NORLIT 2009

Codex and Code:
Aestethcis, Language and Politics
in an Age of Digital Media

Stockholm, August 6–9, 2009

Editors
Kerstin Bergman, Per Bäckström, Christian Claesson, Leif Dahlberg,
Torbjörn Forslid, Carin Franzén, Anna Cullhed, Stefan Helgesson,
Paula Henrikson, Jonas Ingvarsson, Anders Johansson, Christer Johansson,
Cecilia Lindhé, Roland Lysell, Håkan Möller, Bengt Novén, Janina Orlov,
Cecilia Sjöholm, Jenny Sundén, and Magnus Ullén

Copyright

The publishers will keep this document online on the Internet – or its possible replacement – from the date of publication barring exceptional circumstances.

The online availability of the document implies permanent permission for anyone to read, to download, or to print out single copies for his/her own use and to use it unchanged for non-commercial research and educational purposes. Subsequent transfers of copyright cannot revoke this permission. All other uses of the document are conditional upon the consent of the copyright owner. The publisher has taken technical and administrative measures to assure authenticity, security and accessibility.

According to intellectual property law, the author has the right to be mentioned when his/her work is accessed as described above and to be protected against infringement.

For additional information about Linköping University Electronic Press and its procedures for publication and for assurance of document integrity, please refer to its www home page: http://www.ep.liu.se/.

Linköping Electronic Conference Proceedings, 42
Linköping University Electronic Press
Linköping, Sweden, 2010

http://www.ep.liu.se/ecp/042/
ISSN 1650-3740 (online)
ISSN 1650-3686 (print)

Table of Contents

Introduction 5

Jan Erik Vold 1966 – Avantgardist, Pirate Editor and Offset Enthusiast
Gunnar Foss 7

Medial Avant-Garde and Renewal of Genre. About Merete Pryds Helle's SMS-Novel *Jeg tror, jeg elsker dig* (I Think I Love You), 2008
Anker Gemzøe 15

The Roads Opening into the Distances. The history of Finnish Modernist Movements and the Rise of Post War Modernism
Leena Kaunonen 31

The Body Doubled. Villy Sørensen's "Duo" and the Truth of the Body
Nathaniel Kramer 43

The Return of the Inter-War Period Avant-Garde in Danish Poetry around the Year 2000
Peter Stein Larsen 55

"L'art, expression de la Société, est précurseur et révélateur". The Heterogeneity of the Notion of "Avant-Garde"
Per Bäckström 61

Världens fyra hörn – om kartans betydelse för äventyret och den manliga konstruktionen i svensk barn- och ungdomslitteratur
Magnus Öhrn 81

In Ghostlier Demarcations: Transnationalism and the Aesthetic
David Watson 89

Naturen som ”alls icke omyndig” vs. ”Det finns ingen natur längre”
Camilla Flodin 105

Lukács efter Adorno. Om litteraturteorins politik
Johan Frederik Hartle 115

Profan illumination. Adorno, drömmar, konst och utopi
Mattias Martinson 127

Mythosbegreppet efter den aristoteliska dramateorins återtåg
Roland Lysell 135

Om retorikk og litteratur i Jean Paulhans Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres
Ins Bartolo 147

Hur berättar man framtiden? Utopier i Argentina kring 1910
Andrea Castro 157

Lokaliseringen som grepp, exemplen Sandermose och Camus
Christer Ekholm 171

Minnenas materialitet i Breven som aldrig kom av Mauricio Rosencof
Anna Forné 183

Crime Fiction as Popular Science. The Case of Åsa Nilsonne
Kerstin Bergman 193

Willy Kyrklund och kvantmekaniken. Om strukturer i novellen ”Katten”
Niclas Johansson 209

Kreativ läsning och mediereflexivitet – ett försök till inringning av en problematik
Johan Elmfeldt and Magnus Persson.....227

Her Mother and His Hand? A Study of Possessives and Nouns in Bridget Jones's Diary and fan fiction
Maria Helena Svensson.....239

Den romantiska ironins cirklar
Katarina Båth.....259

Om Nietzsches aforistiska och experimentella religionskritik
Mattias Martinson.....271

Wrestling with Angels Or How to Avoid Decisionist Messianic Romances
Jayne Svenungsson.....287

Hur ska man läsa Eva Dahlgren? Artisten/författaren som (kon)text
Anna Biström.....299

En misslyckad motståndshandling. Viktor Rydbergs Vapensmeden och den kvantitativa indikatorn
Andreas Hedberg.....313

Historiografisk metafiktion och faktion: romantikens berättelse om den förstenade gruvdrängen Fet-Mats i två postmoderna versioner
Bo G. Jansson.....323

Narrativ opålitlighet eller diskordans i Döden i Venedig?
Kristian Larsson.....335

Probas centodikt ur ett mediehistoriskt perspektiv
Sigrid Schottenius.....351

Poesi som poetik i lyrikutgivningen 2008
Karin Nykvist.....359

The Ontology of the Pornographic Image: Some Speculations
Michael Frank.....375

Drawing the Line: Generic Boundaries of the Pornographic Film in Early 1970's Sweden
Mariah Larsson.....387

Postcolonial Literature in the Global Marketplace: A Few Thoughts on Political and Aesthetic Value in the Field
Erik Falk.....399

Svennar och "Russkies". Identitet och motstånd i Jonas Hassen Khemiris Ett öga rött och Dorota Masłowskas Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną
My Svensson.....409

Mångfald och splittring i Nina Bouraouis Pojkflickan
Ann-Sofie Persson.....419

Det poