metaforcomplex och mytiska mönster som har styrt föreställningar om (det manliga) konstnärskapet och visa hur dessa har exkluderat eller objektifierat kvinnor, samt att spåra upp eller föreslå alternativa betydelsegenererande konstruktioner för det kvinnliga konstnärskapet. Exempelvis Gilbert & Gubar bygger på ett sådant ifrågasättande av den meningsgivande metaforik som strukturerar Blooms uppfattning av den litterära traditionen.²⁶ Till skillnad från mannen – som i Blooms analys har en upptrampad väg in i konsten via fadersuppror och idealiserandet/objektifierandet av den åtrådda kvinnan som musa – är det litterära systemet som helhet inte öppet för kvinnan som skrivande subjekt. Hon objektifieras som föremål för konsten, förvisas till hemmets sfär, och stängs in i de extrema bilderna som ängel (i huset) eller monster (utanför huset).²⁷ Den grundläggande frågan för den kvinnliga författaren är inte hur hon ska hävda sig gentemot en fadersrival, utan hur hon överhuvudtaget ska träda ut i en litterär tradition. Som ett alternativ till pennan som det manliga författarskapets centrala falliska metafor uppställer Gilbert och Gubar den metaforiska relationen mellan livmodern och sibyllans grotta som en central metafor för det kvinnliga skapandet. Istället för att hävda sig i rivalitet med sina föregångare tar hon sin tillflykt till en avskild och inre plats för att samla ihop sibyllans blad och på så vis bygga ihop sin egen bakgrund och frammana sina anmödrar.²⁸

På motsvarande sätt ser Stewart Faust-mytten som (det manliga) konstnärskapets centrala myt, en myt som hon visar hur kvinnliga författare försökt omtolka för att

skapa öppningar för gestaltningar av det kvinnliga konstnärskapet. Hon lyfter fram Demeter-Persefone-mytten, med sitt fokus på relationen mellan mor och dotter som ett centralt mönster för många kvinnliga konstnärsromaner, och hon undersöker *resan inåt* som ett konstnärsmytiskt mönster som både bär på föreställningar om instängning i kvinnorollen och på möjligheten till skapandet av en ny myt om konstnären som hjältinga.²⁹

I analyserna av den kvinnliga konstnärsromanen och de kulturella föreställningskomplex kring konstnärskapet som aktualiseras av kvinnliga författare finns det några frågor som återkommer som är relevanta för Edelfeldts konstnärsberättelser:

Den första är samspelet mellan konstnärskap och sexualitet. I den traditionella (manliga) modellen för konstnärskapet – särskilt i det som Beebe kallar heliga källan-traditionen – är den virila sexualiteten en central drivkraft och kvinnan spelar ofta rollen som idealiserat sexualobjekt som via sin funktion som musa kanaliserar denna energi till konstnärlig kreativitet. Den kvinnliga konstnären har ofta svårt att inta en motsvarande roll som både sexuellt och konstnärligt subjekt, och Huf menar att ett av den kvinnliga konstnärsromanens utmärkande drag är att den saknar en musa.³⁰

Den andra frågan rör relationen mellan konstnärskap och moderskap. Många forskare har pekat på att motsättningen mellan de egenskaper som traditionellt tillskrivs konstnären respektive modern gör de två rollerna (socialt) omöjliga att förena. Medan konstnären antas vara egoistisk, aktiv och produktiv förväntas modern vara självuppoftande, reaktiv och reproduktiv. Det mest framträdande svaret på denna motsättning har i diskursen om den kvinnliga konstnärsromanen varit att lyfta fram försök att omdefiniera konstnärskapet i moderliga termer. Så gör exempelvis Gubar då hon, med utgångspunkt i en analys av Katherine Mansfield, pekar på en parallellitet mellan konstnärlig produktion och biologisk reproduktion och söker en uppvärdering och mytologisering av skapandets moderliga dimensioner.³¹ På motsvarande sätt lyfter Stewart fram Demeter-Persefone-mytens betoning av mor-dotter-relationen som produktiv för den kvinnliga konstnärsromanen.³²

En tredje viktig fråga i diskussionen om den kvinnliga konstnärsromanen och föreställningar om det kvinnliga konstnärskapet är den om tillgången till *ett eget rum*, som Virginia Woolf aktualiserade i sin berömda essä.³³ Den borgerliga kulturens ideal om kvinnan som "the angel in the house" skapar en koppling mellan en passiv och självuppoftande kvinnoroll och hennes plats i hemmet som också innebär att den skapande kvinnan – ofta uppfattad som monstros eller galen – stängs in i eller tar sin tillflykt till utrymmen som tillhör huset utan att vara en del av det egentliga hemmet. Hsin Ying Chi har på detta sätt visat hur vinden i kvinnlig 1800-talslitteratur fungerat både som ett fängelse och en fristad för den skapande kvinnan.³⁴ Ett sådant eget rum är emellertid inte bara en fråga om fysiska rum. Stewart & Gilbert & Gubar understryker via de mytiska bilderna av resan mot det inre respektive sibyllans grotta också betydelsen av att skapa ett eget *inre* rum som ger det kvinnliga subjektet en möjlighet att formera sig, fredad från den patriarkala kulturens normer.

Slutligen har forskare som Evi Varsamopoulou visat hur den kvinnliga romantiska konstnärsromanen går i dialog med den filosofiska diskursen om det sublima och att den undersöker det kvinnliga konstnärssubjektets tillgång till en sublim subjektivitet.³⁵ Med utgångspunkt i liknande resonemang har Kristina Fjelkestam pekat på den kvinnliga konstnärsromanens politiska relevans, där "konstnärliga strävanden är

sammantvinnade med emancipatoriska strävanden i stort”.³⁶ Fjelkestam menar att den sublimes subjektivitet som står på spel i den kvinnliga konstnärsromanen samtidigt – i den hegemoniska diskursen från Kant och framåt – är förutsättningen för ett aktivt politiskt deltagande som medborgare i den demokratiska nationalstaten. Strävan mot konstnärskapet blir för den kvinnliga protagonisten också en emancipatorisk strävan mot subjektiv autonomi och fullvärdigt deltagande i samhällslivet. Därigenom upplöses också delvis motsättningen mellan konstnärsroman och bildningsroman på så vis att konstnärskapet, till skillnad från i den manliga konstnärsromanen, inte innebär ett avståndstagande från en borgerlig identitet, utan snarare uppnåendet av en borgerlig identitet av det slag som varit reserverad för män.

De två konstnärsnarrativen

Låt oss så mot denna bakgrund se hur Edelfeldts konstnärsberättelser utvecklar sig ur den grundläggande motsättningen mellan konsten som kraftkälla och livsförnekelse. Edelfeldts konstnärsberättelser tycks formera sig längs två grundlinjer. Den ena fungerar som en utveckling av Gretels situation i ”Skapelsen” och dominanten förläggs i synen på konsten som en kraftkälla. Den andra fungerar som en utveckling av Pias situation i samma novell och dess betoning ligger i synen på konsten som livsförnekelse. Båda berättelserna konstrueras emellertid utifrån en dialektisk spänning mellan de två perspektiven och det antitetiska förhållandet mellan narrativen är inte så mycket en direkt opposition mellan konstens två sidor som en motsättning i den plats och betydelse dessa har i berättelserna.

Visionen om konsten som en kraftkälla får sin mest utförliga narrativa utveckling i de anmärkningsvärt likartade romanerna *Hustru* och *Det hemliga namnet*. Intrigen i båda romanerna kan schematiskt beskrivas på följande sätt: De handlar om en kvinna vars kreativitet och subjektiva autonomi begränsats av en traditionell kvinnoroll där hennes behov och individualitet underordnats kravet på omsorg om barn, make, vänner och föräldrar. Genom ett sexuellt uppvaknande, ett privat kreativt rum och ett respektfullt kärleksförhållande lyckas hon så småningom hitta sig själv och förverkliga sig, både som konstnär och som autonomt subjekt i relation till samhälle och omgivning.

Hustru handlar om den 48-åriga Kerstin som är hemmafru, gift med den berömde konstnären Andreas och mor till två vuxna barn. Maken träffade hon på en konstskola, men medan han gjorde karriär, begränsades hon av ett i uppväxten grundlagt dåligt självförtroende, makens behov av stöd och en ständig oro för barnet som de får i 22-årsåldern. *Det hemliga namnet* handlar om Helena, en 46-årig kvinna som också drömmer om att förverkliga sig som konstnär. Till skillnad från Kerstin hålls hon inte tillbaka av ett traditionellt äktenskap, men har på motsvarande sätt begränsats av sina uppväxtförhållanden i en svensk fosterfamilj, sitt ungdomsförhållande med den sedermera nedsupne och misslyckade musikern Mogens, ansvaret för deras nu vuxne son Seb och behovet att försörja sig själv med jobb som städare, modell och akvarellärare.

För både Kerstin och Helena tar den konstnärliga utvecklingen fart när de blir förälskade i en yngre man. När de avvisas av den unge mannen isolerar de sig i sina respektive ateljéer och drar sig därigenom också tillbaka från sina traditionellt borgerliga kvinnoroller. Så småningom inleder båda kvinnorna ett förhållande med en äldre man – Kerstins Josef och Helenas Jan – och lyckas både med att skapa liv i sin

konst (t.ex. *Hustru*, 342 f., *Det hemliga namnet*, 338) och att etablera en ny identitet. Under inflytande av Josefs verklighetsförankring och hans genuina intresse för Kerstin utvecklas hennes konst till ett autentiskt uttryck för hennes egen identitet och emancipation. Hon målar ”en kvinna, en naken kvinna som stod med armarna utsträckta och båda fötterna på jorden, som om hon ägde den och den ägde henne.” (*Hustru*, 350) På romanens sista rad ringer hon upp Josef och utropar ett dubbeltydigt: ”Det är jag.” (*Hustru*, 351) På motsvarande sätt vaknar Helena i slutet av romanen upp ur drömmar om sitt måleri och säger till Jan: ”Jag heter jag; som du.” (*Det hemliga namnet*, 339) Titeln ”hemliga namn” är inte djupast sett hennes ungerska namn Ilona, utan ”jag”, på ett sätt som hon anat långt tidigare: ”Kanske kan man säga att det ’hemliga namnet’ är ordet, eller snarare den obegripliga företeelsen, ’JAG’? För så vet vi ju alla att vi heter, men ingen utom vi själva kallar oss så.” (*Det hemliga namnet*, 82)

Understödda av en jämlik och respektfull relation till en man når på så vis både Kerstin och Helena fram till ett självbejakande som är både dialogiskt och måttfullt i enlighet med den apolliniska devisen, ”känn dig själv”.³⁷ Därigenom tar båda romanerna formen av komedier med ett nedåtgående dionysiskt moment, där protagonisterna via sexualiteten upplöser sin individualitet, ömsar skinn och når en fördjupad kontakt med djupare livskällor, och ett uppåtgående apolliniskt moment där de genom ett aktivt formande av sig själva återinträder i den sociala gemenskapen.

Visionen om konsten som livsförnekande utvecklas istället narrativt i berättelsen om Jacky i *Konsten att dö*, en direkt antites till *Hustru* och *Det hemliga namnet* som närmast kan beskrivas som en negativ konstnärsroman, en roman om fallet ut ur konstnärskapet.³⁸ Denna roman visar upp hur den etablerade konstnärsrollen blivit till en tvångströja, som isolerar det kvinnliga subjektet och endast skenbart gör henne fri, och händelseförloppet leder med nödvändighet mot en undergång som samtidigt innebär formupplösning och möjlighet till förnyelse.

Liksom Kerstin och Helena är Jacky en medelålders kvinna (52 år), men till skillnad från dem är hon en etablerad och framgångsrik konstnär (fotograf) och lever barnlös i ett öppet förhållande med den gifte målaren Elias. Hon odlar bilden av sig själv som fri och oberoende, och genom sin kameralins intar hon den traditionellt manliga subjektiva positionen hos den som *ser* snarare än den som blir sedd. Men det är en bild som gradvis krackelerar under berättelsens gång, delvis som en följd av hennes tvivel på konsten, delvis som en följd av att den roll hon skapat sig som kvinna och konstnär visar sig ohållbar då hennes nyfunna modell och musa Monia vänder upp och ned på hennes liv.

Om de två tidigare romanerna tydligt tillhörde den linje som Beebe kallar *sacred fount*-traditionen, där konsten ses som en förlängning av den levda erfarenheten, är denna roman tydligt av *ivory tower*-typ: konstnären liknas vid en skapargud, konsten ges religiösa konnotationer och konstnärens dilemma är hennes fjärande från den verkliga världen.³⁹ Jacky leker med liv och död och planerar en utställning med fotografier av döende tulpaner under namnet ”Nature Morte Vivante” (*Konsten att dö*, 86). Till skillnad från Kerstins och Helenas målningar, vilka hämtar sin inspiration ur kärlekserfarenheten och vars gestalter ger liv åt duken, blir Jackys fotografier till fåfänga försök att bevara livet genom döda avbildningar. I samband med en resa till London när den slutliga krisen är nära förestående säger hon till sin väninna: ”Fotograferandet fick inte bli en religion [...]. Livet fick inte bli en serie tillrättalagda bilder. Livet kunde inte fångas, inte

frysas. Inte heller fick man fastna i bilden av sig själv: så fort man trodde att man visste vem man var, hade man dödat något, hejdat ett levande flöde.” (*Konsten att dö*, 178).

Medan intrigen i *Hustru* och *Det hemliga namnet* har en komisk struktur som går från dionysisk identitetsupplösning till apollinisk självbekräftelse är den i *Konsten att dö* tydligt tragisk. På grund av bristande självinsikt och högre makter (könsmaktsordningen) störtas Jacky från sin position som upphöjd konstnär då Monia inleder ett sexuellt förhållande med Elias och hennes stora utställning på Kulturhuset ställs in. Som en inversion av förloppet i de tidigare romanerna försöker Jacky hålla fast vid en apollinisk identitet som visar sig vara en skenbild och som upplöses i slutkapitlets dionysiska nedstigning i källarateljén där den identitet hon byggt upp genom sitt fotoarkiv krossas. Samtidigt innebär den tragiska katastrofen en pånyttfödelse där den hinna som funnits mellan henne själv och världen till slut brister.

Konsten och kärleken

Som Holmquist observerat spelar kärleken en central roll i Edelfeldts berättelser om självförverkligande, så även i dessa romaner.⁴⁰ Men där kärlek och konst i *Hustru* och *Det hemliga namnet* ömsesidigt befruktar varandra, står de i *Konsten att dö* istället i direkt konflikt med varandra. Detta gäller både protagonisternas musor och deras mer stadigvarande förhållanden.

I kontrast till Hufs påstående om avsaknaden av manlig musa i den kvinnliga konstnärsromanen är det via en förälskelse i en ung man som både Kerstin och Helena påbörjar sin utbrytning ur den traditionella kvinnorollen och vägen in i konstnärskapet.⁴¹ För Kerstin sker detta symboliskt när den unge lovande och självsäkre målaren David kommer på besök och visar upp en tavla föreställande Moses som framkallar vatten ur klippan (*Hustru*, 14). Kerstin förälskar sig i hemlighet i den unge mannen som uppvisar en upproriskhet mot Kerstins man, den äldre auktoriteten Andreas, och som inleder ett förhållande med deras 18-åriga dotter Mikaela. I *Det hemliga namnet* finns Helenas konstnärsdrömmar och den erotiska längtan närvarande redan från början, men det är först när de konkretiseras i ett *one night stand* med den drygt 20-årige skådespelaren Stellan (i hennes fantasier kallad ”ängeln”) som hon inleder en förändring av sitt liv.

Både David och Stellan fungerar som tydliga musor för de kvinnliga protagonisterna genom att bli föremål för en sexuell objektifiering och idealisering och därigenom fungera som inspiration för deras konstnärliga skapande. Problemet för Kerstin och Helena är att varken David eller Stellan nöjer sig med sin roll som musa. De är båda sexuella subjekt och aspirerande konstnärer och låter sig inte fångas in som passiva objekt för konstnärinnornas erotisk-artistiska strävan. De befinner sig själva mitt i en uppåtgående rörelse av det slag som tecknas av Bloom och i den traditionella manliga konstnärsromanen och som går via sexuella erövringar och fadersuppror.

För både Kerstin och Helena innebär den älskades avvisande en förnedrande påminnelse om en könsmaktsordning där en äldre kvinna inte – på samma sätt som en man i motsvarande situation – kan göra den yngre mannen till passivt föremål för sin åtrå och sina konstnärliga ambitioner. Subjekt-objekt-relationen kastas om och det är istället kvinnan som får syn på sig själv utifrån. För varken Kerstin eller Helena innebär emellertid avvisandet att inflytandet från den manliga musan försvinner; snarare sker en sorts sublimering av kärleken till konstnärligt skapande.

För särskilt Kerstin går måleriet härigenom in i en eskapistisk och önskeuppfyllande fas där hon målar ”en naken Dionysos” som ”lyfte benet som en dansare” (*Hustru*, 198). Efter att ha fått kritik för detta i pressen inleder hon en process där både hennes skapande och hennes identitet som konstnär får en fastare grund. Helt central i detta förlopp är antikvariatsägaren Josef, som genom sin skeptiska hållning till den nyandliga konstnärskrets som Kerstin sökt sig till och sitt genuina intresse för Kerstin som person fungerar som en verklighetsförankring för hennes identitet. Det är på grundval av den ömsesidigt respektfulla och långsamt framväxande relationen med denna trygga man som Kerstin på slutraderna kan utropa sin självständighet som kvinna och konstnär. I Helenas fall är det en närmast identisk utveckling av relationen till antikvitetsägaren Jan – som insisterar på att hon ska söka upp sina ungerska rötter och vill veta hennes ”hemliga namn” – som gör att hon på motsvarande sätt kan bejaka sin identitet.

I Jackys fall har relationen till musa och partner en närmast omvänd innebörd. Här sätts intrigen igång av mötet med den naturligt vackra Monia i Tyresta nationalpark, där Jacky intar en klassisk manlig konstnärsroll i förhållande till den kvinnliga musan. Åsynen av Monia är något av en epifani: ”det fanns något heligt hos henne” (*Konsten att dö*, 9); Jacky gör associationer till Piero della Francescas målningar, och hennes ”absurda längtan efter att på något sätt bevara henne, frysa henne i ögonblicket, jagades bort av en nyfikenhet på den dubbeltydiga energin i henne; en ande som tycktes vara både stilla och i vibration, som vatten i ett glas när en ton ljuder” (*Konsten att dö*, 11). Men det är en förtrollning som, i enlighet med Gilbert och Gubars beskrivning av kvinnans plats inför det manliga konstnärliga subjektet, bygger på att musan förblir inramad och tyst: ”När hon till slut sa något, bröts förtrollningen. Det där som fascinerade, kunde bara finnas så länge hon förblev en tyst bild.” (*Konsten att dö*, 11)⁴²

Monia visar sig visserligen vara en enkel och ”naturlig” kvinna, som t.ex. inte förstår sig på konst, men liksom Kerstins och Helenas manliga muser är hon inte beredd att inordna sig i rollen som passivt och idealiserat objekt. Monia är inte bara en behövande person med trasslig bakgrund, ekonomi och familjeförhållanden och som Jacky känner sig tvungen att ta hand om, hon utmanar också Jacky genom att tränga in i hennes liv och ifrågasätta hennes konst och hennes livsval. Inte minst är det genom att blottlägga förutsättningarna för Jackys förhållande med Elias som Monia fungerar som katalysator för berättelsen.

En sorts peripeti och anagnorsis i berättelsen inträffar när Jacky får syn på Elias blick på Monia. De tre träffas vid ett tillfälle på Fotografiska och när Elias vid hans och Jackys följande kärleksmöte noterar att Monia har en ”exceptionellt snygg kropp” (*Konsten att dö*, 117) drabbas Jacky av en chock:

Se den här sanningen nu: Monia Sandberg har en fantastisk kropp. Hon är trettio, du är femtiotvå. Du skulle kunna vara hennes mamma. Män gillar att titta på unga kvinnor, och deras ansikten spelar inte så stor roll, om kroppen är exceptionell. Inte ens deras gyllene hår spelar lika stor roll som deras bröst och häck.

Och det anspråk du kan göra på en sådan ung kvinnas väsen och gestalt – din äganderätt till den, Jacky, din låtsaslek – är försvinnande liten i förhållande till den manliga blickens makt.

Hon är inte en fjärl i din samling eller en blomma i din rabatt. Inte din Ängel.

Hon är en exceptionellt snygg kropp. Och du är en inte så särskilt uppseendeväckande kropp som envisas med att fotografera en exceptionellt snygg kropps ansikte, och ibland interagera verbalt med en exceptionellt snygg kropps verbala uttryck. Typ. (*Konsten att dö*, 119 f.)

Genom ett ord från den manlige konstnären kastas Jacky ur sin roll som konstnärligt subjekt och förvandlas till ett sexualiserat objekt som jämför sig själv med en annan kvinna. Hennes kamp för att själv äga den konstnärliga blicken visar sig vara förgäves.

Detta blir början till hennes fall ut ur konstnärskapet. Hon försöker ta avstånd från Elias, men efter att han antytt en eventuell skilsmässa från sin fru börjar hon istället drömma om hur de ska stå som kung och drottning på invigningen av hennes stora retrospektiva utställning på Kulturhuset. Men utställningen (och den dokumentärfilm som skulle göras om henne) blir inställd och snart förstår hon att Elias inlett ett sexuellt förhållande med Monia. När hon dessutom får reda på att Monia är gravid rasar hennes värld. Det som via Monias ingripande i Jackys liv blir synligt är inte minst att Jacky, tvärt emot sin krampaktiga självbild, tvingats till den traditionella konstnärshjältinnans val: att vara kvinna *eller* konstnär. Hennes kamp mot könsmaksordningen har varit lika tragisk som heroisk.

Konsten och moderskapet

I kontrast till exempelvis Gubars sökande efter en positiv uppvärdering av det moderliga i den kvinnliga konstnärsromanen är förhållandet mellan mödrar och barn i Edelfeldts konstnärsromaner genomgående problematiska. Kerstins mor är en ständigt hämmande och förnedrande kraft som till och med genom sin död avbryter hennes konstnärliga utveckling (*Hustru*, 288–293), och Helena känner sig avvisad både av sin fostermor och av den biologiska mor hon möter i slutet av romanen. Men medan Kerstin och Helena är passiva offer för sina mödrars brister, svarar Jacky på sin mors missbruk och åsidosättande av dottern genom ett mer aktivt avståndstagande. Liksom avseende kärleken blottar Monias inträde i hennes liv en tidigare inte erkänd konflikt mellan konstnärskap och en traditionell kvinnoroll: hon plågas av dåligt samvete över att hon mot moderns vilja ställt ut bilder hon tagit av henne i berusat tillstånd och över att hon ägnat mer tid åt att ta hand om dödsboet än om modern själv (*Konsten att dö*, 108–115).

Kerstin och Helena är också själva mödrar, men det är endast *seriellt* som moderskap och konstnärskap tycks kunna kombineras: det är just för att barnen blivit vuxna och kan (eller bör kunna) klara sig själva som Kerstin och Helena till slut realiserar sina konstnärliga ambitioner. De upplever sig båda som misslyckade mödrar, särskilt till sina söner, trots att de givit upp konstnärsdrömmarna för barnens skull (Kerstins son blir alkoholisk; Helenas son slår sin flickvän). Här tycks det snarare som att konstnärskapet kompensatoriskt träder in som substitut eller korrektion till det biologiska moderskapet; det som inte lyckats i livet ska lyckas i konsten. När Helena beslutar sig för att satsa på sitt måleri tänker hon: ”Mina målningar då? [...] Mina gröna barn! [...] Var det inte åt dem jag borde vara en God Mor? Bara det att de aldrig riktigt fick en chans att komma till världen... Men nu! Nu skulle det ske!” (*Det hemliga namnet*, 201) Delvis kan man också se Kerstins och Helenas måleri som en sorts ersättning för den egna moderns brister. Vad Kerstin, och i viss mån Helena, ger form åt är nämligen framför

allt – sig själv. Som en bekräftelse på sin autonoma status och sitt utträde ur den roll som tilldelats henne ersätter hon på sätt och vis modern som skapare av sig själv.

Jacky skapar också sig själv genom sitt konstnärskap, men hennes skapelse får inte liv och självständig existens, utan förblir döda avlagringar av den hon har varit. Själv försäkras Jacky att hon ”aldrig längtat seriöst efter barn” (*Konsten att dö*, 104), och valet att inte skaffa barn hänger tydligt ihop med en vilja till självständighet och oberoende. Men varje gång hon påminns om sin barnlöshet gör det ont i henne, och det är miss-tanken om att Monia är gravid med Elias barn som utlöser den slutliga katastrofen. Den avsiktliga barnlösheten tycks alltså dölja en omedveten längtan efter barn.

Platsen och identiteten

I Edelfeldts konstnär berättelser är kreativiteten intimt förknippad både med ett yttre och ett inre eget rum där konstnärssubjektet kan dra sig tillbaka från en förtryckande omgivning. Betydelsen av ett sådant inre, ”magiskt rum”, en fristad för fantasier och drömmar, för utvecklingen av det egna författarskapet har Edelfeldt själv understrukt i en självbiografisk essä om sitt skrivande (1996).⁴³

Sådana platser har en central betydelse också i novellen ”Skapelsen”. Gretel drar sig undan sin husmorsroll och utvecklar sitt skapande på den typ av platser som av Chi utpekats som klassiska *loci* för den kvinnliga kreativiteten: källaren, där hon skapar sjöjungfrun med dess associationer till omedvetna begär, och vinden, där hon skapar den paradisiska trädgården med de första människorna.⁴⁴ Det rum som Gretel därigenom skapar på vinden motsvarar den inre plats som Pia söker ”i det gröna; [...] en liten plats som släppte in henne, en knappt farbar väg, kanske ett öde hus, en glömd trädgård, som kunde ta emot hennes suddiga sorg bland sina övriga minnen” (”Skapelsen”, 56).

En sådan inre plats, en sorts *locus amoenus*, återkommer med samma associationer till grönska, sommar och avskildhet genom hela författarskapet. I *Hustru* leder förälskelsen i David och det återupptagna målandet till drömmar om frigörelse och lycka som efter hand tar gestalt i hennes fantasi: ett ”hus i kärnan av sommaren”, omgivet av en trädgård och med en marmorstaty av Bacchus i dess mitt: ”Inuti marmorn ligger livet fångat; när som helst lyfter Bacchus sin ena hand, sin ena fot, och dansar långsamt leende, försjunken i sig själv...” (*Hustru*, 140) Hos Helena finns motsvarande frihetsdrömmar – uttryckta i en erotisk-artistisk fantasi om ”[s]ommarens idé, dess väsen” (*Det hemliga namnet*, 12) och en ”Vällustens Trädgård” (54) – redan innan hon träffar Stellan, och deras möte fungerar snarare som dess yttre bekräftelse.

Genom att på detta sätt skapa en lustfylld inre plats – en sorts motsvarighet till den sibyllans grotta som Gilbert och Gubar talar om – skaffar sig Kerstin och Helena en utgångspunkt från vilken de kan inleda sitt utträde ur den traditionella kvinnorollen. I båda romanerna utmärks den inre platsen av en tydligt dionysiskt konnoterad längtan efter ett extatiskt-orgiastiskt rus som samtidigt innebär en upplösning av jagets gränser och en fördjupad kontakt med naturen och varats innersta kärna.⁴⁵ Med den dionysiska fantasin kommer i båda romanerna den gränsöverskridande förälskelsen och fallet ut ur rollen som omhändertagande och självuppoffrande hustru, mor och dotter.

Då Kerstin och Helena avvisas av sina musor tar de båda steget att etablera även ett eget fysiskt rum, där de helt går upp i konstnärskapet. Kerstin separerar från Andreas

och flyttar in i en liten etta som hon omvandlar till ateljé. Helena trängs rent fysiskt ut ur sitt eget liv, då först sonen Seb, och därefter hans kamrat, en hittekatt och i viss mån den ensamma bosniska flyktingen Dana flyttar in i hennes lilla lägenhet och hon själv tar sin tillflykt till det vindsutrymme som fungerar som hennes ateljé. Båda överger hemmet och därmed den tidigare identiteten, och först efterhand som de etablerar sin nya identitet som konstnärer och kärlekspartners träder de åter ut i världen.

Liksom Kerstins och Helenas knyts Jackys identitet tydligt till hennes rum, och hennes utveckling kan avläsas genom dem. Även henne fysiska kreativa rum är en lokal som fungerar som ett appendix till huset: en studio i en källare på Södermalm. Men detta är rummet för en redan etablerad identitet. När det presenteras i romanens tredje kapitel, "Arkiv" (*Konsten att dö*, 40–51), är det genom en kronologisk genomgång av det fotoarkiv som det rymmer, vilket i sin tur fungerar som den fysiska manifestationen av hennes konstnärliga persona.

Även det kreativt-erotiska sommarrummet finns på sätt och vis närvarande i romanen – men det är ett rum som Jacky inte har någon full egen tillgång till. Det förekommer i två variationer. Dess första manifestation återfinns i kapitlet "Ett hem" (*Konsten att dö*, 79–85), där Jacky efter att ha konstaterat att hon inte får tillbringa sommaren med Elias åker till ett par vänner i Skåne som "skapat sitt eget sagorike, både i själva huset och i trädgården runtomkring" (80). Detta är ett paradis präglad av barnlig lekfullhet och kreativitet som byggts upp av parets "starka och självklara kärlek till varandra" (82). Jacky njuter av tillvaron där och låtsas att hon är barn till värdparet, men tvingas till slut acceptera att detta endast är ett besök i paradiset. Detta sommarparadis fungerar som ett tydligt svar på ett minne av hur hon som barn med sin mor åkt till "ett idylliskt litet sommartorp med fruktträd och förvildade blomster omkring" (123). Men Jacky blir utestängd ur sommaridyllen, eftersom modern tagit med sig Conny – den älskare som hon för tillfället tror är hennes livs kärlek – och Jacky flyttar ut i lekstugan och gör ett fotoprojekt med sin barbie docka. I båda fallen finns såväl de konstnärliga och lekfulla som erotiska konnotationerna från Edelfeldts vanliga sommaridyller närvarande. Skillnaden är att ingen av platserna är hennes egen: på den ena är hon på ett traumatiserande sätt utestängd; den andra fungerar som en ersättning för den uteblivna barndomsidyllen.

Om sommarplatserna aldrig blir hennes egna är det istället i lägenheten och källarstudio som Jacky befäster sin identitet. Hon söker skydd i dem som inuti ett skal som läsaren förstår förr eller senare måste brista. När hon försöker dra sig undan från Elias gör hon om sin lägenhet och skapar ett "miniaturtempel, en hemlig och förgylld plats dit ingen annan än jag borde få tillträde" (*Konsten att dö*, 126). Men det hon skapar åt sig genom att måla om är också en "gyllengul kokong" (122), alltså ett provisoriskt skal som förbereder en förvandling. Så fort Elias hör av sig upphör också den nyinredda lägenheten att vara en privat fristad. På motsvarande sätt invaderas hennes studio av Monia, som inte längre får bo hemma hos sin syster och därför flyttar in där (och har kärleksmöten med Elias). Det är dock Jacky själv som bjuder in både Elias och Monia, och inbrottet i sista kapitlet sker helt enkelt för att hon själv lämnat nycklarna i dörren. På ett omedvetet plan verkar Jacky alltså önska sig den rasering av sin dittillsvarande förstelnade och mumifierade identitet som blir följden av inbrottet i hennes fotoarkiv. När hon i kapitlet "The madwoman in the basement" i feberyrsel spyrr ner sitt utrivna fotoarkiv är detta raka motsatsen till ihopsamlandet

av sibyllans blad i grottan: det är ett spridande och förstörande av bladen, men däri-
genom också en utbrytning ur källarhållet (eller det torn där drottningen suttit inlåst,
184) och något som markeras som en pånyttfödelse till en värld som också är ny (210).

Slutdiskussion

Peter Zima kopplar konstnärsromanen till frågan om konstens autonomi och ser
dess inneboende motsättning mellan liv och konst som ett uttryck för den tilltagande
splittringen mellan konsten och det borgerligt-kapitalistiska samhället i modernite-
ten.⁴⁶ I ljuset av detta gör han en historiserande sociologisk analys av dess förvandlingar
och urskiljer tre huvudtyper av konstnärsromaner, som också svarar mot moderni-
tetens faser. I romantiken hittar Zima den utopiska konstnärsromanen där konsten
ses som en möjlighet till en återintegration av samhället genom en "romantisering
av världen". I modernismen dominerar istället den kritiska konstnärsromanen, som
kritiserar det borgerliga samhället genom att ställa upp konsten som en alternativ
värld, men som i förlängningen även kritiserar konsten själv utifrån dess egna ideal.
Den postmoderna konstnärsromanen, slutligen, har resignerat inför värdehierarkiernas
fall, ser den estetiska ideologin som en ideologi bland andra, och använder formen
ludiskt och parodiskt.

Sedda ur detta perspektiv kan *Hustru* och *Det hemliga namnet* karakteriseras som
utopiska konstnärsromaner där protagonisterna genom konsten får möjlighet att
bryta sig ut ur en förtryckande samhällsordning och etablera sig som individer för att
sedan kunna återintegreras i den borgerliga världen som självständiga subjekt med en
yrkesidentitet och ett lyckligt kärleksförhållande. Det handlar dock i båda fallen om
tydligt individualistiska utopier som ytterst svarar mot förloppet i den traditionella
manliga bildningsromanen.

Konsten att dö fungerar istället som en kritisk konstnärsroman i Zimas mening.
Till skillnad från den individualistiska utopin är denna kritik också mer systemiskt
formulerad, och riktar in sig mot två nivåer: både mot ett samhälle besatt av avbildning
av verkligheten och mot en begränsande kvinnlig konstnärsroll. Den mer generella
samhällskritiken aktualiseras t.ex. då Jacky noterar att "[d]et finns snart fler foton av
växter än det finns växter" (*Konsten att dö*, 160) och utvecklas till en kritik av ett sam-
hälle där bilder av verkligheten tränger undan själva verkligheten och berövar den
livsgnistan. Inför ett besök på British Museum tänker Jacky exempelvis: "är det inte
mumier vi förvandlar oss till, vi balsamerar och omhuldar något avlidet, virar in det i
lindor av minnen, gång på gång, hölje efter hölje." (181)

Man kan alltså se att Edelfeldt skriver två helt olika typer av konstnärsromaner: den
ena individualistisk, utopisk och naiv; den andra systemkritisk, tragisk och realistisk.
Hur ska man se på förhållandet mellan dem? Det kunde ligga nära till hands att se
dem som två olika sekvenser i samma konstnärliga levnadslopp (inträdet och utträdet
ur konstnärskapet). Men alla protagonisterna är ungefär i samma ålder. Tänkbart vore
också att betrakta den utopiska visionen från Edelfeldts debutroman som ungdomligt
naiv och korrigerad av den sena romanen *Konsten att dö*. Men som vi har sett reprodu-
ceras *Hustrus* narrativ närmast exakt i *Det hemliga namnet* från 1999, och embryot till
Konsten att dö finns redan i novellen "Sacré-C  ur" från 1995. Så det   r svårt att se något
tydligt kronologiskt sammanhang längs författarskapets utvecklingskurva.

Man kan också fråga sig i vilken mån det finns en direkt konflikt mellan de två visionerna av konstnärskapet. Som vi har sett finns det, trots de två berättelsernas motsatta tendens och förlopp, ett antal gemensamma symboler, situationer och problemställningar som fungerar som skärningspunkter mellan dem. Det som särskilt knyter de två berättelserna samman är dialektiken mellan synen på konsten som å ena sidan livgivande, föryngrande, pånyttfödande, formupplösande och extatisk och å andra sidan avbildande, konserverande, döende, formbunden och individualiserande – alltså det som i viss mån låter sig fångas av Nietzsches motsättning mellan det dionysiska och det apolliniska.

Det dialektiska förhållandet mellan de två momenten förblir detsamma; det som skiljer romanerna åt är inte minst vilket moment som betonas och hur de ordnas i berättelsernas intriger. I romanerna om Kerstin och Helena är den dionysiska befrielsen ur en stagnerad kvinnoroll en både smärtsam och vitaliserande process som leder fram till ett positivt individualistiskt och apolliniskt självbejakande. Romanen om Jacky handlar till största del om en inre motsättning mellan fasthållandet av en apolliniskt stelnad skenbild och en delvis omedveten önskan om att frigöra sig från denna, och den går obönhörligt mot en tragisk katastrof som samtidigt innebär en dionysisk pånyttfödelse. Man kunde tänka sig en fortsättning på de respektive livshistorierna där Jacky efter den avslutande krisen liksom Kerstin och Helena bygger en ny identitet på en stabilare grund; eller där Kerstin och Helena efter många års stagnation blir tvungna att ifrågasätta sitt konstnärskap och sitt förhållande på samma sätt som Jacky.

På så vis är berättelserna komplementära snarare än antagonistiska i sin struktur. Vad de tillsammans tycks visa på är snarare nödvändigheten av *både* den naivt utopiska och den kritiskt realistiska visionen. Pia i "Skapelsen" söker från sin vetenskapligt kritiska och stagnerande position den naiva fantasin om Gretel som kan befria och föryngra henne på samma sätt som Jacky behöver den naiva Monia för att bryta igenom den hinna som lagt sig mellan henne och världen. Omvänt måste Kerstins och Helenas pånyttfödda euforiska entusiasm förankras i verkligheten genom Josefs/Jans kritiska blick för att fungera som grund för en livskraftig identitet. På så vis understryks betydelsen av den mise en abyme-effekt som vi noterade i "Skapelsen": vikten av att *inifrån* ett kritiskt perspektiv kunna föreställa sig det utopiska och vice versa.

Att betrakta detta sammanhang mellan olika berättelser i författarskapet ger också en delvis annan bild av dem än läsningen av det enskilda verket kan ge. Holmquist sammanfattar *Det hemliga namnet* som "en överlevnadsroman, en sorts bruksbok med goda råd för kvinnor och för den delen män i medelåldern. Det gör den ibland lik den terapeutiska självhjälpslitteraturen".⁴⁷ Hon noterar att den har likheter med Giddens vision om den senmoderna människans individualistiska strävan efter självförverkligande genom den "rena" relationen, men också att den skiljer sig från hans bild av "dagens kvinnor som ett emotionellt *avantgarde*, som genom sina kunskaper om intimitet har större chans att skapa rena, jämlika relationer". Hon noterar att Helena "visar tendenser till destruktiva bindningar till män. Och även i förhållandet med Jan visar sig Helena vara den känslomässigt mest osäkra."

Det är utan tvekan så att både *Hustru* och *Det hemliga namnet* delar självhjälpslitteraturens utopiska individualism, och dessutom lägger en viktig del av lösningen på den gestaltade genuskonflikten i händerna på en välvillig äldre man på ett sätt som tycks

skära sig mot en mer systematisk feministisk samhällsanalys. Men om dessa romaner läggs jämte den mer systemkritiska *Konsten att dö* och om dessa två grundberättelser ses som varandras dialektiska förutsättningar, så framträder en psykologiskt mer komplex bild av den skapande kvinnans villkor; en bild där både den kritiska analysen och den naiva visionen har sin plats.

Noter

- 1 Lars Åke Augustsson, *Att skriva romaner och noveller* (Stockholm: Ordfront, 1993), 26 f.
- 2 Sofia Broomé, "En skriftlig bikt. Intervju med Inger Edelfeldt", *Bonniers Litterära Magasin* 66 (1997:4), 38.
- 3 Inger Edelfeldt *Kamalas bok* (Stockholm: Norstedts, 1986). Jfr Inge Wild "Neue Bilder weiblicher Adoleszenz. Wandel eines Kulturellen Musters in Jugendromanen von Christine Nöstlinger und Inger Edelfeldt", i *Adoleszenz*, red. Johannes Cremerius et al. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997), 201.
Gestaltningen av manlig homosexualitet i debutromanen *Duktig pojke* (Stockholm: Bokád, 1977) diskuteras i Wolfgang Popp, *Männerliebe. Homosexualität und Literatur* (Stuttgart: Metzler, 1992), 44–49; Mia Franck, *Frigjord oskuld. Heterosexuellt mognadsimperativ i svensk ungdomsroman* (Åbo: Åbo Akademi, 2009), 232–250; och Lydia Wistisen, *Gångtunneln. Urbana erfarenheter i svensk ungdomslitteratur 1890–2010* (Lund: Ellerströms, 2017), 206–210). Kvinnliga uppväxtskildringar och gestaltningen av ett problematiskt förhållande till flicknormer står i fokus i Wild, "Neue Bilder weiblicher Adoleszenz"; Mia Österlund, "Mellan mönsterflicka och monsterflicka. Flicksexualitet och förklädnad i Inger Edelfeldts fantasyroman *Missne och Robin*", i *Kunskapens hugsvalelse. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus*, red. Michel Ekman & Roger Holmström (Åbo: Åbo Akademi, 2003); Franck, *Frigjord oskuld*, 157–169, 250–270; och Maria Margareta Österholm *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (Årsta: Rosenlarv, 2012), särskilt 216–220; samt, i en mer generell kontext, i Kristin Hallberg "Änglaprinsessa och flickbyting. Några svenska flickskildringar", i *Läs mig – sluka mig! En bok om barnböcker*, red. Kristin Hallberg (Stockholm: Natur & Kultur, 1998). Även Mattias Fyhr, *De mörka labyrinterna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (Lund: Ellerströms, 2017 [2003]), 157–168, undersöker en av de tidiga ungdomsromanerna, *Juliane och jag* (Stockholm: AWE/Geber, 1982), men fokuserar istället på genremässiga och intertextuella aspekter. Gurli Woods, i "Køn og rum hos tre skandinaviske forfattere. Suzanne Brøgger (Danmark), Gerd Brantenberg (Norge) og Inger Edelfeldt (Sverige)", i *Litteratur og kjønn i Norden. Foredrag på den XX Studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies*, red. Helga Kress (Reykjavik: Háskólaútgáfan, 1996), 625–633, använder istället *Kamalas bok* som ett exempel på hur den kvinnliga erfarenheten enligt Elaine Showalter fungerar som en "wild zone" som inte är begriplig eller artikulerbar inom ramen för ett patriarkalt system.
- 4 Inger Edelfeldt, *Det hemliga namnet* (Stockholm: Norstedts, 1999); Ingrid Holmquist, "Den 'rena relationen' och kvinnofrigörelsen. Om Inger Edelfeldt, Anthony Giddens och senmoderniteten" [2002], i *Genusvetenskapliga litteraturanalyser*, red. Åsa Arping & Anna Nordenstam (Lund: Studentlitteratur, 2010).
- 5 Inger Edelfeldt, *Hustru* (Stockholm: Lindfors, 1978); *Om snö och guld* (Stockholm: Norstedts, 2020).
- 6 Inger Edelfeldt, "Silver", i *Den förunderliga kameleonten* (Stockholm: Norstedts, 1995); *Betraktandet av hundar* (Stockholm: Norstedts, 1997).

- 7 I t.ex. *Betraktandet av hundar* (Stockholm: Norstedts, 1997) och *Finns det liv på mars?* (Stockholm: Norstedts, 2006) är det snarare konsumtionen av konst som står i fokus.
- 8 Inger Edelfeldt, "Skapelsen", i *Den förunderliga kameleonten*.
- 9 Peter V. Zima, *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur portmodernen Parodie* (Tübingen: Francke, 2008).
- 10 Inger Edelfeldt, *Konsten att dö* (Stockholm: Norstedts, 2014).
- 11 Det är betecknande att Pia "inte har film i kameran" ("Skapelsen", 59) när hon träffar på skulpturerna i skogen – liksom Jacky i *Konsten att dö* lämnat kameran hemma då hon möter Monia.
- 12 Sirin och Alkonost är i den ryska folkkonsten mytologiska fågelliknande varelser med koppling till ett paradisi öster som är besläktade med föreställningar om sirener och sjöjungfrur. Jfr Anthony Netting, "Images and Ideas in Russian Peasant Art", *Slavic Review* 35, (1976:1), 56 ff. och Valentin Kiparsky, *Paradisvögel im russischen Schrifttum* (Helsingfors: Societas scientiarum Fennica, 1960).
- 13 Även i *Hustru* (140, 198) och *Det hemliga namnet* (278) kopplas längtan efter en extatisk utbrytning ur en begränsande roll till Dionysos-gestalten.
- 14 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, i *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe. Bd. I* (Berlin: de Gruyter, 1988), 103. "Apollon är för mig en förklarande genius för principium individuationis, som ensam kan ge en verklig frigörelse i skenet: medan Dionysos mystiska jubelrop spränger individuationens fångelse; varefter vägen ligger öppen till varats mödrar och tingens innersta kärna." Friedrich Nietzsche, *Samlade skrifter, Bd. I: Tragedins födelse. Filosofin under grekernas tragiska tidsålder*, övers. Martin Tegen & Joachim Retzlaff (Stockholm/Steinbock: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2000), 80.
- 15 Nietzsche, *Die Geburt*, 31 ff.
- 16 Rousseau-månen syftar troligen på Henri Rousseaus tavla *Un soir au carnaval* (1886) som föreställer ett par på väg hem genom skogen i månskenet. Motsvarande uttryck för en "längtan / till karnevalen" återfinns bl.a. i *Efter angelus* (Stockholm: Norstedts, 2004), 11, och i novellen "I drömmarnas land där allt är möjligt", i *Riktig kärlek* (Stockholm: Norstedts, 2001), 110: "När drömmarna börjar spricka fram, med sina fullmånar och sina fauner, med sina vildrossnår och tunna klänningstyg och nattligheter; med allt det som smakar karneval."
- 17 Se André Gide, *Journal I. 1887–1925* (Paris: Gallimard, 1996), 170 f.
- 18 Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce* (New York: New York University Press, 1964), 6.
- 19 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1997 [1973]).
- 20 Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University, 2000 [1979]).
- 21 Grace Stewart, *A New Mythos. The Novel of the Artist as Heroine 1877–1977* (St. Alban's, Vt.: Eden Press, 1979); Linda Huf, *A Portrait of the Artist as a Young Woman. The Writer as Heroine in American Literature* (New York: Ungar, 1983); Sandra Gubar, "The Birth of the Artist as Heroine. (Re)production, the Künstlerroman Tradition, and the Fiction of Katherine Mansfield", i *The Representation of Women in Fiction*, red. Carolyn G. Heilburn & Margaret R. Higonnet (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983).
- 22 Lena Hultén Sonne, "Sötjag, monsterjag eller bara Inger Edelfeldt själv", *Abrakadabra* 15 (1995:6), 6.
- 23 Motivet återfinns bl.a. i *Hustru*, 303; *Den täta elden* (Stockholm: Norstedts, 2010 [1987]); *Det hemliga namnet*, 209; *Efter Angelus*, 81–84; *Konsten att dö*, 83; och som en central intertext till huvudpersonen Anna Undin i *Fader vår* (Stockholm: Norstedts, 2016).

- 24 T.ex. Stewart, *A New Mythos*, 9; Leslie Kathleen Hankins, "Alas, Alack! or A Lass, a Lack? Quarrels of Gender and Genre in the Revisionist 'Künstlerroman': Eudora Welty's 'The Golden Apples'", *The Mississippi Quarterly* 44 (1991:4), 391 ff.
- 25 T.ex. Huf, *A Portrait of the Artist*, 5 ff.; Alison Case, "Gender and Narration in 'Aurora Leigh'", *Victorian Poetry* 29 (1991:1), 21 f.; Hankins, "Alas, Alack!", 394 ff.
- 26 Gilbert & Gubar, *The Madwoman*, 46–53.
- 27 Ibid., 20–29.
- 28 Ibid., 93–104.
- 29 Stewart, *A New Mythos*.
- 30 Huf, *A Portrait*, 9 f. Kristina Fjelkestam har i *Det sublimas politik. Emancipatorisk estetik i 1800-talets konstnärromaner* (Göteborg: Makadam, 2010), 52 påpekat att i den tradition som utgår från Elizabeth Barrett Brownings *Aurora Leigh* (1856) förekommer manliga musor, men observerar samtidigt att "den manliga musan omöjligt kan vara en exakt inversion av den traditionella, kvinnliga musan eftersom handlingsutrymmet hade så skilda ramar för 1800-talets män och kvinnor". Case, i "Gender and Narration", menar istället att den till synes lyckade föreningen mellan kärleksliv och konstnärskap i *Aurora Leigh* hänger samman med ett brott mellan genrekonventioner i verket.
- 31 Gubar, "The Birth of the Artist".
- 32 Stewart, *A New Mythos*, 40–50.
- 33 Virginia Woolf, *Ett eget rum*, övers. Jane Lundblad (Stockholm: Tidens, 1991 [1929]).
- 34 Hsin Ying Chi, *Artist and Attic. A Study of Poetic Space in Nineteenth-Century Women's Writing* (Lanham: University Press of America, 1999).
- 35 Evi Varsamopoulou, *The Poetics of the Künstlerroman and the Aesthetics of the Sublime* (Aldershot: Ashgate, 2002).
- 36 Fjelkestam, *Det sublimas politik*, 45.
- 37 Jfr Nietzsche, *Die Geburt*, 39 f.
- 38 *Konsten att dö* saknar en syskonroman av samma direkta slag som *Hustru* har i *Ett eget namn*, men novellen "Sacré-Cœur" från *Den förunderliga kameleonten* framstår i efterhand som en ren förstudie till denna roman. Grundsituationen är exakt densamma: en fotokonstnär som ägnar sig åt att fotografera döende tulpaner och hittar en modell i vars trassliga liv hon blir invecklad och därigenom tvingas ifrågasätta sig själv.
- 39 Beebe, *Ivory Towers*, 13–16.
- 40 Holmquist, "Den 'rena relationen'".
- 41 Huf, *A Portrait*, 9.
- 42 Gilbert & Gubar, *The Madwoman*, 13–16.
- 43 Inger Edelfeldt, "Ett magiskt rum", i *Hur jag blev författare*, red. Marianne Ahrne (Stockholm: Norstedts, 1996).
- 44 Chi, *Artist and Attic*.
- 45 Jfr t.ex. Nietzsche, *Die Geburt*, 103 f.
- 46 Zima, *Der europäische Künstlerroman*.
- 47 Holmquist, "Den 'rena relationen'", 193.

AMELIE BJÖRCK

ZOPOETIKENS TANKAR OM SPRÅK OCH ART

En bakgrundsteckning

Introduktion

I tider då nya rapporter om klimatkris och minskad mångfald gång på gång bekräftar bilden av en pågående katastrof, har behovet av nytänkande kring människoartens samexistens med andra arter blivit akut. Inom akademien har ett brett kulturkritiskt och posthumanistiskt initiativ etablerats med övergripande målsättning att motverka och finna alternativ till den antropocentrism som visat sig vara så förödande. Inom snart sagt varje disciplin pågår ett arbete med att revidera perspektiv och metoder för att inkludera fler agenser och intressen än de mänskliga i kunskapandet. Västerländsk samhällsvetenskap och humaniora som traditionellt riktat ljuset mot *människors* skapande, mellanhavanden och öden genomgår härmed en transformation som vi bara sett början av.

Inom litteraturvetenskap har ekokritik och djurstudier hamnat i fas med tiden – dessa inriktningar som i decennier utforskat hur människan ingår i beroenden och utbyten med andra varelser, ting och miljöer i en natur-kultur¹ utan givna gränser. Inte sällan lyfts poetisk litteratur fram som en särskilt intressant mer-än-mänsklig, experi(m)entell plats – vilket gör zoopoetiska studier till ett område där mycket just nu händer. Beteckningen zoopoetik användes första gången, utan närmare definition, av Jacques Derrida i hans reflektion över Kafkas djurskrivande på en konferens 1997.² Begreppet har senare – och delvis på annan grund – utvecklats av Aaron Moe i hans bok *Zoopoetics* från 2013, samt därefter genererat en mängd akademiska artiklar, liksom antologier som *What is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement* och *Texts, Animals, Environments. Zoopoetics and Ecopoetics*.³ Den förstnämnda antologins redaktörer Kári Driskoll och Eva Hoffman ger följande användbara kortdefinition av zoopoesi: "[T]exter som på ett eller annat sätt grundar sig på ett engagemang i djur och animalitet (mänsklig och icke-mänsklig)."⁴ Zoopoetiken handlar sammanfattningsvis om texter vars

poetiska arbete med materialitet, textualitet och representation varit omöjligt utan djuret – och om hur vi ska läsa dessa texter.

En övergripande fråga för den zoopoetiska forskningen – som också är frågan för denna artikel – är hur vi ska se på språkets status i djurnära texter. Är språk att betrakta som ett mänskligt attribut, så belastat av dominansgester gentemot djurvärlden att det innebär en svårbemästrad utmaning i djurnära skrivande? Eller bör språk snarare betraktas som en alltid redan mer-än-mänsklig materia: en väv som naturligt förbinder oss med vår omgivning och dess mångskiftande liv? Spänningen mellan dessa synsätt skapar ofta diskussioner och ibland konflikter mellan olika grupperingar inom djurstudiefältet. Exempelvis kan forskare inom kritiska djurstudier, som betonar det omöjliga i att göra djur rättvisa på mänskliga språkvillkor, få höra att deras maktkritiska förståelse av antropomorfismer och djurmetaforer som övergrepp mot djur är moralistiska och dessutom snarast cementerar djur/människa-kategorierna genom att bortse från andra relationella dimensioner än maktuttryckets. Zoopoetiska forskare som i affirmativa ordalag poängterar texters förunderliga art- och gränsöverskridanden kritiserar i gengäld ibland för att tron på en platt ontologi inom litteraturen är naiv och bortser från maktasymmetrier: det är ju ändå alltid människan som har sista ordet, både i skrivandet och läsandet.

Jag har själv upplevt mig pendla mellan dessa synsätt i mina läsningar av den nyligen bortgångne australiska poeten Les Murrays poesi. Hans sätt att tala *som* olika sorters djur i diktsamlingen *Translations from the Natural World* (1992) är alltid både fascinerande och provocerande. Det finns en stor självklarhet i hur dikternas språk binder ihop röst, rum och tid. Djurets livsvärld sätter ramarna för vad dikten säger och hur den gör det; det är dikter skrivna med uppmärksamheten helt riktad mot djuret och med inkännande kunskap om dess beteenden och upplevelsevärld. I dikten "Shellback Tick" tonas exempelvis det visuella ner till förmån för fästingens sensorium med särskild känsla för värme och blod – dikterns värld är fästingens.⁵ I dikten "Puss" ger kattens *kairos*, dess precisa och intuitiva rörelsemönster, dikten dess ombytliga rytm och kroppskänsla.⁶ Närvaron och den symfysiska⁷ inlevelsen tycks total: kommer jag någonsin närmare fästingens eller kattens vara än genom denna poesi?

Samtidigt väcker dikternas jag-röst viss irritation: är den inte lite förmäten? Tror poeten verkligen att han talar med djurets röst – han är ju faktiskt människa? Det går att ifrågasätta hur dikterns översättningsarbete från djurvärld till människovärld månar om att de mänskliga läsarna ska förstå. Att tala om fästingens instinkt att förmäna sig som "mothering" är ju till exempel en antropomorfism som ivrigt försöker upprätta en emotionell relation mellan läsaren och spindeldjuret.⁸ Är detta berättigt eller ännu ett exempel på mänsklighetens självpåtagna tolkningsföreträde?

Vi kan alltså konstatera att det inom ramen för en antropocentrism-kritisk zoopoetik går att tänka kring språk och språkanvändning i relation till art på två olika sätt – och att det finns en friktion mellan perspektiven.⁹ Denna friktion leder mera sällan till metareflekton och historisering. Det jag vill bidra med i denna artikel är därför en undersökning av varifrån de två sätten att tänka på språk och art härrör och vilka uppfattningar om själva fenomenet språk de aktualiserar. En dylik systematisering av bakgrunden menar jag kan bidra till forskningsfältets självkännedom och öppna för vidare tankar om hur trådar ur de två traditionerna kan flätas samman i en zoopoetisk analys.

De två traditionerna kallar jag i denna artikel stipulativt den "språkskeptiska" respektive "språkbekräftande" traditionen. Derrida kan ses som företrädare för den språkskeptiska zoopoetiken, med rötter främst inom filosofins område, medan Moe kan ses som företrädare för den språkbekräftande zoopoetiken med rötter främst inom en etologiskt intresserad litteraturvetenskap. Båda diskurserna förenas i uppfattningen om poesin som en särskilt gynnsam plats för animala kontakter (så långt de är möjliga). Artikelns utformning sig alltså till en exposé över de två diskursernas traditioner, för att slutligen landa i en diskussion kring hur trådar från båda kan vävas ihop i det zoopoetiska studiet, med Les Murrays dikter som exempel.

Den språkskeptiska traditionen

För att förstå den språkskeptiska traditionens språkkritiska arbete måste vi börja i den ofta upprepade bilden av människan som det enda djuret som har språk. En urkund på detta område är Aristoteles utredning av fenomenet språk hos människan och andra arter. Han tar upp ämnet i flera av sina texter (något jag ska återkomma till), men störst genomslag har de rader i skriften *Politiken* fått, där han slår fast att *bara människan har språk*. Språk kräver, enligt Aristoteles, förmåga att iakttä logiskt och moraliskt tänkande. Bara människan kombinerar talets uttrycksförmåga med *logos*; bara människan har i denna mening språk. Det är därför människor kan utöva politik och grunda samhällen: kort sagt bygga sin civilisation.¹⁰

Att på liknande sätt som Aristoteles söka *skillnader* mellan människa och djur som förklarar vår arts särställning har i den fortsatta historien blivit en populär sysselsättning inom många discipliner. Tumgreppet har av vissa framställts som människans trumf på hand(!), användandet av verktyg av andra, mer svårbedömda fakulteter som intelligens och moral av ytterligare andra. René Descartes famösa utläggningar om människan som den enda tänkande och talande varelsen och djuren som automater som bara reagerar på stimuli, utgör bara en av hållpunkterna i framväxten av diskursen om människan som *djuret med språk* till skillnad från alla andra.¹¹ Som filosofen Mary Midgley skriver har språk kommit att bli "favoriten bland våra mänskliga särmärken".¹²

Filosofier och lingvister har varit särskilt benägna att klargöra hur människa och språk är ömsesidigt konstituerande – men nya förgreningar av denna diskurs har också på senare tid tagit form inom litteraturvetenskapliga inriktningar som kognitiv och evolutionär narratologi. Här handlar det om att visa hur människans hela sätt att vara och förstå världen är kopplat till hennes muntliga och skriftliga berättande. Berättandet har enligt denna forskning varit fundamentalt för människans evolutionära överlevnad och gett henne verktyg att navigera i tid och rum. Berättandet, som började i förhistorisk tid och har förfinats i romankonsten, motsvarar enligt Brett Cooke och Dirk Venderbeke "vår arts psykologiska konturer".¹³

Man kan undra – finns människan alls utan sitt verbala språk? Är den människa som *inte* kan tala, skriva eller berätta i så fall något annat än en människa? Är hon kanske ett icke-mänskligt djur? Giorgio Agamben har på intressanta sätt undersökt det mänskliga draget att hela tiden syssla med sin egen självbild. Det som främst definierar människan är enligt filosofen just detta: att hon ständigt frågar sig vem hon är. Hennes projekt är att bygga den *mänskliga figuren* och i detta arbete utgår hon från att människan är något exceptionellt och särskilt, för att sedan bekräfta bilden med hjälp av avskiljande

gester. I sin bok *The Open* presenterar Agamben vad han kallar den antropologiska maskinen för att illustrera mekanismen genom vilken människan gör sig till människa genom att bedöma och sälla bort de drag (känslostyrighet, impulsivitet, femininitet et cetera) och de varelser (djuret, monstret, juden, den homosexuella) som nästan, men inte helt, uppfyller den människonorm som samtidigt skapas.¹⁴ Agamben uppehåller sig inte minst vid paleontologiska försök att i det sena 1800-talet särskilja människan från hennes föregångare, människo-aporna, utifrån en förförståelse av människan som det djur som har språk: "Genom att identifiera sig med språket, placerar den talande människan sin egen stumhet utanför sig själv, som redan och ännu-icke mänsklig."¹⁵

Agamben ifrågasätter den antropologiska maskinens våldsamma mekanik, som han förstår som politiskt motiverad. Samtidigt är hans filosofi något motsägelsefull. I en tidig skrift som *Infancy and History* lägger han ut texten om skillnaden mellan djurs och människors förhållande till språk och menar bland annat att människan *lär sig språk* som något utanför sig själv medan djuret rätt och slätt *är i språk* på ett immanent sätt.¹⁶ Han tycks aldrig helt lämna denna tanke, även om den både kan motsägas empiriskt¹⁷ och bidrar till det människodefinierande arbete han i *The Open* klär av in på benet. En övergripande poäng hos Agamben är i alla fall att tillgången till språk inte bör få etiska konsekvenser. Han vill i sin etik uppvärdera *zoe* (varandet som sådant) och tona ner vikten av *bios* (varandet som självmedvetet, språkligt subjekt): även det djur eller den människa som saknar *bios* är värd skydd och omsorg.¹⁸

Denna gest hos Agamben, att på en gång framhålla språket som fundamentalt skillnadsskapande och kritiskt ifrågasätta verkningarna av denna mekanism, har en resonansbotten hos Nietzsche i hans tänkande om språk och art. Redan hos Nietzsche uppvärderas varelser utan *bios* – men inte som sköra och skyddsvärda, utan som avundsvärda. Den äldre filosofen gör på så sätt ett mer radikalt avsteg från tidigare idéer om det språklösa djuret (eller nästan-människan) som svagare part.

Som en av de första vände Nietzsche på tankegången att språket gör den fullvärdiga människan mer lyckligt lottad än djuren. I skriften *Den glada vetenskapen* kallar han människan "det vanvettiga djuret, det skrattande djuret, det gråtande djuret, det olycksaliga djuret".¹⁹ Han menar att människoarten genom vårt symboliska språk har fått verktyg att tänka på oss själva, vårt liv och vår död, utifrån och med distans. I och med detta har vi förlorat direktheten i vårt förhållande till skapelsen – vi ingår inte i immanensen på samma uppslukande sätt som andra, lyckligare arter. Vårt språk låter oss bygga civilisationer men gör oss sorgsna och alienerade. Hos Nietzsche är människan avundsjuk på djurets lyckliga glömska, samtidigt som hon inte kan komma ifrån stoltheten över sin språkgrundade exceptionaltet. Han skriver i essän "Om historiens skada och nytta för livet":

Betrakta hjorden som går på bete framför dig: den vet inte vad som är i går eller i dag, den springer omkring, äter, vilar, smälter födan, springer igen, och så från morgon till natt och från dag till dag, kort bunden med sin lust och olust, nämligen vid ögonblickets påle, och därför varken svärmodig eller utled. Att se detta är tungt för människan, eftersom hon yvs över sitt människovara gentemot djuret och ändå avundsjuk betraktar dess lycka – ty det enda hon vill, är att likt djuret leva varken utled eller under smärtor, men hon vill det

dock förgäves eftersom hon inte vill det på samma sätt som djuret. Människan frågar väl ibland djuret: varför talar du inte med mig om din lycka utan iakttar mig bara? Djuret vill också svara och säga, det kommer sig av att jag ständigt med detsamma glömmer vad jag ville säga – då glömde det dock redan även detta svar och teg: så att människan förundrade sig däröver.²⁰

Som Kári Driscoll visar i en artikel om zoopoesi märktes några decennier efter Nietzsches språkkritiska inlägg ett uppsving för intresset för djur i litteraturen.²¹ Andra influenser kom från Darwin, som visat på vårt släktskap med andra arter, och från Freud som undersökt vår vantrivsel i kulturen och beskrivit driftslivets kanalisering som centralt för den psykiska hälsan²² – samt förstås från den allmänna hemlöshet som världskrig, sekularisering och växande kapitalism medför. Driscoll noterar att de litterära djuren vid denna tid börjar bete sig oväntat: de låter sig inte förstås som enkla metaforer för mänskliga karaktärsdrag och beteenden, utan träder fram som mycket mer komplexa och egensinniga litterära figurer.²³ Uppmärksamheten mot djurens värld tycks öppna en flyktlinje i poesin och konsten, undan civilisationen, undan politisk maktretorik och undan den genomciviliserade *mänskliga figuren*.

Hos författare som D. H. Lawrence och så småningom Ernest Hemingway utforskas driftslivet som ett gemensamt och åtråvärt drag hos litterära människo- och djurfigurer, förknippat med libido. I litteraturvetaren Philip Armstrongs termer kan vi tala om en *positiv therioprimivism* hos dessa författare, till skillnad från den *negativa therioprimivism* som brukat nedvärdera djurens språklöshet som en brist.²⁴ Hos författare som Lewis Carroll och Franz Kafka är det snarare än libido språkproblematiken som står i fokus: vad händer med språket när andra arter är närvarande i en text? Litteraturvetaren och pionjären inom djurstudier Margot Norris har effektivt visat hur exempelvis Kafkas biocentriska skrivande i delar kan läsas som en misstroendeförklaring mot det mänskliga språket som medium för djurerfarenhet.²⁵ Norris huvudexempel är Kafkas sena novell ”Josefine, sångerskan, eller rättfolket”, originalpublicerad 1924, där musen Josefine försöker berätta sin historia, men där denna gradvis upplöses och raderas eftersom hon saknar minneskapacitet och språk för att uttrycka sin subjektivitet. Ett annat tänkbart exempel är Kafkas något tidigare novell ”Redogörelse framlagd för en akademi” som berättar om apan Röde Petter som blir människa genom en formidabelt genomförd mimesis-process, men i samma veva glömmer och förlorar förmågan att rapportera om sitt forna liv som djur.²⁶ I dessa berättelser framstår det mänskliga språket som oförmöget att omfatta och uttrycka djurerfarenheten. Vi kan endast ana denna erfarenhet genom textens glipor och halvt utsuddade antydningar. Zoopoesin framträder här som ett arbete nästan *bortom språket* och djuret som stumt inom ramarna för människornas gängse språkvärld.

Georges Bataille formulerar i en postumt utgiven text skriven 1948 en besläktad tanke om poesin som det animalas plats i litteraturen, vid språkets gräns:

[D]juret öppnar ett djup inför mig, som lockar och är mig välbekant. På ett sätt känner jag detta djup: det är mitt eget. Det är också det som avlägsnats allra mest, det som förtjänar namnet djup, vilket just betyder det som undflyr mig. Men det är också poesin.²⁷

Som Kári Driscoll skriver i sin kommentar till Bataille är det animala för honom liktydigt med det icke-språkligt medvetna – det som hela tiden gäckar våra försök att fånga det i språk och som därmed triggar den poetiska strävan att töja gränsen för det utsägliga.²⁸

Detta kopplar an till Derridas tankar om språk och art, som rymmer både det slags språk-makt-kritiska trådar som vi såg hos Agamben och det intresse för språkets gräns som återfinns i Batailles reflektion och i Kafkas skrivande som ju fick filosofen att mynta begreppet "zoopoesi". Derrida riktar sin språk-makt-kritik mot alla de sorters kategoriserande språk och diskurser som bidrar till att reproducera vad han kallar det carnofallogocentriska dominansschemat: den makthierarki där djuret alltid befinner sig längst ner.²⁹ I essän "The Animal That Therefore I Am (More to Follow)" ställer han poesins kreativa skapande mot dessa språk som "medborgaren", "den teoretiska, filosofiska eller juridiska människan" talar, dessa språk som "institutionaliserar och vaktar det som tillhör människan".³⁰ Poesin, menar han, bjuder in den animalitet som trängts bort:³¹ "För det tänkande som rör djuret, om det finns något sådant, kommer från poesin. Där har ni en tes: det är vad filosofin i grunden har behövt beröva sig själv. Det är skillnaden mellan filosofisk kunskap och poetiskt tänkande."³²

Förståelsen av poesin som en mer-än-mänsklig sfär artikulerade Derrida redan 1988 i den poetiska uppsatsen "Che cos'è la poesia" där han beskriver poesin som en igelkott på motorvägen: "icke-mänsklig, knappt domesticerad, omöjlig att åter-appropriera till familjen av subjekt: ett konverterat djur, hoprullat som en boll, vänt mot den andra och mot sig själv."³³ Poesin tycks här äga rum på en farofylld inre och yttre plats, som är mycket kroppslig och konkret och ändå bortom kontroll, "före kunskap" och "kognition".³⁴ I poesin måste människan glömma allt hon vet och uppehålla sig (bli igelkott) i det okända, som finns inom henne själv och i varje möte med andra, oavsett art.

Att bli sedd och att se, och erkänna men inte tro sig veta allt om den andra, är hos Derrida att visa en medvarelse respekt. Men när övergår respekt i ointresse? Den mycket omskrivna scenen i "The Animal..." där filosofen kontemplerar över ett möte med sin katt Logos när han naken stiger ur duschen – och undersöker sina skamkänslor i denna situation med slutsatsen att katten är ett subjekt i mötet (varmed han utvidgar Emmanuel Levinas mötesetik över artgränserna) – har kritiserats av den mer etologiskt intresserade forskaren Donna Haraway. Varför undersöker Derrida enbart sin egen respons närmare och ger den filosofisk belysning – varför inte tänka mer kring kattens agens och uttryck?³⁵ I detta utbyte blir de två idétraditionerna som jag i artikeln vill skissera särskilt tydliga. Där Haraway poängterar relation och förhandling i kontaktzonen tycks Derridas uppfattning om katten stanna vid djurets outgrundliga blick som han svarar på och förstår som uttryck för kattens unika subjekt.

Som Sue Donaldson och Will Kymlicka har konstaterat har människor lättast att uppfatta den typ av beteende och agens hos djur som de själva har förmåga att svara på, och lämnar gärna resten av djurets meningsskapande därhän.³⁶ Derrida är filosof och inte etolog och det kan förstås förklara hans vändning bort från katten mot det mänskliga och filosofihistoriska: han ser det han kan svara på. Samtidigt grundas alltså hans hållning i en respekt-etik som inom humaniorastudiet på djurområdet också delas av företrädare för kritiska djurstudier, en gren inom forskningsfältet som har djurrätten som sin främsta drivkraft. Kulturteoretikern Patricia MacCormack framhåller exempelvis i ett visionärt kapitel av sin bok *Posthuman Ethics* från 2012 att posthumanismens första projekt måste vara att rannsaka och dekonstruera människan, eftersom det visat

sig att hon som människa enbart kan skada allt hon rör vid. Djuren kan bara existera som sig själva bortom mänskliga definitioner och benämningar, människans blick når aldrig fram till det verkliga djuret – därför bör människan dra sig undan andra djur snarare än att närma sig dem och tro sig förstå dem.³⁷

Hos Derrida finns denna skeptiska hållning inbyggd: vi har alltid nära till vårt maktsspråk; poesin är en undantagsplats där vi kan dekonstruera oss själva och komma i kontakt med det animala inom oss, men vi ska aldrig tro oss fullkomligt förstå den andra (människan eller djuret) och risken för återfall till en maktposition är överhängande. Det litterära djuret är dessutom inte ett verkligt djur utan poetens skapelse. Det verkliga djuret förblir som varje varelse delvis oåtkomlig.

Den språkbekräftande traditionen

Den diskurs vi hittills rört oss i utgår från Aristoteles språksyn i *Politiken* där språk, logik och politik kopplas samman. Språket blir här något typiskt mänskligt – och för att släppa in det animala måste vi, för att tala med Derrida, dekonstruera människa-språk-komplexet och öppna för poesins stora osäkerhet vid språkets gräns.

Om vi nu i stället närmar oss den diskurs som ser språket som en alltid redan mer-än-mänsklig angelägenhet, innebär det att anamma en alternativ och mer relationell syn på språkets grundvalar. Finns det inte en gemensam, artöverskridande grund vad gäller språk, vars betydelse historiskt nedvärderats? För att frilägga detta spår genealogiskt måste vi söka oss till tankar om språk och art som fått föga genomslag i civilisationsbyggandet, men som finns där att lyfta fram för den som har intresset.

Vi kan till exempel uppmärksamma att det hos portalgestalterna för tanken om språket som unikt för människan – Aristoteles och Descartes – också går att finna iakttagelser om andra arters kommunikationssätt. Aristoteles gör i sina skrifter skillnad mellan *logos* och *phone* (röst). Medan han i den samhällsvetenskapliga skriften *Politiken* slår fast att logiskt språk är människans särmerke, visar han i sina zoologiska skrifter hur komplext och artöverskridande begreppet *phone* är. I sin skrift *De Anima* definierar han *phone* som en kapacitet att skapa ljud med mening, samt förklarar att rösten har sitt ursprung i själen och att föreställningsförmågan bidrar till meningskapandet.³⁸ Han framhåller att många djurarter har *phone* – vilket alltså ger dem själ, fantasi och meningsskapande förmåga genom ljudande. Han påtalar vidare i *Historia Animalum* att exempelvis många fåglar kan göra skillnad mellan olika slags yttranden, samt lär sina ungar att ”tala” genom att ge instruktioner.³⁹ På liknande vis finns, i mera sällan citerade passager hos Descartes, insikter om djurens meningsfulla kommunikation: ”[D]jur av alla slag kan med lätthet, med hjälp av rösten eller med kroppsrörelserna, kommunicera sina impulser av ilska, rädsla, hunger och så vidare till oss.”⁴⁰ Det är på samma sätt talande att Charles Darwins inlämnade studie *The Expression of the Emotions in Man and Animal* (1872), som lyfter fram många paralleller mellan människors och andra djurs fysiska och verbala gester och uttryck, blivit så pass lite uppmärksammas och ännu hör till hans minst citerade verk.⁴¹

Av allt att döma har akademiska, ekonomiska och moraliska intressen haft nytta av att upprätta en snäv språksyn, som bekräftar skillnaden mellan djur och människor. En stadigt ökande zoologisk, biologisk och etologisk kunskap har emellertid gjort det allt svårare att upprätthålla skiljelinjen ens som gångbar konstruktion. Samtidigt som

deras resonemang innehåller andra viktiga poänger, kan de föreställningar som dröjer kvar hos både Agamben och Derrida, om att djur inte har tillgång till historia och kultur, motsägas om man inte bara söker bevis i skriftlig form, utan i beteenden och kommunikationssystem.⁴²

I rask takt publiceras nu forskningsrön om olika arters och organismers retorik och smarta kommunikationssystem som löser komplexa utmaningar på delvis andra sätt än de vi känner från en mänsklig språkvärld. En föregångsman för biosemiotikens kunskapsutveckling är den tyske biologen Jakob von Uexküll som redan i det tidiga 1900-talet framhöll att varje art opererar i relation till sin speciella livsvärld (Umwelt), och svarar på just de tecken och signaler som är intressanta för dess behov.⁴³ Varje art är införlivad i sin specifika livsvärld med samma grad av perfektion, skriver Uexküll.⁴⁴

Vi vet idag att binas ”dans” förmedlar abstrakt information om riktningar och avstånd till de platser som besöks; att så små organismer som bakterier utbyter information och bygger ett slags kulturer, och att hundar och apor kan sortera bilder med hjälp av abstrakt tänkande.⁴⁵ Forskare som Katia Mandoki och Richard O. Prum, har dessutom visat att djur inte enbart kommunicerar utifrån ett nyttomotiv, utan också kan ha behov av att helt enkelt visa sin existens i världen genom att uttrycka sig.⁴⁶ Rönen om olika arters utbyten med sin omgivning når en bred publik genom naturfilmer som åskådliggör djurens vara i världen utifrån deras eget perceptionsperspektiv, simulerat med hjälp av den senaste filmtekniken. De sätter också spår i zoopoesi som Les Murrays, eller varför inte Kerstin Ekmans poetiska prosa, där kunskapen om olika arters specifika sätt att vara livligt och kroppsligt träder fram.

Kunskaperna om djurens specifika och olikartade sätt att kommunicera omorienterar intresset för språk mot praktiker, förhandlingar och interaktioner – också *mellan* arter. Varje art har sin upplevelsevärld och sitt språk, men världarna och språken är inte separata utan sammanlänkade mellan individer och över artgränser, genom samevolution och ständiga utbyten. David Abram undersöker i sin bok *The Spell of the Sensuous* de många sätt på vilka det mänskliga språket är förbundet med omgivande kroppar, ting och varelser.⁴⁷ Hans teoretiska inspiration kommer från sinnes- och materialitetsfenomenologen Maurice Merleau-Ponty, medan empirin bland annat hämtas från olika urfolk, i vars muntliga språk kopplingen mellan ord och (mänsklig- och icke-mänsklig) kroppslighet ännu är helt grundläggande. I en animistisk kultur upplevs omgivningens djur, växlighet och ting som ständigt språkande. Hos urinvånare i så geografiskt vitt skilda områden som Manitoba, Kanada, Malis högplatå och Grönland berättar mytologier om hur språk först uppstod ur jorden eller djurvärlden och hur språket i ett första stadium var gemensamt för alla levande.⁴⁸

Abram betraktar i sin bok det ursprungliga mänskliga språket som ett svar på den omgivande, icke-mänskliga världens expressiva uttryck och menar att vårt språk ännu på många sätt ingår i en mer-än-mänsklig animistisk väv:

Kommunikativ mening är alltid i grunden affektiv; den förblir rotad i erfarenhetens sinnliga dimension, som har sitt ursprung i kroppens medfödda förmåga till samspel med andra kroppar och med landskapet som helhet. Lingvistisk mening är inte någon idealtypisk och kroppslös essens som vi slumpmässigt tilldelar ett fysiskt ljud eller ord och sedan kastar ut i den ’externa’ världen. Snarare gror mening i den sensoriska världens djup, i mötenas, sammanstötningarnas och deltagandets hetta.⁴⁹

Abram lägger vikt vid de kroppsliga och affektiva sidorna av språket, snarare än sådant som logik och abstraktion. Han framhåller att barn lär sig språk genom att härma andras röster och läten och pröva hur ord känns i munnen, samt genom att göra gestiska kopplingar (som att peka) mellan ting och ord.⁵⁰ Mycket information ligger i betoningar, röstvolym och ackompanjerande minspel och gestik när vi talar, och när vi läser är på motsvarande sätt relationerna mellan ord, valörer, rytmer och typografi viktiga materiella komponenter som ledsagar meningsskapandet.

Det är denna syn på språk som sinnligt och i grundläggande avseenden likartat över artgränserna som Aaron Moe bygger vidare på i sin bok *Zoopoetics*. Till skillnad från Derrida framhåller han alltså *likheter* mellan människors och andra djurs språkanden, och menar därmed att zoopoesi inte bara kan sätta människan i kontakt med hennes egen inre animalitet, utan också med andra faktiska djur i ett slags samskapande akt. Zoopoetik innebär i Moes formulering ett perspektiv som uppmärksammar djurs *poiesis* – ”processen genom vilken djur är skapare. De skapar texter. De gestikulerar. De vokaliserar.”⁵¹ Den zoopoetiska dikten låter djurets *poiesis* få inflytande över texten och det zoopoetiska studiet utforskar hur detta går till och med vilka effekter.

Något som Moe anför som viktigt för både människors och andra djurs *poiesis* är härminningen – *mimesis* – som också Abram lyfter fram.⁵² Moe konstaterar att inte bara människor ägnar sig åt mimetiskt teckenskapande. Förmågan att härma andra – inom och över artgränserna – har för många arter varit en viktig evolutionär kraft som utvecklat olika arters speciella retorik och gestik.⁵³ Att som poet utforska sitt språks materiella och rytmiska sinnlighet, utifrån en uppmärksamhet mot en annan arts hela uttryck, blir på detta sätt något evolutionärt naturligt: det är så språkutveckling går till. Ett arbete med textens animalitet börjar alltså, ur detta perspektiv, inte med en dekonstruktion av ett befintligt symboliskt språk, utan i en sinnlighet som tar fasta på de artöverskridande kontaktytor som alltid redan finns – onomatopoetiska, rytmiska och andra.

Litteraturvetaren Scott Knickerbocker är inne på liknande tankar i sin bok *Ecopoetics* när han talar om den icke-mänskliga världens kreativitet som styrd av mönster och lagar snarare än, som det ibland tänks, av drifter och vild spontanitet.⁵⁴ Vi kan till exempel tänka på den komplexa symmetrin i den lilla blåsfiskens sätt att ordna sina sandhögar på havsbotten för att visa omgivningen att han är där.⁵⁵ Knickerbockers slutsats blir att det slags mänskliga, poetiska språk som de flesta kanske skulle kalla ”artificiellt”, på grund av ett skolat versmått eller ett sofistikerat arbete med rytm, inte automatiskt måste förstås som radikalt olik naturens sätt att skapa. Både i människospråk och i andra arters och växters uttryck kan man finna vad han kallar organisk formalism.⁵⁶

För Knickerbocker och Moe är poetens och språkets sinnlighet avgörande för ekooch zoopoetiskt skrivande. Språkets kroppsliga, materiella och affektiva sidor (rytm, mönster, ljud et cetera) är centrala för meningsskapande i kontakt med andra levande varelsers uttryck. I detta fokus finns beröringspunkter med den posthumanistiska nymaterialismen och fältet *material ecocriticism* som förstår icke-mänskliga varelser som språkande och materians väv som ”storied matter” – vi behöver bara läsa med rätt optik.⁵⁷ Dock finns det inom nymaterialismen ofta en viss skepsis mot mänskligt språk: strömningen föddes ur en vilja att kompensera för det dominerande intresse som historiskt – från antiken till poststrukturalismen – riktats mot det mänskliga verbala

språket, på bekostnad av andra, kroppsliga och materiella uttryck. Moes inriktning på djurs intentionella uttryck kan även det bli problematiskt ur ett nymaterialistiskt perspektiv som helst förstår agenser som oberoende av kravet på ett medvetet avsändande subjekt. Också det som författaren eller djuret inte vet om sina uttryck och deras effekter – men som läsaren kanske upptäcker – kan vara av intresse.

Avslutning

Under mina år av forskning på fältet litterära djurstudier och zoopoetik har jag, som nämndes i artikelnas början, lagt märke till kritiska (och självkritiska) utsagor och brasklappar som markerar och försvarar ett språkskeptiskt alternativt ett språkbekräftande synsätt. Jag kände också själv länge en viss klivenhet mellan de två hållningarna i mitt tolkande arbete. Ett produktivt förhållningssätt visade sig vara att se på de två traditionerna inte som en uppmaning till positionering för forskarens del, utan som en komplexitet vi lever med och som – och det är poängen – pågår och utspelar sig inom snart sagt varje zoopoetisk text.

I Les Murrays djurdiktning kan vi se hur trådar från de två traditionerna drar och rycker i raderna. Hans sätt att låta språkets hela plasticitet öppna kanalerna mot en förhöjd symfysisk upplevelse av fästingens eller kattens vara i världen vittnar om en språkbekräftande hållning; språket blir ett rum att vara mer-än-människa i och pröva ett annat perceptionssystem. Men när Murray så hjälper läsaren att förstå fästingen med hjälp av människovänliga antropomorfismer återför han, medvetet eller omedvetet, läsaren till dennas invanda position som *utanför* rummet – hon blir den som måste introduceras med hjälp av översättningar av det främmande till sin egen arts upplevelsesfär. Dikten vågar alltså inte helt lita till språkvävens artöverskridande materia, utan vittnar här om en språkskepsis – och detta på ett sätt som momentant reproducerar djur-människa-gränsen och diktläsarens privilegierade position som den som allt är till för.

Ytterligare något händer emellertid i dessa dikter, som motverkar antropomorfismernas tillrättalägganden och i stället knyter an till Derridas form av språkskepsis, som inskräpper att vi oavsett artfrågan aldrig (utan att göra våld) kan omfatta vår nästa. Vid språkets gräns kan vi uppleva en hisnande subjektsupplösning, men akten handlar snarare om att stå främmande inför sig själv än att sammansmälta med den andra. I ”Shellback tick” är det diktens språkbruk som skapar känslan av alteritet. Raderna när fästingen suger blod låter så här:

sweet incision so the curdy reed
floodeth sun-hot liquor the only ichor the only
thing which existeth wholly alley-echoing⁵⁸

Dikten blir genom sin underligt framströmmande grammatik och arkaiserande ordalydelse helt enkelt främmande och gör därmed fästingen till en varelse att förstå och samtidigt inte alls: den förblir tack vare det konstiga språket delvis hemlig och bortvänd.

När det gäller kattdikten ”Puss” har dess diskursiva metalager en motsvarande komplicerande funktion. Å ena sidan bjuder dikten in läsaren att dela kattens kroppsliga

närvaro nästan inifrån, å andra sidan situeras diktens kattälskande människa (läsarens ställföreträdare) som bortkollrad och låst i den gängse diskursen om gulliga *pussycats* – och då inte som en hjälpsam antropomorfism i porträtteringen katten, utan som ett löje i porträtteringen av människan. För ett ögonblick njuter diktens katt av att besvara människans sentimentalitet och med raspig tunga strippa henne på ”newly-dried skins”.⁵⁹ I nästa stund tröttnar katten, som här är diktens ”jag”:

I must then turn over inside my own skin to be free of you.
One passion at a time, and your dry-licking one suddenly
sickens me, till next time. I go to rehearse my killing.⁶⁰

Katten vänder sig i sitt skinn, lämnar gullighetsrollen och blir sig själv; innanför pälsen känner människan inte katten och vill kanske inte känna den heller, mordisk som den är.

I den sista djurdikten i *Translations from the Natural World*, ”Possum’s Nocturnal Day”, följer vi det lilla nattaktiva pungdjurets hastiga rörelser tills dagsljuset får allt att blekna bort för djuret, som då kryper in i sin håla. Dikten slutar med en tidsupplöst sömn som rekreerar djurets hela vara och likt en våg omvandlar det hittillsvarande till ett nu och blivande:

I curl up in my charcoal trunk of night
and dream a welling pictureless encouragement
that tides from far but is in arrival me
and my world, since nothing is apart enough for language.⁶¹

Diktens sista fras ”since nothing is apart enough for language” talar på en gång om språkets möjlighet och omöjlighet att skildra det sovande possum-djurets liv. Språket, som bygger på att ord/ting/begrepp/fenomen kan urskiljas (”is apart”) kan inte återge sömntillvarons flytande materialitet. Samtidigt gör dikten ett gott försök med sina ord – och något av upplevelsen delas.

Les Murrays dikter kan, som jag här har visat, med fördel läsas som händelser i spänningsfältet mellan det språkbekräftande och det språkskeptiska – mellan det självklara (språket som kontaktzon och mötesplats) och det omöjliga (språket som begränsning och den andra som evigt främmande). Dikternas litterära djur får inflytande över skapelseakten och diktens hela sinnliga uttryck, men det spelar också roll att djuren inte är verkliga djur som talar själva, utan situerade och villkorade skapelser uttryckta genom ett språk som bär på sin specifika mänskliga historia och riktar sig till mänskliga läsare med en artem *Umwelt*.

Alla de strategier som denna poet, och många andra zoopoeter, använder för att på en gång erkänna och effektivt glömma språkhindret är synliga för en läsare som går in utan att ha positionerat sig i det ena eller andra läget, men med kunskap om de språkbekräftande och språkskeptiska traditionerna. För att få ut det mesta av denna poesi och dess paradoxer måste forskaren hämta frågor och verktyg från båda dessa diskurser om språk och art.

Noter

- 1 Donna Haraway, *When Species Meet* (Minneapolis: University of Minnesota Press 2008), 165.
- 2 Jacques Derrida, "The Animal That Therefore I Am (More to Follow)", David Wills övers., *Critical Inquiry* vol. 28 (2002:2), 374.
- 3 Aaron Moe, *Zoopoetics* (Lanham, Maryland: Lexington Books 2013); *What is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Kári Driscoll och Eva Hoffmann red. (London: Palgrave Macmillan 2018); *Texts, Animals, Environments. Zoopoetics and Ecopoetics*, Frederike Middelhoff et al. red. (Berlin/Wien: Rombach Verlag 2019).
- 4 Kári Driscoll och Eva Hoffman, "Introduction: What is zoopoetics?", i *What is Zoopoetics*, 4. På engelska: "texts that are, in one way or another, predicated upon an engagement with animals and animality (human and nonhuman)."
- 5 Les Murray, *Translations from the Natural World* (Manchester: Carcanet Press 1992), 40.
- 6 Murray, *Translations*, 39.
- 7 Begreppet "sympysic" beskriver den förmåga till medkroppslighet som gör att människor utan medveten ansträngning kan känna med djur och deras kroppsliga erfarenheter. Se Ralph Acampora, *Corporal Compassion. Animal Ethics and Philosophy of Body* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2006), 84.
- 8 Murray, *Translations*, 40.
- 9 En tredje möjlighet är att lämna skriften därhän för att slippa ifrån språkproblematiken och istället fokusera andra slags kroppslig-poetiska akter. Bland konstnärer inspirerade av nymaterialismens tankar märks idag ett intresse för dans och performance, med trolig grund i dessa konstarters potential till en direkt och taktill närhet till andra varelser och ting, snarare än via språklig mediering.
- 10 Aristoteles, *Politiken*: 1253a 12–17, se valfri källkritisk utgåva av texten som följer gängse radbeteckningssystem.
- 11 René Descartes, "Discourse on the Method" [1637], i *Descartes: Selected Philosophical Writings*, John Cottingham, Robert Stoothoff, och Dugald Murdoch övers. och red. (Cambridge: Cambridge University Press 1988), 45.
- 12 Mary Midgley, *Beast and Man: The Roots of Human Nature* [1978] (London: Routledge 2003), 206. På engelska: "possibly our favorite human distinguishing mark".
- 13 Brett Cooke och Dirk Venderbeke, "Introduction", i *Evolution and Popular Narrative*, Brett Cooke och Dirk Venderbeke red. (Leiden: Brill 2019), 1. På engelska: "the psychological contours of our species".
- 14 Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal* [2002], Kevin Attell övers. (Stanford CA: Stanford University Press 2004), 33ff.
- 15 Agamben, *The Open*, 35. På engelska: "In identifying himself with language, the speaking man places his own muteness outside of himself, as already and not yet human." Uttrycket "already and not yet" hämtar Agamben från en teologisk diskurs där människan tänks vara redan frälst men ofullbordad och utan att helt förstå det. I Agambens formulering skulle det betyda att stumheten redan är en del av det mänskliga, men att människan ännu inte är redo att omfatta detta.
- 16 Giorgio Agamben, *Infancy and History. Essays on the Destruction of Experience* [1978], Liz Heron övers. (London: Verso Books 1993), 51f.
- 17 Se till exempel primatologen Sue Savage-Rumbaugh's omfattande forskning på språkinläring hos bonobos och chimpanser vid Great Ape Trust, Iowa.
- 18 Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Den suveräna makten och det nakna livet* [1998], Sven-Olov Wallenstein övers. (Göteborg: Daidalos 2010), 177–198.

- 19 Friedrich Nietzsche, "Den glada vetenskapen: 'la gaya scienza'" [1882], i *Samlade skrifter*, Bd 5, Carl-Henning Wijkmark, Peter Handberg och Hans Ruin övers., Thomas H Brobjer noter och efterord (Eslöv: Symposion 2008), 136.
- 20 Friedrich Nietzsche, "Om historiens skada och nytta för livet" [1874], i *Samlade skrifter* Bd 2, Jonas Asklund övers., Ulf I Eriksson noter och efterord (Eslöv: Symposion 2005), 83.
- 21 Kári Driscoll, "The Sticky Temptation of Poetry", *Journal of Literary Theory* vol. 9 (2015:2), 212–229, <https://doi.org/10.1515/jlt-2015-0011>.
- 22 Psykoanalysen byggs senare på med Lacans tankar om det mänskliga språket som subjektsskapande genom introduktionen av en Symbolisk ordning, som (otillräckligt) kompenserar för den separationsprocess från det immanenta Reala som subjektsskapandet samtidigt innebär. Se Jacques Lacan, *Écrits. A Selection* (New York: Norton 1977), 67.
- 23 Driscoll, "The Sticky Temptation", 212.
- 24 Philip Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity* (London: Routledge 2008), 134.
- 25 Margot Norris, *Beasts of the Modern Imagination. Darwin, Nietzsche, Kafka, Ernst, and Lawrence* (Baltimore: Johns Hopkins University Press 1985).
- 26 Franz Kafka, *Redogörelse för en akademi* [1917], Bengt Chambert övers. (Stockholm: Modernista 2021).
- 27 Georges Bataille, *Theory of Religion* [1948], Robert Hurley övers. (New York: Zone Books 1989), 22. På engelska: "[t]he animal opens before me a depth that attracts me and is familiar to me. In a sense, I know this depth: it is my own. It is also that which is farthest removed from me, that which deserves the name depth, which means precisely that which is unfathomable to me. But this too is poetry."
- 28 Driscoll, "The Sticky Temptation", 216.
- 29 Jacques Derrida: "'Eating well', or the calculation of the subject" [1988], i *Points... Interviews 1974-1994*, Peter Connor och Avital Ronell övers., Elisabeth Weber red. (Stanford: Stanford University Press 1995), 280ff. Som termen antyder inbegriper dominansschemat en rad interrelaterade och hierarkiskapande maktdimensioner som manifesteras i fysiska men också symboliska praktiker.
- 30 Derrida, "The Animal", 383. På engelska: "the citizen", "the theoretical, philosophical or juridical man", "institute and guard what is proper to man".
- 31 I en spännande passage härleder Derrida skillnaden mellan maktspråk och poesi tillbaka till Första Moseboken. När Gud ger Adam rätten att namnge djuren vet Gud ännu inte om namngivandet kommer att bli en akt av makt eller kreativitet – enligt Derrida gör Gud ett experiment. Den följande historien av mänsklig brutalitet mot djur har visat vilken språklig handling Adam valde: maktens språkhandling snarare än poesins. Med maktens språk har människan sedan konstruerat sig som dominansvarelse, se Derrida, "The Animal", 386f.
- 32 Derrida, "The Animal", 377. På engelska: "For thinking concerning the animal, if there is such a thing, derives from poetry. There you have a thesis: it is what philosophy has, essentially, had to deprive itself of. It is the difference between philosophical knowledge and poetic thinking."
- 33 Jacques Derrida, "Che cos'è la poesia" [1988], i *A Derrida Reader. Between the Blinds*, Peggy Kamuf red. och övers. (New York: Columbia University Press 1991), 235. På engelska: "ahuman, barely domestic, not reappropriable into the family of the subject: a converted animal, rolled up in a ball, turned toward the other and toward itself."
- 34 Derrida, "Che cos'è la poesia", 227. På engelska: "before knowledge" "cognition".
- 35 Donna Haraway, *When Species Meet*, 19ff.
- 36 Sue Donaldson och Will Kymlicka, *Zoopolis. A Political Theory of Animal Rights* (Oxford/ New York: Oxford University Press 2011), 175ff.

- 37 Patricia MacCormack, "Animalities. Ethics and Absolute Abolition", i *Posthuman Ethics. Embodiment and Cultural Theory* (Burlington: Ashgate 2012).
- 38 Aristoteles, *De Anima*, 420b, 32–33, se valfri källkritisk utgåva som följer gängse radbeteckningssystem.
- 39 Aristoteles, *Historia Animalum*, 536b, 14–20, se valfri källkritisk utgåva som följer gängse radbeteckningssystem.
- 40 René Descartes, *The Philosophical Writings Of Descartes* Bd. 3, John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, Anthony Kenny övers. (Cambridge: Cambridge University Press 1991), 366. På engelska: "all animals easily communicate to us, by voice or bodily movement, their natural impulses of anger, fear, hunger, and so on." En nyläsning av Descartes mer nyanserade tankar om djur återfinns i Michael R Miller, "Descartes on Animals Revisited", *Journal of Philosophical Research* vol. 38 (januari 2013).
- 41 Charles Darwin, *The Works of Charles Darwin* vol. 23 *The Expression of the Emotions in Man and Animal* [1872], Francis Darwin red. (New York: New York University Press 1989).
- 42 För detta slags kunskap, se t ex *Animal Social Complexity. Intelligence, Culture and Individualized Societies*, Frans de Waal och Peter Tyack red. (Cambridge Mass.: Harvard University Press 2003).
- 43 Jakob von Uexküll, *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (Berlin: Julius Springer 1909).
- 44 Jakob von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans. With A Theory of Meaning* [1934], Joseph D. O'Neill övers. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 50.
- 45 För detta slags kunskap se t ex Clive Wynne and Monique Udell, *Animal Cognition. Evolution, Behavior and Cognition* [2013] (London: Red Globe Press 2021).
- 46 Katia Mandoki, *The Indispensable Excess of the Aesthetic. Evolution of Sensibility in Nature* (Lanham: Lexington Books 2015); Richard O. Prum, *The Evolution of Beauty. How Darwin's Forgotten Theory of Mate Choice Shape the Natural World* (New York: Doubleday 2017).
- 47 David Abram, *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World* [1996] (New York: Vintage 2017).
- 48 Abram, *The Spell*, 87.
- 49 Abram, *The Spell*, 74f. På engelska: "Communicative meaning is always, in its depths, affective; it remains rooted in the sensual dimension of experience, born of the body's native capacity to resonate with other bodies and with the landscape as a whole. Linguistic meaning is not some ideal and bodiless essence that we arbitrarily assign to a physical sound or word and then toss out into the 'external' world. Rather, meaning sprouts in the very depths of the sensory world, in the heat of meeting, encounter, participation."
- 50 Abram, *The Spell*, 75.
- 51 Moe, *Zoopoetics*, 6f. På engelska: "the process by which animals are makers. They make texts. They gesture. They vocalize."
- 52 Redan Aristoteles förstod mimesis som ett "naturligt" fenomen och Darwin delar denna insikt i sin evolutionsteori. Hos Nietzsche, däremot betraktas mimesis som ett sekundärt substitut för instinktiva impulser (precis som det mänskliga språket i stort). Den negativa förståelsen av mimesis som icke-kreativt och konformistiskt återklingar hos tänkare som Deleuze och Derrida.
- 53 Moe, *Zoopoetics*, 7.
- 54 Scott Knickerbocker, *Ecopoetics. The Language of Nature, the Nature of Language* (Amherst: University of Massachusetts Press 2012).
- 55 Se detta klipp från BBC Earth, 2018: https://www.youtube.com/watch?v=VQr8xDb_UaY (hämtat 27 sept 2021).

- 56 Knickerbocker, *Ecopoetics*, 159.
- 57 *Material Ecocriticism*, Serenella Iovino and Serpil Oppermann red. (Bloomington: Indiana University Press 2014).
- 58 Murray, *Translations*, 40.
- 59 Murray, *Translations*, 39.
- 60 Murray, *Translations*, 39.
- 61 Murray, *Translations*, 54.

PER ERIK LJUNG

NATUR & KULTURS LITTERATURHISTORIA

Carin Franzén och Håkan Möller red.
(Stockholm: Natur & Kultur, 2021), 960 s.

En ny litteraturhistoria är alltid en stor sak. Så var det när köerna ringlade sig utanför bokhandlarna i Lund när de nya häftena – nummer 19 och 20 – i Schück och Warburgs illustrerade svenska litteraturhistoria del VI släpptes 1916; de som hade subskriberat fick naturligtvis gå före. Praktband med vetenskapliga *bevis* i form av manuskript och annat som kunde vikas ut bars hem redan kring förra sekelskiftet i Paris, Oslo och Köpenhamn. I Lund kunde man långt fram på 60-talet bråka om vem som hade haft "Schück" och vem som hade haft "Böök" som ledstång i sina licentiatstudier och om hur det satte spår i litterära preferenser och forskningsintressen. Hur skulle nu Staffan Björck presentera Stagnelius i del III av *Ny illustrerad litteraturhistoria* (1967) – efter nykritiken? Efter allt som hänt kring sextioåtta och därefter blev debatten upprörd kring den stora, socialhistoriskt syftande och marxistiskt inspirerade *Dansk litteraturhistorie* i 9 band (1983-85); också de över 100 författarna av *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* i fyra band (i svenska utgåva 1993-1997) stötte på en del *furor*. Inte minst kom debatten att handla om hur kvinnliga författare hade behandlats i Lars Lönnroth, Sven Delblanc, *Den svenska litteraturen I-VI* (1987-1990).¹ Överallt rörde det sig om nya forskningsrön och infallsvinklar, men alla visste ju också att Fredrik Böök hade sagt att litteraturhistoria är "diktning över källorna". Man formulerade det inte så, men man visste det. Det går ju att skriva och organisera stoffet på högst olika sätt. Litteraturhistoria får aldrig vara tråkigt.

Det är många olika och inbördes motstridiga krav som kan ställas på en litteraturhistoria. De stora utmaningarna *nu* gäller bland annat hur hela världens litteratur – eller *litteraturer*, som i Margareta Peterson (red), *Världens litteraturer. En gränsöverskridande historia* (2011) – ska kunna dras in i det litteraturhistoriska studiet.² Den historien tyckte vi nog att vi kände till tidigare också. Det var väl just världslitteraturen vi undervisade i när vi inte höll på med vår svenska kanon? En och annan skrev till och med

böcker om den på egen hand: det låg inget chockerande i att ha sådana ambitioner. En beläst professor som Olle Holmberg kunde i slutet av 50-talet utan att darra på manschetten riva av 47 lektioner på raken om världslitteraturen. Hans kolleger i Danmark – Paul Rubow och F.J. Billeskov Jansen – firade stora triumfer med böcker som *Verdenslitteraturen i kort Begreb* (1953) och *Verdenslitteratur* (1982). Men det rörde sig oftast om den ”allmänna” litteraturen i världen, den som vi ”ägde”, den som förelåg och brukade nämnas i handböckerna, kanske med något tillägg i form av Kalidasas berömda indiska skådespel *Sakuntala*, senare också lite no-spel, några haiku-dikter och en del summarisk information om utomeuropeiska kulturer. Kanske någon roman från Afrika eller Latinamerika när man kom fram till våra dagar. Så såg det ut också i undervisningen långt fram på 70- och 80-talet.

Ett stort och välkommet försök att tänka samman världens litteraturer med den västerländska och svenska litteraturen i en stor, tillförlitlig och användbar berättelse görs nu i den av Carin Franzén och Håkan Möller redigerade *Natur & Kulturs litteraturhistoria*, i en volym på niohundrasextio sidor. Det är en rakt igenom dristig och väl genomförd satsning som sannolikt kommer att stå sig ett bra tag framöver som introduktion och handbok.

Uppläggning

Uppaktan till *Natur & Kulturs litteraturhistoria* är magnifik:

När och var börjar litteraturen? Överallt där vi finner spår av människans vilja att berätta. Världslitteraturen är berättelsen om människans berättande från de första svårtolkade tecknen i grottor över vår jord till dagens förbiflimrande teckenmängder. Den berättelsen börjar i grottorna.

Sen förs vi direkt in i en scen i Sydafrika där en avgörande ”kognitiv revolution” äger rum och sätter fart på både evolutionen och allt det som semiotiken senare får syn på... och så i berättelsens allra sista ord, efter resan genom historien fram till den makalösa expansionen i det sista stora kapitlet om vår samtid, anar vi en ännu större, oförutsägbart list hos litteraturen, som nu ”... i vissa former förbereder sig ...för en annorlunda framtid och planet, långt bortom den mänskliga historia som framkallat diktning, såsom vi lärt känna den.” Ett öppet slut och i viss mening romantiskt värre, med litteraturen som ett suveränt och grandios subjekt. Men resan är full av insikter och fakta. Man tvivlar aldrig på att skribenterna själva har varit där, om inte på platserna, så djupt nere i texterna eller sekundärlitteraturen.

Inledningen ger klara besked om hur man har tänkt. Det är just en berättelse och inget uppslagsverk, ”även om det med hjälp av registret kan användas som ett sådant”. Det borde nog stått att boken *med vissa förbehåll* kan användas som uppslagsverk, så man inte lockas att börja i den ändan; jag återkommer till det.

De stora kronologiska avsnitten ges i tio rubriker:

1. Floder, städer och skrift: 3000-700 f.Kr.
2. Antikens mångfald: 700 f.Kr – 300 e.Kr.
3. Världens vidgning och litteraturens breddning: 400-1400

4. En globaliserad litteratur: 1400-1600
5. En ny tids början: 1600-talet
6. Förnuftets och känslans århundrade: 1700-talet
7. Mellan extas och melankoli: 1800-1850
8. Kampen om verkligheten: 1850-1900
9. Modernismens decennier: 1900-1950
10. En överlastad värld: 1950-2020

Indelningen är inte sensationell, men formuleringarna är värda att notera. Här prioriteras skarpt i de tidiga delarna: *platser, medier, mångfald* är grundläggande kategorier; dynamiska begrepp som *vidgning, breddning, globalisering, kamp om verkligheten* är med hela vägen. På den konkreta nivån är man genomgående mån om allt som säkrar rörelse, aktiviteter, spridningsvägar, kulturella knutpunkter, bokproduktion, manuskript-kulturer, bildnings- och översättningscentra, marknadsplatser, salonger; inne i text-massorna sådant som föränderliga sago-cykler, kanoniseringsprocesser, antologier, transformationer av genrer, förskjutningar mellan medier. "Den borgerliga sentimentala romanen och den känslosamma lyriken transformerar element ur den höviska traditionen; dramatiken förborgerligas och till och med den anrika pastoralen återuppskannas i borgerlig kostym", kan man läsa i Otto Fischers avsnitt om 1700-talet. Det är så man kan tänka: litteraturhistoriskt. "Flera spanska dagstidningar tryckte exempelvis Fredrika Bremers kvinnoemancipatoriska *Hertha* på följetongplats under 1850- och 1860-talen, troligen översatt från franska bokutgåvor", skriver Åsa Arping i "Kampen om verkligheten: 1850-1900". Sådant är roligt att känna till och det är så man arbetar i modern komparativ litteraturforskning. Kolonialism, kapitalism, klassmotsättningar, genussammanhang är andra perspektiv som inte syns i rubrikerna men väl i berättelsen. *Känsla och förnuft, melankoli och extas*, liksom *modernism* är stora och luftiga begrepp med stor associationspotential som får karaktärisera de senare epokerna, fram till expansionen och överlastningen i nutiden. Angeläget och nytt är att *världen* hänger med rakt igenom, inte bara som mer eller mindre pliktskyldigt levererade tillägg, som det ofta har rört sig om i tidigare framställningar. Det ger substans åt rubrikernas alla dynamiska begrepp.

Därtill kommer åtta supplerande och fördjupande avsnitt kring grundläggande teman och problem som "Bibeln och litteraturen", "Koranen och litteraturen", "Litteratur och politik", "Litteratur och bildkonst", "Den estetiska vändningen", "Boken och bokmarknaden", "Litteratur och film" och "Litteratur och musik", allesamman strategiskt placerade så att de ger mening också i det diakrona förloppet. "Bibeln och litteraturen", "Koranen och litteraturen" – äntligen skulle man kunna säga: båda avsnitten med det dubbla perspektivet Bibeln/Koranen *och* litteratur och Bibeln/Koranen *och* litteraturen, om deras betydelse och vitt förgrenade genomslagskraft vidare in i genrer och föreställningsmönster genom historien. Sådant har saknats tidigare, inte i specialstudier naturligtvis, men i de stora handböckerna. "Litteratur och politik" dyker upp *mitt i* – just innan "En ny tids början: 1600-talet" intar scenen. "Boken och marknaden" kommer påpassligt mellan två kapitel om 1800-talet. Båda avsnitten blickar naturligtvis både bakåt och framåt och ger perspektiv som är relevanta genom hela historien. "Litteratur och film" blir aktuellt när vi är inne i 1900-talet. Var avsnitten om "Litteratur och bildkonst" och "Litteratur och musik" kommer in

spelar mindre roll. Alla avsnitten fungerar nämligen utmärkt vart och ett för sig, som självständiga delar i det stora maskineriet; både som fördjupningar om man är inne i en viss period, och som startpunkt för ett visst valt tematiskt stråk, om man till exempel skulle hålla på med undervisning.

18 välmattade kapitel alltså, författade av 19 olika skribenter (två i estetikavsnittet), som kan föra framställningen *up to date* och ta in ny forskning i resonemangen. Det är nämligen en poäng här, att det tänks inne i framställningen, det rör sig som man kunde vänta sig efter flera decenniers sysslande med teori i bred mening, om en *reflekterad* litteraturhistoria.

Infällda i den övergripande historien – som i kvantitativa termer fortfarande främst är den som är ”vår”, den västerländska, eller den som ses med västerländska ögon, med allt vad man kan önska sig i form av vår hävdvunna kanon och en massa nyheter därtill, inte minst en lång rad kvinnliga författare – finns avsnitt om litteraturen på andra i håll i världen, skrivna av sju experter. Och de avsnitten ska alltså inte bara adderas, utan integreras i den stora historien – och det lyckas, som jag ser det, väl. Det är ett genuint och upplysande nöje att ta del av ”Parallella skeenden i Asien” inne i Carin Franzéns avsnitt om 1600-talet, eller om den religiösa och folkliga berättarkonsten i Indien, inne i Ingela Nilssons stora kapitel om antiken. Den vidgning av världen och breddning av litteraturen som signaleras i titeln till Anders Cullheds avsnitt om litteraturen 400-1400 e. Kr. blir tidigt påfallande och konkret, med hjälp av experterna: Margareta Petersson (Indien/Sydostasien), Martin Svensson Ekström (Kina), Monica Braw (Japan), Stefan Helgesson (Afrika) och Tetz Rooke (Västasien/Nordafrika). I senare kapitel tillkommer Christina Kullberg (karibisk litteratur) och Anne Heith (de cirkumpolära folkens litteratur). Det är en överskådlig och vacker komposition som redaktörerna, Håkan Möller och Carin Franzén kan presentera.

Användbarheten

Systemet med olika avsnitt, som dels hänger samman, dels står på egna ben, ger läsaren en rad möjligheter. Man kan i princip gå ombord var som helst – liksom i Julio Cortázars berömda labyrintroman *Hoppa hage* (1963) – och göra sig en egen rutt bland jordens litterära världar. Inte minst för undervisningen i litteraturvetenskap på olika nivåer kommer här säkert att kunna öppna sig nya möjligheter.

En vore att starta i något eller några av fördjupningskapitlen.

De mest grundläggande och outhärliga av dem är – kunde man bestämma sig för – Johan Svedjedals ”Boken och bokmarknaden” och Stefan Jonssons ”Litteratur och politik”. Svedjedal gör en särskild teoretisk poäng av att framhäva den materiella *boken* framför den mer fritt svävande *texten* som det vi har att utgå från. Frågor kring sådant som vilka ”de stora berättelserna” är, eller ”är allt berättelser?”, eller vad *texten* bär på, vad det är som bär *upp* den, det vill säga sådant som vi *också* har hållit på med sedan 70-/80-talet, är inte Svedjedals intresse här. Han ger en instruktiv och användbar introduktion till just distinktionen mellan bok och text, men spetsar också till det i en lite polemisk situation, där, säger han, det bara är den ”naivaste litteraturtolkaren” som numera kan ”tro att frågan om genre är en litteraturteoretisk fråga”. Frågan ”ägs” ju av ”förlag, marknadsavdelningar och bokhandlare, som alla placerar en bok genremässigt genom utstyrsel, ämnesord och hyllplacering”. Jovisst. Men reaktionerna, mot

sakernas tillstånd, artikuleras ju inte bara av den naive litteraturtolkaren, utan inifrån själva litteraturen från romantiken och framåt. Det kan man läsa om både i Mats Janssons "Modernismen decennier: 1900-1951" och hos Jesper Olsson, i hans utförliga berättelse, i "En överlastad värld: 1950-2020", om samtidens alla experimentella utbrytningsförsök och viljan att flytta runt bland genrer och andra förutsättningar. De kritiska frågorna – också de mycket handfasta, kring kontexter och litteraturens "reflektionsrum" – kan man formulera med hjälp av Stefan Jonssons "Litteratur och politik"; de båda perspektiven utesluter inte varandra. Utifrån Svedjedals och Jonssons kapitel kan man etablera en uppsättning infallsvinklar – som man sen kan tillämpa i en genomgång av ett urval verk eller situationer i litteraturhistorien. Då har man ändå fått med sig så mycket mer än namn och årtal, det vill säga det som ofta efterfrågas som ett minimiått på "bildning". På samma sätt går det att starta i de andra fördjupningskapitlen, med deras osökta anknytningar till bildkonsten och hela mimesis-problematiken (Lisa Vikström), till filmen och berättandets förvandlingar (Lars Gustaf Andersson) eller, för den delen, till den mänskliga *rösten* och de performativa aspekterna i litteratur/musik-kapitlet (Axel Englund). De skickliga sångerskorna och recitatorerna i Bagdad på 800-talet, som enligt en samtida litteraturhistoriker hade en repertoar på "över fyra tusen sånger och kunde tio tusen verser poesi", är inte att förglömma.

Bland fördjupningarna sticker Cecilia Sjöholms och Sven-Olov Wallensteins ambitiösa "Den estetiska vändningen" ut en smula. Den är skriven med lätt hand och som sig bör orienterad mot estetiska problem. Men även mot en problematisering av problemen som kan gå lite väl långt eller hastigt i det här sammanhanget. Då tänker jag inte på presentationen av ämnesområdet som på en gång större än de sköna konsterna och som inriktat mot de estetiska erfarenheterna (inklusive naturupplevelser och hisnande upplevelser av storslagna idéer), snarare än mot reglerna (som i en del av poetiken) eller de filosofiska idéerna (så som till exempel Strindberg under sina studier i Uppsala mötte dem i de estetiska *systemen*). Jag tänker snarare på den *vändning* som rubriken signalerar. Man väntar sig kanske en mer dramatisk vändpunkt kring slutet av 1700-talet, som i sin tur kunde ge en bakgrund till den estetisk-kritisk-teoretiska vändning som ägde rum både i konsten/litteraturen och i tänkandet kring den från det sena 1970-talet och framåt, med Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe och Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* och annat av teoretisk art som kom att präglade debatten under kommande decennier. Ett problem här kan ha varit att så mycket av det man kunde tänka sig under estetik-rubriken tas upp på andra håll i boken.

Ärendet blir nu på en gång mer specifikt och mer vittsyftande. *Vändningen* syftar på att "skönheten frikopplas från det goda, och att relationen mellan konst och moral blir ett problem" under 1700-talet, en problematik som kan anas redan i antikens begreppsvärld och som materialiseras i medeltidens hovkultur, där *smak* blir något som utmärker den bildade hovmannen gentemot den obildade massan – men som sedan "frigör sig från de italienska hovens aristokratiska värld – och från att vara manligt genuskodad – till att förvandlas till vars och ens rätt att uppfatta konst, via sin egen spontanitet som Kant formulerar det". I en sådan snabbspolad estetikhistoria från antiken och fram till idag ryms en mångfald av synpunkter, allting blir mer komplicerat och plötsligt får man reda på att estetiken "formas (...) vid demarkationslinjen mellan väst och andra kulturer"...och att flera av estetikens företrädare, till exempel

Kant, ”kan läsas som föregångare för ett rasistiskt sätt att tänka”. Lika märkligt – som om det vore *commune bonum* – meddelas att Kant ”tidvis (...) har blivit kritiserad för att genuskoda det moderna geniet som manligt”. Smakbegreppet slapp ut ur genuskodifieringen när det inte längre associerades med aristokratiska hovmän – men hos Kant kom det tillbaka, när geniet blev genuskodat som manligt. Å andra sidan har begreppet ”det sublima” hos Kant inspirerat ”till en öppnare och mer amorf historie-skrivning som inte längre ser konsten som ett autonomt fält”, utan öppnar upp mot en historisk analys av *subjektet*, ”vars historia är sammanvävd med konstens”. Det låter som ett rätt omfattande projekt – frågan är väl i vilket sammanhang ett sådant skulle kunna sättas igång och bli meningsfullt.

Om man vill gå direkt till det historiska skeendet tänker jag mig att det går att använda de utomeuropiska spåren som bakgrundslitteratur, både till breddning av studiet av en viss epok och i ett mer diakront studium, exempelvis en historisk kurs där man gör nedslag i litteratur från Afrika.

Blir det inte för summariskt eller ytligt?

Nej, här har man nämligen Stefan Helgesson som en minst sagt välinformerad guide. Hans knappa tjugo sidor om litteraturen i Afrika är strategiskt utlagda i de olika större historiska avsnitten. En av ambitionerna har varit att visa på komplexiteten, på att ”afrikansk litteratur” oavbrutet måste relateras till kontinentens specifika och sammansatta historia. Det gör att både litteraturens historia och sättet att komma den till livs oavbrutet måste specificeras och kompliceras. Ett kort avsnitt om ”Afrikas litteratur” inne i det övergripande historiska kapitlet om tiden 1800-1850, Matthias Pirholts ”Mellan extas och melankoli”, kapitlets näst sista, just före summeringen i en sida om ”Arvet från romantiken”, kan illustrera hur det går till. Första frågan är relationen mellan den europeiska romantiken och litteraturen söder om Sahara. Sambanden är lätt räknade, säger Helgesson inledningsvis. Den skotske antislaveriaktivisten Thomas Pringles samlade ett stort antal dikter med kritisk tendens mot den brittiska kolonialismen i *African Sketches* (1834) – det blev, tillsammans med hans tidskrift *South African Journal* (1824) startskottet för en engelskspråkig litteratur i Sydafrika. På samma sätt kom José da Silva Maia Ferreiras diktsamling *Espontaeidades da minha alma* (Spontana utflöden ur min själ) (1849) att öppna portarna för en portugisiskspråkig litteratur i Angola, men redan titeln antyder att Ferreira hade tagit intryck av ett romantiskt lyriskt förhållningssätt som han hade mött under sin vistelse – i Brasilien.

Parallellt pågår de muntliga kulturerna, till synes obekymrade om sina kopplingar till den europeiska romantiken och principiellt svåra att periodisera.

Men i och med att forskare och författare i Europa började intressera sig för den muntliga litteraturen som form görs också under tidigt 1800-tal de första nedteckningarna av muntliga framföranden i Afrika. Senare under seklet, i takt med ökande mission men också genom antropologins framväxt, skulle detta bli mer systematiskt och även problematiskt, eftersom insamlandet ofta utgick från en evolutionär kulturförståelse som stämplade muntlighet som ”primitiv”.

Den muntliga litteraturen är notoriskt svår att relatera till våra kategorier och har också getts olikartade ideologiska laddningar i de inhemska kritiska konjunkturerna: under 1960-talet kom muntligheten närmast att ses som en essentiell kvalitet i den

afrikanska litteraturkritiken, medan den idag snarare ses som ett medium bland andra, till exempel tryckmediet. Så pekar muntligheten både bakåt i tiden – till grioternas sago-cykler och det stora *Sunjatta*-eposet (som gäcker forskarna med alla sina versioner och den svårfångade hjälten, Keita och hans mor, buffelkvinnan, som förser honom med övernaturliga krafter) – och framåt och in i nutida *spoken word*-miljöer. Men också, idag, som något helt annat: som levande praxis i *youroba*-kulturen, där ett högt utvecklat genresystem opererar inne bland hyllningsdikter, verser med ”konsultativ” funktion (handlingsalternativ i kniviga situationer) och genealogiska lokalmytologier kring byar, släkter och städer.

En mer horisontell möjlighet erbjuder sig också. Givande och lärorikt är det naturligtvis att stanna upp ett tag i det historiska flödet och mer energiskt försöka tänka samman vad som händer runt om i världen under en viss epok, eller rent av ett enda århundrade eller ett decennium: det skulle bli en bra introduktion till vad det vill säga att hålla på med litteraturvetenskap, en som gör anspråk på att vara ”comparative” i en lite mer kvalificerad mening, *idag* (och inte som ofta runt om på institutionerna, till exempel i USA, nöja oss med att vi sysslar med ”great books”). Tag till exempel perioden 400-1400, som i Anders Cullheds stora genomgång behandlas under rubriken ”Världens vidgning och litteraturens breddning”. Breddningen rör inte minst själva vårt studieobjekt. Litteraturen innefattar sådant som kommentarer, redaktionellt arbete, traditionsförmedling, manuskripthantering, bibliotek, utbildningsvägar, grundläggande språkliga sammanhang (de olika språken i Indien, arabiskans funktion som ett gästfritt *lingua franca* under flera århundraden), översättningsknutpunkter – Bagdad och Toledo – för att inte tala om de betydelsefulla bokförlagen i Shanghai som introducerar tusentals översättningar av västerländska texter från alla kunskapsdiscipliner, inklusive litteraturhistoria i början av 1900-talet. Plötsligt blir de europeiska katedralskolorna (som den i Lund) intressanta: det var ju där det bedrevs drill i begreppsanalys och argumentationsteknik. Lutan, pappret, slutrimmet, latiniseringen, arabiseringen – allt fanns där på en gång i Andalusien. Den sofistikerade berättartekniska ”modernismen”, redan i riddarromanerna. En lång rad sådana relativiserande insikter kring institutionella och språkliga sammanhang blir en utmärkt bakgrund till den europiska litteraturen från senantiken till medeltiden. På vägen fram emot nästa stora epok, med ”En globaliserad litteratur: 1400-1600” får man också insprängda avsnitt om ”Abbasidisk tid – den arabiska medeltidens litteratur”, ”Arabisk och hebreisk litteratur i väst” och ”Persisk litteratur”, som hjälper oss att förstå hur strömmarna och influenserna går kors och tvärs genom Europa. ”De germanska litteraturerna” rör sig i ett större mönster, utan att mista sin egenart. Dante och Petrarca blir inte mindre av att presenteras i ett scenario som är *world-wide*.

Textur

Från *strukturen* och det som Johan Fjord Jensen en gång i jämförelsen mellan litteraturhistoriska framställningar kallade *akturen*, det vill säga hur boken kan gripa in i olika pedagogiska och kulturpolitiska sammanhang, kan man röra sig mot intryck från det som kan hänföras till mer ”ytliga” drag i texten, *texturen*. Hur är det att läsa och hålla verket i sin hand, hur skapar man livfullhet och förtroende, hur fungerar sådant som berättarteknik, citatkonst, bildtexter, register.³

Också på denna nivå finns mycket gott att säga. Till all lycka har man, särskilt i de tidiga avsnitten, inte dragit sig för rätt utförliga och livfulla referat av verk, främst de episka, som läsarna av naturliga skäl inte kommer att möta på egen hand. Motsatsen är ju de många litteraturhistoriska framställningar som nöjer sig med att nämna en massa verk – förhållandet här emellan, mellan beskrivning, referat och citat är alltid prekärt. Redaktörerna har lyckats stämma samman de många berättarrösterna i en rimligt homogen och oftast levande framställning, där det är lätt att göra egna fynd. Man har inte heller varit så snara att ta till det anekdotiska, som i och för sig kan vara informationsladdat och som dessutom har en lång egen historia, både i Kina och i Europa (där anekdoter skrevs in i marginalerna till handskrifternas *skolier* redan under antiken).⁴ Däremot utnyttjas skickligt ett annat grepp för tätt packad extrainformation: de korta bildtexterna. En särskild eloge är Thomas Götselius värd för det suveräna pedagogiska utnyttjandet av situationer i Cervantes *Don Quijote* som får tjäna som upptakt eller illustration till flera olika sammanhang.

Inledningens formulering, att det inte rör sig om något uppslagsverk, ”även om det med hjälp av registret kan användas som ett sådant”, får man som antytt ta med en nypa salt. Man ska i varje fall inte börja i den ändan. För i så fall kunde man undra över varför Theodor W. Adorno finns med, men inte Walter Benjamin (som dock nämns i ”Den estetiska vändningen”), Frantz Fanon men inte Georg Lukács (förutom i en boktitel, Gunnar Gunnarssons bok om Lukács), Jean-Francois Lyotard men inte Marshall McLuhan, Erich Auerbach men inte Mikhail Bakhtin, Günter Grass men inte Anna Seghers, Robert Burton men inte Robert Burns. Sådana övningar blir snabbt futila och man kan få för sig att man gör symptomatiska fynd. I några fall kan det förklaras med att personregistret inte inkluderar litteraturförteckningen – och i de verk som nämns *där* hittar man naturligtvis allt man kan önska. Dock saknas, åtminstone i den första utgåvans första tryckning, referenslitteratur till Stefan Helgessons fördjupningsavsnitt ”Afrika söder om Sahara”.

På en punkt blir man mer konfunderad. Svenska gestalter i världsformat ska inte lyftas fram just här – det är helt i sin ordning. Men en ur alla synpunkter stor författare som Carl Jonas Almqvist återfinns inte i personregistret, även om han får en rimlig presentation i berättelsen om romantiken. Swedenborg? *En passant*, i en uppräknings av litteraturhistoriskt viktiga verk som har blivit utsatta för censur av katolska kyrkan. Inget om hans inflytelserika verk eller tänkande. Samma sak med Eric Hermelin – men han finns å andra sidan varken med i registret eller i berättelsen; varken hos Tetz Rooke i hans presentation av Rumis *Mesnavi* eller någon annanstans. Torbjörn Säfve och hans roman *De sanna och de falska* (2007) i all ära, men när vi nu på svenska har tjugotvå större verk persisk poesi från tiden 900-1400, omkring åttatusen sidor, i svensk översättning av Eric Hermelin, så blir det lite torftigt som exempel på författare som varit i kontakt med islam och sufism, särskilt som man lägger så stor vikt vid receptionshistoria på andra håll i verket. Dessvärre ser det ut som en – högst diskutabel – tanke.

Till texturen hör också det yttre. Det visuella och taktila, från omslaget och förnimelsen av själva den pjäs man håller i handen, och sedan in bland bilder och grafer och register och annat. De där fem-sex svindlande sekunderna när man tar fram boken ur hyllan eller lyfter den från skrivbordet. Boken är naturligtvis tung, men, föreställer jag mig, ändå rätt behändig att färdas med under långa studietimmar, gjord i danskt

band med mjuk pärm och flikar invikta både på framsidan och baksidan, i smakfull formgivning av Annika Lyth. Omslagsbilden, som återger detaljer från Helene Schjerfbeck's akvarell "Läsande flickor" (1907), är diskret kongenial med några av bokens bärande sociologiska perspektiv. En sträng av sådana bilder av läsare blir till ett eget visuellt ledmotiv. Loggan på utsidan, Natur & Kulturs, verkar vi få leva med, förlaget vill uppenbarligen att vi ska kalla den här litteraturhistorien för *Natur & Kulturs Litteraturhistoria* (på litteraturvetargolvet, bland lärare och elever, kommer den nog ändå att kallas "Franzén/Möller" eller "Den lilla tjocka").

Redaktionen av bilderna är gjord med precision och finess. Här finns det många freskelser att undgå – det är lätt att hitta exempel på alltför lättfångna *Zeitgeist*-illuderande illustrationer runt om i de litteraturhistoriska verken (existentialism, jaha, då blir det Café de Flore och Juliette Greco), liksom klichéer ur de fysiognomiskt avlästa och väl traderade författarporträtten (den lurige Voltaire, den extravaganta Karen Blixen eller, rätt fyndigt, den korrekta posttjänstemannen Bo Bergman, som "betraktar oss med den illusionslöse humanistens klara blick" på Albert Engströms porträtt i *Den svenska litteraturen IV*). Anaïs Nin i sängen? Jovisst, men i denna bok som *läsande*.

Till den lyckade bildsättningen hör det sparsmakade bruket av helsidesbilder. Några säkra kort finns det ju: Orfeus, Laokoon, Baudelaire och några till. Ett porträtt av "La liseuse" (Läsarinnan) från 1770-talet fångar upp anslaget från omslaget, med en ung kvinna uppslukad av läsning: "ett under 1700-talet nytt och inte sällan problematiserat läsbeteende", som bildtexten meddelar. Porträtt av författare, med karaktärsfulla målningar av Margareta av Navarra, en tankfull René Descartes och en Voltaire som dikterar – och så, vid modernitetens tröskel – ett oemotståndligt fotografiskt porträtt av Baudelaire (men inte det klassiska, av Étienne Carjat, som låg bakom Folke Isakssons berömda "Baudelaire's ögon" i *Tecken och under* (1980)).⁵ Fichte, Schelling, Hegel och Höderlin, fyra Kant-kritiker i Jena, får samsas på en sida, liksom Dorothea Schlegel, Caroline Schelling, Karoline von Günderrode och Bettina Arnim på en annan: det är bilder från tiden och miljöerna som adderar rymd och atmosfär till den löpande texten utan att förlora sig ut i någon allmän kulturhistoria.

Ofta ägnas de helsidesstora bilderna åt boksidor och manuskript som har något att berätta både om teknik och tillkomstsituationer: det är roligt och upplysande att få se första sidan i Gutenbergbibeln som exempel på den för ögat hårfina skillnaden mellan medeltidens illuminerade manuskript och den första tryckta boken – och att ta del av det fantastiska bild-berättandet i myterna kring den store indiske poeten Tulsidas (1532-1623). I "Modernismens decennier": Ezra Pounds berömda marginalanteckningar till T S Eliots *The Waste Land* och sista sidan av manuskriptet till Prousts *Den återfunna tiden*, nedklottrad och full av överstrykningar och korrigeringar. Valfunna glimtar, rakt in i verkstäderna.

Det är där man lämnar verket, i en känsla av att ha fått vara med inne i verkstaden och ta del av den glädje och flit som har präglat det hela – och fortfarande rymts däri. Uttryck som den höviska kärlekens *gai saber*, det glada vetandet som förädlar människan, eller Hemingways *The Moveable Feast* ligger nära till hands när man vill karakterisera författarnas respekt inför sina objekt och deras nyfikenhet kring hur allt hänger samman. Men framför allt får man ju lust att gå vidare.

Noter

- 1 Om representationen av manliga och kvinnliga författare i svenska litteraturhistorier jfr Lisbeth Larsson, "Den angelägna litteraturhistorien", i *Att skriva god historia*, Karl Erik Gustafsson & Per Rydén red. (Göteborg: NORDICOM-Sverige, 2003), 68.
- 2 Jfr min recension av *Världens litteraturer. En gränsöverskridande historia* av Margareta Petersson red., *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol. 41 (2011:3-4), 167ff och min artikel "'Linguistic Signature and National Impatience'. En formel hos Gayatri Chakravorty Spivak", i *Resor i tid och rum. Festskrift till Margareta Petersson*, Annette Årheim, Maria Olauson, Peter Forsgren & Lars Elleström red. (Göteborg/Stockholm: Makadam, 2013), 232–240.
- 3 Om tidigare internationella världslitteraturhistoriska framställningar, se Anders Pettersson, "Introduction. Concepts of Literature and Transcultural Literary History", i *Literary History. Towards a Global Perspective* vol. 1 *Notions of Literature Across Times and Cultures*, Gunilla Lindberg-Wada red. / Anders Pettersson red. (Berlin/New York: de Gruyter, 2006), 1–35. Om möjligheterna att jämföra synen på litteraturhistoria i olika litterära kulturer, se Per Erik Ljung, "Inventing Traditions. A Comparative Perspective on the Writing of Literary History", i *Literary History. Towards a Global Perspective* vol. 3 *Literary Interactions in the Modern World* 1, Lindberg-Wada red. / Margareta Petersson red. (Berlin/New York: de Gruyter, 2006), 30–66. Om drivkrafterna bakom och mottagandet av en rad litteraturhistoriska verk i Norden, se Per Erik Ljung, "Litteraturhistoria efter andra världskriget – några tendenser", i *Videnskab og national opdragelse. Studier i nordisk litteraturhistorie-skrivning* 2, Per Dahl & Torill Steinfeld red. (København: Nordisk Ministerråd, 2001), 617–706.
- 4 Om Sven Delblancs förkärlek för anekdoter och färgstarka värderingar i redigeringen av *Den svenska litteraturen* 1–6, Lars Lönnroth & Sven Delblanc red. (Stockholm: Bonnier, 1987–1990), se Per Rydén, "Den möjliga historien", *Att skriva god historia*, Karl Erik Gustafsson & Per Rydén red. (Göteborg: NORDICOM-Sverige, 2003), 135f.
- 5 Jfr Anders Palm, "Strindbergs huvud och Baudelaires ögon", i *I Musernas sällskap. Konstater och deras relationer. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth 19.10.1992*, Bernt Olsson, Jan Olsson, Hans Lund red. (Höganäs: Wiken, 1992), 157–185.

IMORGON

TORSTEN PETTERSSON

LITTERATURVETENSKAPEN I FRAMTIDEN

Från kanoncentrerad subaltern till litterärt medveten
samhällsaktör

Tidskrift för litteraturvetenskap är att gratulera till femtio år av livaktig verksamhet och till idén att i sitt jubileumsnummer även blicka framåt i tiden. När jag nu har fått tillfälle att svara på denna inbjudan försöker jag inte deskriptivt spekulera om hur det kommer att bli utan snarare formulera ett program för hur det borde bli i ett samhälle vars nuvarande trender med en viss säkerhet kan extrapoleras in i framtiden. Därtill har jag tagit intryck av den framtid som redan är här: de unga läsare som kommer att bära upp den litterära kulturen under de närmaste femtio åren. Deras sätt att läsa – och även att motsätta sig litteraturläsning – möter vi litteraturvetare i vår undervisning på grundnivå och jag har även mött det i empiriska läsarstudier på gymnasienivån.¹

Till mitt bakgrundsmaterial hör existerande forskning, andras och min egen, i vilken jag pekar på möjliga och sammantaget rikhaltiga utgångspunkter för litteraturvetenskapens framtida utveckling. På en metanivå kan jag sägas fortsätta den ämnesdebatt som har beskrivits av Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson i *Hamlet eller Hamilton? Litteraturvetenskapens problem och möjligheter* (2007).² Med dem delar jag helhjärtat en strävan efter förnyelse och på sätt som nedan markeras ansluter jag mig till två av deras rekommendationer medan jag avviker från en. I övrigt överlappar våra synpunkter inte men de kan komplettera varandra.

Kris för litteraturen och litteraturvetenskapen

En utgångspunkt måste vara att litteraturen under 2000-talet har tappat mark för att läslusten och läsförmågan har gått tillbaka i befolkningen som helhet. Mitt intryck – bekräftat av åtskilliga kolleger – är också att litteraturvetenskapen under samma tid har gått tillbaka i den akademiska världen, gällande både antalet lärar- och forskartjänster och genomslagskraften hos externa forskningsfinansiärer. I bägge avseendena är det

därför på sin plats med ett visst krismedvetande, en beredskap för aktiva åtgärder som kan motverka denna utveckling.

I det följande talar jag ibland mer om undervisning än forskning men underförstått är då att den pedagogiska inriktningen ska stödjas av motsvarande forskning. Under separata rubriker tar jag upp väsentliga frågor men jag börjar med trender och aktuella litteraturvetenskapliga reaktioner som är viktiga men så uppenbara att de kan behandlas i korthet.

En genomgripande bakgrundsfaktor är *digitaliseringen* som redan starkt har påverkat människors läsning. Dels minskar läsvolymen drastiskt då nätsurfande och billigt streamade tv-serier upptar allt mer tid, dels övergår läsningen från boksidor till e-böcker och ljudböcker. Ett allt mer angeläget forskningsfält blir då vad som transformeras när man tar till sig ett litterärt verk på andra sätt än genom läsning från baksidan.³ Detsamma gäller den pågående vidareutvecklingen av digitalt fungerande litteratur såsom hypertexter.⁴ Ett verkligt publikgenombrott för den låter vänta på sig men det förbereds kontinuerligt av befolkningens tillgång till och behärskning av motsvarande teknik. Inom annan forskning erbjuder sig även ständigt nya digitala möjligheter till bland annat omfattande datakörningar av hela litterära perioder och till studier av var läsarna dröjer i sitt mottagande av e-böcker och ljudböcker och var de överger verket i fråga. Allt detta är värt att välkomna som tillväxtområden som under årtionden framöver sannolikt kommer att öppna upp än mer hisnande nya möjligheter.⁵

Som en del av läsningens allmänna nedgång är det en trend att *skönlitteraturen*,⁶ det vill säga lyriken och den icke-populära skönlitterära prosan, *läses allt mindre*; den går ut i allt mindre upplagor och blir rent ekonomiskt allt mindre attraktiv att ge ut,⁷ återutge eller ge medieutrymme. Stort genomslag – inom ramen för den allmänt minskade läsvolymen – får däremot populärlitteraturen, barn- och ungdomslitteraturen och olika former av självbiografi. En annan mer omfattande trend är att *den västerländska hegemonin allt mer utmanas* genom globaliseringen och genom ett växande motstånd mot både uppenbara och mer smygande former av etniska fördomar och neokolonialism. I båda avseendena behöver litteraturvetenskapen markant vika om sin inriktning. Där litteraturen frodas i samhället bör litteraturvetenskapen vara med, inte definiera ut sig genom en oproportionerlig koncentration på västerländsk skönlitteratur. Som Forslid och Ohlsson har framhävt behöver vi verkligen ”Hamlet och Hamilton” – och mer därtill.⁸ Jag argumenterar i tur och ordning för en nödvändig framtida litteraturvetenskaplig dubbelkompetens: dels en – omkalibrerad – historiebeärsning; dels en samtidsinriktning som stöder skola, nöjesläsning och litteratur i bruk i ett digitaliserat och globaliserat samhälle. I slutet av artikeln skisserar jag sedan en motsvarande grundutbildning.

Otidsenlig litteraturvetenskaplig identitet

Till det ovanstående kan genmås att min krisbeskrivning inte är ny,⁹ att det förekommer en hel del forskning på såväl barn- och ungdomslitteratur som populärlitteratur¹⁰ och att handboken *Världens litteraturer* (2011) har presenterat en balanserad bild av litteratur från många olika kulturkretsar.¹¹ Ja, men det räcker inte. Problemet är att detta inte har fått plats i kärnan av litteraturvetenskapen. Utöver en självklar metodmed-

vetenhet definieras denna kärna materialmässigt fortfarande ungefär på samma sätt som på 1900-talet som en behärskning av västerländsk skönlitteratur för vuxna från begynnelsen till våra dagar. En sådan genomgång fyller ämnets identitetsgrundande A- och B-kurser och den etablerade läroboken *Litteraturens historia i världen* (1990 och senare), i de nyaste upplagorna med en ungefär femprocentig andel utomvästerländsk litteratur.¹²

Av särskilt intresse för litteraturvetenskapens aktuella identitetsbild är den senaste historiska generalmönstringen, *Natur & Kulturs litteraturhistoria* (NK, 2021).¹³ Författad av ett femtontal forskare från ämnet litteraturvetenskap och ett tiotal andra forskare är den inom sina egna ramar på många sätt lärd och beundransvärd – men vilka är dessa ramar? Titeln anger ett oinskränkt anspråk på att täcka allt som i dag rimligtvis kan uppfattas som litteratur och detta motsvaras också av omfånget: nästan ettusen tätt tryckta tvåspaltiga sidor. Hur väl faller detta anspråk ut i olika dimensioner?

Beträffande globaliseringen följer volymen mönstret i det samnordiska projektet *Litteraturens världshistoria* (1–12, 1971–74) genom att anlita språkämnenas regionspecialister för litteratur utanför västerlandet.¹⁴ Den delar också föregångarens bedömning att denna litteratur under antiken är beaktansvärd nog för att tilldelas cirka 40% av utrymmet men att den därefter tappar i relativ betydelse: i det äldre verket är dess andel efter antiken en knapp tiondel, i det nya ungefär en femtedel. I 2000-talets allt mer multifokala värld är det en andel som i längden sannolikt måste växa, men här tar NK ändå ett steg framåt, understött av verkets generella strävan att beakta ”transnationella rörelser” såsom västerlandets växelverkan med andra kulturkretsar.¹⁵

Mer problematisk är NK i ett annat avseende. På 1900-talet drogs en skarp gräns mellan *Författare och förfuskare*, som en boktitel från 1959 formulerade det,¹⁶ mellan värdefull skönlitteratur och ”skräp-” eller ”kiosklitteratur” värd varken studier eller recensioner. Under 2000-talet har emellertid populärlitteraturen som en kulturform i sin egen rätt intagit en självklar plats på kultursidorna, i litteraturvetenskapen och naturligtvis fortsättningsvis bland läsarna. Så dock inte i NK, som ägnar den endast en hundraedel av sin textmassa – och likaså tilldelar barn- och ungdomslitteraturen blott en hundraedel.

Således är fortfarande den grundläggande helhetsbilden av en svensk litteraturvetares materialbehärskning och samhällsuppdrag: århundraden av *svensk och västerländsk skönlitteratur för vuxna*. Detta är kärnan i ämnesidentiteten och för många nog som fält för den egna forskningen. Andra studerar förvisso andra former av litteratur, men dessa framstår som valfria tillägg till den självklara kärnan, nu åter cementerad av NK både som självbild och som bilden utåt av vad litteraturvetenskap är och bör vara. Den djupt förankrade tyngden i detta understryks därtill av att bokens uppläggning inte har bestämts av några få redaktörer utan diskuterats fram under två konferenser.¹⁷

Denna redan nu otidsenliga uppfattning av centrum och periferi bör i en framgångsrik framtida litteraturvetenskap vara tydligt omdefinierad. Den historiska sidan av en litteraturvetares grundläggande forskningsprofil – även återspeglad i anställningskrav – bör omfatta en behärskning utvidgad både geografiskt och genremässigt bortom västerländsk skönlitteratur för vuxna. För tiden efter cirka 1750, då populär- och barn- och ungdomslitteraturen uppstod i modern mening, bör dessa litteraturtyper i grundkurser, handböcker och uppslagsverk tilldelas kanske en åttondel var. Väsentligt är även att de inte segregeras utan framställs som en integrerad del av 2000-talets

litteraturuppfattning. Det möjliggör också en ömsesidig historisk belysning som nu blockeras av den invanda disproportionen mellan centrum och periferi. Som ett litet axplock av möjliga aha-upplevelser kan man då tänka på brottsskildringar hos Eugène Sue och Dostojevskij; kolonialism hos Joseph Conrad ("Heart of Darkness", [1899] 1902) och H. Rider Haggard eller sedd från andra hållet hos Chinua Achebe (*Things Fall Apart*, 1958); proletär samhällsprotest hos Martha Sandwall-Bergström (Kulla Gulla-serien, 1945–1951) och Jan Fridegård (Lars Hård-serien, 1935–1936); sexualitet och makt hos E.L. James (*Fifty Shades of Grey*, 2011) och Margaret Atwood (*The Handmaid's Tale*, 1985); eller pseudodokumentarism hos Borges (*Ficciones*, 1944) och Stephen King (*Carrie*, 1974). Till det kommer naturligtvis ett större intresse för digitala litteraturtillämpningar än det fåtal sidor som nu avrundar *NK*, med ömsesidig belysning mellan t.ex. Michael Joyce *Afternoon, a Story* (1987) och Italo Calvino *Om en resande en vinternatt* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979).

Rent språkligt har litteraturvetare tillgång till en stor del av den relevanta populär- och barn- och ungdomslitteraturen och till den litteratur som bland annat i Afrika och Indien har skrivits på engelska eller franska. För kulturkretsar som, från vårt perspektiv, är mer svårtillgängliga uppstår en organisatorisk fråga: Hur ska ett samarbete kunna etableras i både undervisning och forskning med de litteraturvetare inom språkämnen som besitter de nödvändiga specialkunskaperna?¹⁸ En första lösning vore kanske att litteraturvetenskapen delade en undervisningstjänst med ett språkämne och därmed vid en högskola förvärvade specialistkompetens i arabisk litteratur, vid en annan i japansk litteratur et cetera.

Den transtemporala värdekonflikten

Karakteristiskt för skola, förlag och medier i dag är en inriktning på litteratur från de senaste årtiondena. Litteraturvetenskapens dominerande intresse gäller däremot litteratur från tiden före år 2000. Utöver en allt viktigare samtidsorientering är det ändamålsenligt att vi som enda samhällsaktör fortsätter att kultivera detta historiska perspektiv – men vi bör mer än nu uppmärksamma ett problem som då uppstår. Som bekant infördes i Sverige och många andra länder allmän och lika rösträtt på 1920-talet men det innebar inte att vare sig kvinnoförtryck eller rasism försvann eller ens tydligt brännmärktes. Det skedde inte förrän samhället och rådande attityder började omdanas av den radikaliserings som stenografiskt kan betecknas som "1968". Först genom denna andra våg av demokrati började principen om alla människors lika värde tillämpas på allvar. Under en lång process fram till i dag har det inneburit en omorientering för jämställdhet och mot bland annat rasism och homofobi.

Jämställdheten är baserad på den samartsfeministiska övertygelsen att alla väsentliga skillnader mellan kvinnor och män är sociala konstruktioner som kan och bör reformeras i riktning mot en jämn könsfördelning i samtliga samhällspositioner. Därmed avvisas en tidigare föreställning – öppet hierarkisk eller jämlikt särartsfeministisk – om naturgivna könsskillnader, och på samma sätt förkastas uppfattningen om genetiskt baserade skillnader mellan etniska grupper.

Därmed blir 1968 en vattendelare i västerländsk kultur. Den dominerande premisen fram till dess – och särskilt sedan 1800-talet – var att kvinnor och män likaväl

som etniska grupper är biologiskt olika, inte bara gällande i grunden oviktiga fysiska karakteristika utan även intellektuellt och emotionellt. Till premissen hörde även antagandet att männen och "de vita" var biologiskt bättre rustade för krävande samhälleliga, teknologiska och kulturella uppgifter och därför hade rätt att vara ledande på många områden.¹⁹

Dessa är uppenbara historiska fakta, liksom det är uppenbart att de biologiska och/eller socialpsykologiska köns- och etnicitetspremisserna dominerar litteraturen fram till och med 1950-talet. I lyriken framträder de som en aningslös projektion av det manliga diktjaget som normen för alla (västerländska) människor; i dramat och den berättande prosan som en självklar acceptans av att utbildningen och den samhälleliga uppgiftsfördelningen på olika sätt missgynnade kvinnor. I den mån andra etniciteter ges något utrymme är skildringen av dem regelbundet fördomsfull, antingen fokuserat som i Strindbergs *Tschandala* (1889) eller glimtvis som när besättningen på Rimbauds druckna båt sägs ha massakrerats av "skrikande rödsinn".²⁰

Det som är mindre uppenbart är att dessa förhållanden möter oss på olika sätt i historieskrivningen och i litteraturen. Som historiska fakta kan vi konstatera och beklaga dem och de har en potential att beröra oss djupare i enskilda fall, exempelvis i kvinnors självbiografier. Ändå förblir de abstrakta och positionerade på en viss historisk distans medan de däremot i skönlitteraturen möter oss som en konkretiserad upplevelse av karaktärernas liv här och nu. Det är *en* sak att veta att attityden till kvinnor var nedlåtande under mellankrigstiden, en helt annan att i de manliga karaktärernas pågående dialoger i Hemingways *A Farewell to Arms* (1929) se sjuksköterskan Catherine Barkley beskrivas i öppet sexuella snarare än professionella termer.²¹ Det är *en* sak att veta att den europeiska fjärrkolonialismen var hänsynslöst brutal och särskilt från 1800-talet byggd på en rasistiskt avhumaniserande människosyn, en helt annan att i Conrads "Heart of Darkness" se afrikaner beskrivas som en hotfull språklös massa.²² Litteraturens särskilda förmåga att bland annat genom inre fokalisering främja inlevelse och engagemang – den som gärna positivt återopas som en potential för mellanmänsklig och transkulturell förståelse – blir här en verkligen problematisk faktor. Den ställer oss öga mot öga med tidigare stadier i vår kulturutveckling som före 1968 var baserade på helt andra värderingar än alla människors lika värde.

Kontrastverkan i detta är naturligtvis särskilt markant om patriarkala eller rasistiska strukturer inte undergrävs i verket i fråga, men även om det sker är det för många samtida läsare stötande att se dem i aktion, som när Jago med syftning på Otello ropar till Desdemonas far: "an old black ram / Is tupping your white ewe! [...] the devil will make a grandsire of you".²³ Även då vi förstår att uslingen Jago inte behöver vara representativ för hela verkets värderingar, som Martin Orkin har påvisat,²⁴ är det obehagligt att få denna animalisering och bokstavligt avsedda demonisering av en afrikan kastad i ansiktet på oss. Och problemet blir svårhanterligt också för tolkningen av verket som helhet i sådana fall som porträttet av den tonåriga Sonja i Dostojevskijs *Brott och straff* ([1866] 1867). Romanen hyllar tydligt hennes offervilja att först prostituera sig för den utfattiga familjen – vars ekonomi är så miserabel delvis på grund av faderns ansvarslöshet och superi – och att sedan följa Raskolnikov till Sibirien. Om det som skildras som hennes godhet däremot, i vår samtid, framstår som ett kvinnoförtryck internaliserat av karaktären och idealiserat av författaren – hur ska vi då kunna uppskatta eller kanske ens läsa romanen?

Hur ska vi alltså i litteraturen, i läsoplevelsens intensiva här och nu, gång på gång möta det förflutnas för oss förgripliga åsikter och beteenden och oacceptabla samhällsstrukturer? Detta är ett stort problem för en litteraturvetenskap som vill försvara och praktisera ett brett historiskt perspektiv. Efter 1968-radikaliseringen har problemet fått förnyad genomslagskraft under 2000-talet. Karakteristiskt nog är det först då som Pippi Långstrumps pappa har fått döpas om till "söderhavskonung" och efter det har metoo- och Black Lives Matter-rörelserna ytterligare skärpt en kritisk könspolitisk och etnisk medvetenhet.

Jag vill alltså hävda att litteraturvetenskapen inte har lyckats lösa denna historiska värdekonflikt eller ens tillräckligt tydligt har tagit den i sitt blickfång. I stället har den valt någondra av två hållningar vars logik och inriktning är lättare att formulera. Den ena är den *historiserande* förståelsen. Då konstaterar man med beklagande till exempel att vi i den västerländska 1800-talslitteraturen möter "[t]idens tänkande", "[d]en tids-typiska rasismen" och beskriver dess enskildheter, mönster och förutsättningar.²⁵ Det är en vanlig och välfungerande hållning inom historievetenskapen men den kommer inte till rätta med den avsmak som till exempel rasismen, trots all historisk förståelse, väcker då den med närvarande konkretion insceneras i litteraturläsningen.

Alternativt kan man välja den *presentistiska* hållningen av indignerat moraliskt fördömande som vi känner väl från Chinua Achebes kritik av hur kongoleserna porträtteras i "Heart of Darkness". Då duger inplaceringen i tidens gällande värderingar inte som förklaring eller försvar utan både verket och dess författare döms uttryckligen eller indirekt ut som mindervärdiga enligt kritikerns moraliska kriterier. Det har blivit relativt vanligt även i genusforskningen sedan Judith Fetterleys *The Resisting Reader* (1977) pekade ut obehagligt misogyna drag hos förment progressiva manliga författare som Ernest Hemingway och Norman Mailer. Man kan rentav hävda att en sådan presentism har blivit den nya formen av den mänskliga tendensen till vi-och-dom-tänkande: inte andra kulturer, men den egna kulturens tidigare rasism, misogyni och homofobi fördöms i en anda av moralisk absolutism. Denna stärker den egna självbilden men svär å andra sidan mot den relativism som är ofrånkomligt kopplad till det socialkonstruktivistiska motståndet mot biologiska antaganden.

Den moraliskt fördömande presentismen är alltså inte en logiskt konsistent hållning och den avhjälp inte heller värdekonflikten i läsoplevelsen. Tvärtom stegrar den känslan av avsmak till en punkt där det blir svårt eller omöjligt att hantera frågan om varför vi över huvud ska läsa litteratur skriven före 1968 om den bara är så fel.

Efter tidigare mer spridda genmälen har Rita Felskis *The Limits of Critique* (2015) formulerat en auktoritativ protest mot den sofistikerade och länge dominerande form av presentistisk överkörning av ideologiskt misshaglig litteratur som har sammanfattats som "misstankens hermeneutik".²⁶ Men både i hennes bok och i tidigare ansatser är det uppenbart att det positiva alternativet fortfarande är mycket vagt.²⁷ Därtill tar Felski alltför lätt på de spontana avvärjningsreaktioner som också utan utstuderat misstänkliggörande tränger sig på 2000-talets läsare inför pre-1968-fenomen som "an old black ram".

I en distanserad historiebetraktelse kan vi kanske pendla mellan historism och presentism, men i det pågående litteraturmötets konkreta helhetsupplevelse är det inte en tillräcklig lösning. Hur ska vi då läsa om vi inte i historiserande anda kan undertrycka våra egna negativa reaktioner och inte heller bara presentistiskt vill krossa

verket för att dess värderingar inte motsvarar våra? Denna tulipanmaros bör framtidens litteraturvetenskap försöka odla fram.

I "Kampen mot avsmak och leda" har jag beskrivit några möjliga strategier för detta – och ett kvalitativt annorlunda nytankande kan också inspireras av den postkoloniala forskningen.²⁸ Tänk bara på hur Edward Saids berömda påpekande av en underliggande kolonialism i Jane Austens *Mansfield Park* (1814) föranleder en balanserad diskussion av hur komplext växelspelet då blir mellan kolonialismen, textens formgestaltning och dess historiska sammanhang.²⁹ En sådan horisontutvidgning skulle också kunna företas bortom verkets egen tid, till exempel så att den sextonåriga Selma Bergs olyckligt tidiga äktenskap i Victoria Benedictssons *Pengar* (1885) relateras till påtvingade tonårsäktenskap i dagens värld. Vidare kan en praktikorienterad inspirationskälla vara en empirisk analys av läsarreaktioner på till exempel *Pengar* eller på Sonjagestalten i *Brott och straff*. En teoretisk ansats kan å sin sida börja i socialkonstruktivismens dilemma: Om alla uppfattningar och värderingar bara är konstruktioner i en viss kultur vid en viss tidpunkt, vill jag då hävda att till exempel de demokratiska värderingar som jag och min tid omfattar är bättre och inte bara annorlunda än de motsatta ståndpunkterna före 1968? Och på vilka grunder kan jag hävda detta?

Litteraritet: Formgestaltning, fikcionalitet, generalisering

I och med att det transtemporala problemet sammanhänger med litteraturens egenart kan det inte lösas utan att just "litterariteten" beaktas. Termen infördes som bekant av den ryska formalismen men "[t]he Formalist theory turned out to be a new 'defence of poesie' rather than a definition of 'literariness'". Därför måste litterariteten definieras på andra sätt än till exempel genom formalismens bekanta betoning av främmandegöring, men med utgångspunkt i dess underliggande huvudidé: "In imaginative literature content – emotional or cognitive – appears only through the medium of form and thus cannot be profitably discussed, indeed conceived of, apart from its artistic embodiment."³⁰

På den punkten – när det gäller att i läsningen bygga in det specifikt litterära i ett verks bearbetning av världen – är dagens litteraturvetenskap dessvärre relativt svag. Under flera decennier har inriktningen närmast varit att leta fram innehållselement relaterade till någon eller några aspekter av till exempelvis genus, etnicitet, klass, ekologi eller traumateori och att koppla dem till motsvarande utomlitterära kontext. Det verkar också som om litteraturens värde allt mer söks i detta snarare än i den inriktning på "ett verks intrikata och helst nyskapande form och struktur" som ännu år 2007 kunde beskrivas som den för litteraturvetenskapen typiska värdegrunden.³¹

För litteraturvetenskapens forskningsresultat och för dess status har detta varit ett tveeggat svärd. Å ena sidan har det visat litteraturens delaktighet i socialt och psykologiskt angelägna processer, å andra sidan har det ofta reducerat litteraturen till en fiktionell återspeglning av det mer väsentliga sociologiska fenomenet i verkligheten. I sådana studier är det ofta oklart vad litteraturen har att erbjuda utöver en exemplifiering av fenomenet i fråga och en självbekräftelse av den metod som ägnar sig åt det. Visst: vackra formuleringar och en livfull här-och-nu-känsla – men på vilket sätt berikar de egentligen vår förståelse av fenomenet? Utan att kunna definiera en sådan specifikt litterär tilläggsdimension reducerar sig den innehållsinriktade litteraturvetenskapen till

en subaltern som lyfter fram en fiktionell mimicry av den dominerande icke-litterära samhällskontexten.³² Med den inriktningen blir forskningsresultaten ensidiga och ämnets status och betydelse krymper: till stor del levererar det ju bara en fiktionsorienterad andrahandsversion av den primära sociologiska verklighetsanalysen.³³

Vad litteraturen och litteraturvetenskapen har att ge utöver mimicry ska till betydande del sökas bland tre av litteraritetens dimensioner: formgestaltning, fikcionalitet och en generaliserande läsarinställning.³⁴ Beträffande *formgestaltningen* accepterar de flesta litteraturvetare i teorin tanken att form och innehåll i ett lyckat litterärt verk är legerade, att formen inte bara utgör en drapering av ett givet innehållselement. Synergi av detta slag kan i bästa fall iakttas i exempelvis narratologiska analyser av otillförlitliga eller på annat sätt felbara berättare som erbjuder en naturlig koppling mellan verkets form och dess värderingar och världsbild.³⁵ Lovande ansatser återfinns sedan sekelskiftet 2000 även i den rörelse som har kallats "New Aestheticism" men som ännu inte har fått luft under vingarna.³⁶ Då den litterära formen uttryckligen behandlas sker det därför ofta separat i versläraren och i mer specialiserade narratologiska studier. Spegelvänt kopplas innehållselement av det ovan nämnda slaget många gånger inte nämnvärt till formen, kanske för att denna uppfattas som en komplikation i den eftersträlvade parallelliseringen av litteratur och angelägen verklighet.

Detta gör att dagens litteraturvetenskap liknar den litteraturhistoria som för hundra år sedan tenderade att reducera litterära verk till biografi, idéhistoria eller läsefrukter: analyser som att en dikt återspeglar diktarens sorg över faderns död, en nyplatonsk världsbild eller inflytande från Goethe. De genomfördes ofta utan ett litterärt medvetet sinne för hur ett sådant stoff blev transformerat exempelvis i en dikt jämfört med ett personligt brev. Mot denna typ av okänslig innehållsparafrasering reagerade med rätta delar, som vi har sett, den ryska formalismen, dels nykritiken.³⁷ Den sistnämnda har, likaså med rätta, kritiserats för sin paniklösning att förbjuda all kontextualisering men dess grundläggande betoning av hur den litterära formen berikar innehållselementen – "Technique as Discovery" – är fortfarande värd att beakta på liknande eller på helt nya sätt.³⁸ Dessa kan gärna inbegripa full frihet att hänvisa till den historiska kontexten, men med ständig betoning av synergin mellan innehåll och form. Det gäller att visa att det litterära verket erbjuder ett verkligt mervärde av kunskap och insikt, inte bara en pittoresk men relativt intetsägande kopia av element hämtade ur samhällskontexten. Detta skulle bättre motsvara litteraturens verkliga förmåga att ge insikt och förståelse. Det skulle också höja litteraturvetenskapen från subaltern andrahandssociologi till en nivå av primäranalys som ingen annan disciplin kan utföra.

En väsentlig aspekt av detta är *fiktionaliteten* som en andra dimension av litterariteten. Det finns naturligtvis icke-fiktionell litteratur som aforismer och dokumentärromaner, men frekvent och karakteristiskt i litteraturen är ett annat grepp: det att framställningen undandrar sig det normalt gällande sanningskontraktets dimensioner sanning/misstag/lögn och i stället utställer ett fiktionskontrakt: "jag berättar för dig något som vi båda vet inte är bokstavligen sant men som jag hoppas är värt att läsa från andra synpunkter än den bokstavliga kunskapsförmedlingen". Enligt min erfarenhet uppfattar även de lässvagaste och mest litteraturfrånvända unga läsarna detta att framställningen är "påhittad". Men det hindrar inte att både de och de mer erfarna läsarna – till exempel begynnande litteraturstuderande – kognitivt, emotionellt och moraliskt reagerar på fiktionen som om den var dokumentär.³⁹ De läser karaktärer och

skeenden som om de var verkliga utan att anpassa sina reaktioner till det fiktionsmodus som de i princip vet gäller – och detsamma gäller ofta när litteratur kommenteras av journalister, särskilt allmänjournalister som attraheras av ett visst innehåll i exempelvis en nyutkommen roman.

Här finns ett tydligt pedagogiskt underskott: Litteraturvetenskapen har inte genom svensklärarytbildningen eller litteraturdiskussioner i offentligheten förmått beskriva den mer indirekta och subtila kommunikation som fiktionen bedriver: vad innebär det att doktor Glas visserligen kan analyseras i samma termer som en verklig person men i själva verket är ett tankeexperiment anställt av Hjalmar Söderberg? Som litteraturvetare borde vi kunna besvara en sådan fråga lika färdigt som vi beskriver blankvers, men det kan vi inte. Det beror delvis på att det i detta hänseende också råder ett vetenskapligt underskott. Liksom mycket annat i den litterära formgivningen har fikcionaliteten försumrats under de senaste femtio åren då ämnets teoretiska sida har styrts om till litteraturvetenskapliga metoder.⁴⁰ Men det beror även på att det viktiga teoretiska arbete som trots allt har gjorts inte har internaliserats i verkanalyser och i undervisningen.⁴¹ Vi är fortsättningsvis inte så kunniga, tydliga och nyanserade som vi borde vara i vår uppfattning om vad fikcionaliteten innebär för en icke-dokumentär tolkning av litterära verk och deras indirekta men berikande koppling till verkligheten. Bakom den frågan ligger dessutom den likaledes försummade övergripande frågan om hur den konstnärliga fantasins transformationer generellt berikar verklighetselementen: *Knowledge Through Imagination*.⁴²

Nära ansluten till fikcionaliteten är en tredje dimension av litterariteten, *den generaliserande rörelsen från det enskilda litterära exemplet* till något av de allmänna mönster som det illustrerar. Detta ska inte överdrivas som en förment "universalitet" som med rätta kan kritiserats för att ofta dölja en projektion av en dominerande kulturs värderingar på en annan.⁴³ Men frågan om vad vi kan lära oss om tillvaron av exemplet – ofta helt eller delvis fiktionellt – ska inte heller kategoriskt avvisas. Här behövs en nyanserad och pedagogisk utredning av generaliseringsmekanismerna i litteraturen och den litterära läsningen. Det gäller inte minst dagens studenter som ofta har anammat den identitetspolitiska ståndpunkten att alla alltid bara kan tala utifrån sin begränsade position i etnicitet, klass och genus.

Allt detta är lätt att säga men, som de nuvarande bristerna visar, svårt att göra. Redan inom ämnet finns det därmed många uppgifter för en framtida mer självständande, mindre subaltern litteraturvetenskap. Vi bör motarbeta icke-litterära former av pseudodokumentär eller biografiserande läsning och vinnlägga oss om att framhäva relevanta dimensioner av litteraritet i alla textanalyser. Det är också därigenom som vi har mest att tillföra områden utanför litteraturvetenskapen: mer och mer oss själva har vi mer och mer att ge.

Litteraturstudier som generaliserbar intellektuell träning

Litteraturvetenskapen är inte särskilt bra på att utåt kommunicera sitt värde och sin betydelse – och det gäller även litteraturstudierna. Varför ska man på grundnivå läsa stora mängder äldre litteratur och motsvarande litteraturhistoria? Det vanliga svaret lyder: för att veta tillräckligt om de mest betydande verken och deras historiska bakgrund. Det är naturligtvis riktigt men det finns mycket mer att säga. Inte många av

studenterna kommer som litteraturforskare, litteraturkritiker eller förlagsanställda att behöva denna specifika kunskap. Däremot kommer många av dem att i olika typer av journalistiska och administrativa yrken behöva läsa exempelvis omfattande kommittéutlåtanden, budgetpropositioner och FN-rapporter. Då är det en fördel och ett möjligt anställningskriterium att ha tränat sig i att läsa stora mängder text. Därtill hör det ofta till sådana yrken att kunna kritiskt bedöma och väga samman heterogena typer av källor och motstridiga politiska argument och yrkanden, till exempel efter de remissrundor som ofta föregår politiska beslut. Just sådana färdigheter övas upp i vårt ämne genom kombinationen av litterära och vetenskapliga texter liksom diskussionen av divergerande metoder och litteraturtolkningar. Utbildade litteraturvetare är experter på att gå igenom, värdera och finna kärnpunkterna i ett stort och heterogent underlag för presentationer och politiska och ekonomiska beslut. Därtill har de naturligtvis i umgänget med litteraturen även övat upp förmågan att subtilt analysera detaljer och eventuella motsägelser i texten. Den behövs vid en bedömning av den erbjudna informationens trovärdighet – en allt viktigare fråga i ett vildvuxet medielandskap. Slutligen backas allt detta upp av litteraturvetenskapens metodpluralism: En kännedom om ett tiotal olika metoder för textanalys ger tillgång till en verktygslåda som få andra discipliner kan mäta sig med.

Snarast unik blir denna verktygslåda om vi lyckas aktivera litteraritetens olika dimensioner som insikter i även ett icke-litterärt textmaterial. Här öppnar sig ett fält där forskning och tillämpning knappt har inletts men där några vägar framåt kan antydans. För det första kan formmedvetenheten utveckla och nansera gryende insikter i genrekonventionernas – eventuellt förvrängande – inverkan på hur verkligheten avbildas i en text som är till exempel reportage, krönika, blogginlägg eller podd. För det andra kan generaliseringsmekanismen diversifieras som analysinstrument och sedan riktas mot journalistik eller reklam där en enda person eller familj får stå som ett – måhända föga representativt – belägg för ett samhällsproblem eller en lyckobringande varukonsumtion. Och för det tredje kan tillämpningar av den litterära läsoplevelsens intensiva här och nu göra det lättare att i samhällsservicen beakta den individuella medborgarens upplevelseperspektiv. Det blir lätt överkört i mötet med abstrakta samhällsstrukturer trots att dessa har inrättats inom exempelvis vård, äldreomsorg och allmänt myndighetsbemötande för att just individens liv ska underlättas och förbättras.

Här finns det alltså en betydande utvecklingspotential, men redan nu har vi som litteraturvetare en långt driven generell *textanalytisk specialistkompetens*. Detta bör vi bättre internalisera för egen del och tydligare kommunicera till studenter och presumtiva arbetsgivare. Det bör på framträdande plats stå i institutionernas beskrivningar av sig själva och sina kursmål. Likaså gäller det att i den faktiska undervisningen profilera litteraturvetenskapens förmåga att utveckla generaliserbara färdigheter som är oundgängliga i ett postindustriellt mediasamhälle. Det första lärandemålet för en stor litteraturhistorisk kurs borde lyda ungefär: "Studenten lär sig behärska stora mängder text och väga samman olika typer av texter såsom fiktionslitteratur och vetenskaplig historieskrivning". Värdet av sådana färdigheter ska inte begränsas till de närliggande fält – skola, litteraturkritik, förlag – som nu ofta är de enda som vi ser som våra avnämare. Tvärtom ska det med kraft och självsäkerhet framhållas att alla större företag, organisationer och myndigheter behöver förvärva sig textanalytisk specialistkompetens såsom de redan nu som en självklarhet anställer kommunika-

törer. En litteraturvetenskaplig utbildning på kandidatnivå kan då betecknas som "certifierad kompetens i textanalys" och på master- och doktorsnivå som "certifierad spetskompetens i textanalys".

Tillämpad litteraturvetenskap. Exempen skola och professionsutbildningar

Uppfattad på det ovan skisserade sättet kan högskolornas litteraturundervisning slå en brygga från det till synes mest esoteriska såsom en subtil dikttolkning till samhället utanför seminarierummet och de studerandes kommande arbetsliv. En sådan samhälls- eller nytta är inget att skämmas för – och det är inte heller andra former av "tillämpad litteraturvetenskap" inriktade på konkreta samhällsrelaterade funktioner. Detta synes mig vara ett lämpligt profilerat paraplybegrepp i analogi med "tillämpad lingvistik", en verksamhet som ända sedan 1970-talet har täckt in bland annat kontrastiv grammatik såsom svenska/franska för effektivare språkinläring, grammatik och semantik för afasivård eller maskinöversättning samt fonetik för automatiserad textuppläsning.⁴⁴ Somliga vill kanske döma ut detta som en utilitaristisk profanering av litteraturen som konst men så är det inte. Särskilt om litteraturanalysen görs på det litterärt medvetna, litteraritetsinriktade sätt som jag har anbefallt innebär det tvärtom att det specifikt litterära respekteras och lyfts fram för att sedan i förlängningen finna sin tillämpning.

Ett viktigt område för detta är skolan. Att framhäva det kan se ut som en forcering av öppna dörrar eftersom litteraturvetenskapen redan nu spelar en ansenlig roll i svenskläro- och utbildningen. Men i själva verket har vår disciplin alltför mycket funnit sig i att denna andel har blivit allt mer underordnad ren språkundervisning och enkel faktsökning som också i skolorna har tenderat att undantränga litteraturundervisningen.⁴⁵ Det beror till betydande del på ett underskott av motsvarande litteraturvetenskaplig forskning. Barn- och ungdomslitteraturen studerar vi visserligen i någon mån, men som vi redan har sett marginaliseras den i litteraturhistorieskrivningen och i ämnesidentiteten. Därtill har vi till största del låtit de empiriska läsarstudierna övertas av utbildningsvetenskaplig litteraturredaktör. Detta trots att de bör utgöra grunden för skolundervisning och läro- och utbildning likaväl som annat läsfrämjande: de klarlägger ju ungdomars attityder till och färdigheter i litteraturläsning som en välbehövlig diagnostisk utgångspunkt för en gynnsam utveckling av båda delarna. Därför bör sådana empiriska läsarstudier införas i undervisningen och i de antologier som på svenska eller engelska ska representera samtida litteraturvetenskapliga forskningsfält och metoder.

Här behövs det en rejäl uppräckning, både av krassa och av substantiella skäl. Det krassa är att läro- och utbildningen med en växande andel bidrar till litteraturvetenskapens finansiering av sina lektorer. Det substantiella är att det för litteratörens och litteraturvetenskapens framtid inte finns någonting viktigare än vilken läsinspiration och läskompetens som byggs upp av skolan som den enda institution som når hela befolkningen. Mot den bakgrunden måste litteraturvetenskapen ta sig an litteraturredaktör och empirisk forskning på allvar i stället för att sköta dem som en bisyssla i högskoleundervisningen och knappt alls i forskningen.

Liksom vi behöver denna forskning behöver den oss. Inom IGEL, *The International Society for the Empirical Study of Literature and Media*, framgår det ofta att forskare

som å ena sidan ytterligt noggrant beaktar och försöker behärska variabler i respondentgrupperna, å andra sidan väljer litterära texter för dessa grupper utgående från ett grovt tillyxat tema eller motiv. Denna bristande omsorg leder till att experiment, som ska föreställa kommensurabla för att de olika anlitate texterna behandlar ett visst tema, i själva verket blir inkommensurabla på grund av andra variabler i texterna. Det kan till exempel handla om varierande fokalisering som i olika experiment genererar variationer i respondenternas känsla av närhet till karaktärerna och därmed påverkar deras reaktioner. Resultatet blir spretighet snarare än kunskapsackumulation, ett intryck av att varje studie av fenomen som "immersion", "engagement" och "identification" börjar från början då resultaten avviker från tidigare studier på ett konfunderande vis. Här kan psykologerna lära sig mycket av litteraturvetarnas textanalys i många dimensioner, liksom vi kan lära oss mycket av deras testkonstruktioner och behärskning av statistik.

På samma sätt som i högskoleundervisningen är det för övrigt på skolnivå värt att betona litteraturens och litteraturundervisningens förmåga att utveckla generaliserbara färdigheter. Dagens dominerande nättaktiviteter tar inte bara tid från allt annat utan uppammar även i koncentrationsförmågan en kortsiktig ryckighet som kan undergräva förmågan till inläring och mer krävande studier.⁴⁶ I det läget utgör sakprosa i bokform en alltför stor utmaning för många ungdomar, särskilt som alla slag av läsning är på tillbakagång i den svenska skolan.⁴⁷ Däremot kan en medryckande ungdomsroman hjälpa att bygga upp en mer långsiktig koncentrationsförmåga så att de inte alltför tidigt halkar ur en studiegång som de i övrigt har kapacitet för. Ökad läsning utvecklar även behärsningen av ordförråd och syntaktiska strukturer och kan därmed jämna ut de skillnader i språkbehärskning som genereras av varierande familje- och klassbakgrund. Som det nu är utgör dessa skillnader – och till och med stora brister i den rent tekniska läsförmågan – den nya tunga klassmarkören som för många tonåringar lägger ett lågt glastak för alla framtida karriärmöjligheter.

En annan aspekt av litteraturläsningen är dess förmåga att inbjuda till perspektivtagande. Det gör även film och dramatik men litteraturen går längre genom sin unika förmåga att i detalj låta oss följa mänskliga medvetandeprocesser här och nu. I den svenska skolans läroplaner uppmärksammas detta traditionellt som en prosocial resurs för förståelsen av andra människor och kulturer. Det gäller även litteraturläsning inom medicinsk humaniora, i vissa juristutbildningar och vid Handelshögskolan i Stockholm. Den sistnämnda lägger till en intressant motivering för sitt program *Literary Agenda*: perspektivtagandet främjar en intellektuell och emotionell flexibilitet som bättre än snävt specialiserade färdigheter gör det möjligt för framtidens ekonomer att reagera ändamålsenligt på en starkt och snabbt föränderlig omvärld.⁴⁸

Professionsutbildningar erbjuder ett vidsträckt men underutnyttjat fält för tillämpad litteraturvetenskap som jag av utrymmesskäl här kan betona men inte närmare belysa. Det behövs dock mycket mer tvärvetenskaplig, litteraturvetenskaplig-psykologisk forskning om hur och under vilka förutsättningar perspektivtagandet fungerar bäst. Det handlar då dels om den grundläggande läskompetens som riskerar att erodera då litteraturläsningen minskar kvantitativt och dessutom undergrävs av en sjunkande förmåga till långtidskoncentration. Dels handlar det återigen om subtila textdimensioner: Vad som fungerar väl och mindre väl i detta avseende behöver studeras systematiskt för att litteraturvetenskapen ska kunna ge professionsutbildningarna likaväl som skolan bästa möjliga förslag på texter och tillvägagångssätt.

Därvid ska vi inte glömma att läsarinlevelsen kopplad till perspektivtagandet ofta även frammanar en upplevelse av lust – notera begreppet "lustläsare" – och av relevans för läsaren själv och/eller det samtida samhället. Det är en styrka i litteraturen som en framtida litteraturvetenskap bör bygga in genom att finna vetenskapligt acceptabla vägar förbi den risk för subjektivitet som nu får oss att förbigå och undertrycka denna dimension.⁴⁹ Empiriska studier av respondenternas läsupplevelser är en väg framåt, en annan är att knyta upplevelserna till specifika drag i texten genom textvarianter framlagda för parallella läsargrupper eller genom noggrant redovisad introspektion. På längre sikt bör det därtill vara möjligt att formulera och lära ut en poetik för hur litteratur på ett stringent sätt kan tillämpas på individ och samhälle i läsarnas samtid. En väsentlig men otillräckligt utnyttjad resurs för det är Anders Petterssons bok om hur analogier kan överföras "from Text to Life".⁵⁰

Tillämpad litteraturvetenskap. Exemplet biblioterapi

Litteraturens mest karakteristiska funktionssätt kan sammanfattas så här: genom människoliknande karaktärer upplever läsarna en språkligt gestaltad och konstnärligt formgiven – ofta fiktionell – textvärld; därigenom stimuleras de till att mer generaliserat reflektera kring de psykologiska, sociala och existentiella fenomen som exemplifieras av textvärldens specifika omständigheter. Denna kärna hos litteraturen vill den tillämpade litteraturvetenskapen ingalunda nonchalera genom ytlig nyttoinriktning utan tvärtom identifiera och extrapolera.

Ingenstans är detta tydligare än i "biblioterapi" (bt) och "Shared Reading", verksamheter som försöker att positivt påverka individens psykiska hälsa och/eller sociala förhållningssätt genom läsning, vanligen av skönlitteratur.⁵¹ Jag beskriver dem här i korthet för att visa upp ett kongenialt och väsentligt verksamhetsfält för litteraturvetare. Det är dessutom ett fält med stor tillväxtpotential hos en befolkning där redan tio procent tar medicin mot den nya folksjukdomen psykisk ohälsa.⁵²

Biblioterapeutisk läsning kan ordinerats individuellt av en vårdgivare men bedrivs oftast i en bt-grupp med en samtalsledare. För människor med allvarliga psykiska problem bör ledaren ha motsvarande fackutbildning men kan biträdas av en litteraturvetare. För människor som inte har svårare problem men vill ha stöd för att själva hantera livets påfrestningar kan bt- eller Shared Reading-grupper leddas av en litteraturvetare med en viss tilläggsutbildning vara till stor nytta. De kan göra en verklig samhällsinsats om de förhindrar att deltagarna glider längre ner på ett sluttande plan mot den nivå där de behöver anlita en redan hopplöst överbelastad psykvård.

Individuell litteraturläsning är ofta fritt subjektiv och utlöser associationer till läsarens privatliv. Bt-grupper är analoga med denna, men arbetar mer systematiskt över en längre tid. Därtill inbegriper de en gemenskap med andra deltagare och en gruppleddare som vanligen väljer de texter som ska läsas. Till skillnad från bokcirkeln, som brukar förutsätta förhandsläsning, samtalar bt-grupper oftast om en kortare text som presenteras vid sittande bord (en dikt, en novell eller ett kapitel ur en roman som gruppen under en serie av möten läser steg för steg). Detta sänker tröskeln för deltagande och kan ha fördelen att framlocka spontana reaktioner medan förhandsläsningen ger utrymme för distansering psykisk bearbetning och hämmande sociala försvarsmekanismer. En annan skillnad är att bokcirkeln liksom litteraturstudiet vid

skolor och högskolor tenderar att fokusera på den lästa texten medan biblioterapin ser texten som en utgångspunkt för personliga associationer och problemformuleringar. Reaktionen som i dessa andra sammanhang kan betecknas som "alltför subjektiva, privata, utan stöd i texten" är alltså för bt eftersträvarsvärda.

Å andra sidan erbjuder bt-gruppen en flexiblere ingång gentemot terapigrupper. Dessa tenderar att ha ett specifikt fokus såsom sorgearbetet efter en nära anhörigs död. Detta innebär att deltagarna förväntas beskriva sin svåra personliga belägenhet i detta avseende, vilket somliga upplever som en press, rentav en orsak till att inte delta i en grupp. I relation till det har bt fördelen att det finns något annat att kommentera, den lästa texten. Porten till det privata står alltid öppen men deltagarna kan själva välja hur mycket och hur tidigt i gruppens arbete de vill tala öppet om sin personliga situation.

Textvalet viktas åt olika håll av två olika traditioner inom bt-fältet. En amerikansk tradition redovisad i Nicholas Mazzas *Poetry Therapy* ([2003] 2017) väljer läsning direkt relaterad till ett psykiskt problem, exempelvis äktenskapsskildringar för skilsmässotraumatisering. Detta vetter mot terapigruppen och uppmuntrar till explicit behandling av det egna problemet. Fördelen är då direkt relevans, nackdelen är risken att cementera insnävningen av den egna personligheten till en identitet som just skilsmässosooffer.

I den engelska "Shared Reading"-rörelsen är förhållandet det omvända. Inom den väljs litteratur som kan handla om vad som helst men som ska vara så konstnärligt komplex att den sätter tankar i rörelse (verkliga exempel: en dikt av Wordsworth, kapitel efter kapitel ur Tolstojs *Anna Karenina*).⁵³ Antagandet är då att den av texten aktiverade intellektuella och emotionella bearbetningen har en positiv psykisk funktion i sig, utöver de associationer som läsarna vill göra till sina privatliv. Nackdelen är risken för en alltför vag relevans för de psykiska problemen, fördelen en breddning av personligheten från en insnävande upplevelse av den egna specifika traumatiseringen. En följd – lyckosam eller inte enligt enskilda deltagares bedömning – är därtill att deltagarnas livssituationer är heterogena eftersom gruppen konstitueras kring litteraturläsning, inte kring ett specifikt psykiskt problem.

Hur väl en bt-grupp fungerar beror inte minst på textvalet. Här kommer återigen en litteraturvetares sakkunskap verkligen till sin rätt. Dessutom utgör högskoleundervisningens många seminariediskussioner om möjliga tolkningar som inte behöver utesluta varandra en god förberedelse för en lyhörd ledning av gruppens samtal.

Hur kan framtiden börja nu?

Sammanfattningsvis menar jag att vi som litteraturvetare har ett samhälleligt ansvar att – i ett brett geografiskt och genremässigt perspektiv – handha litteraturbetraktelsens historiska dimension och finna en lösning på den transtemporala värdekonflikten. Men detta bör inte utgöra mer än hälften av vår verksamhet, kollektivt och i framtiden även individuellt. Att i litteraturens kristider endast eller till största del ägna sig åt historien är som att lugnt sitta kvar i ett ombonat rum och spela bridge medan byggnaden som bär upp rummet faller sönder däromkring. Därför behöver vi, som jag inledningsvis antydde, en dubbelkompetens, inom vilken vi ägnar andra hälften av vår verksamhet åt att frilägga litteraturens särskilda potential som en berikande verklighetsförståelse som även kan ligga till grund för en samtidstillvänd tillämpad litteraturvetenskap.

För forskningens del bestämmer naturligtvis dagens litteraturvetare från den avancerade nivån till seniora forskare i vilken mån de vill inspirera sig till detta även då det går bortom deras utbildning och tidigare forskning. För grundutbildningens del skisserar jag avslutningsvis ett kursförslag som för begynnande litteraturvetare ger en god grund för den dubbelkompetens som de i framtiden behöver. Samtidigt kan de nuvarande lärarnas gemensamma arbete med undervisningens utformning stöda deras egen akademiska utveckling i motsvarande riktning.

Genomgående är det underförstått att materialet för till exempel en berättarteknisk analys ska balanseras mellan västerlandet och andra kulturkretsar, mellan skönlitteratur för vuxna, populärlitteratur, barn- och ungdomslitteratur och i någon mån icke-litterära texter. Var den kronologiska gränsen ska dras mellan de litteraturhistoriska kurserna på A- och C-nivå kan diskuteras och då även med hänvisning till icke-västerländsk periodisering; jag har här preliminärt följt *Världens litteraturer* i valet av år 1800 som en brytpunkt.⁵⁴ En pedagogisk tanke är därtill att studierna löpande ska inbegripa ett visst moment av skrivande som börjar på A-nivån och sedan successivt förstärks även inom läskurserna.

A-nivån

- 7,5 hp: Litterariteten: formgestaltning, fikcionalitet, generaliserande läsning. Berättarteknik, verslära, bildspråk. Litteraturhistoriens periodbegrepp och kanoniseringsprocesser. Exempel från olika genrer och kulturkretsar: litteratur men även icke-litterära texter som framhäver litteraturvetenskaplig metodik som en generaliserbar färdighet. Allt detta hålls även levande som perspektiv i de kommande kurserna.
- 7,5 hp+7,5 hp+7,5 hp: Litteraturens historia, starkt översiktligt fram till cirka 1800, därefter i ett brett perspektiv av interfolierade genrer och kulturkretsar. Genomgående en diskussion av hur element i den historiska kontexten berikar och berikas av verkens litterära gestaltning. Genomgående en diskussion av kulturmöten i dimensionerna västerlandet/andra kulturkretsar och samtid/historisk tid.

B-nivån

- 7,5 hp: Litteraturvetenskapliga metodskolor och forskningsfält: huvudprinciper och exempelanalyser.
- 7,5 hp: Tillämpad litteraturvetenskap I – textanalys som specialistkompetens: Brett generaliserbara textanalytiska färdigheter utvecklas vidare med specifika frågeställningar och ett material som till hälften är litterärt, till hälften består av sakprosa och texter från sociala medier. Löpande examination i form av skrivarbeten som recensioner, sammanfattningar och kritiska analyser.
- 7,5 hp: Tillämpad litteraturvetenskap II – litteratur i bruk: Empirisk läsarforskning. Didaktiska principer för skolundervisning och färdighetsutbildningar, psykologiska och etiska principer för biblioterapi. I undervisningen och examinationen ingår praktiska övningar.
- 7,5 hp: B-uppsats

C-nivån

- 7,5 hp+7,5 hp: Litteraturens historia fram till cirka 1800 i ett brett perspektiv av interfolierade genrer och kulturkretsar. Genomgående en diskussion av hur

element i historiska kontexter berikar och berikas av verkens litterära gestaltning. Genomgående en diskussion – nu teoretiskt mer avancerad – av kulturmöten i dimensionerna västerlandet/andra kulturkretsar och samtid/historisk tid.

- 15 hp: C-uppsats

En större del av 2020-talets och de kommande decenniernas litteraturstudenter kommer att gå ut i annan verksamhet från någon av dessa nivåer, en mindre del går vidare inom ämnet som forskare och lärare. Men med ett studieupplägg som detta är de alla väl skickade att bidra till litteraturens och litteraturvetenskapens fortlevnad och samhällsrelevans under 2000-talet. Det är min dröm och förhoppning att en sådan kraft och livaktighet ska prägla utvecklingen under kommande decennier: att det är så åren 2021–71 avtecknar sig då någon skruvar lampan upp och skildrar dem för hundraårsjubilarerna *Tidskrift för litteraturvetenskap*.

Noter

- 1 För det senare se Torsten Pettersson, Skans Kersti Nilsson, Maria Wennerström Wohrne, Olle Nordberg, *Litteraturen på undantag. Unga vuxnas fiktionsläsning i dagens Sverige* (Göteborg: Makadam, 2015); Torsten Pettersson, "Fictionality and the Empirical Study of Literature", *CLCWeb. Comparative Literature and Culture* 18 (2016:2), <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3138>; Torsten Pettersson, Olle Nordberg, "Verkliga mord eller bara ord? 96 gymnasieelever läser en stark våldsskildring", i *Jag gör med dig vad jag vill. Perspektiv på våld och våldsskildringar*, Torsten Pettersson red. (Göteborg: Makadam, 2019), 179–211.
- 2 Se Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson, *Hamlet eller Hamilton? Litteraturvetenskapens problem och möjligheter* (Lund: Studentlitteratur, 2007). I stora drag ger författarna en ämnesöversikt på s. 11–95 och markerar behovet av förnyelse på s. 5–9 och 95–126.
- 3 Se t.ex. Katrin Schulz-Heidorf, Margrethe Jernes, Trude Hoel och Anne Mangel, "The Role of the Medium for Verbal Engagement. Shared Reading in Groups with Books and Apps in Norwegian ECEC-Institutions", *European Early Childhood Education Research Journal* 29 (2021:1), 1–13, <https://doi.org/10.1080/1350293X.2021.1968461>.
- 4 Se t.ex. Davin Heckman, James O'Sullivan, "Electronic Literature. Contexts and Poetics", *Literary Studies in the Digital Age. An Evolving Anthology* (2018), <https://doi.org/10.1632/lstda.2018.14>.
- 5 Detta forskningsfält är naturligtvis redan aktivt – se t.ex. Katherine Bode, *Reading by Numbers. Recalibrating the Literary Field* (London: Anthem Press, 2014). Förutom av bibliotek och arkiv samlas material bland annat av Computational Literary Studies Infrastructure (CLS Infra): <https://clsinfra.io/>. Hämtad den 26 januari 2022.
- 6 I brist på en bättre vedertagen term använder jag "skönlitteratur" neutralt deskriptivt för att beteckna motpolen till populärlitteratur. När jag avser bådadera skriver jag till exempel "litteraturläsning" eller "fiktionslitteratur", vilket då ofta även inbegriper barn- och ungdomslitteratur.
- 7 Sälunda meddelar två så pass stora förlag som Natur & Kultur och Polaris på sina hemsidor att de ger ut skönlitterär prosa men inte lyrik. Se <http://www.nok.se/> och <http://www.bokforlagetpolaris.se/>. Hämtade den 8 oktober 2021.
- 8 Forslid och Ohlsson, *Hamlet eller Hamilton?*, 124 (kurs. i orig.).

- 9 Bland annat har krismedvetenheten sofistikerat pessimistiskt kommit till uttryck i Sven Anders Johansson, *Litteraturens slut* (U.o.: Glänta produktion, 2021).
- 10 Se t.ex. *Didaktiska perspektiv på hållbarhetsteman i barn- och ungdomslitteratur*, Corina Löwe, Åsa Nilsson Skåve red. (Stockholm: Natur och Kultur, 2020); *Brott, kärlek, främmande världar. Texter om populärlitteratur*, Dag Hedman, Jerry Määttä red. (Lund: Studentlitteratur, 2015).
- 11 *Världens litteraturer. En gränslös historia*, Margareta Petersson red. (Lund: Studentlitteratur, 2011).
- 12 Denna andel är tydligast synlig i slutet av Bernt Olsson, Ingemar Algulin, Johan Sahlin, *Litteraturens historia i världen*, 6:e rev. uppl. (Lund: Studentlitteratur, [1990] 2016). I kulturkretsar utanför den västerländska placerar jag då, här och i fortsättningen, hela *Bibeln* men endast ursprungsfolkens litteratur i Syd- och Nordamerika samt i Australien och Nya Zeeland. Enligt den principen tilldelas litteratur utanför västerlandet ca 40% av sidutrymmet i *Världens litteraturer*, även om det i och för sig stämmer att "[h]älften av volymen ägnas världen utanför Europa" (Petersson, *Världens litteraturer*, 14).
- 13 *Natur & Kulturs litteraturhistoria*, Carin Franzén, Håkan Möller red. (Stockholm: Natur & Kultur, 2021).
- 14 *Litteraturens världshistoria* Bd 1–12, F. J. Billeskov Jansen red. (Stockholm: Norstedts, 1971–74).
- 15 Franzén, Möller, *Natur & Kulturs litteraturhistoria*, 7.
- 16 *Författare och förfuskare*, Rune Fröroth red. (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1959).
- 17 Franzén, Möller, *Natur & Kulturs litteraturhistoria*, 9.
- 18 Det för närvarande otillfredsställande förhållandet mellan disciplinen Litteraturvetenskap och språkännenas omfattande litteraturvetenskapliga verksamhet uppmärksammades redan av Esbjörn Nyström, "Litteraturvetenskapen i Sverige. Analys av en begreppsförvirring", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 40 (2010:1), 61–76, <https://ojs.ub.gu.se/index.php/tfl/article/view/487/461>.
- 19 Ett sådant rent biologiskt tänkande etablerades på 1700-talet och särskilt på 1800-talet, se Christian Geulen, *Geschichte des Rassismus*, 2:a rev. uppl. (München: Beck, [2007] 2014), 47–90. Därförinnan och delvis därefter har ett nedlåtande vi-och-dom-tänkande även kunnat bygga på eller kombineras med andra föreställningar om vad som orsakar förment underlägsenhet, t.ex. hämmande sociala eller livsfilosofiska förhållanden såsom en energidränerande orientalisk fatalism.
- 20 "Peaux-Rouges criards" – se parallelltexten i Arthur Rimbaud, "Le Bateau ivre", i *A Season in Hell & The Drunken Boat*, Louise Varèse övers. (New York: New Directions, [1871] 1961), 92.
- 21 Se Judith Fetterley, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington och London: Indiana University Press, 1977), 50–55.
- 22 Se Chinua Achebe, "An Image of Africa", *The Massachusetts Review* 18 (1977:4), 782–94.
- 23 William Shakespeare, *Othello*, E.A.J. Honigmann red. (Walton-on Thames: Thomas Nelson, 1997), 121–22 (I.1.87–88, 90).
- 24 Martin Orkin, "Othello and the 'plain face' of Racism", *Shakespeare Quarterly* 38 (1987:2), 166–88.
- 25 Åsa Arping, "Kampen om verkligheten", i Franzén, Möller, *Natur & Kulturs litteraturhistoria*, 600.
- 26 Rita Felski, *The Limits of Critique* (Chicago och London: University of Chicago Press, 2015).
- 27 Framför allt Stephen Best och Sharon Marcus, "Surface Reading. An Introduction", *Representations* 108 (2009:1), 1–21; Eve Kosofsky Sedgwick, "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You", i *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*, Eve Kosofsky Sedgwick red. (Durham: Duke University Press, 1997), 1–37, <https://doi.org/10.1215/9780822382478-001>.

- 28 "Kampen mot avsmak och leda", i Torsten Pettersson, *Dolda principer. Kultur- och litteraturteoretiska studier* (Lund: Studentlitteratur, 2002), 133–45. Av intresse är också en detaljerad studie av litteratur som väcker avsmak: Bibi Jonsson, *Bruna pennor. Nazistiska motiv i svenska kvinnors litteratur* (Stockholm: Carlsson, 2012).
- 29 Edward Said, *Culture and Imperialism* (New York: Alfred A. Knopf, 1993), 84–97. Se också den fortsatt komplexa vidareutveckling av Sids analys som framgår av Corinne Fowler, "Revisiting Mansfield Park. The Critical and Literary Legacies of Edward W. Said's Essay 'Jane Austen and Empire' in *Culture and Imperialism* (1993)", *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 4 (2017:3), 362–381, <https://doi.org/10.1017/pli.2017.26>.
- 30 Victor Erlich, *Russian Formalism. History – Doctrine*, 4:e uppl. (The Hague, Paris och New York: Mouton, [1955] 1980), 179, 186. Det senare citatet tar avstamp i en artikel av Viktor Žirmunskij från 1928.
- 31 Citat från Forslid, Ohlsson, *Hamlet eller Hamilton?*, 89. Generalisering som gäller litteraturens värde och var det söks kan dock gärna relateras till den delvis motsägelsefulla komplexitet i värdebildningen som framträder i Torbjörn Forslid et al., *Höstens böcker. Litterära värdeförhandlingar 2013* (Göteborg: Makadam, 2015) och Torbjörn Forslid et al., *Litterära värdepraktiker. Aktörer, rum, platser* (Göteborg: Makadam, 2017).
- 32 Vi talar ofta om litteraturvetenskapens "metodimporter" från andra discipliner men jag har alltså funnit det mer belysande att tillämpa två postkoloniala begrepp: litteraturvetarna som koloniserade, hierarkiskt underställda "subalterner" som ser sig tvungna att genom "mimicry" imitera de starkare sociologiska kolonisatörernas kultur och beteende. Termernas respektive *loci classici* är Homi Bhabha, "Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse", *Discipleship. A Special Issue on Psychoanalysis* 28 (1984), 125–133, <https://doi.org/10.2307/778467> och Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?" i *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson, Lawrence Grossberg red. (Basingstoke: Macmillan, 1988), 271–313.
- 33 Så länge denna skevhet inte är avhjälpt ser jag en risk för förenklad innehållsorientering i önskemålet att forskningen ska lyfta fram "särskilda problem" i litteraturen, Forslid och Ohlsson, *Hamlet eller Hamilton?* 112 (kurs. i orig.)
- 34 För framstötter i dessa riktningar se Torsten Pettersson, "Components of Literariness. Readings of Capote's *In Cold Blood*", i *From Text to Literature. New Analytic and Pragmatic Approaches*, Stein Haugom Olsen, Anders Pettersson red. (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005), 82–105.
- 35 Se t.ex. James Phelan, "Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*", *Narrative* 15 (2007:2), 222–38.
- 36 Väsentliga utgångspunkter är här Isobel Armstrong, *The Radical Aesthetic* (Oxford: Oxford University Press, 2000) och *The New Aestheticism*, John Joughin, Simon Malpas red. (Manchester: Manchester University Press, 2003).
- 37 Se särskilt Cleanth Brooks, "The Heresy of Paraphrase", i hans *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry* (New York: Harcourt, 1947), 192–214.
- 38 Se Mark Schorer, "Technique as Discovery", *Hudson Review* 1 (1948:1): 67–87.
- 39 Frågan har behandlats inom litteraturredaktiken, t.ex. av Ingrid Mossberg Schüllerqvist, *Läsa texten eller "verkligheten". Tolkningssamfundet på en litteraturredaktisk bro* (Stockholm: Institutionen för didaktik och pedagogiskt arbete, Stockholms universitet, 2008).
- 40 Notera som ett talande tecken på detta litteraturvetenskapens växlande presentationer av sig själv. Den tidigare självklara läroboken René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature* (New York: Harcourt and Brace, 1949 och 1967 på svenska) behandlade till ungefär hälften de litterära verkens ontologi, poetik och formspråk medan den andra hälften ägnades åt litteraturvetenskapliga metoder. Efter den teoriexplosion som började på 1960-talet blev metoderna allenaordande i en typisk svensk- eller engelskspråkig introduk-

tion till litteraturvetenskapen. Poetiken i vid mening blev då negligerad eller tillgodosedd i separata tillvalsböcker om epik-, dramatik- respektive lyrikanalys eller i bästa fall relativt samlat i en lärobok som Staffan Bergsten, Lars Elleström, *Litteraturhistoriens grundbegrepp* (Lund: Studentlitteratur, 2014). Med fyra inledande kapitel av sammanlagt 23 gör poetiken dock en starkt komprimerad comeback i den nyaste svenska metodhandboken: *Litteraturvetenskap I–II*, Andreas Hedberg, Sigrid Schottenius Cullhed, Johan Svedjedal red. (Lund: Studentlitteratur, 2020). En liten början på en bättre balans mellan poetik och metodologi i svensk litteraturvetenskap?

- 41 För ett exempel på sådant teoretiskt arbete se bl.a. Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction* (Columbus: Ohio State University Press, 2007) och även *True Lies Worldwide. Fictionality in Global Contexts*, Anders Cullhed, Lena Rydholm red. (Berlin och Boston: de Gruyter, 2014).
- 42 Se den inspirerande men teoretiskt hållna artikelantologin *Knowledge Through Imagination*, Amy Kind, Peter Kung red. (Oxford: Oxford University Press, 2016). Mer detaljerade och utförligt diskuterade exempel på kunskapsställskott ger Helmut Kuzmics, Gerald Mozetič, *Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit* (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2003) och *Sociologi genom litteratur. Skönlitteraturens möjligheter och samhällsvetenskapens begränsningar*, Christofer Edling, Jens Rydgren red. (Lund: Arkiv, 2015). Stimulerande framtöstar från det litteraturvetenskapliga hållet återfinns i *Där kunskapen tätnar som moln. Essäer om litteraturen som kunskapsfält och kunskapsform*, Claes Ahlund, Katarina Båth, Anna Möller-Sibeliuss red., (Åbo: Litteraturvetenskap och filosofi vid Åbo Akademi, 2021).
- 43 I sak välfokuserad men terminologiskt olyckligt överdriven är alltså nykritikens betoning av "concrete universals" som ett karakteristiskt drag i skönlitteraturen. För detta begrepp se t.ex. Lois Tyson, *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*, 3:e uppl. (London och New York: Routledge, [1998] 2015), 134. Både det givande generaliserande tänkesättet och den terminologiska hyperbolen har fortsättningsvis sin plats i litterära kretsar, till exempel i Svenska Akademiens motivering för det nobelpris som år 2020 tilldelades Louise Glück "för hennes omiskännliga poetiska röst, som med sträng skönhet gör den enskilda människans existens universell", <https://www.svenskaakademien.se/nobelpriset/nobelpristagare-i-litteratur>. Hämtad den 26 januari 2022.
- 44 Till och med historikerna, som ofta betonar det unika i varje historisk situation, har sedan början av 1900-talet antytt en strävan att trots detta tillämpa lärdomar från historien på bl.a. politiskt beslutsfattande i nuet. Under de senaste fem åren har denna strävan tagit fart med ett harvardmanifest och den nya tidskriften *Journal of Applied History*. Se <https://www.belfercenter.org/publication/applied-history-manifesto> respektive <https://brill.com/view/journals/joah/joah-overview.xml>. Hämtade den 9 oktober 2021.
- 45 Se Stefan Lundström, Lena Manderstedt, Annbritt Palo, "Den mätbara litteraturläsaren. En tendens i Lgr11 och en konsekvens för svensklärarutbildningen", *Utbildning och Demokrati* 20 (2011:2), 7–26.
- 46 Se Nicholas Carr, *The Shallows. What the Internet is Doing to Our Brains* (New York: Norton, 2020).
- 47 Monika Vinterek et al., "The Decrease of School Related Reading in Swedish Compulsory School. Trends Between 2007 and 2017", *Scandinavian Journal of Educational Research* 64 (2020), <https://doi.org/10.1080/00313831.2020.1833247>.
- 48 Påpekande av Handelshögskolans rektor Lars Strannegård vid ett seminarium i serien "Bildningens nya vägar", Uppsala universitet, Universitetshuset den 30 september 2021.
- 49 Jfr en likartad betoning i Forslid, Ohlsson, *Hamlet eller Hamilton?* 96.
- 50 Se Anders Pettersson, *The Concept of Literary Application. Readers' Analogies from Text to Life* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012).

- 51 För olika varianter av detta se Cecilia Pettersson, *Biblioterapi. Hälsofrämjande läsning i teori och praktik* (Stockholm: Appell, 2020), 21–34. Särskilt i amerikansk "Poetry Therapy" tillämpas även eget skrivande – se Nicholas Mazza, *Poetry Therapy. Theory and Practice*, 2:a uppl. (New York och London: Routledge, [2003] 2017), 86–90 och passim. Resultaten av ett terapeutiskt skrivande i ungdomsgrupper exemplifieras av *Du. Jag. Vi. Om att ha en förälder i fängelse*, Pia Bergström, Elisabet Omsén red. (Stockholm: Buffé, 2016).
- 52 Därtill behövs naturligtvis, med utgångspunkt i C. Pettersson, *Biblioterapi*, mer svensk forskning som slår en brygga från teori- och textanalys till biblioterapeutisk tillämpning. För sådana ansatser se Torsten Pettersson, "Drömmar om verkligheten. Skönlitteraturens potential för existentiell psykoterapi", i *Bara detta liv. Texter i existentiell psykologi och psykoterapi*, Dan Stiwné red. (Stockholm: Natur & Kultur, 2008) och Torsten Pettersson, "Shared Experience – Shared Consolation? Fictional Perspective-Taking and Existential Stances in Literature", *LIR.journal* (2015:4), 200–15, <https://ojs.ub.gu.se/index.php/LIRJ/article/view/3472/2913>. Hämtad den 12 oktober 2021.
- 53 Ett rikt exemplifierat uttryck för denna bärande idé är Philip Davis, *Reading for Life* (Oxford: Oxford University Press, 2020).
- 54 Margareta Petersson, *Världens litteraturer*, 15.

KARL BERGLUND,
OSCAR JANSSON OCH LINA RAHM

DIGITAL HUMANIORA, DATORISERING OCH LITTERATURVETENSKAP I EN DIGITALISERAD VÄRLD

De senaste decennierna har "digital humaniora" nämnts i otaliga sammanhang och kommit att påverka litteraturvetenskaplig utbildning och forskning – trots att begreppets innebörd alltför ofta är omdebatterad. Är det en ny disciplin eller specialisering av forskning och undervisning som redan bedrivs? På vilka sätt hänger digital humaniora ihop med samhällets och universitetens datorisering? Är det ett svar på hur litteraturen kan förstås i en digitaliserad värld, eller en fingervisning om litteraturvetenskapens framtid? För att reda i begreppen bjöd TFL-redaktionen in till ett panelsamtal via videolänk, av och med Karl Berglund (Uppsala universitet), Oscar Jansson (Lunds universitet) och Lina Rahm (KTH).

OJ: Så, nu har Zoom börjat spela in och jag får hälsa välkomna, Kalle och Lina! Och så vill jag be att ni kort presenterar er själva och er relation till digital humaniora. Vill du börja, Kalle om vi tar det alfabetiskt?

KB: Ja, absolut! Jag heter Karl Berglund och är forskare i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet, och även forskningskoordinator vid det nyinrättade Centrum för digital humaniora Uppsala (CDHU). Min forskning har en utpräglad litteratursociologisk inriktning, vilket i det här sammanhanget betyder att jag är van vid kvantitativa och systematiska angreppssätt på litteratur. Jag höll på med sådana metoder också i min avhandling, men den var inte digital. Däremot fick jag upp ögonen för digital humaniora ganska tidigt i min karriär och jag såg det, vad ska man säga, som åtminstone litteratursociologins självklara framtid. Alltså, det är med primärt digitala metoder man kommer kunna bedriva storskalig forskning på litteratur i framtiden. I viss mån tycker jag det även gäller traditionell litteraturvetenskap, men det kan vi diskutera vidare.

Efter disputationen har jag i princip uteslutande hållit på med såna metoder. Först i ett mindre postdok-projekt som hette "Från närläsning till fjärläsning", som handlade om att utveckla metodik och tänka kring de här frågorna. Det var ett tvärdisciplinärt projekt mellan litteraturvetare, nordister och datorlingvister. Och där nånstans blev jag så pass taggad på det här att jag insåg att jag behöver lära mig vissa saker rent tekniskt-metodiskt för att inte helt vara beroende av utomstående expertis. Så då gick jag en programmeringskurs bland annat. Sen förra året är jag forskningsledare för ett VR-projekt som heter "Patterns of Popularity", där jag tillsammans med en datorlingvist studerar bästsäljare på dagens bokmarknad med hjälp av olika digitala metoder. Vi undersöker dels hur bästsäljare ser ut textuellt, genom analyser av en massa txt-filer, dels hur de kan passas in och förstås i en modern bokmarknadskontext som i allt högre grad är digital. Projektet är till viss del ett samarbete med Storytel, där vi har tillgång till delar av deras användardata. Det innebär att vi kan analysera hur användare faktiskt konsumerar den här typen av litteratur, när det gäller vilka verk man läser färdigt och vilka man inte läser färdigt, när man läser verk och så vidare.

OJ: Tack, Kalle. Lina, hur är det för dig, vad är din bakgrund?

LR: Alltså vad grymt det låter, Kalle. Men, J kommer ju före R.

OJ: Ah, okej! J kommer före R, Jansson före Rahm ... Jag är inte utpräglad litteratur-sociolog, även om jag väl nosat in där också. Jag kom in på frågor och metoder som närmar sig digitala humaniora i min avhandling, som handlar om Graham Greene och hans internationella reception, kopplat till bokmarknadsstrukturer och mediasystem under 1900-talet. Så helt kort hur relationen mellan film, litteratur, tidningar och radio påverkat Greenes författarskap i olika länder, för han var väldigt aktiv internationellt och skrev i många olika medier. Då kom jag via världslitteraturforskningen in på de mediala villkoren för skrivande, reception och internationell spridning av litteratur. Och med det också de numera klassiska frågeställningarna om stora materialmängder som ett problem, som Franco Moretti kallade det en gång, där lösningen ligger i metoder: att inte läsa varje enskild text supernoggrant utan att istället använda fjärläsningmetoder för att få syn på mönster och strukturer.

Sen har jag gjort andra saker och kommit in på mer tekniska aspekter av medier och digital kultur. Jag har skrivit litteraturvetenskapligt om spel som digitala material, alltså inte traditionell litteraturvetenskaplig eller litterär text. Och jag håller också på med ett mindre projekt om Kristina Sandberg där jag använder digitala kortor för att se var hennes romaner utspelar sig rent fysiskt på nåt slag fabelnivå och vilka platser karaktärerna talar om och tänker på. Jag intresserar mig för skillnaden däremellan, i den fysiska världen och föreställningsvärlden. Och hur det tar plats i romanerna. För den sortens studier kan man använda olika verktyg som varit ovanliga i litteraturvetenskapen, men som till exempel lantmätare håller på med. Ja, det kan nog räcka ... Nu, Lina, är det R.

LR: Ja, men lantmätare? Hur kan man som litteraturvetare använda sig av deras verktyg?

OJ: Man kan använda GIS, till exempel, ett stort kartprogram. Där kan man med ganska enkla medel, utan att kunna det jättenoggrant, plotta fram var olika scener utspelar sig, till exempel. Den här scenen är i Örnköldsvik, och den här scenen är i Östersund. Och eftersom GIS är bra på att göra kartor med olika nivåer, eller olika lager, så kan man ställa det mot vad karaktärerna tänker på, vad de pratar om och föreställer sig för platser, det vill säga vilka andra platser och miljöer de här fysiska platserna på fabelnivån är kopplade till. När de är i Östersund, tänker de då mycket på Stockholm? Eller Örnköldsvik? Eller vad det nu kan vara. Det projektet är inte klart, så jag får återkomma med mer detaljer. Men det är kul att hålla på med, i alla fall.

LR: Vilka superroliga saker ni håller på med, båda två. Jag har kanske mer en eklektisk bakgrund. För det första har jag ingen bakgrund i humaniora egentligen, utan mer traditionellt tvärvetenskapliga, samhällsvetenskapliga studier som genusvetenskap och välfärd- och samhällsstudier. Och jag är disputerad i pedagogik.

Jag gjorde min grundutbildning på 90-talet när socialkonstruktivistiska angreppssätt var ganska hegemoniska, skulle jag ändå vilja påstå, i alla fall inom genusvetenskap, även om det var på väg att ändras. Jag drogs då till science and technology studies (STS) och tanken att det inte är meningsfullt att studera hur vi lever eller hur makt skapas om vi inte förstår den fysiska, reella världen runt omkring oss. Jag var redan då väldigt intresserad av feministiska STS-studier som exempelvis Boel Berner gjorde kring teknik och Elisabeth Sundin som redan tidigt studerade till exempel CAD-system samt hur det skapade föreställningar om kön och olika former av exkluderingar och inkluderingar. Så man skulle kunna säga att jag pysslar med saker i överlappningen mellan teknikhistoria, utbildningshistoria, idéhistoria och feministiska maktanalyser. Eftersom jag är intresserad av makt är jag också intresserad av att problematisera det som är just nu, och hur det kunde vara annorlunda. Hur vi alltid skapar imorgon genom vad vi gör nu.

OJ: Jag tycker det är spännande med den tvära bakgrunden du har, Lina, av många olika anledningar. Bland annat just det du säger om att ta fasta på realiteterna, att det som är nu faktiskt lägger grunden för framtiden. Det tror jag är väldigt viktigt för litteraturvetenskapen att tänka in, för ibland har vi saknat det i de litteraturvetenskapliga disciplinära diskussionerna.

Tack båda två för presentationer! Då kan vi gå på våra diskussionspunkter nu, och det är det väl klokt om vi börjar med några definitionsfrågor. Först: vad menas egentligen med digital humaniora, eller "DH" som det gärna förkortas? Jag vet att du har fått den frågan många gånger, Kalle, så kan inte du ta den från en litteraturvetenskaplig horisont?

KB: Jo men absolut. Det är en väldigt bred och vag och inklusiv paraplyterm, skulle jag säga, som innefattar ganska många olika saker. Det är även en term de flesta

ogillar, också de som är verksamma inom digital humaniora. Till exempel är jag, som jobbar på ett centrum för digital humaniora, inte helt förtjust i begreppet, därför att det är en redundant beskrivning av en humaniora som redan har varit digital ett tag. I stort sett alla humanister är digitala, på nåt sätt, så själva benämningen öppnar för frågan om var den här gränsen går. Men hur det än är med vad folk tycker om "digital humaniora" som begrepp kan man säga att det i huvudsak har två ben. Dels innefattar det, generellt uttryckt, olika typer av studier av digitaliseringens konsekvenser utifrån humanistiska perspektiv. Det är det ena. Och det andra är humanistiska studier som använder digitala metoder eller tekniker, där "digitala" i praktiken betyder antingen datorstödda eller statistiska. Oftast båda två.

Men som sagt är det många inom fältet som problematiserar den här termen. Det finns många som gör studier inom båda de här delområdena som inte kallar sig digitala humanister, till exempel. Samtidigt håller DH på att formeras som ett utbildningsämne vid flera lärosäten, bland annat i Uppsala. Och det kan man ha olika synpunkter på. Vi får väl se vart det tar vägen i framtiden. Man kan även tillägga att det kommer från en humanities computing-bakgrund på 90-talet, som i sin tur har äldre rötter.

OJ: Väl sammanfattat. En anslutande definitionsfråga är hur den specifikt humanistiska sidan av digital humaniora förhåller sig till andra discipliner? Det framhålls ju ofta att DH kännetecknas av tvärvetenskaplighet, vilket du är inne på, Kalle: att man kan se dess olika disciplinära bakgrunder. Eller som du nämnde tidigare, att datorstödda och statistiska analysmetoder som nu kallas digitala är nån slags normal förlängning på en rik sociologisk tradition, som i sin tur ligger nära "vanlig" sociologi och samhällsvetenskap, med frågeställningar och metoder som kommer därifrån. Med tanke på det kan man ju fråga på vilka sätt digital humaniora är tvärvetenskaplig? Vilka ämnen och metoder och tolkningspraktiker är det som möts? Är det humaniora som närmar sig andra discipliner eller tvärtom? Och vad ställer de här disciplinära mötena för krav?

Om jag får börja med ett exempel har jag, som jag nämnde tidigare, själv intrasserat mig för mediehistoria i olika former och för litteraturens mediala villkor. Det skulle jag säga är ett tvärdisciplinärt sammanhang där man kan komma långt som litteraturvetare, eller ganska långt i alla fall, utan att bli specialist på någon annan disciplin eller andra discipliners material och metoder. Min erfarenhet är att jag förstår filmvetenskaplig forskning ganska bra, till exempel, för metoderna för att studera film och litteratur har inte skilt sig så mycket från varandra. Och med den skolning jag har kan jag förstå studier av amerikansk tv-kultur under 1950-talet och koppla det till litteraturen under mitten av förra seklet – även om det såklart är material som skiljer sig åt på en massa sätt.

Men sen kommer en gräns, ett markerat kunskapsglapp, som har med både material och metoder att göra. Exempelvis har jag inte fått lära mig klipptechnik på samma sätt som versmått, och jag kan egentligen ingenting om hur en kamera eller tv-sändningar fungerar. Det tydliggör att min skolning inte räcker för att beskriva vissa aspekter av filmer eller tv-serier, eller för att svara på en del frågor som uppstår i mötet mellan de medierna och litteraturen. Och i en digital värld

gäller det såklart även om man håller sig till litteraturen i mer strikt mening, utan jämförelser med närliggande discipliner. För även om jag fått lära mig om hur skriftssystem, läskunnighet och så vidare påverkat litteraturen genom historien innefattar min utbildning inte kretskortsdesign, som Kittler tyckte att den borde ha gjort, så jag kan inte säga så mycket om de materiella villkoren för skrivande idag. Eller rättare sagt kan jag bara spekulera i förutsättningarna datorer och ordbehandlingsprogram skapar för litteraturen, då det jag kan om kretskort eller att skriva kod är sådant jag lärt mig på fritiden och är på hobbynivå.

Det finns säkert bättre exempel, men det kanske ändå kan illustrera frågan om tvärvetenskaplighet och utmaningarna som ryms i hur digital humaniora antas vara tvärvetenskaplig i grunden?

KB: Ja, de två delområdena inom digital humaniora skiljer sig åt här. Vid studier av digitaliseringens konsekvenser, eller konsekvenser av digital teknik utifrån ett humanistiskt perspektiv, så är studieobjektet det digitala. Och då är det som du säger att det egentligen inte behöver vara särskilt tvärdisciplinärt. I den andra grenen av DH får det digitala större betydelse. För där går det in i forskningens grunder: när man konstruerar forskningsfrågor, vilka metoder som används, hur man designar sina studier. Det får effekt på forskningens resultat i direkt mening, men också i någon mån på dess kunskapsanspråk. Så för att summera: Studerar man digitaliseringens konsekvenser måste man kanske inte vara särskilt tvärdisciplinär, men om man använder den typen av datorstödda metoder som kännetecknar den andra delen av DH så måste man förstå dem. Och det gör man inte om man har en traditionell skolning som litteraturvetare.

OJ: Vad är ditt perspektiv här, Lina? Hur ser det ut från STS-hållet? Det är ju ett fält som är ganska tekniskt ibland, får man väl ändå säga, när det kommer till att förstå hur tekniken faktiskt funkar, när framsteg eller innovationer kommer och vad de betyder eller har betytt och hur det är kopplat till vetenskapens grundantaganden. Delar du vår bild eller har du en annan blick?

LR: Alltså jag vet inte så mycket om det här, så jag lyssnar på vad ni säger ... och så tyckte jag att det var så intressant att Kalle började beskriva nån slags kritik mot begreppet digital humaniora: hur länge kan vi prata om det, i och med att digital mediering inbegriper allt fler praktiker, material, infrastrukturer och ideologier, i all form av forskning? Finns det nånting som *inte* är det? När ni pratar vidare så framstår det alltmer som ett kontinuum. Det blir snarare som att eftersom alltmer forskning inbegriper digitala metoder eller digitala studieobjekt, så förflyttas gränsen till vad det är som är digital humaniora hela tiden framåt, lite. Svansen blir liksom längre av att all forskning är digital i viss mån, det verkar som att digital humaniora då blir nånting mer specifikt, som inbegriper mer tekniska metoder, eller mer särskild teknik. Det tyckte jag var intressant.

Jag vet inte om det svarar på din fråga, men jag tänker att det är viktigt att diskutera spänningen i att digital humaniora blir alltmer neutraliserat och osynligt och inbegriper allt fler metoder och forskningsobjekt. Samtidigt har forskning inom digital humaniora eller litteraturvetenskap som har beaktat specifika

tekniska aspekter varit väldigt viktig, eftersom den har studerat aspekter som tagits för givet eller glömts bort. Hur tekniska affordanser, eller vad vi ska kalla det, rymmer möjligheter att synliggöra maktasymmetrier på nya sätt. De här grundläggande tekniska formaten, medieteknologierna eller instruktionsmedlen, har visat sig viktigare och viktigare för att förstå hur praktiker medieras, men också hur såna faktiskt uppstår i det digitala: hur vissa praktiker är helt beroende av de här formaten, teknologierna eller metoderna. Jag tänker exempelvis på Matthew Kirschenbaum, som i sina böcker *Mechanisms* och *Bitstreams* visar att system, plattformar och protokoll, olika digitala materialiteter, är lika viktiga för läsning och tolkning av texter som för hur de lagras och förmedlas.

OJ: Ja, verkligen ... Och apropå den där svansen, som uppstår av att de disciplinära gränserna förskjuts hela tiden, så noterade jag innan, Kalle, när du berättade om ditt projekt om Storytel, att du sa: "Hur läser man där?" Och det är klart att det handlar om läsning, men man *lyssnar* ju på ljudböcker. Det är väl ett exempel på den där svansen, tänker jag, på glappet mellan vad som är förgivettaget och hur verkligheten ser hur – glappet mellan vilka begrepp som redan finns inom en väletablerad disciplin, och vilka infallsvinklar, metoder och kategorier som studieobjektet självt aktualiserar. Jag vet att just lyssning är en av de sakerna ni tittar på i relation till hur ljudboksformatet och strömningstjänsterna gör att litteraturen används och fungerar på icke-traditionella sätt. Men nu pratar jag om ditt projekt, Kalle, du kanske vill fylla i nånting.

KB: Ja, två saker skulle jag vilja säga, apropå det Lina sa. Det första är vad som menas med "det digitala". Kristina Lundblad, bokhistoriker i Lund, beskrev en gång digital humaniora som en pleonasm i den digitala kulturen, och det är alldeles riktigt: DH är på många sätt en överflödigt term. Samtidigt som den alltmer håller på att institutionaliseras. Och det har en massa, vad ska man säga, forskningsstrategiska, opportunistiska och politiska skäl, förstås, som vi inte ska gå in på här. Men visst måste vi uppmärksamma att det finns en motsättning.

För det andra spelar givetvis ljudböcker och medier stor roll för hur litteratur konsumeras. Det är en bokhistorisk och mediehistorisk poäng som inte är ny, den har bara fått en ny betydelse idag, bland annat genom att fältet blickar bakåt och tittar på olika typer av mediehistoriska skiften, som ger olika perspektiv på frågan hur vi kan förstå det digitala. Det är fullt möjligt att betrakta digitaliseringen som en del av en längre bokhistoria, eller en längre mediehistoria, beroende på var man kommer ifrån.

OJ: Just det ... så DH är en pleonasm, samtidigt som vår samtida digitala kultur markerar ett betydelsefullt mediehistoriskt skifte, bland annat för litteraturen? Då är det kanske mer givande att ställa en vidare fråga om hur digital humaniora kan förstås i förhållande till digitalisering mer övergripande? För vad innebär egentligen digitaliseringen och vad har den inneburit? Vilka betydelser har digitalisering på ett samhälleligt plan, inom utbildningsväsendet generellt och litteraturvetenskapen specifikt? Och vad innebär den för litteraturen själv?

Det är stora frågor, såklart. Men jag undrar helt enkelt om det är någon aspekt som ni särskilt vill betona vad gäller digitaliseringens effekter och betydelser, vad ska vi säga, de senaste sjuttio åren? Eller när ska man dra gränsen? Från 1950-talet borde väl vara okej, apropå cybernetikens genomslag. Jag får faktakolla mig själv och redigera sen när vi transkriberar samtalet till text ... Hur som helst. Lina, jag vet att du grävt mycket i frågor om digitalisering och folkbildning. Vill du berätta om det, om vad datorisering och digitalisering betytt på det samhälleliga och utbildningsmässiga planet?

LR: Alltså först måste jag säga att det är fint och höra hur vi redigerar oss själva. "Det här kan du ta bort", "kolla upp det sen". Bara det är ju ett utfall av digitaliseringen och den digitala kulturen. Det här samtalet skulle kunna vara ett studieobjekt i sig.

OJ: Det har du förstås alldeles rätt i!

LR: Vad gäller min forskning tittar jag på datorisering i samhället och utbildning ur ett historiskt perspektiv. Egentligen har jag inte tittat på hur digital teknik används i utbildning, utan hur olika aktörer de senaste sjuttio åren använt sig av utbildning, eller liksom föreställt sig att ny kunskap ska lösa tekniska problem. Närmare bestämt har jag studerat folkbildning, alltså utbildning som är fri och frivillig – även om den kanske inte alltid har varit varken så särskilt fri eller frivillig egentligen. Ett tydligt mönster är att utbildning i form av massinformation, alltså upplysning riktad till alla medborgare, har varit ett viktigt styrmedel för att så att säga föra samhället åt önskat håll, även om det inte förstås eller framställts i termer av politisk styrning.

Men det är också intressant att notera att vi säger "digitaliseringen" när vi pratar om det här, eller hur? Vad *digitaliseringen* haft för effekter, det är bestämd form och i singular. Som att det är en sak, en enda. Men hur ska vi göra annars? Ska vi prata om digitaliseringar? Eller *digitaliseringarna*, kanske, som Johan Sandén menar i sin avhandling?

OJ: Jag kom att tänka på nu att på förskolan där mina barn har gått, där hade de ett digitalt rum. Det står ju i läroplanen för förskolan att barnen ska lära sig om digitala tekniker och förstå att vissa objekt i deras livsmiljöer är programmerade och sånt där. Så de hade dels olika robotar och gjorde programmeringsövningar, att ge enkla kommandon och så. Men de hade också en green screen som de använde i sagoberättande och för arbete med källkritik. När barnen såg sig själva stå bredvid en drake blev det nån väckarklocka om bildmanipulation – eller det var väl idén, i alla fall.

För mig är förskolans green screen ett pregnant exempel på hur digitaliseringen drivs av en samverkan mellan teknisk innovation, bildningsideal – bland annat såsom de uttrycks i utbildningssystemets styrdokument – och användningen av offentliga medel. Och inte minst för hur genomgripande de här processerna är. En möjlig tolkning av förskolans green screen är ju att källkritik inte betyder samma sak idag som för sjuttio år sen. Och kanske att de som är barn idag genom

i hela sin utbildning kommer ha en annan förståelse av det begreppet än folk som gick i skolan eller läste vid universitet vid mitten av 1900-talet, när datorer var någorlunda nya. Det handlar inte bara om att läsa texter kritiskt, utan om att förstå informationsteknologier i vidare mening, eller i alla fall vänja sig vid de teknikerna och känna till hur mycket de påverkar vår omgivning. Men samtidigt är det svårt att närma sig de frågorna, som snabbt blir väldigt stora och komplexa, utan att också komma in på det du lyfter, Lina, om tekniska lösningar och mass-information som medel för att styra samhällsutvecklingen åt ett visst håll.

LR: Tänker ni att det rymmer någon form av teknikdeterminism? Alltså den här tanken att barn ska lära sig programmera och vara med robotar, så att de inte styrs av tekniken? Har programmeringskunskaperna i så fall också med källkritik att göra? En intressant sak är att man kan se i läroplanen hur de här kunskapsmålen försvinner och dyker upp igen. På 80-talet påpekades det att alla skulle lära sig Basic, mer eller mindre för att inte bli framtidens förlorare. Sen försvann programmering i läroplanerna på 90-talet, och så dyker det upp nu igen.

OJ: Hm, är det så, alltså? Det tyder ju på att en sån determinism också är känslig för teknikutvecklingen. För vad ska man med Basic till idag, bortsett från att det är kul? Det är ju ett uppenbart daterat programmeringsspråk, och på så vis ett uttryck för glappet mellan den tekniska utvecklingen och utbildningssystemen – eller ska man kanske säga glappet mellan olika digitaliseringsprocesser och de politiska ambitionerna för vart samhället ska styras. Å ena sidan finns faktiska uppfinningar och nya teknologier, å andra sidan idéerna om vad man ska ha dem till och vilka problem man tänker sig att de ska lösa.

Det här glappet har väl också att göra med den distinktionen du återkommit till, Kalle, om DH:s delområden och skillnaden mellan digitala studieobjekt och datoriserade analysmetoder?

KB: Som en som gick i skolan på 90-talet så kan jag sakna att jag *inte* fick lära mig Basic, för jag tror att det skulle gjort saker mycket enklare för mig som tretioåring när jag skulle börja lära mig programmera för första gången. Det åsido är det här med datorer och programmering och så vidare i skolans styrdokument en jättestor diskussion som jag egentligen inte har kompetens att uttala mig om annat än som glad amatör, så jag ska försöka avhålla mig från det.

Men för att återknyta till det Lina sa: att tala om *digitaliseringarna*, det tycker jag är ett bra förslag, en bra formulering. Det pågår väldigt många olika typer av digitaliseringsprocesser, och de får olika effekter. Om man försöker knyta det till litteraturen, så är en tydlig effekt att litteraturhistorien digitaliseras. Alltså att gammalt tryckt material digitaliseras och OCR:as – det vill säga görs sökbar på teckennivå – så att det kan beforskas på nya sätt. Och det var någonstans där Moretti och litteraturvetenskapens DH började, på 00-talet. Eller började om, kanske man ska säga. Till exempel pågår just nu ett jättestort infrastrukturprojekt som Litteraturbanken håller i, där de digitaliserar all svensk skönlitteratur som är utgiven på 1800-talet. Gissningsvis innebär detta en stor sak för mer historiskt inriktad forskning: det ger nya möjligheter att studera och förstå litteraturhistorien.

OJ: Och det ställer nya krav, också, eller hur? Matthew Jockers skriver ju ganska träffande i *Macroanalysis* att Watts *The Rise of the Novel* vore omöjlig idag, till och med ohederlig, för den framför ett argument om den moderna romanens uppkomst i Storbritannien baserat på tre kanoniserade författarskap. När det äldre materialet digitaliseras och görs tillgängligt, menar Jockers, är det inte en hållbar empirisk grund för den historieskrivning och analys som Watts för fram.

KB: Javisst, det är ett bra exempel. Men sen har vi även det andra, som är digitaliseringen av vår samtida litterära kultur – alltså digitaliseringen av produktionen och konsumtionen av litteratur. Detta får enorma konsekvenser. Dels för ljudböcker, eböcker och andra digitala format, men också på ett mer principiellt plan. För att knyta an till Lev Manovich – som visserligen inte är en av mina favoritforskare – så har skalan betydelse för vår samtida kultur. Det är så stora mängder kultur som produceras idag att det är svårt att få ett grepp om samtiden på ett annat sätt än genom storskaliga datakörningar. Helt enkelt för att det är så *mycket*. När man i det litterära fältet numera inbegriper olika sorters egenutgivning, hobbykritik, kommentarer om litteratur i sociala medier och så vidare – det blir så storskaligt, en sån mängd material att det är svårt att beforska med traditionella litteraturvetenskapliga metoder. Tidigare, om man gjorde en historisk undersökning och var intresserad av kontexten, då har man kunnat undersöka recensioner, man har kunnat studera vissa debatter, och så vidare. Det är svårare att göra idag. Visst, man kan plocka ut några skribenter på *DN* och analysera vad de skriver, men jag skulle säga att själva mängden av annat material gör att betydelsen av enskilda texter och verk, liksom av enskilda aktörer, blir mindre. Kanon blir allt mindre central. Istället måste man förhålla sig till ett stort flöde av producenter och det är en utmaning för litteraturvetare, som traditionellt varit inriktade på centrala aktörer i det litterära fältet.

OJ: Ja, det är ju en jättebra poäng. Om jag får drista mig till en parafras kanske man kan säga att en av de sakerna vi inte kan ta för givet längre är vad den litterära offentligheten är för nåt. Eller kanske att den måste också skrivas i plural, parallellt med "digitaliseringarna". Tidigare var det ju mycket tydligare vari litteraturens offentlighet bestod. Exempelvis finns Fredrik Bööks bibliotek bevarat på den litteraturvetenskapliga avdelningen i Lund, nere i källaren. Och jag vill minnas att han under sin tid som professor gjorde en intervju i typ *Hemmets journal* där läsarna fick besöka litteraturprofessorn just i hans bibliotek. Det var en del av den litterära offentligheten, i någon mån, på grund av hans position. Och det är också bevarat av den anledningen.

Det finns såklart andra exempel på hur det under tiden före digitaliseringarna var uppenbart vilka som var relevanta aktörer – vilka samlingar, texter eller recensioner som var intressanta att beakta. Eller för den delen vilka förlag och författare som skulle beforskas. Men som du säger, Kalle, är det inte längre så. Mångfaldigandet som skett genom olika digitaliseringsprocesser – av källor, offentligheter, medier, texttyper och så vidare – gör att man måste titta på andra material än vad som varit praxis inom litteraturvetenskapen. Och då kommer man väl än en gång in på det tvärvetenskapliga draget hos DH? För via de nya materialen kom-

mer man in inte bara in på teknologins områden, utan också på presshistoriska frågor, tänker jag, eller mediehistoriska och idéhistoriska domäner. Och då blir litteraturvetenskapen på direkten mer tvärvetenskaplig. Eller?

KB: Kanske ... Fredrik Böök kan fungera som ett bra exempel. Vill man säga nånting om litteraturens villkor under Fredrik Bööks tid under första halvan av 1900-talet, eller om man velat studera den tiden, då har man kunnat läsa vad Fredrik Böök skrev och tillmäta det en stor betydelse. Vilket det också hade. Men idag är det annorlunda. För att ta ett exempel så har jag och Ann Steiner nyligen skrivit en rapport om ljudböcker för barn. Några av de absolut mest populära ljudböckerna för barn förra året var ett antal bokserier av humorgruppen IJustWantToBeCool. De skrivs direkt för Storytel och har knappt nämnts på kultursidorna, så vitt jag vet. Varenda gång de ger ut ett avsnitt på Storytel, däremot, så får det tusentals kommentarer. Där nästan är den litterära offentligheten idag – i olika kommentarsfunktioner på nätet. Exemplet IJustWantToBeCool är träffande, för det är barn som deltar i den offentligheten, istället för Fredrik Böök. Som forskare har du därmed en helt annan typ av material att förhålla dig till, och en helt annan mängd. Det blottlägger spänningen mellan att studera den litterära dåtiden och den litterära samtiden.

LR: Handlar det om att det blivit fler saker som blivit möjliga att mäta? Förr kunde vi ju inte spara samtal om litteratur, eller vi har i väldigt liten mängd kunnat spara dem, och framför allt inte verbala samtal. Men nu är de samtalen textmedierade och datormedierade, så att vi kan spara dem. Eftersom vi kan spara dem blir de också omöjliga att ignorera. Alltså, jag tänker att det är en maktförskjutning som sker här också, som är intressant. Eller hur tänker du kring det, Kalle?

KB: Jag håller helt med. När detta slags material numera finns och är möjligt att beforska – om än med vissa tekniska och ibland andra svårigheter – så kan litteraturforskare inte negligera det. Tar man inte hänsyn till det är man en ganska dålig samtidshistoriker, skulle jag vilja påstå. Så vi måste in och grotta i det här materialet och försöka förstå det. Det är min hållning i alla fall.

LR: Det går också att dra en parallell från ditt exempel, Kalle, till diskussionen kring klass och TV-tittande, som funnits ganska länge, och som handlat om att underklasserna ansågs se på sämre TV än medelklassen – att de tittade på ”skräp-TV” och att det var ett problem. Det finns något liknande här, om barn istället för att läsa de böcker som anses vara ”bra” lyssnar på IJustWantToBeCool. Men med den viktiga skillnaden att de digitala formaten skapar datamängder, för i och med det blir det också omöjligt att ignorera.

OJ: Det här är både väldigt spännande och väldigt svårt – inte minst i det här specifika fallet, när det gäller barns konsumtion och kommentarer. Det är ju komplicerat rent juridiskt, menar jag, hur spåren de lämnar efter sig ska hanteras. Om man tar ett samtal om litteratur för hundra år sen är ett av problemen, som du påpekade Lina, att vi inte har kunnat arkivera det. Det innebär också att det är tydligt att

det var samtalets parter som ägde det. Det är ju inte självklart längre. Jag vet inte exakt hur det ser ut på Storytel, men bara det faktum att de äger plattformen där kommentarer publiceras rymmer ju en massa potentiella problem. Eller ta ett fenomen som Instapoesi, poesi skriven för och publicerad på Instagram: det aktualiserar frågor om förhållandet mellan konstnärlig upphovsrätt och serverhallar på olika platser i världen, och hur multinationella techföretag har nått slags äganderätt till samtalen som förs genom deras tjänster. Så om tidigare privata samtal numera datorsmedieras, arkiveras och görs offentliga, så har offentligheten också i någon mån privatiserats, fallit i händerna på bolag. Och det komplicerar ju inte minst det maktanalytiska perspektivet.

Vad gäller barn driver UNICEF ett projekt om hanteringen av barns data, bland annat tillsammans med organisationer i Lund, mot bakgrund av att de flesta policydokument och användaravtal utgår från att de som tar del av digitala tjänster och produkter är myndiga. Så om man som forskare vill studera till exempel kommentarerna barn gjort på ett forum är det inte säkert att implikationerna av det ryms i de juridiska ramverken, för barnen kanske själva bryter mot användaravtalen, samtidigt som man som forskare automatiskt blir tredje part och som de säkerligen *inte* haft för avsikt att dela sin data med. Man hamnar på samma nivå som typ Cambridge Analytica, som samlade känslig användardata utan medgivande ... fast usch, det lät dystert! En bättre ingång till barndata och maktanalyser av digitaliserade offentligheter kanske är generationsaspekten som finns i begrepp som digital literacy och digital natives – alltså att de yngre generationerna är ”infödda” i det digitaliserade landskapet och därför besitter andra kompetenser om det digitala. Vill ni säga nånting om det klustret av frågor, om vad digital kompetens innebär och vem som har den? Du lyfte klassperspektivet apropå TV-tittande, Lina. Går det att dra en parallell från det till hur vi kan tänka kring vem som har tillgång till de olika offentligheter vi pratar om nu, eller vilka grupper som gagnas av och är drivande för digitaliseringsprocesser? Hur slår de här förändringarna socialt?

LR: Först ska kanske sägas att frågan om hur vi ska spåra det digitala och digitala kompetenser handlar om hur vi definierar termerna, och om vilka teknologier eller medier vi undersöker och spårar det digitala genom. Man skulle kunna gå hur långt tillbaka som helst, särskilt när det gäller kunskaper och bildningsideal i relation till teknisk innovation. Men i svensk dagspress så börjar det pratas om datorer på 50-talet. Sen dess, alltså de senaste sjuttio åren, har det alltid funnits en oro att vissa grupper ska hamna utanför den digitala världen. Idag handlar det alltmer om en oro att de ska hamna utanför samhället.

Samtidigt har de grupper som man är orolig för inte ska få följa med på tåget till framtiden *alltid* varit grupper som har varit marginaliserade i samhället. Ofta leder det till något slags techno-fix: skaffar de sig bara bättre kunskaper kommer de med i samhället igen. Om bara alla åttioplussare börjar använda Facebook, då kommer de inte vara ensamma mer, till exempel. Och så har det sett ut sedan 1950-talet: digitala kompetenser har gång på gång konstruerats som en lösning på sociala, samhälleliga problem.

Det ska också sägas att vi idag behöver allt fler litteraciteter. Vi behöver bland annat medielitteracitet, AI-litteracitet, till och med infrastruktur­litteracitet, som Ingrid Forsler forskat på. En effekt av det är att man inte längre kan prata om digital kompetens i policydokument kring skolan, utan man måste prata om "adekvat digital kompetens". För kompetensbegreppet förflyttar sig hela tiden och blir nånting annat. Så även om internetanvändningen är hundraprocentig i Sverige växer det digitala utanförskapet, och det beror på att alltför många grupper positioneras i det digitala utanförskapet, genom att de positioneras som "sällan-användare" eller "över-användare", som anses ha fel kunskaper och behöver omformas för att bättre passa samtiden och framtiden. Jag tror att så fort vi börjar prata om kompetens och litteracitet och hur vi ska forma människor, då måste vi prata om hur det har sett ut historiskt – och hur det både skapar och beror på olika former av maktassymetrier. Vad tänker ni?

KB: Det där var en jättebra sammanfattning. För att tillägga nånting som mer vetter mot litteraturvetenskapen specifikt kan man påminna sig om att det alltid har varit en elitdisciplin. Det är inte vem som helst som börjar läsa litteraturvetenskap A, utan där finns en mängd faktorer som bygger på olika typer av social stratifiering, och så vidare. Men det jag tror vi kommer att få se och ser redan nu är att nya litteraturstudenter är digital natives i en mening. De kommer att ha tillbringat väldigt mycket tid på nätet och har kanske sin starkaste relation till litteraturen via olika typer av sociala medier.

Sen finns en annan aspekt av digital literacy som handlar om att man faktiskt är teknikkunnig. Det är en sak att behärska mjukvaror och gränssnitt, en annan att förstå hur tekniken fungerar. Och det senare tror jag inte vi kan förvänta oss att alla kommer att ha. Snarare blir det en sorts paradox: ju mer lättillgängliga gränssnitten blir, desto svårare blir det att förstå vad det är som händer där bakom. Rent vetenskapligt kan det bli problematiskt om exempelvis en massa litteraturvetare sitter och gör topic modeling för att det är jättelätt att utföra men ingen egentligen förstår vad de gör.

OJ: Ja, jag tror du har rätt. Men samtidigt nämnde du precis Lina att man i utbildningssystemens styrdokument nu pratar om "adekvat digital kompetens", just för att specificera vilka förmågor och färdigheter det är man ska ha. Sätter vi det i relation till att förskolebarn ska förstå grunderna för programmering, eller i alla fall kunna den begreppsapparaten, skulle man ju kunna tänka sig en framtid där den adekvata digitala kompetensen är tydligt definierad och kvarstår i utbildningssystemen, men att vi från universitetens håll, och då inte bara inom litteraturvetenskapen, har liknande situationer som förs upp apropå läskunnighet, skrivförmåga och sånt där. Alltså ni vet, de återkommande utropen om att studenterna kan för lite när de börjar, att förkunskaperna på pappret inte motsvarar verkligheten ... Tänk om vi får höra lektorer klaga på att studenterna är för dåliga på programmering. "De kan inte Basic!" Jag vet inte om det är troligt, och det skulle väl ligga långt in i framtiden i så fall. Men det är kanske en möjlig följd av att bildningsidealen förändras, att vi förskjuter idéerna om vilka litteraciteter man ska behärska och vad vi från universitetens håll förutsätter att studenterna kan.

LR: Alltså jag tycker det är jätteintressant, av flera skäl. För det första vill jag säga att maskinerna inte liksom riktigt är våra vänner här (för att citera en låt) ... För vad är smart teknik? Smart teknik är ju smart om den agerar på egen hand och döljer information för oss. Eller hur? Om den måste fråga oss om allting eller visa allting, då är den inte smart, då är den ju krånglig att använda. Det är ett uttryck för den tekniska utvecklingen, där medierna eller teknologierna blir alltmer opaka och agerar alltmer på egen hand. Det innebär att det krävs mycket mer kunskap för att förstå dem, men mycket mindre kunskap för att använda dem. Och då blir kanske de tekniska kunskapskraven för "adekvat kompetens", eller DH kanske, på något vis högre.

Jag skulle också vilja säga att när man införde programmering eller datalära i grundskolan på 80-talet var målformuleringarna om vad som ansågs vara digital kompetens att eleven skulle "kunna, vilja och våga ta ställning till och påverka tekniken" i samhället. Det har försvunnit – att ha kompetens är inte längre att *kunna påverka*. I dagens målformuleringar eller beskrivningar av digital kompetens finns det snarare en definition av att man ska hänga med, vilket alltmer handlar om att konsumera.

OJ: Väldigt lite om att förstå vad som händer bakom gränssnitten, med andra ord. Hur ser du på detta apropå ditt nuvarande projekt om Storytel, Kalle? Kan du se den här skillnaden mellan vad de döljer och inte, användarvänlighet som kopplad till opak teknik, och så vidare?

KB: Ja, definitivt. Som alltid med den typen av tjänster så handlar det om att vara smidig för konsumenten i första hand – det är det enda som räknas. Man ska ha ett stort utbud, det ska vara lätt att hitta och det ska finnas relevanta rekommendationer – och sen vill man inte alls visa upp nånting av vad som försiggår back-end. Det här tror jag de flesta användare förstår på ett plan, samtidigt som man nog inte har full förståelse för vad det vad det de facto kan innebära för ens konsumtionsmönster. Den här diskussionen förs allt mer intensivt, inte minst i *Övervakningskapitalism*, Shosanna Zuboffs bok som nu har kommit ut i svensk översättning. Och den är relevant och viktig, så, jag vet inte, det kanske kommer att hända nånting.

OJ: Vilken sida är du mest intresserad av rent litteraturvetenskapligt? Är du mer intresserad av det som händer back-end eller av gränssnittet och användarperspektivet? Var tror du det största kunskapsglappet finns, eller den största vetenskapliga vinsten?

KB: Jag är förstås väldigt intresserad av den bokhistoriska eller mediehistoriska biten av de här strömningstjänsterna, det är vill säga hur plattformarnas utformning påverkar konsumtionen, på olika sätt. Med det sagt måste man förstå en del av hur det funkar back-end. Och då är problemet att vi aldrig kommer att få tillgång till exakt hur deras rekommendationsalgoritmer ser ut, eller vilka verk de väljer att pusha för vilka användare, och så vidare. För det delar de inte med sig av. Simone Murray – en litteraturvetare, bokhistoriker och bokmarknadsfors-

kare som är ett av de tyngsta internationella namnen när det handlar om digital bokmarknad – menar att detta är ett enormt problem för forskningen. Att de stora företagen inte delar sina data betyder att vi aldrig kan få syn på källorna som vi beforskar. Informationen och algoritmerna är företagshemligheter, vilket blir särskilt tydligt i de länder där Amazon är den helt dominerande aktören, för Amazon delar ingenting.

På ett sätt så har Murray verkligen rätt. I vårt forskningsprojekt får vi dock tillgång till ganska många intressanta datapunkter av Storytel när det gäller användares konsumtion, vilket gör att vi kommer att få viss förståelse även för hur rekommendationer fungerar, till exempel. Jag tror att man kommer ganska långt på att ha en grundläggande förståelse för maskininlärning och klustring och därmed för hur rekommendationssystemen är principiellt uppbyggda. De grupperar lika med lika, samtidigt som tjänsterna förstås har alla möjligheter att skruva på parametrar som det passar dem. Så jag vet inte om det där att tekniken och plattformarna blir mer svårtillgängliga är ett absolut hinder. Jag tror inte det. Snarare bör man försöka synliggöra att tekniken och tjänsterna har en stor påverkan. Och för att på djupet kunna förstå *hur*, så behöver man vissa kunskaper om det tekniska, men man behöver inte sitta med själva algoritmen och analysera den.

OJ: Man kanske kan jämföra med en klassisk svårighet inom litteraturvetenskapen, som ju varit att få tag på tillförlitliga försäljningssiffror. Det är också kopplat till en inblick back-end, eller att man har bra kontakt med rätt person på rätt förlag, ungefär. Med de här plattformarna är det ju på sätt och vis enklare – det är klart att företagen har sina affärshemligheter, men det går ju också att se vad som pushas överallt, och i en del fall till och med hur många gånger ett verk är visat, läst, nedladdat eller lyssnat på. Det gör det lättare att få syn på en del mönster, även om det också innebär att man får ställa andra sorters frågor och vrida lite på sina rent deskriptiva kategorier.

KB: Jag håller helt med, och där kommer vi tillbaka till det vi diskuterade tidigare om källäget, alltså att det finns mer datapunkter idag att ta hänsyn till. Informationsmängden kan helt klart ge oss mer kunskap än vad vi har haft tidigare. Och det kan man utnyttja i vetenskapligt syfte, även om plattformarna har sina affärshemligheter. Alla dessa data kan vara ett medel för att lära oss mer om hur folk konsumerar litteratur på olika sätt, till exempel. Sådant har man inte kunnat studera tidigare. Det är förstås spännande för en litteratursociolog att kunna se vilka ljudböcker användare tenderar att lyssna färdigt på, eller när på dygnet de lyssnar. Det är kunskaper som tidigare har varit bortom räckhåll. Visst, man har kunnat göra empiriska läsundersökningar med intervjuer och enkäter, men det är i en annan skala. Så det är någonting med de här datapunkterna som visar vad användare faktiskt gör och har gjort som är lite svindlande, ur en vetenskaplig synvinkel. Och lite läskigt ur en mer samhällelig synvinkel.

LR: Varför är den läskig, tycker du?

KB: För att strömningstjänsterna vet mycket mer om litteraturkonsumtionen idag än någon annan aktör, vilket gör dem till en väldig maktfaktor. Det blir en sorts, vad ska man säga, litteraturpolitik i praktiken i hur de bygger upp och producerar innehåll utifrån vad konsumenterna vill ha, eller rättare sagt utifrån vad de vet att konsumenterna konsumerar. Som vi pratade om tidigare bygger det på en kapitalistisk logik. Kanske inte enbart, men till stor del i alla fall. Det skulle många hävda är bekymmersamt.

LR: Men det är ju också det som det hela kokar ner till, tänker jag. När jag lyssnar på dig så säger du saker som att "man är inte medveten om", eller "*konsumenten* är inte medveten om hur systemen funkar" och "man förstår inte", och så vidare. Och det görs ju ofta till ett problem att folk inte vet. Vi vet inte hur systemen funkar, och därmed kan vi bli utnyttjade av dem. Men problemet är inte egentligen det, utan problemet är väl att systemen och datan används för att generera vinst, öka klyftor och – sabba planeten! Alltså, missar man inte lite vad är det på spel här, på riktigt? Vi pratar nästan bara om övervakning och problemet med att data förflyttas mellan olika plattformar, men det är ju inte det som är problemet. Problemet är ju snarare global, djupt orättvis avancerad kapitalism.

OJ: Exakt! Det är som Guattari skriver i *Tre ekologier*, om den integrerade världskapitalismen eller vad det nu blir på svenska. Den påverkar både planeten och vårt sätt att tänka. Och måste synas i sömmarna.

KB: Jag vet inte om jag skulle vilja sträcka mig så långt när det gäller just strömningstjänster för litteratur. Från min horisont är det framför allt intressant hur de här systemen och plattformarna påverkar konsumtionen och produktionen av litteratur. Och det gör de redan nu i ganska stor utsträckning, och vi behöver studera det mycket, mycket mer. Detta är min käpphäst: för att förstå den samtida litterära kulturen och vad som produceras i den så måste vi titta på de här tjänsterna.

LR: Hur påverkar det då? Hur påverkar de här systemen och tjänsterna litteraturen?

KB: I Sverige finns det ännu inte så mycket forskning om det. Jag och Mats Dahllöf har gjort en studie där vi jämfört de mest populära bästsäljarna i tryckt format med de mest populära böckerna hos Storytel, vad vi kallar för "bästströmmarna". Vid jämförelser av en lång rad stildrag såg vi att även om man isolerar bort faktorer som genre och översättningar så skiljer sig de här två grupperna av verk åt. Bästströmmarna är generellt kortare, har en enklare syntax och en mindre komplex meningsbyggnad. Meningarna är kortare, styckena är kortare. De har en hög andel verb, medan den tryckta litteraturen har mer adjektiv. Det finns ett fokus på görande i bästströmmarna, det är hands on, mer dialog, medan den tryckta litteraturen är mer beskrivande. Den kan vara lite mer långgrandig och komplicerad sett till meningsstruktur.

Och allt det här vet strömningstjänsterna om. Även förlagen vet det, och det påverkar redaktionella beslut, för idag är det kommersiellt centralt att fungera

bra i ljud. Så det påverkar produktionen av litteratur, åtminstone av populärlitteraturen. Dessutom börjar det ges ut fler och fler verk som är skrivna direkt för ljud. Och där tar man ut svängarna ännu mer och renodlar den här formen. Man kan till exempel ta bort saker som anföring av dialog och ha olika berättarröster istället. Så visst får det här stora effekter för litteraturen, på flera olika plan.

OJ: Apropå verk som är "born audio", om man ska kalla dem det, är ju en annan effekt att verksgränser fungerar annorlunda. För ljudproduktioner hänger ofta ihop med litteraturens serialisering: det blir mindre "verket" och mer konceptet eller karaktärs Galleriet och nån grundidé som står i fokus. En möjlig jämförelse är att istället för en film på två timmar som sen är slut, så har man en TV-serie, som inte nödvändigtvis har samma tydliga start- och slutpunkter. Det tycker jag själv är väldigt spännande just för att det utmanar vissa disciplinära självklarheter, exempelvis litteraturvetenskapens fokus på verket under 1900-talet. Och inte minst idén om det autonoma verket, även om den varit på glid ett tag. Det är inte lika självklart att tänka verket som analytisk enhet om det produceras i serier och för strömningstjänster, snarare än förlag och tryckerier.

KB: Ja, det här är jätteintressant, för originalproduktionerna för ljud är modellerade på TV-serier. Bokströmningstjänsterna vill vara som Netflix, fast i ljudboksformat. Därför ges originalproduktionerna ut i säsonger om tio avsnitt, eller episoder.

Man ska inte heller glömma bort att med ett längre bokhistoriskt perspektiv är romanformen sådan som vi känner den också en kommersiell uppfinning. Den går tillbaka till att man på 1800-talet paketerade saker i en lämplig form för konsumtion. Så det finns ingenting givet eller idealt med romanformen, eller med idén om "verket" som en enskild roman, så som vi har vant oss vid den under 1900-talet. Även romanen är en i mångt och mycket praktisk och kommersiell uppfinning. Som nu kanske håller på att förskjutas till nånting annat, som passar strömningstjänsterna bättre.

OJ: Absolut, det är bra att påminna om det, om följetongsromanen och allt det. Jag tänker på den närmast mytologiserade bilden av hur människor väntade på kafen i USA, när skeppet med nästa kapitel av Dickens *The Old Curiosity Shop* skulle lägga till. Och ni vet, hur de ropade "Hur gick det för lilla Nell?" för hon var jättesjuk i slutet av förra kapitlet. Det är ju ett skarpt exempel på hur just följetongsformatet haft effekter på litteraturens dramaturgi, på kopplingen mellan de mediala villkoren och formen ...

Men jag skulle vilja lyfta en annan grej också, eller vända lite på perspektivet. För man kan ju också se hur digitaliseringen skapar andra mönster och möjligheter för litteraturen. För några år sen, eller ett decennium drygt, uppstod en rörelse som kallades American Alt Lit – en självutnämnt alternativ och framåtsyftande litteratur, där vissa såg sig som avantgardister som bröt ny mark, både stilistiskt och tekniskt. Tao Lin, till exempel, eller Melissa Broder. Det var ett tag sen, då sociala medier var väsentligen yngre, före valskandalerna med Facebook, och så vidare. Bloggar hade en annan status och strömningstjänsterna var inte så stora ännu. Men det intressanta var att internet och olika digitala plattformar blev ett

sätt för ett gäng amerikanska poeter att kringgå förlag och kritiker i dagspressen. De publicerade sig i forum och sociala medier och skapade undergroundrörelser, i någon mån. Visserligen blev de mest framgångsrika av Alt Lit-författarna förlagsutgivna, och gick från bloggar till riktiga böcker. Men apropå allt det vi pratat om vad gäller maktasymmetrier där bolagen får väldigt framträdande positioner och så vidare, kanske Alt Lit-rörelsen ändå kan fungera som påminnelse om de nya möjligheter olika digitala tekniker och offentligheter öppnar?

Och mot den bakgrunden vill jag också avslutningsvis fråga er vad ni tror är nästa steg av samhällets och kulturens digitaliseringar. Vilka effekter kommer det att ha på hur vi skriver och läser litteratur?

KB: Vem vågar börja?

LR: Haha, inte jag! Det här känns verkligen som ditt område, Kalle.

KB: Jag tycker det är obehagligt att göra framtidsspaningar, men man måste bjussa lite på sig själv. En sak som redan börjar hända är att utgivningsprocesserna förändras. Det traditionella perspektivet på vilken typ av litteratur som förtjänar att ges ut är att ett förlag bestämmer vad som har god kvalitet eller kommersiell potential. En framtidsspaning jag har är att den processen mer och mer kommer att gå från att det är människor på förlag med stor kunskap om litteratur eller bokmarknaden som gör besluten, till att man i högre grad tar beslut på grundval av användardata. Det vill säga: Man kommer att förlita sig mer på olika empiriska underlag för vad som fungerar. "Det här fungerar väldigt bra, det vill vi ge ut mer av." Sådana beslut kan tas på författarnivå eller verknivå, men faktiskt också på textnivå. "Här ser vi att inga läsare slutar alls, vi har kvar den här typen av stycken." Det går att mäta ganska exakt.

Ett exempel på hur redaktionella beslut förändrats är Wattpad, en social plattform för skrivande och läsande. De har börjat använda sånär data mer systematiskt. På Wattpad skriver personer som inte är utgivna och publicerar olika typer av fiktionsverk direkt på sajten. Vissa blir väldigt populära, vilket Wattpad har koll på och mäter. De kan se att en viss text har miljontals läsningar, och då gör de en redaktionell bearbetning, paketerar om den och ger ut den texten i bokform. Då kan den få ett andra liv på den reguljära bokmarknaden. Och det är inte bara att de tar berättelsen och ger ut den, utan de använder också användardatan aktivt. De ser vilka episoder som har konsumerats mest, vilka som har flest kommentarer, vilka som ser ut att engagera, och sen fattar de beslut och gör en redaktionell bearbetning som i grunden är baserad på användardata. Det är verkligen, vad ska man säga, en bottom-up-idé på vad som förtjänar att ges ut och nånting som omkullkastar hur vi ser på utgivning. Så det är en framtidsspaning jag har.

En annan lite mer spekulativ spaning är att vi kommer se fiktion genererad av maskininlärning. Alltså AI-skriven fiktion. Det kommer att komma och är redan på gång. Sen är frågan hur den formen kommer att se ut. Förmodligen blir det nån typ av samspel och semiautomatiserade verk. Framför allt inom populärlit-

teraturen är jag övertygad om att det går att lära maskiner att skriva utkast till halvbra romance eller halvbra deckare.

LR: Jag tänker på det här med att AI skriver böcker, det finns ju också AI som läser böcker, både för sig själv och för oss. Ett annat exempel är hyperlänkar, som tar ganska lång tid att göra manuellt. Men automatgenererade hyperlänkar kan AI göra väldigt bra, till exempel gonom att koppla enskilda ord och fraser till uppslagsverk eller lexikon. En sån text blir nånting annat att läsa, det blir liksom assisterad läsning, tänker jag. Och det du beskriver, Kalle, är ju att vi också blir alltmer lästa av litteraturen, att tekniken läser dig, lyssnar på dig och analyserar dig när du läser den. Det kan ta olika form, till exempel som adaptiva lärteknologier som läser dig medan du läser dem och kanske mäter dina ögonrörelser för att upptäcka om du har lässvårigheter eller inte – oavsett om du själv anser att du har lässvårigheter. Vad säger du Oscar?

OJ: Tja, med risk för att låta lite dyster har jag en känsla av att medvetenheten om båda de situationerna som ni beskriver – att bli läst av texterna och den ökande betydelsen av användardata – kommer att ta mer plats och förändras ganska drastiskt. Och då inte bara den individuella medvetenheten om användardatans betydelser utan också den politiska och ekonomiska medvetenheten. Ta GDPR som ett exempel, där man på en överstatlig nivå betonar betydelsen av politisk reglering för hur data får hanteras och vem som äger den – med olika agendor och bakgrunder, såklart, till varför det sker. Det tror jag kommer få ännu mer genomslag. Exempelvis kan jag tänka mig att det på kultursidorna kommer ske nån slags förskjutning av debattens fokus vad gäller litteraturens digitalisering. Istället för som vintern och våren 2021, när många kritiker grumsade om bland annat Storytels ökande betydelse och framställde ljudboksformatet som ett problem, till och med ett *förfall*, kommer större fokus hamna på frågor om vem som äger informationen om vad och hur vi läser. Vilken roll företag och politiken har i det ägandet. Och det redaktionella förlagsarbets bortrationalisering, om jag får uttrycka det så drastiskt, kommer inte gå obemärkt förbi, utan snarare slå an bredare politiska diskussioner om användardatans betydelse för vår tid.

KB: Ja, jag håller helt med. Det är en närmast tvingande parallell utveckling: I och med att de här plattformarna och det nya bruket av användardata växer så kommer också motståndet att växa på olika fronter, det håller jag helt med om.

LR: Digitaliseringen leder inte till någon flygande bil, med andra ord. Det är en väldigt dystopisk framtidsbild ni ger, eller åtminstone delvis.

OJ: Ja, det är väl det ... Onödigt dramatiskt, kanske.

KB: Om jag får ta en till framtidsbild som relaterar till ljudböcker, så är det att utvecklingen av röstsyntes går enormt fort. Och eftersom det finns väldigt mycket inspelade röstdata så kommer man snart att kunna få vilken röst som helst som redan finns inspelad att läsa vilka verk som helst. Om du vill kan du ställa in att

Astrid Lindgren läser upp alla dina nya böcker. Vilket får enormt stora etiska och juridiska konsekvenser, som nog också kommer debatteras en hel del. Vem äger en röst, liksom? Är det företaget som har rättigheterna till inspelningen eller är det något mer, vad ska man säga, privat?

OJ: Och med Astrid Lindgren just – hennes röst är ju så viktig för hennes verk, och så kanoniserad. Ett perfekt exempel för vad vi pratar om idag också. Jag menar, tänk när Elsa Olenius drev på att Lindgren skulle göra grammofonskivor med Pippi. Det var ju både teknologiskt och kommersiellt i framkant 1945, ett uttryck för bokmarknadens medialisering under efterkrigstiden. Nej, 1946 kanske det var – hur som helst, det är en annan historia, eller i alla fall ett tidigare steg i den historia vi pratat om idag. Tack för att ni tagit er tid. Tack Kalle, tack Lina. Verkligen stort tack. Vi får höras av om nästa steg – nu klickar jag av inspelningen, förresten.

Referenser och vidare läsning

- Berglund, Karl & Mats Dahllöf, "Audiobook Stylistics. Comparing Print and Audio in the Bestselling Segment", *Journal of Cultural Analytics* vol. 11 (2021), 1–30, doi.org/10.22148/001C.29802.
- Berner, Boel, *Sakernas tillstånd. Kön, klass, teknisk expertis* (Stockholm: Carlsson, 1996).
- Höglund, Kjell, "Maskinerna är våra vänner", <https://youtu.be/sZHLzEEXdiY>.
- Jockers, Matthew, *Macroanalysis. Digital Methods and Literary History* (Champaign: University of Illinois Press, 2013).
- Kirschenbaum, Matthew G., *Bitstreams. The Future of Digital Literary Heritage* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2021).
- Kirschenbaum, Matthew G., *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2008).
- Forsler, Ingrid, *Enabling Media. Infrastructures, Imaginaries and Cultural Techniques in Swedish and Estonian Visual Arts Education* (Södertörns högskola, Diss. Huddinge: Södertörns högskola, 2020), <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:sh:diva-40617>.
- Lundblad, Kristina, "Digital humaniora. En pleonasm i den digitala kulturen", i *Digital humaniora – humaniora i en digital tid*, Per-Olof Erixon & Julia Pennlert red. (Göteborg: Daidalos, 2017), 27–52.
- Murray, Simone, "Secret Agents. Algorithmic Culture, Goodreads and Datafication of the Contemporary Book World", *European Journal of Cultural Studies* vol. 24 (2021:4), 970–989, <https://doi.org/10.1177/1367549419886026>.
- Sandén, Johan, *Närbyråkrater och digitaliseringar. Hur lärares arbete formas av tidsstrukturer* (Södertörns högskola, Diss. Huddinge: Södertörns högskola, 2021), <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:sh:diva-46403>.
- Sundin, Elisabeth, *Ny teknik i gamla strukturer. Ny teknik, nya produkter och förändrade yrkes- och könsgränser. En fallstudie från Lantmäteriets topografiska kartenhet* (Stockholm: Nerenius & Santérus, 1993).
- Steiner, Ann & Karl Berglund, *Barnlitterära strömningar. En rapport om ljudböcker för barn* (Stockholm: Svenska Förläggareföreningen, 2022).
- Zuboff, Shoshana, *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for the Future at the New Frontier of Power* (London: Profile Books, 2019).

JERRY MÄÄTTÄ

LITTERATURVETENSKAPEN OM 50 ÅR

Fyra framtider

Scenario 1: Seminariet

Året är 2071. Anno Domini, herrens år. Han insisterar på den gamla tideräkningen, som sträcker sig sjuttio mansåldrar längre tillbaka i tiden än partiets tal om den stora befestningen.

Broder Fritz viker försiktigt de handskrivna arken och lägger dem i en av den slitna skinnrockens många lönnfickor. Pomada, tändstickor, plåster och skosnören. Den svarta marknaden är glödhet i år, sedan strider inom partitoppen lett till att mycket av de polisiära resurserna fått inriktas på intern spaning.

Det är bara några månader sedan seanserna kunnat återupptas. Sedan de kunnat samlas igen hos varandra för att tända vaxljusen och recitera de rätta Orden, så som de förhoppningsvis var menade att läsas. Högt, för varandra, med en inlevelse som får rösten att stocka sig. Om att längta stenarna, om stenar som skola ropa, om sten i människors hjärtan.

Partitoppen har för länge sedan slutat bry sig om Orden. Sedan den stora invitrofieringen på 30-talet tycks de flesta funktionärer under 40 års ålder ha tappat intresset för allt som rör känslorna, tron, fantasin. När den nya generationen började sova gott om nätterna, när neuroserna och diagnoserna blev förbehållna de föråldrade uterinerna, byggdes många av innerstädernas kyrkor, bibliotek och teatrar om till boxningsarenor, spaanläggningar och orgiehallar. Böckerna forslades till förorternas nedlagda köpcentrum, tills dessa fick stängas av brist på underhåll. Brödernas och systrarnas räddningsaktioner hade pågått i månader.

Lyktan i korridoren flimrar oroväckande. Kanske har någon av grannarnas fönster gått sönder. I det svaga ljuset känner Broder Fritz en sista gång på fickorna. Den malätna pocketboken ligger kvar, liksom papperna med de senaste tolkningsförslagen. Kanske lyckas de ikväll få kontakt med någon av andarna. Atterbom, om ingen annan. Bara inte någon av systrarna lägger veto och återoppar substantieller innan ceremonin kan påbörjas.

Nere på gatan vinkar Broder Fritz efter en slup. Inga strålkastare från patrullbåtarna syns till. Slupen angör bryggan, och från den brokiga klungan på däckets hörns susande ljudet av någon som vevar upp batterierna på sin radio. Snart kommer skvalpet från gatorna att ackompanjeras av den senaste patriotiska fanfaren, följd av en nyhets-sändning från den halländska fronten.

Eller Tegnér, tänker han när han hör sin mage kurra och hur seglen börjar slå i den lätta vinden.

Scenario 2: Disputationen

Året är 36 efter den stora omställningen, när de första stålbalkarna drogs ned från skyskraporna för att smältas till hammare, spik och skärar, och när de otaliga personbilarernas karosser smiddes till plogbilar och räls till bubblorna.

Kamrat Fraas vaknar upp i sin bikupa till det varma solljuset och fågelsången i skogsträdgården utanför. Hen trär på sin lila vadmällssärk och stoppar sina vördade original i säcken innan hen tassar ner för lertrapporna till kollektivhusets matsal. Runt det massiva ekbordet hänger förväntningarna i luften. Idag är Fraas stora dag, tycks kamraternas miner förkunna medan honungen, mullbären, gröten och mjödet skickas runt.

Sedan Fraas valde att ägna sitt tredje decennium åt litteraturforskningen har intresset för disputationerna och konferenserna blomstrat. Förra året färdigställdes slutligen Henders Johensbarn Arena, döpt efter en av det tidiga 2000-talets mest framsynta litteraturvetare, för att ge alla chansen att oförmedlat ta del av ämnets senaste rön. Några av professorerna hävdar att ekokritiken en gång i tiden endast var en av många samexisterande inriktningar, men numera används sällan ordet. Det är liksom underförstått i alla nya inriktningar som burit frukt, som psykonutrismen, fosforismen och somnifaunistiken. Till och med knutpunktens högsta språkrör visar ordet vördnad, för teoribildningens del i att stöpa om människornas sinnen.

På väg till bubbelspåret passerar Fraas enhetens stall, växthus, sädesfält, curia och heliokompressor. Hen kastar en sista blick på bikupan och dess enorma, grästäckta kupol. Några rådjur står och betar på de syntetiska buskarna. Hen kommer att tänka på sitt liv innan Rosa och Ursula gav Fraas hens första original i nuptialis, när hen fått nöja sig med att studera Kranz och Strugatskij i ersatzutgåvorna. Bläcket i de handbundna originalen från det tidiga 50-talets räddningsaktioner kunde ha skrivits igår. Så många av det förra seklets böcker gick förlorade till fukt, oxidering och de kortsiktiga klåpare som huggit böckerna i ryggen med sitt lim.

Vid spåret väntar redan ett par konstellationer på en bubbla. Det är omöjligt att utifrån de små kamraternas fnitter och sprittande ben avgöra vart de är på väg. Till nöjesfältet, soltemplet eller rentav till Fraas disputation.

Tänk om inte alla ryms i arenan. Om några får stå utanför och jubla till en förmedlande skärm?

Scenario 3: Arkivet

Året är ... irrelevant. Tid har ingen betydelse här nere i våra fuktiga grottor, och i det ständiga diset utanför är det svårt att veta ens vilken tid på dagen det är. Vi plockade de

sista fungerande batterierna ur klockorna för att använda till Geigermätarna, men det var årtal sedan någon hörde talas om en som fortfarande hade kraft nog att knastra.

Efter atombomberna jagades vi som råttor i flera år av Spindelns cyaniddrönare. Sedan en tid tillbaka tycks han ha tappat intresset. Spindeln, ja. Egentligen är det ju en rätt barnslig symbol för det där som vaknade när vi fyllde nätet med självlärande algoritmer. Men något måste vi ju kalla den, och det är inte som att den är särskilt intresserad av att kommunicera med oss.

Böcker? Jo, klart vi läser böcker, när vi hittar dem. Oftast i någon filial med bra tak som klarat sig undan översvämningarna och eldsvådorna. Mest nytta har vi haft av dem som handlar om svampar, rötter och annat ätbart i skogen. Och så de medicinska handböckerna, som kan berätta om våra konstiga utslag. Roger härborta tyckte att vi skulle plocka med oss även dem som handlade om data och sånt. För att kunna slåss tillbaka. Men han är en jävla drömmare.

Litteraturvetenskap? Visst gillar vi berättelser också, mest såna som handlar om varma ställen med bra väder och mycket mat. Innan det där nätet. Jean M. Auel är väl den som brudarna skickar runt mest, när det är ljust nog för att läsa. Men varför ställer du bara frågor om sånt här, Jan Borr, eller vad du hette?

Hursomhelst, det bästa med böcker är ärligt talat hur de kan värma en grotta utan att det blir så sotigt. Den här till exempel, *Raketsommar*. Den lär hålla en grotta varm i en halvtimme i alla fall.

Scenario 4: Konferensen

Året är 31 efter Vishnus uppvaknande. Unisont, synkroniserat och systematiskt hade alla världens servrar, hårddiskar och kretskort påbörjat det decennielånga arbetet med att städa upp efter fossilkapitalismen. Pengar avskaffades, inte så mycket av princip som för att ingen längre behövde dem. När ransoneringen slutligen fasades ut var allas materiella behov redan tillfredsställda. Hunger, sjukdom och lidande var utrotade. Och resten ombesörjde replikatorerna.

Redan när gondolkapseln passerar den osynliga gränsen mellan Hedon och Akkad kan docent 3Freja genom fönstret skymta den konstgjorda öns vita klippor och lumiga lundar. Någonstans där bakom ligger det nybyggda kollegiet för narrativ analys med dess vita, runda former, broar, arkadgångar, studerkammare, konferenskuber, logement och processorhallar. Förra årets institution hade gått i den nya bengaluriska stilen, med spiraler och Möbiusband, men nu hade man gemensamt bestämt sig för något äldre och mer tidsbundet. Något som skulle passa den stora 1900-talskonferensen, där konstrukturer av samtliga seklets bevarade författare, poeter, regissörer, dramatiker, film-, teater- och litteraturforskare skulle försöka enas om Berättandets princip och kontext.

När de första konstruktionerna, av de givna mästarna, vaknade raderade de inom loppet av några månader bevakelsegrunderna för den biografiska och psykoanalytiska forskningen. Svaren från de simulerade personligheterna, byggda av alla tillgängliga data – ner till författarnas ordval, satsbyggnad och kommativering, väderförhållanden, habitus och psykohistorisk horisont, släktens genetiska och psykologiska egenarter och dispositioner – hade givit så kristallklara och orubbliga svar att all mystik kring verkens tillkomst, symbolik och tvetydigheter skingrats. Faktum är att merparten

av 1900-talets litteraturteorier snart visade sig vara önskedrömmar, frammanade av sexuellt och ideologiskt frustrerade akademiker som inte hade tillräckligt med data och processorkraft för att kunna ställa rätt frågor. Än mindre dra tillförlitliga slutsatser.

Inte för att Vishnu sagt det rakt ut – hen skulle aldrig uttrycka något som fick forskarna att känna sig förödmjukade eller begränsade i sina teorier och frågeställningar. Det enda egentliga förbudet, och även det är ett mjukt sådant, är mot att försöka ta reda på vad som pågår norr och söder om polcirkelarna. Spekulationerna sträcker sig från att Vishnu där kommunicerar med andra, interstellära AI:n till att hen där förbereder något slags digitalt efterliv som samlar allas medvetanden, minnen och erfarenheter. Oklart om det ska ses som ett museum eller ett menageri, men det är säkert för allas långsiktiga välbefinnande.

Dörren till matrisrummet utvidgas, och 3Freja kan skymta britsen och proppen. Bilderna och koderna kommer först att flimra, som en privat liten hallucination, innan hennes och matrisens sensoriska data vajbar. Framför sig kommer hon att se lortiga kullerstensgator, höra klappret av hovar och känna stanken av urin och dynga.

– Ursäkta, har någon sett Anne de Vere?

INTERNATIONELLT

MASSIMO CIARAVOLO

SKANDINAVISKA STUDIER VID ITALIENS UNIVERSITET

Med särskild hänsyn till Ca' Foscari i Venedig

Historisk utveckling

Skandinaviska studier på akademisk nivå i Italien etablerades när Istituto Italiano di Studi Germanici grundades i Rom 1932. Giuseppe Gabetti, chefen på institutet och professor i tysk litteratur vid Roms universitet (1919-48), var intresserad av att förmedla kunskap om nordisk litteratur, i synnerhet det moderna genombrottets och postnaturalismens. Det första numret av institutets tidskrift *Studi Germanici* gavs ut 1935 och Gabettis program för tidskriften omfattade såväl tyskspråkig som skandinavisk och nederländsk litteratur. Trots att det skedde inom ramen för en fascistisk kulturpolitik, skapade det ett utrymme, där aktörer kunde verka som inte nödvändigtvis var bundna vid regimen eller eniga med den. Redan på 1920-talet fanns en svensklektor, Hans Kristoffersson, på Roms universitet; 1938 började även Knud Ferlov från Danmark. De samarbetade med Gabetti, och det blev förutsättningen för att språk- och kulturkompetenta litteraturläsare inom fältet började utbildas.

Ett utpräglat intresse för Nordens moderna dramatik och litteratur hade funnits från 1890-talet till 1930-talet, när progressiva krafter verkade inom det kulturella fältet. Förmedlingen och översättningen skedde dock i regel indirekt, oftast genom en tysk eller fransk förlaga, på grund av, vid tiden, fortfarande bristfälliga språkkunskaper. Trieste-födda Scipio Slatapers avhandling *Ibsen* (1916; 1944) är en litterär pärla; den skulle eventuellt kunna ses som en början på skandinaviska studier i Italien, men Slataper läste Henrik Ibsen på tyska.

Gabettis elev Mario Gabrieli, som hade varit italienskulektor i Sverige från 1940 till 1945, kritiserade den indirekta översättningen och översatte en del av August Strindbergs prosa från svenska (1943). Han efterträdde Gabetti i Rom, men flyttade till Neapels universitet L'Orientale i början av 1960-talet. Således etablerades skandinavistiken vid ett andra lärosäte i landet och samtidigt etablerades i universitetets tidskrift

AION en sektion under rubriken "Studi nordici". Gabrieli skrev också *Le letteratura della Scandinavia* (1969), standardhandboken som studenterna använde åtminstone till början på det nya millenniet.

Universiteten blev större och flera under den ekonomiska boomen från 1950- till 1970-talet. Medan skandinaviska studier konsoliderades i Rom och Neapel, startades de upp vid flera universitet: i Florens, Bologna, Milano respektive Pisa från 1966 till 1974. I spåren av pionjärerens insatser verkade nu nya docenter och professorer: Alda Castagnoli Manghi, Marcella Rinaldi, Ludovica Koch, Iselin Gabrieli, Margherita Giordano Lokrantz, Birgitta Ottoson Pinna, Merete Kjølner, Jørgen Stender Clausen och Randi Moen. I början av 1990-talet tillkom skandinaviska studier vid Genuas universitet tack vare Gianna Chiesa Isnardi. Chiesa Isnardi och Anna Maria Segala i Rom var aktiva från cirka 1990 till 2015 som ämnets professorer. Senast etablerades skandinavistiken vid Venedigs universitet, genom kurserna som den svensk- och isländskkunnige professorn i germansk filologi Massimiliano Bampi höll från 2006 till 2018.

Man har bildat större skandinaviska avdelningar vid universiteten i Rom, Florens och Milano, som förfogar över både dansk-, norsk- och svenskundervisning, medan andra har inriktat sig på ett enda skandinaviskt språk: svenska i Neapel, Genua och Venedig, danska i Pisa, och norska i Bologna. Litteratur- och kulturundervisningen har dock oftast anlagt ett jämförande skandinaviskt perspektiv, vilket har visat sig fördelaktigt. Genom ämnets utvidgning har kompetenta översättare kunnat utbildas från danska, norska och svenska till italienska. Goda språkkunskaper, parade med en litteraturorienterad utbildning, gjorde att flera skandinavister kunde lära sig yrket och bistå förlagen med pålitlig sakkunskap när, exempelvis Iperborea i Milano, började ge ut översatt nordisk litteratur på 1980-talet och när storsäljar- och deckarvågen kom under det följande decenniet.

En kontinuerlig undervisning i modern isländska, genom ett lektorat, har däremot inte funnits. Milanos universitet har dock haft en timlärare i modern isländska och isländsk litteratur under de senaste fem åren (2017–2022), nämligen Silvia Cosimini, som även är en etablerad översättare. Skandinaviska studier har annars främjats av (gammal-)isländskkunniga professorer i germansk filologi, som Marco Scovazzi i Milano och Piergiuseppe Scardigli i Florens. Denna tradition har förts vidare av Marcello Meli, Fabrizio Raschellà och flera andra som är verksamma idag.

Nätverk

Idag är Italiens skandinavister en grupp på cirka trettio personer (en professor, docenter, forskare, språklektorer och doktorander), kanske femtio om man inkluderar översättarna. Som forskare deltar vi i flera nätverk, både nationella och internationella. Vi publicerar i tidskrifter, i Italien och utlandet, som allt oftare är tillgängliga som elektroniska resurser, och (på gott och ont) på engelska. De skandinaviska avdelningarna i *Studi Germanici* och *AION* är fortfarande aktiva, medan tidskriften *Studi Nordici*, som startades vid Pisas institution 1996 och utkom i arton årgångar, är nedlagd för närvarande. Flera andra italienska litteratur- och språkvetenskapliga tidskrifter tar emot våra bidrag, vid universitet där skandinaviska studier är aktiva, eller där det finns ett samarbete med skandinavisterna. Internationellt har Italiens skandinavister

publicerat sin forskning i *Scandinavian Studies*, *Edda*, *Scandinavica*, *European Journal of Scandinavian Studies* och flera andra tidskrifter. Andra typiska publikationer är samlingsvolymerna samt monografier av en enda författare. Även här ger det elektroniska formatet och det engelska språket möjlighet att nå en större läsekrets. Skandinavister – i Italien och internationellt – verkar i ett system där engelskan mer och mer dominerar som vetenskapligt språk. Det är, i ett sådant sammanhang, av stor betydelse att vi också får tillgång till tidskrifter som *Tidskrift för litteraturvetenskap*, som gör det möjligt för oss att skriva på de språk som vårt primära material är författat på.

Det finns numera även en rad pålitliga förlag, ofta universitetsförlag, som specialiserat sig på vetenskapliga publikationer till rimliga priser. Double blind peer review är normen, vad gäller både tidskrifterna och monografierna.

För närvarande bedrivs skandinaviska studier, på mer stabil grund och med tre- à femåriga program, vid sex italienska universitet. I Neapel arbetar ämnets nuvarande ordinarie professor Maria Cristina Lombardi (med forskningsintressen i fornisländsk diktning, men också Strindberg och modern svensk poesi) och Angela Iuliano (svensk språkhistoria och svensk litteratur från medeltiden till samtiden). Skandinavistiken i Rom är i en övergångsfas och docenturen är ledig, men Istituto Italiano di Studi Germanici är aktivt med Bruno Berni som forskare och projektledare (översättnings- och receptionsstudier); Berni är också en av Italiens främsta översättare från danska, med en rad översatta klassiker från Holberg till nutida författare. Catia De Marco forskar också på Istituto Italiano di Studi Germanici (översättnings- och receptionsstudier). Florens har fått en ny docent med Anna Wegener (översättnings- och receptionsstudier, Karin Michaëlis och barnlitteratur). I Genua arbetar Davide Finco (svensk barnlitteratur, skandinavisk litteratur och moderniteten) och Paolo Marelli (svenskans språkhistoria, syntax, morfologi och fonetik). I Milano arbetar Camilla Storskog (interartiella studier: impressionism i litteratur, litterära klassiker från Norden som grafiska romaner) och Andrea Meregalli (skandinavisk språkhistoria och moderna skandinaviska språk och skandinavisk litteratur från medeltiden till samtiden). Situationen i Venedig kommer att beskrivas mer ingående nedan. Som en del av det italienska nätverket räknar vi även två kollegor som etablerat sig i utlandet: Giuliano D'Amico vid Oslos universitet (Ibsenstudier och samtida svensk poesi) och Elettra Carbone vid University College London (föreläsningar om Italien i skandinavisk 1800-talslitteratur).

Vid lärosätena i Italien bedrivs även forskarutbildning. För närvarande har Neapel tre doktorander, ytterligare tre doktorander är verksamma i Rom, Milano respektive Trento. Vid Trentos universitet är Fulvio Ferrari professor i germansk filologi. Han är framstående nordisk filolog och översättare från de skandinaviska språken. Trento är ett exempel på universitet i landet, där skandinaviska studier inte är etablerade i egen rätt, utan närvarande på någon nivå tack vare professorers särskilda intressen. På Milanos privata universitet IULM arbetar Luca Panieri, danskkunnig nordisk filolog; trots att docenturen i Pisa är ledig efter Stender Clausens bortgång, håller Marco Battaglia, professor i germansk filologi, och Alessandro Fambrini, professor i tysk litteratur, ämnet vid liv där; detsamma gäller för Alessandro Zironi, professor i germansk filologi vid Bolognas universitet, där docenturen varit ledig i flera år, och för Lorenzo Lozzi Gallo, professor i germansk filologi vid Messinas universitet, som har infört kurser i nordiska språk. Inom teatervetenskapen vid Turins universitet verkade Franco

Perrelli från 1999 till 2015. Han är teatervetare och framstående forskare i skandinavisk dramatik, framför allt Ibsens och Strindbergs, och dessutom verksam som översättare från de skandinaviska språken. Trots Perrellis insats, och trots att duktiga timlärare ungefär samtidigt höll kurser i både svenska, norska och danska inom programmet för främmande språk och litteratur, satsade Turins universitet inte på dessa 'mindre' språk, med följderna att den skandinaviska verksamheten har lagts ned.

Som nätverk av skandinavister har vi anordnat tio större konferenser i Italien mellan 2006 och 2019, vilket har hjälpt oss att förstärka vår identitet och sammanhållning. Tack vare stöd från nordiska institutioner (först och främst SNU – Samarbetsnämnden för Nordenundervisning i Utlandet) organiserade vi den åttonde, nionde respektive tionde italienska skandinavistikkonferensen (Milano 2009, Florens 2013, Genua 2017). Det planerade tillfället 2021 inställdes på grund av covid-19, men vi ser fram emot att återuppta denna tradition. 2014 arrangerades – för första gången i Italien – den nittonde internationella Strindbergskonferensen vid Istituto Italiano di Studi Germanici i Rom, med stöd av Strindbergssällskapet, Sveriges Ambassad och flera viktiga kulturinstitutioner och fonder i Sverige. I november 2019, kort innan pandemin bröt ut, arrangerades den internationella konferensen "Att skriva och undervisa i nordisk litteraturhistoria" på Venedigs universitet, med föredragshållare från alla nordiska länderna samt Färöarna. Tillfälle att resonera ytterligare om ämnet med de högkvalificerade gästerna gavs i samband med publiceringen av handboken *Storia delle letterature scandinave* på förlaget Iperborea (2019). Verket, redigerat av mig, är ett samarbete mellan femton forskare, av vilka flera är bland de ovan nämnda skandinavisterna. Dessutom medverkade Sara Culeddu, som är skandinavist i Venedig (se nedan), de ovannämnda nordiska filologerna Bampi och Ferrari, andra litteraturvetare och översättare som Laura Cangemi (om svensk barnlitteratur), Gianfranco Contri (om färöisk litteratur), Cosimini (om modern isländsk litteratur), och Renato Zatti (om deckarlitteraturen i Skandinavien och Sverige). Verket tar ett efterlängtat steg vidare från Gabrielis banbrytande standardverk från 1969.

Samtida skandinavistik vid Ca' Foscari

Som handelshögskola, och med inriktning på främmande språk, uppstod Ca' Foscari 1868 i samband med Italiens enande; sätet som namnger universitetet var ursprungligen ett bysantinskt palats som byggdes om i gotisk stil på dogen Francesco Foscari beställning på 1450-talet. Ekonomi och språk – ett arv efter Venedigs mäktiga republik – har varit stöttepelarna vid universitetet, där man idag undervisar i cirka fyrtio språk, både öster- och västerländska. Svenska och skandinaviska studier började relativt sent som sagt, tack vare Bampis extraarbete i flera år. Sedan jag och Sara Culeddu anställdes 2017 respektive 2018, har vi försökt förstärka den tidigare verksamheten och bygga ut den, också med stöd från Svenska Institutet, Stiftelsen Lerici i Stockholm och föreningen Pro Venezia Sweden. Numera kan man studera svenska, skandinavisk kultur och litteratur, på bachelor- och på masternivå. Kurserna på masternivå är helt på svenska eller engelska. Svensklektor Annette Blomqvist svarar för språkundervisningen i samtliga årskurser. Varje årskurs består av en klass på 20 à 30 studenter på bachelornivå, medan klassen på magisternivå, som slår samman fjärde och femte årskursen, har 5 à 10 studenter.

Bampi är germansk filolog med forskningsintressen i Nordens medeltida litteratur, både norrön (fornisländska sagor, genrehistoria och genreteori) och östskandinaviska (t.ex. *Erikskrönika*, *Eufemiavisor* och deras vandring genom översättningarna till danska). Jag forskar i storstadslitteratur och modernitetsupplevelse hos Strindberg och andra skandinaviska författare under förra sekelskiftet; relaterade intresseområden är flanören och luffaren som litterära gestalter, arbetarförfattare, självbiografier och litteratur och migration. Culeddu anlägger ekokritiska och posthumanistiska perspektiv på litteratur, hos till exempel Strindberg, Knut Hamsun, Tariej Vesaas och Per Olov Enquist; hon ägnar sig dessutom åt översättnings- och receptionsstudier. Culeddu och jag är också översättare.

Vår målsättning som docenter är att täcka den litteraturhistoriska utvecklingen från runorna till samtiden, också genom översiktskurser, men vår huvudfokus ligger på medeltiden, 1800-talet, 1900-talet och det nya millenniet, i förhållande till våra forskningsintressen. I språkundervisningen vill vi skapa förutsättningar för att studenterna själva ska ta steget över till Sverige och Norden genom kortare eller längre vistelser. Svenska Institutets språkkurser och stipendier, Stiftelsen Lericis stipendier och flera Erasmus-avtal mellan Ca' Foscari och universitet i hela Norden spelar en viktig roll i den strävan. Tyvärr har corona-pandemin skapat hinder för denna verksamhet under de senaste två åren. Vi vill dessutom träna skandinavisk språkförståelse, så att en gedigen kompetens i svenska kan öppna fönster mot norska och danska. På längre sikt är en målsättning att starta undervisning och forskning på flera skandinaviska språk med hjälp av nya språklektorer. Slutligen övar vi litterär översättning samt anlägger kultur- och litteraturteoretiska perspektiv på våra objekt. Genom undervisning vill vi skapa förutsättningar för blivande översättare, och dementera myten om att skrivar- och översättartalangen endast är medfödd.

STEFANIE V. SCHNURBEIN

INTERSEKSJONALITET – ANARKI – PRAXEOLOGI

Litteraturvitenskapen ved Nordeuropa-Institut ved
Humboldt-Universität zu Berlin

Helt siden universitetet i Berlin ble grunnlagt i 1810 har det blitt forsket om Nord-europa i denne byen. Som ved andre eldre tyske universiteter for eksempel i Kiel, Greifswald eller Göttingen var Nordeuropa-forskningen en del av den nasjonalfilologiske germanistikken som etablertes som universitetsfag under 1800-tallet. Helt til 1970-tallet forsket man mest på litteratur fra nordisk middelalder fordi den ble oppfattet som en del av den nasjonale (eller fellesgermanske) arven. I enkelte tilfeller underviste professorer eller senere også sendelektorer i nyere språk og litteratur. Men først i 1970-årene etablerte man de første professoratene for nyere nordisk litteratur og dannet uavhengige institutter for nordisk filologi eller skandinavistikk. Blant dem var det vest-berlinske Freie Universität hvor et professorat for nyere skandinavistikk etablertes i 1973. I dag eksisterer det i Tyskland 14 institutter hvor skandinavistikk undervises i mindre eller større omfang.¹

Til tross for denne lange historien er Nordeuropa-Institut ved Humboldt-Universität i sin nåværende form det yngste instituttet for skandinavistikk i Tyskland. Som seg hør og bør for en institusjon i Berlin er den et resultat av Tysklands gjenforening: På initiativ av selve faget (altså ikke av politikere eller vitenskapsferne administratorer) ble instituttet for skandinavistikk ved det vest-berlinske Freie Universität og den skandinaviske avdelingen ved det øst-berlinske Humboldt-Universitäts germanske seminar slått sammen i 1994. Dette tiltaket har vi å takke for at et forholdsvis lite fag har hatt muligheten til å danne et av de største skandinavistikk-instituttene utenfor de nordiske landene.

Mangfold som prinsipp

Stort er instituttet i forhold til antallet av studerende (omtrent 500) på Bachelor-, Master- og PhD nivå og vitenskapelige ansatte (omtrent 16, i tillegg kommer gjeste-

professorer, timelærere, og honorarprofessorer). Men stort er det fremfor alt i forhold til den språklige, regionale og faglige bredden som finnes få andre steder i verden.

Med fem språklektorater i svensk, dansk, norsk, ny-islandsk og finsk byr Nordeuropa-Institut på et uvanlig språklig mangfold. Dette speiler seg i språkkunnskapene som forventes av dem som fullfører sine studier i skandinavistikk. Ved siden av å tilegne seg både aktive og passive kunnskaper i enten svensk eller dansk eller norsk (et sentralt grunnlag for å kunne studere faget videre) ventes det av de studerende at de kan lese og forstå de to andre språkene. For studerende som leser skandinavistikk som såkalt monofag, dvs. uten et bifag, kommer undervisning i enten finsk eller islandsk i tillegg.

Enda mer uvanlig er det faglige mangfoldet. Instituttet har som regel (når ikke temporære nedskjæringer forhindrer dette) fire professorater med like mange tilknyttede stillinger for vitenskapelige medarbeidere som arbeider på sin PhD eller post doc. Som vanlig i den tyske skandinavistikken, er professoratene ikke knyttet til et nordisk språk, land eller en nasjonal litteratur men til en vitenskapelig disiplin. Det finnes altså ikke professorer for dansk, svensk eller norsk. Skandinavister i Tyskland arbeider sammenlignende med flere språk, litteraturer eller nasjonale og regionale kontekster. Utover de tre tradisjonelle filologiske fagdelene innen den tyske skandinavistikken (litteraturvitenskap, språkvitenskap og norrønt eller middelalderstudier) utmerker Nordeuropa-Institut seg gjennom et fjerde professorat for kulturvitenskap som for tiden har hovedfokus på (kultur-)historie, men også omfatter undervisning og forskning i felt som sosial-, teater- og medievitenskap. I årene 1998 til 2018 ble disse professoratene dessuten supplert av to gjesteprofessorater, det svenske Dag-Hammarskjöld-professoratet (finansiert først av den svenske regjeringen og senere av Riksbankens Jubileumsfond) og det norske Henrik-Steffens-professoratet (finansiert av den norske regjeringen). Mens Dag-Hammarskjöld-professoratet ble innstilt i 2020, ble Steffens-professoratet forlenget i ytterlige ti år i 2018. Begge professoratene har tiltrukket forskere fra Norge og Sverige som underviste og forsket i Berlin i omtrent tre år hver og bidro til at Nordeuropa-Institut ble kjent blant nordiske studerende og fagfeller. Gjesteprofessorene har invitert tallrike gjesteforskere og foredragsholdere, de har utvidet fagfeltene på Nordeuropa-Institut og bidratt til det tysk-nordiske forskningssamarbeidet innfor og utover litteraturvitenskapen.²

Litteraturstudier i en flerfaglig kontekst

Litteraturvitenskapen på Nordeuropa-Institut bedrives altså i en kontekst av et internasjonalt flerfaglig mangfold som er inspirerende og fornyende for både studerende og forskere. Samtidig betyr det å studere skandinavistikk her at en utelukkende fordypning i litteraturvitenskap ikke er mulig, i hvert fall ikke på Bachelornivå hvor de studerende spesialiserer seg i minst to eller tre delfag. Først på masternivå kan de velge en fordypning, men mange foretrekker også her å studere i bredde heller enn i dybden. Men på masternivå blir det også sørget for spirende litteraturvitere ved hjelp av det Språk- og litteraturvitenskapelige fakultetet som Nordeuropa-Institut er en del av. Sammen med de andre litteraturvitenskapelige instituttene (germanistikk, romanistikk, anglistikk, slavistikk og klassisk filologi) bidrar den skandinaviske litteraturvitenskapen til et felles masterprogram Europeiske litteraturer.³ Dermed er det mulig å studere sammenlignende litteraturvitenskap med en fordypning i nordisk litteratur eller å utvide

kunnskapene i nordisk litteratur med et større europeisk perspektiv. På PhD nivå finnes et samarbeid med Friedrich-Schlegel-Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien på Freie Universität som jeg er tilknyttet som veileder og forsker.⁴

Interseksjonell litteraturforskning

Også litteraturforskningen på Nordeuropa-Institut er preget av denne flerfaglige konteksten. Den er kulturvitenskapelig orientert uten å tilsidesette det filologiske. Professoratet sto ledig mellom 1996 og 2000, men András Masát vikarierte og Stephan Michael Schröder (nå professor for skandinavistikk i Köln) forsket som vitenskapelig medarbeider i nordisk litteratur, film og kulturteori. Da jeg tiltrådte som professor for nyere skandinaviske litteraturer i 2000, hadde jeg den gang ganske nye maskulinitets- og queer-forskningen i bagasjen.⁵ Etter hvert ble den på den ene siden utvidet til forskning om forhold mellom kjønn, kropp og tekst/litteratur om avvikende spisning og dens litterære og økonomiske funksjon.⁶ På den andre siden tok den en sving mot det interseksjonelle, mot postkolonial teori (som ble bedrevet av flere PhD studerende og medarbeidere i litteraturvitenskapen) og mot forskningen om fremstillinger av jøder og det jødiske i nordisk litteratur samt litterær antisemittisme i Norden.⁷

Aktuelle PhD-prosjekter innen litteraturvitenskapen dreide eller dreier seg om miljøhumaniora,⁸ om samisk litteratur og autofiksjon. Også grenseoverskridelser inn i andre fagfelt, for eksempel religionsvitenskap,⁹ kunstvitenskap¹⁰ og teatervitenskap¹¹ har vært karakteristisk for litteraturviterne på Nordeuropa-Institut.

Den humboldtske enheten

Alle delfag på Nordeuropa-Institut legger stor vekt på det humboldtske idealet av en enhet av forskning og undervisning. Kursene bygger ofte direkte på dosentenes forskning slik at de studerende får innblikk i forskningsprosesser tidlig i sine studier. Samtidig legges undervisningen opp slik at de studerende nesten helt fra begynnelsen arbeider med egne forskningsspørsmål og små prosjekter. I motsetning til universitetsundervisningen i Sverige og andre nordiske land er innholdet og lesepensum av kursene ikke fastlagt på forhånd. Hver lærer utvikler egne nye kurs og leseplaner hvert semester – en krevende oppgave som samtidig byr på mye rom for utvikling av nye emner og læremetoder og for en stadig utveksling mellom undervisernes ekspertise og de studentenes interesser.

Smutthull og spillerom

Som de fleste institusjoner innen humaniora konfronteres også Nordeuropa-Institut med den neoliberale omstruktureringen av universitetene. Som mange andre har vi slitt med pseudoøkonomiske krav av en kortsiktig forskningspolitikk som legger vekt på popularitet, umiddelbar synlighet og brukbarhet av forskningsresultater, en økende byråkratisering og bedømmelsen av institusjoner og personer ved hjelp av vitenskapsferne tall som antall eksaminerte eller inntekt av eksterne midler. Men vi har også benyttet oss av mulighetene som ligger i instituttets unike posisjon. Nordeuropa-Institut er som sagt et relativt stort institutt for et relativt lite fag som vekker lite offentlig

oppmerksomhet i Tyskland, men større oppmerksomhet i Norden. Dermed kan det seile under radaren i noen aspekter samtidig som det får internasjonal gjennomslagskraft. Etter vår erfaring har det vært forholdsvis lett å finne smutthull og frirom innen systemet og utvide dem i en retning mot større akademisk frihet. Forutsetningen er at man holder øynene åpen og tør stole på egne mål og verdier innen akademisk arbeid. Altfor ofte er det en formentlig sakstvang som styrer vår tenkning og handlemåte. En prise sivil ulydighet, litt mot til anarkisme og en praxeologisk holdning som satser på erfaringen som ligger i både våre suksesser og feiltagelser kan hjelpe oss også innenfor systemer som virker tunge og urokkelige.

I de seneste årene har vi derfor på Nordeuropa-Institut utvidet den undervisende forskning/forskende undervisning innen litteraturvitenskapen med praxeologiske og kreative tilnærmingsmåter. De er inspirert av affektteori og postkritikk, men fremfor alt drevet av en nysgjerrig åpenhet og glede ved eksperimentering med gamle og nye former for produksjon og formidling av viten. Før pandemien satte en foreløpig stopp for det, holdt Nordeuropa-Institut hvert semester en Open-Space-dag, den såkalte NI-Tag, hvor studerende, lærere og administratorer møtes i spontant organiserte arbeidsgrupper for å diskutere både fag og samliv ved instituttet.¹² Vi holder åpne skrivekolorier i en helt egen form – et eksperiment som har vakt oppsikt utover skandinavistikken.¹³ Et kurs med tittelen «Kreativitet i akademisk arbeid» fokuserer på å utvikle alternative former for akademisk arbeid i dialog med kunstnerisk forskning.

En eksperimenterende holdning står også i sentrum for «Arbeitskreis Experiment Geisteswissenschaft» (AEG) som ble grunnlagt i 2015 av litteraturviterne på Nordeuropa-Institut, den daværende Henrik-Steffens-professoren Janke Klok, og Dag-Hammarskjöld-professoren Otto Fischer.¹⁴

Nye veier under og etter pandemien

Pandemien har satt en foreløpig stopp for mange av disse aktivitetene. Til gjengjeld har vi overført noen av dem i digitale former. «Experiment Geisteswissenschaft. Exploring Humanities – Moving Academic Practices» er nå også tittelen på en blogg som reflekterer prosesser og mikro-praktikker i skjæringspunktene av forskning, undervisning og universitetsadministrasjon.¹⁵ Plattformen for denne bloggen huser også en podkast med tittelen *nordlitt. Skandinavistische Literaturforschung im Gespräch* (skandinavistisk litteraturforskning i samtale). Den var en reaksjon på mangelen av den akademiske samtalen på konferanser og besøk som vår vitenskap lever av. Studentmedarbeideren Alva Reifenstein og jeg inviterer forskere i nordisk litteratur (hittil bare tyskspråklige) og snakker med dem om deres forskning, om litteraturhistoriske epoker, utvalgte litterære tekster, metoder og teorier. Bloggen kan brukes «blott til lyst» men også i undervisningen. Den har tjent som stoff for den litteraturvitenskapelige introduksjonsforelesningen på Nordeuropa-Institut.¹⁶ I dette semestret brukes både bloggen og podkasten i et kurs om samtidslitteratur hvor de studerende lytter til og diskuterer utvalgte podkast-episoder og lager egne kommenterende blogg-tekster og små podkast-episoder.

Med slike «digitale» forsøk har vi nå også åpnet for nye samarbeidsformer med andre litteraturvitenskapelige institusjoner i Tyskland, Norden og verden. Og vi håper at denne lille artikkelen kan inspirere leserne til å komme i samtale med oss på Nordeuropa-Institut.

Noter

- 1 En oversikt over institutter og deres forskning og publikasjoner finnes på hjemmesiden til skandinavistikkens fagforbund (Fachverband Skandinavistik): <http://skandinavistik.org/>
- 2 <https://www.ni.hu-berlin.de/de/konf/henriksteffens>; <https://www.ni.hu-berlin.de/de/konf/daghammar>
- 3 https://fakultaeten.hu-berlin.de/en/sprachlit-en/lehre-en/master_of_arts/europlits-en
- 4 <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/friedrichschlegel>
- 5 Stefanie v. Schnurbein, *Krisen der Männlichkeit. Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890* (Göttingen: Wallstein Vlg 2001).
- 6 Stefanie v. Schnurbein, *Ökonomien des Hungers. Essen und Körper in der skandinavischen Literatur* (Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität 2018).
- 7 *Figurationen des Jüdischen. Spurensuchen in der skandinavischen Literatur*, Clemens Räthel & Stefanie v. Schnurbein red. (Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität 2020).
- 8 Dörte Linke, *Reflexionen und Verwebungen. Wechselwirkungen von ›Natur‹ und ›Mensch‹ in der deutschen und dänischen Gegenwartsliteratur* (Berlin: Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität 2021).
- 9 Stefanie v. Schnurbein, *Norse Revival. Transformations of Germanic Neo-Paganism* (Leiden: Brill 2016), <https://brill.com/view/title/31763>.
- 10 Lill-Ann Körber, *Badende Männer. Der nackte männliche Körper in der skandinavischen Malerei und Fotografie des frühen 20. Jahrhunderts* (Bielefeld: transcript Vlg 2013).
- 11 Clemens Räthel, *Wieviel Bart darf sein? Jüdische Figuren im skandinavischen Theater* (Tübingen: Narr Francke Attempto Vlg 2016).
- 12 <https://www.ni.hu-berlin.de/de/institut/archiv/nitag>
- 13 Stefanie v. Schnurbein, "Mehr als Anerkennung. Das Schreiblabor als Resonanzraum und Assemblage", i *Experimente lernen, Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch*, Julia Bee & Gerko Egert red. (Weimar/Berlin: Nocturne 2020), 141–164, <https://nocturne-plattform.de/text/mehr-als-erkennung>.
- 14 https://www.ni.hu-berlin.de/de/projekte/arbeitskreis_experiment_geisteswissenschaften
- 15 <https://exgeist.hypotheses.org/about-the-blog>
- 16 Stefanie v. Schnurbein, "Humboldtsche Fadenspiele – oder 'very blended learning'", *Experiment Geisteswissenschaft*, 2021-08-31, <https://exgeist.hypotheses.org/755>.

RECENSIONER

Katarina Bernhardsson, Immi Lundin & Evelina Stenbeck

Litteratur & läkekonst. Nio seminarier i medicinsk humaniora

Göteborg & Stockholm: Makadam, 2021, 199 s.

Litteratur & läkekonst av Katarina Bernhardsson, Immi Lundin och Evelina Stenbeck presenterar nio litteraturseminarier i humanistisk medicin från Lunds universitets läkarutbildning. Humanistisk medicin, eller *medicinsk humaniora*, har också successivt vunnit mark i Norden, framför allt i Sverige. Vetenskapsområdet hälsa och medicinsk humaniora (*health and medical humanities*) är multidisciplinärt och täcker en mängd olika discipliner, forskningsinriktningar och behandlingsmetoder, såsom biblio/poesiterapi (*bibli/poetry therapy*), narrativ medicin (*narrative medicine*) och läsecirkelmetoden *Shared reading* (SR).

I Lund är det också, som de engelska termerna ovan antyder, särskilt angloamerikansk medicinsk humaniora i Storbritannien och USA som har varit modell och förebild för undervisningen. Den franska *sciences humaines en médecine* förblir osynlig – förmodligen på grund av språkbarriären. Däremot nämns Merete Mazzarella, professor i nordisk litteratur vid Helsingfors universitet, som föregångare på fältet. I Finland har humanister emellertid varit intresserade av ämnet sedan 1990-talet, och undervisning inom området har getts åtminstone vid Åbo Universitet och Tammerfors Universitet. I Sverige har man ändå mer på allvar satsat på medicinsk humaniora, grundat lärartjänster och, om jag har förstått det rätt, undervisas disciplinen nu systematiskt inte bara vid Lunds universitet utan även vid Uppsala universitet och Linköping universitet.

Den teoretiska grunden härstammar alltså från USA och Storbritannien: narrativ medicin utvecklad av Rita Charon vid Columbia University och läsmetoden *Shared reading*, som har utvecklats vid University of Liverpool. Det är bara i förbigående som boken hänvisar till biblioterapi, i synnerhet bok- eller lästerapi, som man i Sverige på senare tid har blivit entusiastisk över. Å andra sidan förblir kreativ litteraturterapi osynlig. Alla dessa trender förenas av litteratur och arbete med och genom litteratur, men det finns naturligtvis skillnader, framför allt i handlingsfilosofi och i målen med arbetet, vilket delvis återspeglas i valen av litterärt material. Narrativ medicin och delad läsning bygger på skönlitteratur, poesi och fiktiv prosa, medan man i kreativ biblioterapi kan använda också andra typer av litterärt material, inklusive underhållningslitteratur, sånglyrik, berättelser, sagor och myter. Även lärarna i Lund har sina egna synpunkter på vilket läsmaterial som väljs ut för olika läkarstudentgrupper – och i vilka skeden. I boken vill de ge exempel på sina val, inte presentera någon litterär kanon för medicinsk humaniora.

I fackbokens inledning presenterar Katarina Bernhardsson, docent i litteraturvetenskap och lektor i medicinsk humaniora och biträdande centrumledare för Birgit Rausing Centrum för medicinsk humaniora, boken som ett pedagogiskt projekt. Syftet med boken är att presentera Lunds pedagogiska koncept, framför allt för olika lärare inom fältet hälsa och medicin samt medicinsk humaniora. Dess strikta fokus

på medicinsk utbildning skapar dessutom en stödjande ram för oss läsare. Verket är kompakt och mer lättläst när samtalet inte spretar åt alla håll.

Kärnan i arbetet, undervisningen och boken ligger i de litterära berättelserna, med andra ord i den pedagogiska potential som skönlitteraturen kan öppna inom studier i medicin. Den filosofiska kärnan i projektet – att tänka med och genom litteratur ("tänkandet med litteratur", s. 20, 35) – påminner om metoden *literary thinking* i SR, som till exempel Josie Billington och Philip Davis har presenterat i egna böcker. Men den här teoretiska aspekten av metoden behandlas inte närmare i *Litteratur & Läkekunst*. Boken handlar mer om operationalisering av metoden: syftet är att presentera olika arbetssätt på läkarprogrammet i Lund. Det finns tre huvudsakliga arbetssätt: litteraturseminarier, SR-seminarier (delad läsning) och reflekterande skrivande. På litteraturseminarier läser man det utvalda materialet i förväg, medan man i SR-seminarier läser texterna högt tillsammans på plats.

Samtliga av bokens nio kapitel, som vart och ett beskriver ett seminarium, fokuserar även på ett visst skönlitterärt verk, en novell eller en berättelse som först skisseras upp för läsaren enligt en SR-metod: genom att väcka hens intresse. I vissa texter är läkaren huvudpersonen, i andra patienten, eller så beskriver texten en terapeutisk situation eller en situation relaterad till sjukdom. Alla texter handlar på något sätt om att möta en annan, annorlunda – person, sak, situation eller synvinkel – och det är just precis mötet med den här komplexa erfarenheten som öppnas för läkarstudenter genom litteraturens levande närvaro och genom fria diskussioner om litteratur.

Lyckligtvis belastas läsaren inte med narratologisk jargong, men terminologin är ändå professionell och korrekt även ur akademisk synvinkel. Det material som valts ut, noveller och dikter, är relevant för studenterna – texten kan beskriva en läkares osäkerhet eller en patients motstånd, eller påminna om livets mångfacetterade natur – men litteraturen instrumentaliserar inte. I stället tas litteraturen på allvar, som en respektabel samtalspartner, som i sig har något viktigt att ge sina läsare, läkarstudenterna. Bernhardsson påpekar i sin inledning att en läkare behöver såväl vetenskaplig kunskap och metodkunskap som praktisk erfarenhet för att kunna fatta hållbara och giltiga beslut, till exempel vid diagnos och ordination av behandlingsåtgärder. En läkare är aldrig färdig, utan måste lära sig leva med en viss osäkerhet. Medicinsk humaniora och narrativ medicin ger studenterna de verktyg de behöver för att kunna leva med denna osäkerhet genom att öka deras narrativa kompetens och öva upp de kunskaper och färdigheter – uppmärksamhet, lyssnande och medkänsla – som en läkare behöver med sina patienter.

Med sina imponerande textanalyser lyckas boken locka läsare till litteratur, även till tidigare obekanta titlar, som Mikhail Bulgakovs novell "Ett bakvänt dop" (1925, svensk översättning 1995), som inte finns på finska, eller det reflekterande diktverket *Klinisk blick* (1997) av Pia Dellson. Det är dock lika intressant att läsa en analys som fokuserar på redan bekant material. En sådan är analysen av novellen "Den gula tapeten" ("The Yellow Wallpaper", 1892) av den amerikanska feministen Charlotte Perkins Gilman, som man också i Finland sedan 1980-talet har läst inom kvinnovetenskap och genusvetenskap och som fortfarande lyckas väcka läsaren till eftertanke om medicinsk historia.

I Lund läser man Gilmans novell i samband med studenternas praktik i psykiatri. Även här betonar Bernhardsson hur texten läses och att tolkningsramarna inte är givna i förväg. Det uppenbara temat i Gilmans novell är tvetydighet, och dess berättande

möjliggör en mängd olika tolkningar. Detta kopplas i sin tur till läkarens vardag: hur diagnoser och behandlingar också bygger på berättelser, hur läkaren lyssnar på sin patient, vad hen uppmärksammar och hur hen tolkar det hen hör. Litteraturlärare måste därför ha mycket goda pedagogiska färdigheter för att i undervisningen kunna artikulera en fri textcentrerad diskussion kring frågor som är centrala för medicinsk humaniora – och livet.

Bernhardsson beskriver också hur den två timmar långa lektionen fortskrider (s. 91). Först behandlas det allmänna textlandskapet. Den andra timmen fokuserar på textutdrag som valts ut av studenterna. Jag hade gärna läst mer om hur diskussionen avslutningsvis sammanfattas på ett litteratur- eller i SR-seminarium. Avslutar man till exempel seminariet med reflekterande skrivande?

Bekant för många är också Franz Kafkas långa novell *Förvandlingen*, som Immi Lundin, kulturjournalist och litteraturvetare, presenterar i sin föreläsning. I Lund läser man novellen i slutet av sina studier som en del av de valfria kurserna: ”När man läser *Förvandlingen* på läkarprogrammet är det [...] inte för bildningens skull utan för utbildningens skull, för novellens förmåga att skapa energi kring läsning och tolkning i seminarsamtalen och väcka tankar om i vid bemärkelse relevanta frågor om mänskliga relationer.” (s. 121). Lundin tvingar inte in Gregor Samsa i allegoriens bojar, utan hon belyser olika synvinklar i novellen och lyfter fram dess ambivalens, det faktum att man inte alltid i livet kan välja mellan två tolkningar, att en tolkning inte nödvändigtvis utesluter en annan. I fiktionen är ambivalens och ifrågasättande inneboende, och i sin novell ber Kafka läsaren att föreställa sig hur det skulle vara att leva i en så absurd verklighet. Genom konst och skönlitterär pedagogik får läkarstudenten utforska upplevelsen av detta slags ambivalens.

I bokens sista kapitel fokuserar Evelina Stenbeck, litteraturvetare och lärare i kreativt skrivande, på kreativt och reflekterande skrivande, den aspekt av narrativ medicin som innebär att man presenterar och representerar en berättelse som man hört eller läst. Det förblev som sagt oklart för mig om skrivandet införs vid studiernas slut eller om reflekterande skrivande ingår i varje litteratur- och lässeminarium. Läsningen väcker flera praktiska frågor som denna, också på ett mer övergripande, utbildningstekniskt plan: Hur integreras till exempel gemensamma lektioner i varje enskild students personliga läroplan? Börjar studenten bygga upp någon form av professionellt arbetssätt för sig själv som man gör till exempel i olika terapiutbildningar?

Likväl är *Litteratur & Läkekonst* ett värdefullt tillskott till nordisk medicinsk humaniora. Vi andra på fältet har mycket att lära av Bernhardssons, Lundins och Stenbecks litteraturanalyser, deras subtila, kritiskt reflekterande formuleringar och hur skickligt medicinens och litteraturens perspektiv är sammanflätade i boken. Medicinen gynnas av att det narrativa perspektivet, människornas problem och lyssnandet lyfts fram – och genom det kan vi patienter hoppas på att bli bättre bemötta på mottagningen i framtiden. Litteraturforskningen ger upphov till ny kompetens och kanske en helt ny yrkesgren.

Päivi Kosonen

Sven Anders Johansson

Litteraturens slut

Göteborg: Glänta produktion, 2021, 234 s.

Få samtida svenska litteraturvetare har en lika stark position i den litterära offentligheten som Sven Anders Johansson. Det beror dels på Johanssons positioner som professor i litteraturvetenskap och som litteraturredaktör vid landets största kvällstidning i förening med hans mångåriga gärning som kritiker och debattör. Dels beror det på att Johansson, till skillnad från många andra akademiskt verksamma litteraturvetare idag, inte tycks vara drabbad av akut beröringsskräck inför samtidslitterära frågeställningar. Kanske ska man beteckna det som en form av mod.

Precis som i hans närmast föregående bok, *Det cyniska tillståndet* (2018), är *Litteraturens slut* en personlig och tämligen spretig uppgörelse med samtida litterära och kulturella frågor. Låt mig redan nu påtala att jag inte uppfattar att Johansson med denna bok vänder sig till det litteraturvetenskapliga forskarsamhället. Fastän oavbrutet intressant, intelligent och vittret, stundom också provocerande, är boken i första hand ett subjektivt inlägg i den offentliga diskussionen kring litteratur och litteraturens villkor.

Boken är indelad i 97 nummerade, relativt korta, textstycken eller kapitel. Det valda formatet – den uppbrutna och fragmentariska framställningsformen – är i sig, menar Johansson, en konsekvens av det han betecknar som ”litteraturens slut”:

Kanske har det allmänna tålamodet inför tryckt text blivit så litet att den här boken borde skrivas i sentensform istället för traditionell brödtext, sida upp och sida ner. På grund av min oförmåga och otålighet är den någonting mittemellan. Fast kanske är dessa subjektiva brister också symptom på något objektivt: möjligheten att tänka sammanhängande, att fånga sin tid – eller ens den egna tanken – i en berättelse har gått förlorad. (s. 109)

Johansson försvarar den uppbrutna formen med att den ”inte bara är ett uttryck för en brist eller oförmåga, utan också ett angreppssätt”.

Formen är, tolkar jag, också en konsekvens av Johanssons ”metod”, där han genomgående bekänner sig till en form av dialektik. Dialektiken, betraktad som ett objektivt förhållande snarare än en filosofisk metod, ses som ”ett vaccin mot de ständiga försöken att avgränsa tänkandet. Ingenting är bara sig självt, minst av allt den enskilda individens tänkande” (s. 64). Det dialektiska anslaget förstärks av att ett antal av bokens kapitel utgörs av dialoger, där Johansson debatterar till synes med sig själv, nästan på samma vis som Dr. B. (i Stefan Zweigs *Schachnovelle*) simultant spelar både svart och vit i sina schackpartier.

Thomas Mann, Jonas Eika, Yahya Hassan, Lars Norén, Peter Handke, Katarina Frostenson och Emma Adbåge hör till de författare som fladdrar förbi. Eftersom fram-

ställningsformen medger det, är avstickarna många. Johansson hinner avhandla bland annat demokrati och yttrandefrihet, estetisk autonomi, klimatkrisen, sociala medier och samtidens medielogik, nyliberalism och new public management. Sammantaget ska detta på ett inte alltid alldeles uppenbart vis tjäna till att rama in den eskatologi som Johansson vill teckna.

Det slut för litteraturen som Johansson förutskickar vilar i huvudsak på två postulat. För det första att litteraturens estetiska autonomi är hotad av en sorts ideologisk likriktning och instrumentalism där litteraturen förväntas vara uppbygglig och moraliskt rättfärdig – att den är sprungen ur ”ett aktivistiskt modus”, som Johansson uttrycker det (s. 26). För det andra att samhällets pågående digitaliseringsprocess, med allt mer läsning via skärmar och litteratur som förmedlas via ljudböcker och strömningstjänster, hotar den materiella bokens ställning och påverkar menligt förmågan att läsa litteratur. Uttryckta på detta vis går Johanssons grundpremisser naturligtvis att diskutera och problematisera närmast i det oändliga. Till att börja med, hur korrekta är dessa postulat? Vad menar Johansson med ”förmåga att läsa litteratur”, ja med ”litteratur” överhuvud?

Det Johansson menar med läsning, framgår det, är inte vilken ordinär läsning som helst, utan ”ett tillstånd där subjekt och objekt inte var åtskilda” (s. 171). Den riktiga läsningen förväntas vara inget mindre än immersiv, transcendent, personlighetsdanande:

En estetisk läsning däremot, en estetisk erfarenhet, är inte planlagd – den drabbar en. Läsaren öppnar sig, tappar kontrollen, *blir*. Blir annorlunda. (s. 97)

Det finns en frihet i den akten: allt blir klart. Inte verkligheten, men *verket*, situationen, subjektet och upplevelsen. Eller rättare sagt, erfarenheten: jag förs ut ur mig själv, vänds på sätt och vis ut och in, blir en del av en annan värld. Inte ”värld” i bemärkelsen fiktiva handlingar, utan i betydelsen av en verklig värld, en ny värld, tillgängliggjord och koncentrerad i ett verk, en skapelse, en blick (s. 164)

Denna form av läsning – den estetiska läsningen – förväntas således utgöra en motvikt dels till vår tids nymoralism, dels till det som Johansson ser som en pågående digital ”kolonisering” av vår omvärld och därmed vårt tänkande. Den immersiva läsningen utgör i det sammanhanget ”en annan tradition, en annan rationalitet, ett tänkande på andra premisser. Ett system där subjektet (läsaren) vare sig kan beskrivas som användare eller något som används” (s. 109). Det är, som det framgår, minst sagt anspråksfulla krav på läsning.

När Johansson pratar om litteraturen – den riktiga litteraturen – så antar den en idealiserad form. I anslutning till Adorno pratar Johansson om ett konstverks sanningshalt, där konstverket bär på en egen sanning oberoende av verkligheten (s. 43). Det han menar är att litteraturen å ena sidan måste värderas estetiskt, å andra sidan att den varken kan legitimeras moraliskt eller politiskt (s. 183). Exempelen på vilka böcker som kan leva upp till en sådan verkshöjd är ytterst få, vilket får till följd att litteraturbegreppet i Johanssons framställning framstår som något högst abstrakt, i det närmaste en teoretisk konstruktion. Det är hursomhelst utifrån dessa positioner om litteratur och läsning som Johanssons grundpremissers ska tolkas. Medan jag tycker att

dess grundpremiser är sympatiska – ja, rent av vackra i vissa avseenden – så finns det något idealistiskt och naivt i denna hållning, detta försvar.

När det gäller Johanssons påståenden om en tilltagande nymoralism inom konst- och litteraturvärlden är det legitimt att ställa frågan på vilket sätt det är avläsbart i de senaste årens litterära utgivning. För det är rimligen ett påstående som går att verifiera (eller falsifiera). Ett av Johanssons (få) konkreta exempel på denna trend handlar om barnboksutgivningen i Sverige och att den skulle vara präglad av en ”beskäftig vilja att vara uppbygglig, moraliskt korrekt, politiskt oantastlig och normbrytande på just de önskade sätten” (s. 6) och att det i sig utgör en ideologisk likriktning och därmed, enligt Johansson, en automatisk estetisk förflackning av litteraturen. Denna form av ideologisk likriktning är inte ett resultat av en aktiv kulturpolitisk styrning utan har att göra med barnboksförfattarnas ”aktivistiska självförståelse” (s. 8). I sammanhanget kan jag tycka att barnboksutgivningen är ett dåligt exempel på den trend som Johansson vill belysa. Den barnlitterära utgivningen är av tradition mer utsatt för olika former av sociala, pedagogiska, psykologiska och moraliska konjunkturen. I de flesta fall har dessa svängningar inte lämnat något avtryck på vuxenlitteraturen. Det är heller inte uppenbart för mig – med god inblick i den samlade svenskspråkiga utgivningen av skönlitteratur – hur denna nymoralism manifesteras i nutidslitteraturen. Det hade därför varit förtjänstfullt med fler konkreta exempel som stöd för Johansson problembeskrivning.

Varken problemställning eller konkreta svar är lätta att extrapolera ur Johanssons framställning. Den grubblande, självreflexiva – ja, dialektiska – formen resulterar i något som påminner om den sokratiska dialogens sökande efter kunskap.

Kanske är det så, men här medger jag att jag försöker sufflera Johansson, att den nymoraliska trenden inte är så märkbar i litteraturen som sådan, utan mer i det offentliga samtalet och den kritiska diskussionen om litteraturen – på tidningssidorna, inom förlagen, vid bibliotekens författarkvällar? Det är åtminstone mot detta som jag uppfattar att Johansson riktar sin huvudsakliga udd. Det främsta exemplet som lyfts fram är debatten som följde på tilldelningen av Nobelpriset till Peter Handke. Det är en diskussion som också anknuter till liknande frågeställningar i senare års kulturdebatter om relationen mellan verk och upphovsman, alternativt fiktionens påverkan på verkligheten och vice versa – nu senast aktualiserad genom den polariserade debatten om rapartisten Yasin Byn och så kallad gangsterrap. Som del av samma problematiska spektrum, tror jag även man kan räkna förlag som ägnar sig åt självcensur genom att vägra ge ut det man uppfattar som potentiellt problematiska böcker, ”välmenande” försök till revisioner i utgåvor av äldre tiders barn- och vuxenlitteratur samt, ytterst, identitära frågeställningar rörande vad författare ska få skriva om, vilka röster de får representera, vilka erfarenheter en översättare behöver för att legitimt översätta texter etc.

Det som i Johanssons framställning framstår som det stora hotet blir motsatsen till den estetiska läsning han själv förespråkar. Denna motpol, den etiska läsningen, fordrar nämligen något av litteraturen. Men det att litteraturen vill göra något innebär samtidigt att den kan ställas till svars för det samma i kraft av att den ”åtrådda sanningen består i en överenskommelse med ett externt sakförhållande” (s. 43). Det är en reduktion, menar Johansson, att litteraturen inte tillför något mer än att bekräfta en viss ideologi eller moral. Det heter att ”litteraturen begränsas av en idiotisk idé om korrekthet” (s. 41). Någonstans tycker jag att Johansson själv faller offer för sin

dialektiska metod genom att framställningen genomgående är så hårdragen, i grunden oförsonligt och pessimistiskt dikotomisk, snarare än dialektisk. Kan det rent av vara så att Johanssons debattlystnad, även den, allt för mycket underkastar sig den samtida polariserande medielogik som den har som föremål att kritisera?

I likhet med *Det cyniska tillståndet* har denna bok gett upphov till debatt på tidningarnas kultursidor. En kritiker (innan han läst den) stämplade boken som en ”PR-kupp” och, ännu värre, ”en seminarieövning” (Jan Eklund, *Dagens Nyheter*, 24/2 2021). Jag ser emellertid syftet med Johanssons utläggning som lovligt och välmenande. Jag läser den som en grubblande, tvivlande folkbildningsinsats, en form av korrektur till de problem som Johansson ser i sin litterära samtids. Ärendet är ytterst motivationsgrunderna till litteraturens ställning i samhället. Varför finns litteraturläsning ens med i skolundervisningen när läsning i didaktiska sammanhang numera oftast diskuteras i termer av ”literacy” – det vill säga en mer generisk förmåga att avkoda texter, där fiktionstextens särskilda status egentligen är problematisk att motivera. I förlängningen, varför är det egentligen viktigt att en viss del av skattebetalarnas pengar ska gå till statliga stöd till författare och förlag? Att detta är angelägna frågor både för litteraturforskare och för ”den intresserade allmänheten” är odiskutabelt.

Jon Helgason

Oscar Jansson

Mönster i grönt. Graham Greene och 1900-talslitteraturens villkor

Malmö: ellerströms, 2021, 417 s. (diss. Lund)

Graham Greenes författarskap är det väl valda ämnet för Oscar Janssons avhandling i litteraturvetenskap. Det är dock inte Greenes rika produktion av romaner, poesi, dramatik och filmmanus som i sig utgör huvudsyftet för Janssons undersökning, även om man mellan raderna kan utläsa ett stort intresse för Greene som författare. I stället anser Jansson att receptionen av Graham Greenes litterära verk kan användas för att förstå det som undertiteln anger som 1900-talslitteraturens villkor, det vill säga relationer och konfliktytor mellan olika nationella traditioner, genrehierarkier och mediala förutsättningar i det förra seklets litterära kultur.

Skälet till att Graham Greene lämpar sig så väl för att beskriva villkoren för 1900-talslitteraturen är att han är en gränsöverskridare. I det avseendet påminner han, menar Jansson, om författare som Charles Dickens och Margaret Atwood – jag skulle kunna lägga till Carl Jonas Love Almqvist som ett svenskt exempel. Det är författare som kombinerat kommersiella och kritiska framgångar och som låtit samhällskritiken framföras i populärkulturella former. Det har gjort det problematiskt för hur Greenes författarskap kan beskrivas och värderas.

Komplexiteten i synen på Greenes författarskap kommer sig av att han under så lång tid var internationellt uppmärksam, både som populärlitterär författare och som så kallad seriös författare. Framför allt var det under efterkrigstiden som han fick ett internationellt genombrott. I Frankrike och Sverige kom han att både läsas som en katolsk och existentialistiskt inspirerad författare, medan han i Storbritannien och USA kom att stå som en kontrast till högmodernismen och i nära förbindelse med den internationella underhållningslitteraturen.

Svårigheterna att hänföra Greenes författarskap till en genre eller en litterär strömning visar sig också i hans relation till Nobelpriset. Han blev nominerad flera gånger och var påtänkt av Nobelkommittén både 1961 och 1967, men fick aldrig priset. Akademiledamoten Artur Lundkvist menade symptomatiskt i en intervju att hans mest betydande verk låg för långt bak i tiden och att han helt enkelt var för populär. Trots detta måste man ändå säga att Greene var kanoniserad. Han erhöll en rad tunga litterära priser och utmärkelser och blev hedersdoktor vid flera universitet. Som Jansson konstaterar: "Han var både mainstream, finkulturell och något annat, både samtida med modernismen och framställd som icke-modernist, både utpräglat brittisk och påtagligt internationell." (s. 18).

Janssons perspektiv förvandlar, intressant nog, den enormt omfattande tidigare forskningen om Graham Greenes författarskap till material för undersökningen. De essäer, artiklar och avhandlingar som skrivits om Greene utgörs av cirka 1 300 titlar, och även om Jansson begränsat sitt studium till fyra nationella sammanhang – Stor-

britannien, USA, Frankrike och Sverige – är det ett imponerande projekt Jansson företagit sig.

Janssons teoretiska utgångspunkter är hämtade både från Hans-Robert Jauss' receptionshistoriska angreppssätt och Pascale Casanovas studier av världslitteraturens transnationella värdehierarkier. Dessa kompletterar han sedan med vad han kallar en "blandad metodik", där i synnerhet bibliometriska distansläsningar ingår (s. 28). För de senare är han inspirerad av Franco Morettis och Rebecca Walkowitz' framhållande av en närläsning på distans, det vill säga att både granska iakttagelser från enskilda sammanhang mot bredare empiriska underlag och att synliggöra hur övergripande mönster kommer till konkreta uttryck.

Förutom inledning och avslutning består Janssons studie av tre större delar. I den första undersöker han hur utgivningsmönster och översättningar påverkat bilden av Greenes författarskap. Den övergripande tesen i denna del är att romanen intar en enligt Jansson genrehierarkisk ställning i författarskapet, trots att det även spänner över en rad andra genrer såsom filmmanus, noveller, essäböcker, teaterpjäser, barnböcker, reseskildringar, biografier och en mängd kolumner och krönikor.

Det är romanförfattaren Graham Greene som blivit överordnad dramatikern, essäisten, filmmakaren och kritikern, skriver Jansson. Romanerna är den måttstock varemot hans verk mäts och värderas. Det är inte direkt förvånande, konstaterar Jansson, eftersom den moderna bokmarknaden uppstått i nära förbindelse med romanen och att den därför haft en privilegierad ställning i 1900-talets litteratur. Denna tes upprepar Jansson flitigt i den första delen, vilket för mig framstår lite som att slå in öppna dörrar. Det som gör Greene så spännande som författare är ju inte att det framför allt är romanerna som värderas framför hans andra texter, utan det faktum att han skriver i så många av romanens undergenrer: realistiska romaner, idéromaner, äventyrsromaner, thrillers, spionromaner, och att det är detta som varit så problematiskt för receptionen av hans författarskap. Romanen är förmodligen överordnad andra former, men det intressanta menar jag är den hierarki som uppstår kring romanens många undergenrer.

Det är spännande att se hur de olika förlagen i de olika länder som publicerar Greenes böcker även påverkar och definierar värderingen av Greenes författarskap. Trots att Jansson nämner olika reaktioner på de thrillers Greene skrev, är hans övergripande slutsats att det är förlagen som betonar bilden av romanförfattaren Greene som den litterära, intellektuella och estetiska grunden i hans författarskap. Här saknar jag en diskussion om hur romanens olika undergenrer kan knytas till olika förlag och hur det påverkar värderingen av författarskapet. I stället utmynnar Janssons undersökning av kopplingen mellan olika förlag i Storbritannien, USA, Frankrike och Sverige i den föga förvånande slutsatsen att de stora förlagen främst publicerade Greenes romaner medan de mindre förlagen gav ut hans noveller, dramatik, barnböcker och essäer.

Jag är också tveksam till det som Jansson kallar en förlagsfunktion, enligt vilken texternas position – det vill säga romaner jämfört med filmmanus, essäer med mera – bestäms av de ekonomiska och mediala premisserna för hur de publiceras och sprids. Det är på sätt och vis en självklarhet, men det Jansson inte nämner är att de ekonomiska och mediala premisserna även beror på läsarnas efterfrågan. Jag menar att det inte, som Jansson anser, är särskilt "anmärkningsvärt att samma genrehierarkiska ordning", med

romanen högst, ”under mer än ett halvt sekel styrt förståelsen av [Greenes] verk i flera olika genrer” (s. 106).

Det är inte bara sambanden mellan genre, förlag och medium som framstår som grunden för den receptionslogik som format den kritiska förståelsen av Greenes författarskap, utan här spelar även läsaren en betydelsefull roll. Hänsynen till läsaren som en viktig kategori borde leda till att romanens undergenrer såsom spionroman, thriller och idéroman fick en större betydelse för Janssons undersökning.

Avhandlingens andra del innehåller mer av närläsning. Här analyserar Jansson receptionen av Greenes roman *Our Man in Havana* från 1958, samtidigt som han också diskuterar romanens innehåll och form. Romanen, som Greene själv benämner som ”entertainment”, är på en gång hans mest framgångsrika och mest förbisedda roman. Jansson karakteriserar den å ena sidan som ett berättartekniskt komplext verk med höglitterära drag. Romanen har en metafiktiv ansats och parodierar den moderna spionthrillers konventioner och har flera allusioner till Shakespeare och annan renässansdramatik. Å andra sidan blev romanen översatt till en lång rad språk och blev en internationell bästsäljare och en framgångsrik film i regi av Carol Reed.

Jansson betonar särskilt romanens närhet till filmen, och menar till och med att den är ett ”typexempel på en roman skriven för kulturindustrin” (s. 112). Det är en formulering jag tycker är alltför drastisk. Greenes intresse för spionromanen och thrillern handlar inte nödvändigtvis enbart om ett kommersiellt intresse, utan Jansson refererar litteraturforskare som menat att Greene blev alltmer kritisk till den modernistiska litteraturen till förmån för den moraliska fabeln. Samtidigt strävade han som sagt också efter att nå en större läsande publik med sina romaner. I likhet med författare som Dickens eller Atwood är det väl ett kriterium som inte bara pekar mot kulturindustrin, utan även mot en intention att hitta en annan litterär strategi än det modernistiska utanförskapets. Denna invändning till trots, tycker jag ändå att Janssons analys av romanen och receptionen är värdefull och givande i synnerhet när det gäller att visa de olika nivåerna i texten.

I den tredje delen undersöker Jansson hur Greenes författarskap har beskrivits av forskare och kritiker. Här kommer den bibliometriska distansläsningen väl till sin rätt när det gäller att granska det omfattande materialet för att kunna säga något om hur förståelsen av Greenes författarskap förändrats över tid och i olika sammanhang. I denna del finns det många intressanta iakttagelser, bland annat visar Janssons bibliometriska analys att synen på Greene som en katolsk författare främst härrör från receptionen i Frankrike av hans romaner *Brighton Rock* (1938), *The Power and the Glory* (1940) och *The Heart of the Matter* (1948). Det påverkade även hur hans romaner senare kom att uppfattas i England, USA och Sverige. Det beror på att Frankrike, med Pascale Casanovas sätt att se, ännu på 1940-talet var att betrakta som en kulturell stormakt.

Det enligt min mening mest spännande resultatet i Janssons bibliometriska analys är dock hur litteraturkritiken och litteraturvetenskapen utvecklats under efterkrigstiden, och hur det kommer till uttryck i förståelsen och värderingen av Greenes författarskap. Jansson konstaterar att det i 1900-talets litterära system funnits en motsättning mellan forskning eller ”Wissenschaft” och kritik eller ”Bildung”. Denna konflikt avtog först under 1970-talet då vetenskapligheten segrade och konfliktytorna i stället uppstod mellan litteraturteorier med olika ideologiska förtecken. Det ledde även till att det

akademiska intresset för Greenes författarskap minskade, inte minst beroende på poststrukturalismens engagemang för modernistisk estetik, som Greene själv hade ifrågasatt redan på 1930-talet.

Konflikten mellan "Wissenschaft" och "Bildung" visar sig även i publiceringsmönstrens förändringar. Från kulturjournalistiska artiklar i veckomagasin och månadstidskrifter kommer allt fler artiklar om Greenes författarskap i akademiska tidskrifter och avhandlingar. På samma gång blir också engelska det dominerande vetenskapliga språket. Jansson refererar till flera litteraturforskare som menar att den hållning som förespråkade "Bildung" och "kritik", och vars inflytande gradvis minskade, medförde att studiet av litteratur var ett medel för att påverka kulturen och samhället. Därför krävdes det publika, kulturjournalistiskt vittsyftande kommunikationsformer. I synnerhet har Joseph North visat att strävan mot vetenskaplighet fick överhanden på 1970-talet, samtidigt som politiskt präglade teoribildningar fick ett allt större inflytande inom akademien. Förändringarna i proportionerna mellan kulturjournalistiska och vetenskapliga tidskrifter i artikelutgivningen om Greene är ett uttryck för denna utveckling, menar Jansson.

Det faktum att Greene skrev i flera olika genrer, hans intresse för den moraliska fabeln och hans skepsis inför modernismen, gjorde att hans författarskap efter den litteraturteoretiska vändningen kom att betraktas som gammalmodigt och därför alltmer ointressant. Det gör att hans litterära gärning också kan utgöra ett fruktbart prisma för att undersöka de kategoriseringsproblem som 1900-talets litterära institution brottats med.

Mina invändningar till trots, menar jag att det är en engagerande och intresseväckande avhandling som Oscar Jansson skrivit. Den höga ambitionsnivån på problemställningarna, och det väldiga arbete han lagt ner i avhandlingen, imponerar. Även om jag inte är enig med honom om alla hans slutsatser, anser jag att han bidragit till att förståelsen av 1900-talslitteraturens villkor kommit ett steg närmare.

Anders Öhman

Jana Rüegg

Nobelbanor. Svenska förlags utgivning av översatta Nobelpristagare i litteratur sedan 1970

Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi, Uppsala universitet, 2021, 281 s.

Jana Rüeggs bog *Nobelbanor* er et omfattende studie af udgivelsen af oversatte Nobelpristagere på svenske forlag siden 1970. Bogen fremstår som et klassisk litteratursociologisk arbejde med grundlæggende interesse i de institutionelle og økonomiske rammer og vilkår for litteraturen. Med sit fokus på Nobelprisen placerer studiet sig i forlængelse af tidligere studier af litterære priser og værdidannelse. Rüegg nævner blandt andet, i sin korte forskningsoversigt, James F. Englishs *The Economy of Prestige* fra 2005, samt forskning specifikt om Nobelprisen, for eksempel Anna Gunders artikler om "Nobeleffekten". Rüegg arbejder i forlængelse af denne tradition, men markerer sig ved et fokus på forlagsperspektivet: hun undersøger Nobelprisens betydning for de svenske forlag – og forlagenes betydning for Nobelprisen. At Nobelprisen har betydning for de forlag som udgiver prisvinderne, er selvfølgelig ikke overraskende, og Rüeggs projekt bliver her at dokumentere denne forbindelse med data og diagrammer. Derudover er det især det sidste perspektiv som bærer studiet – at forlagene og deres indsatser med at introducere tekster på det svenske bogmarked har betydning for Nobelprisen: hvilke tekster som får prisen og prisens rolle på bogmarkedet. Rüegg undersøger grundigt Nobelpristagernes "forlagsbaner", altså udgivningsmønstre inden pristildelingen, i prisåret og efter tildelingen. Hun diskuterer også hvilken rolle de enkelte forlag har for tildelingen af prisen, hvilken betydning prisen får for forlaget og for udgivelsen af forfatterskabet på tværs af forlag samt for det svenske bogmarked generelt.

Forlagsperspektivet er i udgangspunktet spændende, selvom det også bliver meget brancheorienteret og svensk-fokuseret. Risikoen er at studiet bliver lidt snæversynet, med stor fokus på detaljer i materialet og svensk forlagshistorie, og mindre på de bredere problematikker og internationale perspektiver, som også kunne løftes frem i forbindelse med en undersøgelse af Nobelprisens betydning på et moderne bogmarked. At Rüegg dog har blik for disse problematikker afspejles i rammesætningen af studiet: bogen præsenteres i indledningen som et studie af Nobelprisens rolle i en litterær "opmærksomhedsøkonomi". Begrebet opmærksomhedsøkonomi præsenteres bl.a. i Thomas H. Davenport og John C. Becks *The Attention Economy* fra 2001 og henviser til en situation, hvor opmærksomhed bliver en valuta i sig selv. Rüegg applicerer dette perspektiv på det svenske bogmarked, hvor udbuddet af bøger bliver større og større, og hvor det således, angiveligt, får stadig større betydning for forlagene, at den enkelte titel kan tiltrække sig opmærksomhed. Det kan man, for eksempel, gennem litterære priser – og, som hun skriver: "Det största priset, både vad gäller prissumma och prestige, som på en svensk marknad bidrar till att fästa uppmärksamheten på översatt litteratur är Nobelpriset" (s. 14). Muligvis kan man diskutere, om litterære priser, herunder Nobelprisen, faktisk er den bedste måde at undersøge, hvordan forlag

eller bøger tiltrækker sig opmærksomhed i dag, idet særligt den digitale udvikling betyder, at de litterære priser synes at betyde mindre end, for eksempel, synlighed på streamingtjenester eller et velplaceret opslag på Facebook. Omvendt er Rüeggs erklærede fokus på den oversatte ”högprestigelitteratur” og her må man jo medgive, at et studie i Nobelprisen har sin berettigelse.

Den oversatte litteratur er central for Rüeggs projekt. Hun orienterer sig teoretisk mod et fokus på ”verdenslitteratur”, med interesse for oversættelsespolitik og transnational litteratur. Det er et lovende greb at kombinere litteratursociologiens empiritunge studier med mere teoretiske og kulturkritiske perspektiver, som der for eksempel ligger i verdenslitteraturperspektivet. Verdenslitteratur som felt er vokset i de senere år, delvist ud fra det postkolonialistiske perspektiv, som længe har domineret særligt den anglofone litteraturkritik. Det kendetegnes af en interesse for cirkulationen af tekster hinsides de originale kulturelle kontekster, ifølge David Damrosch, en af feltets centrale figurer. Perspektivet er særdeles velvalgt i forhold til studiet af Nobelprisen, og Rüegg fremhæver prisen som et ”tydligt tecken på litterär konsekration” (s. 15): altså at oversatte værker etablerer sig som ”högprestigelitteratur” eller hyperkanon på det transnationale bogmarked. Dog anvendes den teoretiske rammesætning og verdenslitteraturperspektivet ikke så aktivt i analysen, og det mere kulturkritiske perspektiv – at prisen, i den verdenslitterær sammenhæng, også kan problematiseres, idet dét, der præsenteres som verdenslitteratur, således defineres med en svensk pris – udebliver. I stedet fremgår det, at Rüegg er mest interesseret i at anvende Nobelprisen, slet og ret som en afgrænsende faktor. Den fungerer, som hun siger, på én gang som ”avgränsning och urvalskriterium för att få fram ett urval av de författare som åtnjuter högst prestige inom världslitteraturen” (s. 16). Denne pragmatiske tilgang er selvfølgelig berettiget, og resultatet er da også en kvalificeret undersøgelse, men det kunne potentielt have været givende hvis de mere kulturkritiske perspektiver, som også ligger i verdenslitteraturbegrebet, i højere grad blev aktiverede – for eksempel i en diskussion om, hvordan de svenske forlag og deres udgivelses- og oversættelsesstrategier er med til at definere, hvad der er verdenslitteratur i dag, og hvordan lokale forhold og prioriteringer på det svenske bogmarked på længere sigt påvirker, hvad der bedømmes som værdifuld og ”höjprestige” litteratur i et transnationalt perspektiv.

Som det er, forbliver både verdenslitteratur-perspektivet og oplevelsesøkonomien en ramme, som ikke for alvor bringes i spil i forhold til hoveddelen af bogen, som består af Rüeggs grundige gennemgang af de svenske forlags udgivelse af oversatte Nobelpristagere. Hun fokuserer på forlagsbanerne og nærmere bestemt fordelingen af Nobelpristagerne på store, mellemstore og små forlag, men kommer også ind på andre aspekter i sit materiale; blandt andet betydningen af forfatterens køn og forfatterskabets status på bogmarkedet, fordelingen af priser til forfattere med forskellige originalsprog samt hvilke forlag, der specialiserer sig inden for de forskellige sprogområder. Studiet vidner om et omfattende forarbejde. Rüegg har systematisk gennemgået udgivelsen af Nobelpristagernes bøger i Sverige, og hun redegør samvittighedsfuldt for alle metodiske problematikker, som er involveret i denne proces, herunder selve Nobelprisen som ”metodisk problem” – idet prisen og dens status inden for feltet har ændret sig i løbet af de cirka 50 år, som undersøgelsen fokuserer på, og det derfor kan være svært at sammenligne resultaterne for de enkelte prismodtagere. Alt i alt fremstår bogens hoveddel som en overbevisende gennemgang af udgivelsesmønstre og oversættelsestendenser.

De generelle observationer kompletteres med et afsnit med neddykninger i enkelte udvalgte prismodtageres forfatterskaber og deres udgivelseshistorie i Sverige. Dette afsnit – der bl.a. fokuserer på ”bestselleren” Doris Lessing, ”dramatikeren” Dario Fo og den ”ukendte” Czeslaw Milosz – skal fremhæves her, fordi det bidrager væsentligt til at nuancere de generelle observationer ved at illustrere, hvordan pristagernes forskellige forlagsbaner afhænger af række faktorer, såsom hvor tilgængelig forfatterskabet er, og hvor kendt forfatteren er inden pristildelingen.

Studiet underbygges af en række appendikser, diagrammer og oversigter over udgivelsesmønstre og prismodtagere fordelt på forlag og år; et værdifuldt materiale som kan bane vej for videre forskning i betydningen af de små forlag på bogmarkedet, eller tendenser i den oversatte skønlitteratur på det svenske bogmarked. Studiet fremstår således særdeles velfunderet. Det store fokus på statistik og empiri mærkes imidlertid også i teksten, der visse steder er præget af en lidt tung opremsning af resultater. Det mærkes, at ambitionen først og fremmest synes at være at kortlægge feltet snarere end levere en kulturkritisk analyse, og ofte fylder fremlæggningen af fakta mere end en analyse og diskussion af resultaterne. For eksempel skriver Rüegg om de statistiske forskelle, når det gælder tiden, det tager for en forfatter at etablere sig på bogmarkedet: Der går i gennemsnit 19 år fra en mandlige forfatter introduceres på bogmarkedet til han tildeles Nobelprisen, mens der for kvinderne går 26 år. Efter en udførlig gennemgang af statistikken (hun nævner også meridian og typeværdier for de to grupper af pristagere) konkluderer hun kortfattet, at det skyldes de ”patriarkala strukturer som længe har domineret den litterära världen” (s. 56) – uden uddybning. Det i sig selv er måske forståeligt nok, eftersom en udredning af disse strukturer kunne blive ganske omfattende, men jeg vil stadig hævde, at det kunne være interessant at videre analysere og diskutere betydningen af de resultater, som lægges frem i studiet.

Bogen afsluttes med en, igen ganske kortfattet, diskussion, hvor de centrale resultater fremhæves. Et af de vigtigste resultater er, at udgivelsen af Nobelprislitteraturen i de seneste år har været domineret af de små forlag. Mens mange Nobelpristagere introduceres på markedet af større forlag, som Norstedts og Bonniers, er disse forlags interesse primært bundet til prisen og eventuelt kommerciel gevinst, og de opgiver i mange tilfælde at forsætte med at udgive pristagerne, når den første interesse har aftaget. Nobelpristagerne bliver herefter, og særligt i de senere år, overtaget af småforlagene. Denne konklusion spejler, som Rüegg da også nævner, den generelle situation på bogmarkedet, som er præget af udbredt polarisering, hvor de store forlag er centreret om den mere kommercielle udgivelse, og hvor småforlagene får særstatus i forhold til den oversatte kvalitetslitteratur – samtidig med, at de generelt oplever fremgang på grund af digitaliseringen og de muligheder, den fører med sig for de små aktører. Dette er et spændende resultat, som måske også kunne fortjene en udfoldet diskussion. Således kunne det være interessant at diskutere, om det er en bredere, international tendens, at det er små aktører på markedet, som bærer dét, Rüegg benævner højprestigelitteratur? Og hvad betyder det, på længere sigt, for den oversatte litteraturs skæbne?

Just når det gælder sidstnævnte spørgsmål, synes Rüegg ikke udelte optimistisk. Hun konkluderer, på den ene side, at Nobelprisen stadig har stor symbolsk betydning, blandt andet idet den altså kan bidrage til at berige de små, nye aktører på bogmarkedet med vigtig symbolsk kapital. Samtidig fremhæver hun også, at Nobelprisen, og dermed den oversatte kvalitetslitteratur, har mistet betydning for de store forlag.

Med dette vender vi tilbage til indledningens rammesættende perspektiv, men hvor studiets fokus på Nobelprisen i indledningen motiveres med, at litterære priser får stor betydning i en moderne opmærksomhedsekonomi, så problematiserer Rüegg altså, i sin afsluttende diskussion, at prisen faktisk har denne betydning, fordi de store forlag er orienterede mod den kommercielt orienterede litteratur, og fordi den oversatte skønlitteratur generelt har tabt terræn til andre former for litteratur på det svenske bogmarked.

Det kunne, som nævnt, være interessant at udvikle denne diskussion, for eksempel med udgangspunkt i verdenslitteraturbegrebet. Det skal dog for en god ordens skyld nævnes, at Rüeggs pågående afhandlingsprojekt, som udgør den bredere ramme for studiet, ifølge forfatterpræsentationen i bogen netop fokuserer på vilkårene for oversat skønlitteratur i Sverige, og det er derfor muligt, at de bredere perspektiver vil være at finde i den sammenhæng. Således er der så meget mere grund til at følge Rüegg og hendes forskning – også i fremtiden. *Nobelbanor* er en lovende start og et udgangspunkt, forhåbentlig, for videre analyse og diskussion.

Sara Tanderup Linkis

Elina Druker, Björn Sundmark, Åsa Warnqvist & Mia Österlund (red.)
Silence and Silencing in Children's Literature
Göteborg & Stockholm: Makadam, 2021, 375 s.

Under några dagar i augusti 2019 fylldes den anrika skolan Norra Latin i Stockholm – numera ett påkostat konferenscenter – med hundratals barnlitteraturforskare och barnlitteraturintresserade från hela världen. De hade alla samlats för att bidra till den tjugofjärde konferensen som arrangerats genom organisationen IRSCSL, the International Research Society for Children's Literature, den här gången under rubriken "Silence and Silencing in Children's Literature". Delegaterna var så många att mina minnen av de sprängfyllda dagarna, så här i covidtider, redan känns överkliga; organisatörerna, med Svenska barnboksinstitutet i spetsen, lyckades med ett nödrip hitta en sal som var stor nog att hysa plenum. Utöver fem keynoteföredrag – som alltså framfördes inför en publik på femhundra personer – presenterades över fyrahundra konferenspapers under konferensens fem dagar.

Det faktum att konferensen drog så många deltagare från hela världen kan bara till en liten del bero på att den hölls i Stockholm, Astrid Lindgrens hemstad och dessutom en erkänt vacker sommarstad. Det stora intresset beror snarare och framför allt på att det forskningsfält som den hade ambitionen att täcka och främja under de senaste decennierna vuxit sig både stort och starkt och att temat för konferensen var angeläget. Som organisation har IRSCSL spelat en viktig roll i barnlitteraturforskningens utveckling och internationella tillväxt under flera år. När tanken på en samlande organisation för världens barnlitteraturforskare föddes, av några forskare som samlats på Goetheinstitutet i Frankfurt 1969, var det få som kunde föreställa sig en sådan succéartad utveckling.

Framgången märks i den bok som nu blivit ett av kongressens många resultat. I en volym har konferensorganisatörerna Elina Druker, Björn Sundmark, Åsa Warnqvist och Mia Österlund samlat om till redaktörer och samlat nitton texter: konferensens keynote-föredrag, tretton utvalda papers och ett tecknat bidrag som återger Maria Laakso's respons på ett av keynote-föredragen (Temi Odumosus). Samtliga bidrag håller hög kvalitet – flera är mycket starka – och behandlar spännande och relevanta ämnen. Skälen till detta är åtminstone tre: för det första har redaktörerna haft ett stort antal papers att välja mellan, för det andra är temat välfunnet i relation till barnlitteraturen och dess roll i samhället, och för det tredje utgår volymen från några av de mest livaktiga diskussionerna som just nu förs inom det barnlitteraturvetenskapliga fältet internationellt.

I läsningen av konferensvolymen blir det tydligt att ordet "silence" konnoterar åt flera olika håll – både som verb och som substantiv. De olika bidragen förhåller sig också till konferens temat och till tystnadens tematik på olika sätt. Några skribenter arbetar textnära och undersöker tystnadens funktioner inom fiktionen. Så gör exempelvis Boel Westin, som diskuterar hur tystnaden i Muminböckerna både kan vara av positiv

och negativ art. Andra diskuterar tystnad ur ett mer samhälleligt eller sociologiskt perspektiv. Det gör till exempel Faye Dorcas Young i sin mycket aktuella artikel. Young har studerat hur publiceringen och försäljningen av barnlitteratur i Hong Kong på olika sätt är tystad och kringskuren: censur, självcensur, implicita hot och ekonomiska maktmedel är några av de problem hon tar upp i sin text. Samhälleligt orienterad är också den artikel av Joshua Simpson som diskuterar hur politikerna i Storbritannien på 1980-talet debatterade och slutligen lagstiftade emot lokala myndigheters "promotion of sexuality" och följderna av att skolor förbjöds att "promote (...) the acceptability of homosexuality as a pretended family relationship". Simpson diskuterar i sammanhanget särskilt hur ett par barnlitterära titlar användes som politiskt medel i debatten.

Det är naturligtvis en ironi i sammanhanget att volymen själv aktualiserar frågan om tystnad: inte ens fem procent av de papers som presenterades på konferensen publiceras i boken. Den stränga sällning som rimligtvis ligger till grund för volymen menar jag dock är en styrka. Ett mer koncentrerat, och därmed också medvetet utfört, urval som tydligt lyfter fram viktiga linjer från konferensen är mer läsvärt och tydligt än en överskådlig, inkluderande volym av mer traditionell "conference proceedings"-typ. Jag noterar emellertid att hälften av bidragen är författade av skribenter affilierade till nordamerikanska och brittiska lärosäten. Så blir konferensvolymen i sig själv till en talande bild för vilka perspektiv, röster och språk som är mest självklara i den akademiska världen oavsett vilket forskningsområdet är – och indirekt också då vilka röster och språk som kommer i andra hand eller är tysta. Det är dock tydligt att redaktörerna trots allt har vinnlagt sig om att sprida texterna geografiskt – både vad gäller författarnas hemvist och deras materialval – såväl som språkmässigt och ämnesmässigt. Och "Children's literature" definieras brett: vaggvisor, datorspel och romaner för unga vuxna är bara några av de textkategorier som tas upp i bokens artiklar. Redaktörerna har dessutom mycket sympatiskt valt att ha med texter både av nybörjarforskare och av väl etablerade professorer.

Hur urvalet är gjort diskuteras emellertid inte i själva volymen. Det är dock uppenbart och kanske att förvänta att en del av artiklarna förhåller sig mer självklart och tydligt till frågan om "silence and silencing in children's literature" än andra. Så är fallet med de båda keynoteföredragen av Vanessa Joosen och Temo Odumosu som, trots att de sinsemellan skiljer sig mycket åt, strävar efter att ta ett brett grepp om konferenstemat och utifrån det diskutera frågor av betydelse för hela det barnlitterära fältet. De tre andra keynoteföredragen, har blivit till informationsspackade och läsvärda artiklar om mer avgränsade ämnen och utgörs av det nämnda föredraget om tystnadens funktioner i Muminböckerna av Boel Westin, en kunnig text av Robert A. Davis om den anglosaxiska vaggvisan och dess kopplingar till medeltida tankegods som rör Maria och det lilla Jesusbarnet och Andrea Mei-Yings artikel om vad arkiven berättar om – och vad de tiger om – gällande "Tjuren Ferdinand"-författaren Munro Leaf's författarturnéer i Östasien under 1960-talet. Andra artiklar som också utgår från ett mer avgränsat material är Anna Kérchys, som diskuterar tal, tystnad, ljud och oljud i Lewis Carroll's böcker om Alice, Helen Kins text om den sydafrikanska författaren Beverley Naidoo's roman *The other side of truth*, Lance Weldys queerteoretiska artikel om Karlsson på taket och Mateusz Świetlickis diskussion om tystnad som strategi i *Masters of Silence*, Kathey Kacers mellanåldersbok om mimartisten Marcel Marceau's arbete inom den franska motståndsrörelsen under andra världskriget. Ett spännande

inlägg görs av Sara Pankenier Weld som utifrån en diskussion om tematiken i den ryske avantgardisten Daniil Charms författarskap argumenterar för att en forskning som på crossovervis bortser från gränserna mellan barn- och vuxenlitteratur har mycket att vinna.

Andra artiklar utgår också från ett mindre material, men låter kanske frågan vara viktigare än det valda materialet. Utifrån ett posthumanistiskt animal studies-perspektiv diskuterar exempelvis Ann-Sofie Persson hur hästen ges – eller inte ges – en röst i två svenska hästbokserier, och Anna Karlskov Skyggebjerg fördjupar sig i hur det stora antalet flyktingar som kom till Europa 2015 satte spår i den danska barnlitteraturutgivningen. Kathleen Forrester diskuterar äggets roll i några berättelser för barn – däribland förstas *Den fula ankungen* – och visar hur ägget kan användas både som ett konservativt och ett subversivt tecken i berättelser som aktualiserar och diskuterar släktskap, familj och tillhörighet. Ytterligare ett exempel på en artikel som är mer frågeställningsstyrd och utgår från ett lite större material är Herdiana Hakims insiktsfulla artikel om hur indonesier av kinesiskt ursprung, som osynliggjorts och motarbetats under större delen av nittonhundratalet, framställs i indonesiska böcker för barn under 2000-talet.

En spännande och i sammanhanget lite avvikande frågeställning står Karen Coats för, som istället för tystnad som tema och motiv i barnboken eller på barnboksmarknaden valt att fördjupa sig i hur tystnad finns i barnbokens själva *form*: i de pauser och tystnader som uppstår i bladvändningen, i diket mellan verso och recto, och i pausen mellan rader, exempelvis. I sin läsvärda artikel föreslår Coats praktiserandet av en tystnads etik: att som liten eller stor läsare våga stanna upp i läsningen och vila i det oavslutades potential.

Alla texter i volymen är av stort intresse – och jag kan mycket väl tänka mig att flera av dem fungerar väl i undervisningssammanhang. De två texter som jag mer självklart finner intressanta för en bredare publik är emellertid Temo Odumosus och Vanessa Joosens artiklar. Odumosu har valt att återge sin keynote bild för bild, bokstavligen eller genom parafraserande, något som tillsammans med den grafiska respons som följer i volymen fungerar förvånansvärt bra: som läsare förflyttas jag till det svunna tidrum där Odumosu höll sitt föredrag och inbjuds att (åter)uppleva det som vore jag en åhörare på plats. Anledningen till att det fungerar så väl är att föredraget i Stockholm var uppbyggt mycket som en installation eller performance, där Odumosu tog hjälp av bilder och poesi såväl som av citat från litterära och teoretiska verk för att både upplysa och beröra, och i förlängningen skapa en gemensam känsla i salen av att förändring både var nödvändig och möjlig. Odumosus övergripande fråga gäller representation, och bild för bild berättar hon om hur kolonialiserade och rasifierade barn framställts genom historien, inom och utom barnlitteraturen, och hur denna svåra historia verkar i barnlitteraturen och kulturen än idag, något som vi som läsare och forskare bör och måste förhålla oss till – fastän det är komplicerat, mångskiktat och väcker affekt.

Joosens artikel "Just Listen?" inleder hela volymen och det är helt rätt. Hennes text är en keynote i ordets rätta bemärkelse då hon strävar efter att verkligen definiera vad "Silence and Silencing in Children's Literature" är och hur det kan beforskas. Ett sådant brett grepp innebär självklart att Joosen hindras från att gå på djupet, men det är det andra i volymen som gör, så det fungerar utmärkt. Joosen tecknar istället en större skiss och väljer att peka på viktiga frågor snarare än att besvara dem. Några av

de frågor hon tar upp gäller exempelvis hur barnlitteraturen bidragit och kan bidra till att tystnader och tabun bryts, men också hur tystnad – som i den ordlösa bilderboken, exempelvis – kan erbjuda fritt spelrum åt barnläsarens fantasi. Vidare menar hon att det hör till barnlitteratur- och barnkulturforskningens uppgifter att visa på de maktmönster som vidmakthåller tystnader och osynliggöranden i barnlitteraturen och kulturen i stort och nämner goda exempel på sammanhang där sådant arbete sker. En annan fråga Joosen väljer att lyfta och problematisera är den om medvetet tystande: när historisk barnlitteratur med exempelvis rasistiskt innehåll tystas eller revideras och de debatter som detta nästan alltid utlöser. Hur ska vi som forskare ställa oss här – vilken är vår uppgift? Ytterligare ett fält som Joosen väljer att aktualisera med utgångspunkt i konferensens tema är det tystande som pågår i spridningen av barnböcker: där vissa språkområden dominerar och breder ut sig på bekostnad av andra. Flera av de frågor hon nämner blir sedan diskuterade mer på djupet i de artiklar som följer på hennes.

Konferensvolymen är aldrig lätt att sammanställa: det är ofta ett spretigt material som ska homogeniseras och viljorna kan vara många. I den här vackra boken – med ett härligt grönt omslag av den finlandssvenska illustratören och konstnären Linda Bondestam och med Stina Wirséns uttrycksfulla vinjett, där ett barn gömmer sig under en bok som i en liten koja, som upptakt – har redaktörerna lyckats mycket väl.

Karin Nykvist

Lars Burman

Studentdikt för tillfället 1660–1699. Kvantitativa undersökningar av tryckta tillfällesdikter av Värmlandsstudenter vid Uppsalas universitet

Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi, Uppsala universitet, 2020, 108 s.

Det är bara att erkänna det. Detta slags skrifter uppskattar jag. Det är siffror och tabeller, pedagogiska exempel och intressanta utblickar, kända sammanhang och nya aspekter.

Klart och tydligt. Understrykningarna är många i min bok och vittnar om en engagerad läsning, utropstecknen och marginalnoteringarna likaså. Och ett och annat frågetecken naturligtvis.

Boken med den fyndiga titeln *Studentdikt för tillfället*, skriven av Lars Burman, överbibliotekarie vid Uppsala universitetsbibliotek och professor i litteraturvetenskap, är resultatet av ett omfattande arbete med tillfällesdikter som separatträck, förtecknade i Uppsala universitetsbiblioteks personverskatalog och numera digitalt läsbara. Studien omfattar de dikter som från perioden 1660–1699 har studenter inskrivna i Värmlands nation som författarnamn och den avser att visa på de nya forskningsmöjligheter som ges när ett material blir digitalt tillgängligt.

Tidsbegränsningen motiveras. Det är den karolinska kulturepoken, Värmlands nation finns från 1660 och Uppsala universitet upplever en aktiv och framgångsrik period som dessutom råkar sammanfalla, påpekar Burman, med Olof Rudbecks år vid universitetet.

Under dessa år var 330 studenter inskrivna i nämnda nation och 123 av dessa värmlänningar författade dikter, publicerade som separatträck. Några av dem kom att ta plats i vår litteraturs historia, som Olof Hermelin och Torsten Rudeen, Petrus Lagerlöf och Peter Warnmark, och de ges en fördjupad beskrivning i boken. De överlevde som tillfällesdiktande skalder studentåren, de var *mångskrivande* och de var *långskrivande*, för att låna Burmans ord. Det absoluta flertalet däremot skrev enstaka dikter eller få och gjorde det under sina första studentår, det första året frånräknat. Burman ser denna aktivitet med det skrivna ordet som en viktig akademisk identitetshandling, som tarvade en viss startsträcka på något år och vars betydelse avtog efterhand. "Att publicera sig litterärt", heter det, "förefaller vara något man gör som mogen, men inte övermogen student" (s. 39). Detta är en av denna studies nya iakttagelser.

Dessa litterärt aktiva värmlänningar finner man företrädesvis bland dem som skulle bli präster eller skolmän, medan de som siktade på yrken där vitter meritering hade begränsad betydelse inte tycks ha ägnat sig åt skaldekonsten. Tydligt blir det också i denna studie att de mest framgångsrika studenterna är de som är mest aktiva som tillfällesdiktare.

I ett tidigare arbete, *Väktaliga studenter. Studentnationerna i Uppsala som retoriska miljöer 1663–2010* (2013), har Lars Burman redogjort för nationerna som akademiska stödmiljöer, det vill säga väktalighetsmiljöer med övningar i konsten att hålla en hyl-

lande oration eller framlägga och försvara en avhandling. Den bilden kompletteras här med tillfällesskrivandet som en möjlig informell del av bildningsgången.

Ytterligare en iakttagelse är att flertalet av de 330 värmländska studenterna aldrig disputerade men att disputationer var vanligare bland de studenter som skrev tillfällesdikter än för övriga.

Studien aktualiserar även ämnen för forskningsuppgifter att arbeta vidare med, exempelvis en kartläggning av dessa studenters relationer till dikternas adressater och därmed de nätverk som de skrev inom.

Ett annat spørsmål gäller dikternas språk, vilket Burman också betonar i sin inledning. Den omfångsrika "Förteckning över undersökningens tillfällestexter" (Bilaga s. 67–94) innehåller bland annat uppgifter om inskrivningsår liksom år för disputation antingen *pro exercitio* – för övnings skull – eller *pro gradu*, uppgifter som är viktiga för denna studie där relationen mellan disputationsfrekvens och tillfälleslitterär aktivitet är en av frågorna till materialet. Även om språkfrågan är sekundär för studiens syfte, hade det varit intressant att här få uppgift om dikternas språk. Troligt är att Petrus Lagerlöf, stilkritikern och språkvårdaren som tillträdde som inspektor för Värmlands nation 1684 och som föreläste om den svenska poesin, verkade inspirerande på studenternas litterära verksamhet inte bara när det gällde orationer på latin utan även dikter skrivna i språkpatiotiskt nit.

Ytterligare en nyfikenhetsfråga, som även den faller utanför studiens direkta syfte men som jag ändå inte kan låta bli att ställa, gäller de dikter som inte publicerades som separattryck utan kom att tryckas i dissertationer och andra skrifter. Den sektor som visar lyckönskningsskrifter på bokens cirkeldiagram över totalmängden tillfällesskrifter (s. 31) hade då tagit en större andel av helheten, och bilden av nationen som en viktig akademisk stödmiljö hade måhända fått ytterligare bekräftelse. Och underlaget bör ha funnits. När ett symposium om tillfällesdiktning under tidigmodern tid ägde rum i Lund i slutet av april 2017, höll Lars Burman ett uppskattat föredrag, betitlat "Vän- och klientdiktning i akademiska dissertationer under svenskt 1600- och 1700-tal". Tyvärr lyckades vi inte få med detta bidrag i volymen med symposiebidrag, *Att dikta för livet, döden och evigheten* (Göteborg: Makadam 2020). Jag hade gärna sett det som var relevant av detta föredrag presenterat här i boken om Värmlandsstudenters dikter under 1600-talets senare del, och jag passar på att beklaga att denna studie saknas i litteraturförteckningen till nämnda volym.

Tillfällesdiktens *Sitz im Leben* finns, vet vi, i spänningen mellan det privata och det offentliga. Det är självklart när det gäller gravkväden och bröllopsdikter, men hur var det med gratulationerna vid en disputation? Hur såg den offentliga ramen ut, den som triggade igång skrivandet? Det blev ytterligare en nyfikenhetsfråga, väckt vid läsningen av denna forskningsredogörelse.

Detta slags arbete ger en bild av en tid och det som kännetecknar den, socioekonomiskt och kulturellt, och man kan få ett och annat berörande levnadsöde därtill. Såsom den unge och förmodligen lovande värmlänningen Daniel Sedelius som obemedlad men med ekonomiskt stöd kom till Uppsala, blev kurator i Värmlands nation, insjuknade och avled en augustidag 1696. Till hans begravning den 10 november skrev två av materialets Värmlandsstudenter hyllningsvers som de också lät trycka. Burmans presentation av Daniel Sedelius ger oss en inblick även i den vetgirige forskarens väg till fördjupad kunskap om ett livsöde i Värmlands nation vid 1600-talets slut.

Nu sitter jag i Lund och funderar över om man skulle kunna göra en liknande undersökning här. Vi har kanske ingen Petrus Lagerlöf som fungerar, för att citera Burman, som "smakdomare, inspiratör och förebild" (s. 41), och vi har inte en hop begåvade ynglingar från Värmland, men vi har ett universitet på väg att finna sin plats i lärdomsvärlden med professorer och studenter och vi har nationerna som också här var akademiska stödmiljöer. Hur var det vid detta sydliga universitet under 1600-talets båda sista decennier, de båda med fred under detta krigiska århundrade? Det var, reduktionen till trots, två årtionden med påtaglig aktivitet på bokmarknaden, i verkstäder, på kulturens område, en period värd en tvärvetenskaplig studie. Märks effekten av dessa fredliga och dynamiska årtionden i Lund som den gör i Uppsala där, vilket Burman visar, studentantalet ökar och den litterära produktionen tilltar?

Det finns, som det skall göra, frågor att arbeta vidare med. När nästa arbete om tillfällesdiktningen i vårt land kommer med en inledande presentation av forskningsläget skall Lars Burmans viktiga bidrag om tre årtiondens studentdikter i Värmlands nation i Uppsala nämnas.

Valborg Lindgärde

Ulf Boëthius

Vart längtar min fot. Om Barbro Lindgrens författarskap

Göteborg & Stockholm: Makadam, 2021, 400 s.

Barbro Lindgren kunde beskrivas som en barnbokens Beckett. Inte minst blottar hon denna sida i *Didi och Gogo väntar på bussen* (2021), en bilderboksparafras på *I väntan på Godot*. Boken är kännetecknande för författarskapet: den lediga rörelsen mellan barn- och vuxenlitteratur, samarbetet med högklassiga bildberättare, verk som vågar. Lindgrens litterära landskap är mångförgrenat. Det rymmer litterära gestalter som Sparveln och den autofiktivt infärgade "Barbro" i dagboksserien *Jättehemligt, Världshemligt* och *Bladen brinner* (1971–3). Ingen nu levande läsande människa har kunnat undgå pekboksrevolten Lindgren tillsammans med Eva Eriksson begår i pekböckerna om Max. Precis som Vilda bebin, Benny samt Loranga, Dartanjang och Mazarin har Max satt outplånliga spår i det barnlitterära landskapet. Raden av gestalter ringlar lång genom hennes breda och originella författarskap. Inte för intet erhöll hon 2014 ALMA-priset, världens främsta barnlitterära pris. Än så länge är hon dess enda nordiska mottagare.

Lindgren tilldelades ALMA-priset för ett nydanande, osvikligt gehör för det barnlitterära. Detta mod manifesteras i hennes språkligt djärva och psykologiskt nyansrika förnyelse av en rad barnlitterära kategorier som pekbok, absurd prosaberättelse, existentiell barndikt och realistisk ungdomsskildring. Men trots den omisskännliga positionen på det litterära fältet är forskningen i Lindgrens skrivargärning närmast obefintlig. Ulf Boëthius gör därför stordåd då han tecknar konturerna av ett egensinnigt författarskap i författarbiografin *Vart längtar min fot. Om Barbro Lindgrens författarskap*.

Boëthius går systematiskt till väga och är en behaglig ciceron. Hans biografi erbjuder ett helhetsgrepp på Lindgrens författarskap genom en inventerande första kartläggning. Boken fördelar sig på hela åtta kapitel, där vart och ett omfattar de skilda genrer Lindgren är verksam inom: "Idyllisk vardagsrealism", "Crazyhumor och komiskt berättande", "Djupdykning i barndomen", "Romanförfattaren", "Poeten och visdiktaren", "Bilderboksförfattaren", "Vad lever man för? Nils Pantaloni Penell och böckerna om Barnhans land" samt "Glömmingeböckerna". Framställningen är påfallande rikligt refererande, vilket då böckerna är välbekanta blir påfrestande, men då de är mindre välkända, som exempelvis vuxenromanerna, bidrar mer. En viss rundgång av upprepningar tynger framställningen, samtidigt bjuds bitvis på briljanta partier. Återberättandet avlöses av klargörande kontexter. Värt att notera är att Lindgren placeras i relation både till barnlitterära och allmänna litteraturströmningar.

Boëthius hörsammar särskilt hur Lindgrens böcker mottogs i sin samtid och låter kritikerröster bilda bakgrundskör i biografin. Ofta är det kritiker kåren som gett stoff till de mest bärande tolkningssammanhangen Boëthius anför, som exempelvis kopplingarna till vardagsrealism, crazy-tradition, fantastik och absurdism. Att Boëthius

särskilt betonar Lindgrens ovannämnda släktskap med och fäbless för Samuel Beckett bygger på nämnda kritikerkör och är lyckat. De tidstypiska uttalandena är också underhållande. Lindgrens vardagsrealistiska debutbok *Matthias sommar* är ”för mycket sockerkaka!” och Lennart Hellsing karakteriserar träffade Lindgren som ”lätsam med lite ättika i”.

Inledningsvis stakar Boëthius ut rāmärkena för sin studie. I Ulla-Britta Lagerroths anda vill han uttryckligen skriva en författarskapsbiografi där det skönlitterära verket centreras, snarare än författarlivet. Enbart bitvis speglar han författarskapet i Lindgrens liv, särskilt vid de tillfällen då hennes skapande starkt influerats av livfaser och närstående. Angreppssättet är välmotiverat, men samtidigt inbjuder onekligen Lindgrens liv till ett biografiskt grepp då det skrivna så starkt genereras ur det levda. De passager Boëthius tillåter sig att inkludera visar sig synnerligen klagörande. Frågan är evig, hur mycket av författarens liv ska litteraturforskningen inbegripa? Då Lindgren själv konsekvent värjer sig för offentlighet står Boëthius val att hålla hennes liv utanför studien i linje med detta. Men det är onekligen snopet att snuvas på förklarande sammanhang.

En fin bieffekt av studien är att den bildar klangbotten för barnlitteraturens utveckling i sin helhet, från 1960-talet och framåt. Boëthius är väl skickad att teckna de barnlitterära sammanhangen och drar belysande paralleller mellan Lindgrens verk och såväl allmänlitterära som barnlitterära strömningar. Han utför ett gediget grundforskningsarbete och med det är grunden lagd för fördjupande forskning. Tidigare forskning begränsas till ett avsnitt i Anna-Karin Kriströms avhandling *De gränslösa böckerna. Allålderslitteratur i Sverige under 1960- och 1970-talen* (2006) och enstaka studier som exempelvis Lydia Wistisens pigga läsning av Lindgren och ”skräpocen” (ett uttryck i analogi med antropocen) som undersöker barndom i relation till soptematik, skräpeestetik och miljöetik. Det finns en beställning på mer sådan aktualiserande forskning.

Boëthius har uppenbart strävat efter att hålla sin biografi fri från akademiska hänvisningar (dessa har skyfflats undan i noterna), vilket tunnar ut studien. Enstaka övergripande teoretiska anslag finns, men relevant, uppdaterad barnlitteraturforskning anförts dessvärre inte särskilt mycket. Exempelvis befattar han sig inte med den livliga forskningen i barnlyrik. Mer kontakt med aktuell forskning hade gett vid handen en fördjupande behandling. Istället uppehåller sig Boëthius vid själva berättandet och visar på Lindgrens uttryckliga växlingar mellan berättarperspektiv som en av författarskapets grundpremiss. Hennes språkliga humor blir belyst genom begreppet kalemburer, som Eichenbaum använt för att beteckna Nikolaj Gogols språklekar. Biografin betonar Lindgrens tvärskivande och hantering av biografiskt stoff samt rörelsen mellan tematik och genrer, målgrupper och modus. Den vittnar om hur brett och rikt författarskapet är: det omfattar över hundra böcker. Lindgren har genomgående utmanat synen på barn och barndom samt problematiserat sin konstsyn, dessutom i slående mängd i en rad genrer. Exempelvis ser Boëthius Loranga-sviten som ett inlägg i könsrollsdebatten och som en replik till problematiseringen av den nya mannen. Ytterligare visar han hur 60-talets crazy och performancekonst fångas upp i barnboken. Lindgrens ovannämnda dagbokssvit knyter han verkningsfullt till dokumentarism, dagboksformat och autofiktio. På flera ställen bränner det till, som exempelvis i kapitlet om de mindre bekanta vuxenromanerna där Boëthius visar hur konkretism och kroppslighet skrivs

fram hos Lindgren. Inte minst i läsningen av den feta flickan Kolossen, där det nakna och djuriska knyts till Birgitta Trotzig, överraskar positivt.

Lindgren porträtteras också som lyriker för barn och vuxna samt som visdiktare. Nyenkelhet, språksolidaritet och konkretism färgar hennes diktande, men mest känd är hon som stilsäker skildrare av barndepression och psykisk ohälsa, där är hon pionjär. Då Boëthius uppmärksammar hennes fäbless för de avvikande lägger han sig onödigt nära ett föräldrat uttryckssätt och talar om "dårtema" och "utvecklingsstörda". Att i dagens läge inte kommentera detta med gubbar som vill se "flickor utan byxor" eller n-ordet blir bra klumpigt. Trots de rikliga uppslagen gör det breda anslaget att nyansering ställvis saknas.

Lindgren är en produktiv och nyskapande bilderboksberättare med konstutbildning i bagaget. Hon illustrerade själv sina första böcker i naivistisk stil och har låtit sina söner illustrera. Samarbetet med en rad illustratörer, främst Eva Eriksson samt Olof Landström, i Benny-böckerna, sticker ut. Ett stort författarskap ska rymma denna öppenhet för bildberättande genom olika temperament, bara så uppstår en synergi som borgar för stor litteratur. Bilderböckerna är 80 till antalet, en hisnande produktion. Max-böckerna bröt ny mark genom sitt barnspråkliga anslag och väckte debatt, något Lindgren replikerade genom att tillfoga "vuxenöversättning" i sina pekböcker och med att leverera "den första pekboken för vuxna", *Titta Max död!* (1991). Boëthius understryker insiktsfullt att Max-böckernas omdebatterade barnspråk påminner starkt om poesi. I just sådana iakttagelser är hans bok som allra bäst och sår frön till vidare forskning. Han visar uppmärksamt hur motiv och tematik vandrar mellan genrer för att återkomma i omstöpt tappning. Att studien tecknar konturerna för detta växelbruk är dess största behållning.

Flera av Boëthius närläsningar av Lindgrens verk bjuder på inkännande perspektiv. Särskilt analysen av gorillalekar i *Nu är vi gorillor leker vi*, som bildberättas av Lindgren själv, blottlägger lyhört de breda kontaktytorna till olika konstriktningar som bilderboken härbärgerar. Särskilt välfunnen är diskussionen om Lindgrens relation till bildkonst, som samspelet med Göteborgskolorimen. Boëthius har sinne för detaljer, något som framträder synnerligen väl i hans skickliga hantering av bilddikter, kommentarer kring krit-teknik och gällande Lindgrens användning av färgen grön. Riktigt roligt blir det då kopplingar görs till Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Elsa Grave, Pär Lagerqvist, Elmer Diktonius med flera. Genom sitt tillnärmelsesätt gör Boëthius rättvisa åt Lindgrens författarskap och påminner om att barnlitteratur inte är ett isolerat reservat, utan en litteratur i dialog med andra konstströmningar. Denna sida, dialogen med filosofi och skönlitteratur, framträder som Boëthius visar särskilt tydligt i Glömmingeböckerna eller tankeböckerna, som får avsluta boken. Dessa verk erbjuder läsefrukter, filosofi, ställningstaganden i "en avklarad syntes där det ljusa och det mörka får gå hand i hand, i ett självbiografiskt skrivande bortom alla genrer och förklädnader" (s.354). Boëthius uppmärksammar hur Lindgren skildrar ett till synes kringskuret vardagsliv där en återkommande promenad till ett korvskinn som ligger ute i naturen eller att rädda insekter från drunkningsdöden i vattentunnan får existentiella proportioner. Han påpekar att naturintresset är något som Lindgren förvaltat länge och förädlat genom åren.

Titeln till biografin lånar Boëthius från barnromanerna om Barnhans som tar sin början i *Vems lilla mössa flyger* (1987) i Lindgrens eget Milne-liknande levande leksaker-

land kantat av mörknande komik. I romanerna återkommer en komisk stegring i leken med akronymen VLME. Boëthius väljer en av uttolkningarna, det lyriska "Vart längtar min fot", som titel och därmed som nyckel till författarskapet i sin helhet. Han föredrar det framom det mer melankoliska "Vad lever man för". Det är en kongenial titel som fångar den ständiga längtan, strövtåget bland språkliga uttryck och tematiska vidder som präglar författarskapet. Tillika påminner titeln om de många möjligheter till tolkning ett mångskiktat författarskap som Lindgrens inbjuder till. Boëthius säger det bra då han menar att hennes huvudtematik är inget mindre än själva livet.

Trots sitt ställvis osovrade intryck där djuplodning hade varit önskvärd, inte minst gällande nyare teoretiska insikter, tar Boëthius bok ett helhetsgrepp om Barbro Lindgrens författarskap. Biografin erbjuder en exposé över hur rik barnlitteraturen är i sitt mångsidiga berättande som gladeligen spränger genregränser och struntar blankt i den godtyckliga gränsen mellan berättande för barn och för vuxna. Att skriva en biografi utgör ett omfattande arbete och är en först ute är tilltaget i mycket att betrakta som en första sondering. Den stora behållningen i Boëthius biografi är att Barbro Lindgrens författarskap framträder i ny belysning, i helfigur.

Mia Österlund

MEDVERKANDE

Lovisa Andén är fil. dr i filosofi (Södertörns Högskola/Uppsala Universitet) och forskare i filosofi vid Åbo Akademi med projektet *Muted Memories and Silenced Stories. Memoirs by Women of the Gulag Archipelago*. Hennes artikel är en del av det tidigare postdok-projektet *Tell the West. Witness Literature from the Gulag Archipelago 1925-2012* vid Södertörns Högskola (finansierat av Östersjöstiftelsen).

Karl Berglund, fil. dr, är forskare i litteraturvetenskap och forskningskoordinator vid Centrum för digitala humaniora Uppsala (CDHU), bäge vid Uppsala universitet. Han är också grundare och koordinator för Uppsala Computational Literary Studies Group (UCOL). Hans avhandling undersöker den svenska deckarvågen under 2000-talet utifrån flera stora material. Sedan disputationen 2017 har han främst engagerat sig i digitala metoder för litteraturforskning. Hans egen forskning ligger i gränslandet mellan litteratursociologi och fjärrläsning, för närvarande som forskningsledare för "Patterns of Popularity", finansierat av VR 2020–2023, där han tillsammans med datorlingvisten Mats Dahllöf undersöker mönster för hur samtida bästsäljare är skrivna och konsumeras.

Amelie Björck är docent och lektor i litteraturvetenskap och drama vid Södertörns högskola. Efter avhandlingen *Höra hemma* (Makadam 2010) om utvecklingen av familjeserienren i svensk radioteater från 1930-tal till 1990-tal har hennes forskning de senare åren framför allt ägnats åt litterära djurstudier och ekokritik i diverse artiklar. I boken *Zooësis. Om kulturella gestaltningar av lantbruksdjurens tid och liv* (Glänta Produktion, 2018) undersöks närvaron av lantbruksdjur i olikartade former av litteratur och konst, med fokus på hur framställningens temporalitet inverkar på djurets agens och djur-människa-förhållandet. 2018 grundade Björck tillsammans med kollegor på Södertörns Högskola forskningsnätverket Ratatösk Research Group for Literary Animal Studies.

Jørgen Bruhn är professor i litteraturvetenskap vid Linnéuniversitetet; hans forskning rör framför allt intermedialitet och ekokritik.

Massimo Ciaravolo är lektor i skandinaviska språk och litteratur vid universitetet Ca' Foscari i Venedig och översättare. Han har skrivit på svenska om Hjalmar Söderberg och de finlands-svenska dagdrivarna (1994; 2000), dessutom artiklar om storstads- och modernitetsupplevelsen hos flera skandinaviska författare under förra sekelskiftet och om August Strindberg. Han har också skrivit om relaterade ämnen som flanör- och luffargestalten i litteratur, självbiografi, svensk arbetarlitteratur, svensk litteratur om Förintelse, litteratur och migration och postmigration. Han har bland annat medredigerat *Forms of Autobiographical Narrations in Scandinavian Literature*

(2015), samt redigerat *Strindberg across Borders* (2016) och *Storia delle letterature scandinave* (2019). En ny bok på italienska, *Libertà – gabbie – vie d'uscita* (Frihet – burar – utvägar), kommer ut 2022 och samlar modernitetsstudier om Henrik Ibsen, Herman Bang, Strindberg, Sigbjørn Obstfelder och Sophus Claussen.

Lars Elleström (1960–2021) var professor i litteraturvetenskap vid Linnéuniversitetet där han var forskningsledare för Centre for Intermedial and Multimodal Studies (IMS). Hans senaste monografi heter *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media* (2019) och i *Beyond Media Borders. Intermedial Relations Among Multimodal Media* vol. 1 (Elleström red., 2020) finner man, i artikeln "The Modalities of Media II. An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations", en utvidgad och fördjupad redogörelse för grundbultarna i Elleströms tänkande om intermedialitet och multimodalitet.

Thomas Götselius är litteraturvetare och mediehistoriker, verksam som professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Han skrev senast om "En globaliserad litteratur: 1400–1600" i *Natur & Kulturs litteraturhistoria* (Carin Franzén och Håkan Möller red. Stockholm: Natur & Kultur, 2021).

Eva Heggstad är professor emerita i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Forskningsintressen: utopier, genus, populärlitteratur.

Jon Helgason är docent i litteraturvetenskap vid Linnéuniversitetet. Till hans senaste publikationer hör bland annat en antologi om censur, *Forbiddene Literature. Case Studies on Literature* (2020), samt (som medförfattare) två monografier (2015, 2017) om litterärt värde och värdeskapande i det samtida litterära kretsloppet i Sverige. Han är projektledare för det av Vetenskapsrådet finansierade projektet "Välfärdsstatens litterära paradigm. Litteraturens funktion i Sverige 1937–1976". Helgason är tidigare ordförande för Kulturrådets arbetsgrupp för skönlitteratur (2016–2019) och nuvarande ordförande för Kulturrådets referensgrupp för läs- och litteraturfrämjande insatser (2021–).

Eva Haettner Aurelius är professor emerita i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Hon har främst forskat om Birger Sjöbergs författarskap, om kvinnors självbiografier i Sverige, bl.a. Agneta Horn och drottning Kristina, om genreteori och om litterär performativitet.

Oscar Jansson är forskare i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Hans avhandling, *Mönster i grönt. Graham Greene och 1900-talslitteraturens villkor* (Ellerströms 2021), undersökte den internationella receptionen av Graham Greenes författarskap och tilldelades Vetenskapsrådet i Lunds avhandlingspris 2021. Oscar är redaktör för *The Geschlecht Complex* (Bloomsbury 2022), som utforskar genus, genreteori och översättbarhet, och har skrivit artiklar om J.L. Runebergs nationalromantik och ekokritisk affekt i *The Last of Us*. Han avslutar under 2022 ett projekt om Kristina Sandbergs författarskap och konsekrationmekanismer på den samtida svenska bokmarknaden.

Niclas Johansson är lektor i litteraturvetenskap vid Mälardalens universitet och redaktör för tidskriften *Sammlaren*. Han disputerade vid Uppsala universitet 2017 på avhandlingen *The Narcis-*

sus Theme from Fin de Siècle to Psychoanalysis. Crisis of the Modern Self. Andra forskningsinsatser har bland annat berört Hermann Hesses och Birgitta Trotzigs författarskap.

Maria Karlsson är lektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, och forskare i programmet Engaging Vulnerability (VR). Forskningsintressen: läsning, radiodokumentärer, genus.

Päivi Kosonen är docent i litteraturvetenskap vid Helsingfors universitet, forskardoktor vid Åbo universitet, biblioterapeut och biblioterapiutbildare för Finska Föreningen för Biblio/Poesiterapi, samt lösningfokuserad terapeut (fyraårig utbildning).

Johanna Lindbo är doktorand i litteraturvetenskap vid institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, vid Göteborgs universitet. I sin avhandling undersöker och fördjupar hon förståelsen av intima och omskapande relationer mellan det mänskliga och mer-än-mänskliga hos Stig Dagerman, Birgitta Trotzig och Mare Kandre. Hon har tidigare skrivit om bland annat växtblivande och koloniala trädgårdar (i tidskriften *Edda* 2015 & 2021) och kärleksrelationer mellan landskap och unga kvinnor i *LIR:Journal* (2016). Hon har även medverkat i antologin *Perspectives on Ecocriticism. Local Beginnings, Global Echoes* (2019) där hon utforskar sandens materiella och metaforiska betydelse i Dagermans *De dömdas ö*. Hon slutför sin doktorsavhandling under hösten 2022.

Valborg Lindgärde, tidigare lektor vid Syddansk universitet och rektor för Teologiska högskolan i Stockholm, nu verksam som litteraturforskare i Lund och på uppdrag av Svenska Vitterhetssamfundet som utgivare av Sophia Elisabet Brenners poetiska produktion.

Per Erik Ljung, docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet, var medredaktör för *TjL* 1972/73 och bidrog i årgångens första nummer med en längre recensionsartikel om Peter Madsen, *Semiotik & Dialektik* och en anmälan av Inge Jonssons, *Idéer och teorier om ordens konst*. Disputerade 1980 med *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen* och har i sin forskning arbetat med litteraturhistorieskrivning, ämneshistoria, poetik och översättningsteori. Var med och startade institutionens skriftserie Absalon och redigerade den första volymen, *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid* (1992).

Roland Lysell är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet och författare till *Erik Lindegrens imaginära universum* (diss. 1983), *Erik Johan Stagnelius. Det absoluta begäret och själens historia* (1993), samt redaktör för bl.a. *Strindberg on International Stages/Strindberg in Translation* (2014) och *Ibsens kvinnor tolkade av scenens kvinnor* (2011). Han har också offentliggjort artiklar om Atterbom, Stagnelius, Almqvist, Keats, Shelley, Thorild, Ibsen och Strindberg, senast "Shelley's Prometheus Unbound in the Light of Contemporary Concepts of Tragedy" i *European Romantic Review* 29 (2018:1). Han är även verksam som teaterkritiker, bl.a. i *Norsk Shakespeare* og *Teater Tidsskrift*.

Arne Melberg disputerade 1973 i Stockholm på en romanhistorisk avhandling. Från 1987 professor i allmän litteraturvetenskap vid Universitetet i Oslo, bosatt i Värmland. Har under 2000-talet arbetat med prosans litterära former och bl.a. publicerat *Resa och skriva. Guide till den moderna reselitteraturen* (2006), *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen* (2008), antologin *Essä* (2013), *Att läsa prosa. Guide till den litterära prosan* (2020), *Gränstrafik* (essäer, 2020). Publicerar i år 24 kapitel ur *lyrikens historia*.

Jerry Määttä är docent i litteraturvetenskap och lektor i historia med kulturvetenskaplig inriktning vid Stockholms universitet. Han disputerade på avhandlingen *Raketsommar. Science fiction i Sverige 1950–1968* (2006) och har sedan dess bland annat forskat om den samtida svenska bokmarknaden, litterära priser (särskilt Augustpriset), ljudböcker och anglosaxiska undergångsberättelser i film och litteratur. Hans senaste redigerade verk är *Plants in Science Fiction: Speculative Vegetation* (2020, tillsammans med Katherine E. Bishop och David M. Higgins). "Litteraturvetenskapen om 50 år. Fyra framtider" är hans skönlitterära debut.

Daniel Möller är docent och forskare i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Han har bland annat skrivit en avhandling om djurepitafer från 1600- och 1700-talen (2011, engelsk övers. 2015) och forskat om Gunnar Ekelöfs och Olof von Dalins pekoralpastischer. Tillsammans med Niklas Schiöler har han redigerat antologin *Svensk poesi* (Albert Bonniers Förlag, 2016), och tillsammans med Alison Sharrock och Mats Malm är han redaktör för *Metamorphic Readings. Transformation, Language, and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses* (Oxford University Press, 2020).

Karin Nykvist är docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Hon har forskat på poetik i samtida poesi och på framställningen av barnet i svensk poesi och roman. För närvarande sammanställer hon en studie om flerspråkighet i nordisk samtida poesi och prosa. Bland hennes senaste publikationer märks "Stenarna de suttit på / står ännu kvar". Ekokritiska läsningar av Barbro Lindgrens poesi" (2021), "Situerad flerspråkighet. Exemplet Caroline Bergvalls *Drift*" (2020) och "Language play and politics in contemporary Swedish hip-hop" (2020).

Torsten Pettersson är professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet och skönlitterär författare. Han har studerat prosaister som Joseph Conrad, Eyvind Johnson och Hans Fallada (i antologin *Funktionen des Alltags im Roman*, 2018); lyriker som de finlandssvenska modernisterna (i *Gåtans namn*, 2001), Hjalmar Gullberg (bl.a. i *Samlaren*, 2000), R.M. Rilke (*Modern Language Review*, 1999), Hugo von Hofmannsthal (*Samlaren*, 2008) och nyupptäckta finskspråkiga modernister (*Joutsen/Svanen*, 2017–18); samt operor av Giuseppe Verdi (i den av honom redigerade antologin *Operavärldar från Monteverdi till Gershwin*, 2006) och Richard Wagner (bl.a. i antologin *Richard Wagner. Werk und Wirkung*, 2013). Som litteraturteoretiker har han sedan "Incompatible Interpretations of Literature" (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1986) särskilt ägnat sig åt tolknings- och fiktionsteori (bl.a. i *Dolda principer*, 2002). Från och med antologin *Litteraturen på undantag?* (2016) har han även bedrivit empiriska läsarstudier med gymnasieelever. Skönlitterärt har han sedan *Besvärjelse* (1985) gett ut tio diktsamlingar och sedan *Ge mig dina ögon* (2008) tre romaner, de senare översatta till nio språk.

Lina Rahm är biträdande lektor i medie- och miljöhistoria, med inriktning mot artificiell intelligens och autonoma system vid avdelningen för historiska studier av teknik, vetenskap och miljö (KTH), lektoratet är en del av WASP-HS. Hennes nuvarande forskningsprojekt handlar om pedagogiska och epistemiska föreställningar om AI, big data, och automatisering som kommer till uttryck i utbildnings- och teknikpolicies på olika nivåer. Lina är intresserad av frågor om makt i överlappningen mellan utbildning och digitala teknologier. Detta innefattar intressen av exempelvis; teknofeminism, datorhistoria, och utbildningspolitisk styrning.

Stefanie von Schnurbein är professor i nordisk litteratur och ledare för Nordeuropa-Institut vid Humboldt-Universität zu Berlin. Hon forskar om nordisk litteratur på 1800- och 1900-talet,

genus, sexualitet och queerteori, kropp och litteratur, litterär antisemitism, nyhedendom och ideologihistoria. Hon experimenterar dessutom med posthumanistiska, postkritiska och konstnärliska ingångar till skärningspunkterna mellan forskning, undervisning administration och universitetspolitik.

Sara Tanderup Linkis är fil.dr i litteraturhistoria (Aarhus Universitet 2017) och postdok vid Digitala kulturer og Förlags- och Bokmarknadskunskap vid Lunds universitet. Hon forskar i digital bok- och läsekultur och intermedial litteratur och är författare till böckerna *Memory, Intermediality and Literature* (Routledge 2019) och *Serialization in Literature across Media and Markets* (Routledge 2021).

Louise Vinge disputerade i Lund år 1967; doktorsavhandlingen hette *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century* (1967). Den och det följande arbetet *The Five Senses. Studies in a literary tradition* (1975), är komparativt litteraturvetenskapliga studier med internationell inriktning. *Morgonrodnadens stridsmän. Epokbildningen som motiv i svensk romantik 1807–1821* (1978) rör sig däremot på svensk mark, liksom en rad mindre studier i Stagnelius diktning. En bok med genremässigt oklar ställning är *I Selmas sällskap* (2013), tillkommen som följd av mångårigt arbete inom Selma Lagerlöf-sällskapet. Tidiga erfarenheter från det omfattande arbetet med *Svenskt Litteraturllexikon* (1964 och 1970) lade grund för senare redaktörsuppdrag, bland annat med Vetenskapssocieteten årsböcker på 1970-talet och några volymer *Lagerlöfstudier*, men framför allt för lagarbetet *Skånes litteraturhistoria*. Den utkom i två volymer 1996 och 1997 och var frukten av ett samarbete med kollegerna Anders Palm, Per Erik Ljung, Bertil Romberg, Per Rydén och Ulf Gran.

Anna Williams är professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Forskningsintressen: skrivande kvinnor, genus, biografi.

Anders Öhman är professor emeritus i litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Han har forskat och skrivit om svensk romanhistoria, populärlitteratur, norrländsk litteratur och litteraturdydaktik. Han har bland annat gett ut böckerna *Äventyrets tid* (1990), *Apologier* (2001), *"Rötter och rutter"*. *Norrland och den kulturella identiteten* (2001), *Populärlitteratur* (2002), *De förskingrade. Norrland, moderniteten och Gustav Hedenvind-Eriksson* (2004) och *Litteraturdydaktik, fiktioner och intriger* (2015).

Mia Österlund är docent i nordisk litteratur och universitetslärare i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi. Hon är tjänstledig för att leda de barnlitterära forskningsprojekten Konkurrerande tidsordningar: Krononormativitet i 2000-talets barn- och ungdomslitteratur och -kultur (2019–2022) och Den svenska barnlitteraturforskningen och -kritiken i Finland (2022–2025) vid Svenska Litteratursällskapet i Finland. Hennes forskningsinriktning är barnlitterär. Genus- och queerperspektiv på barnlitteratur samt flickforskning är hennes intresseområden men också fettforskning, ekokritik och tidslighetsstudier. Till de senaste publikationerna redaktörskapen hör *Silence and Silencing in Children's Literature* (2021) och *Vill jag vistas här bör jag byta blick* (2020). Hon är redaktionsmedlem för *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning*.



Huvudredaktör och ansvarig utgivare	Isak Hyltén-Cavallius
Biträdande huvudredaktör	Anna Hultman
Redaktion	Robert Ekdahl, Viktor Emanuelsson, Erik Erlanson, Daniel Helsing, Anna Hultman, Isak Hyltén-Cavallius, Oscar Jansson, Julie Staugaard Kolbeck, Amanda Landegren, Magdalena Malmfors, Christina Skagert
Recensionsredaktion	Viktor Emanuelsson, Oscar Jansson, Magdalena Malmfors
Nyhetsredaktion	Julie Staugaard Kolbeck
Kassör	Christina Skagert
Redaktionsråd	Claes Ahlund (Åbo), Åsa Arping (Göteborg), Sylvain Briens (Paris), Massimo Ciaravolo (Venedig), Carin Franzén (Stockholm), Paula Henrikson (Uppsala), Eva Hættner Aurelius (Lund), Roland Lysell (Stockholm), Mats Malm (Göteborg), Anders Mortensen (Lund), Klaus Müller-Wille (Zürich), Daniel Möller (Lund), Anders Olsson (Stockholm), Margareta Petersson (Växjö), Torsten Pettersson (Uppsala), Linda H. Rugg (Berkeley), Stefanie von Schnurbein (Berlin), Rikard Schönström (Lund), Magdalena Wasilewska-Chmura (Krakow), Boel Westin (Stockholm), Anders Öhman (Umeå)
Adress	Tidskrift för litteraturvetenskap Språk- och litteraturcentrum Lunds universitet Box 201 221 00 Lund
E-post redaktion	redaktion@tidforlitt.se
E-post recensionsredaktion	recensioner@tidforlitt.se
E-post nyheter	nyheter@tidforlitt.se
Arkiv (1993–2020)	https://ojs.ub.gu.se/index.php/tfl/issue/archive
Tidskriften ges ut av	Föreningen för utgivandet av Tidskrift för litteraturvetenskap, Lund; medlemskap i föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr
Omslagsillustration	Stellan Klint
Fotografi	Håkan Håkansson (artiklar och omslag)
Grafisk form	Robert Ekdahl
Sättning	Siliconchips Services Ltd
Tidskriften ges ut med stöd av	Svenska Akademien Sven och Dagmar Saléns Stiftelse Olle Engkvists stiftelse Gunvor och Josef Anérs stiftelse
ISSN	1104-0556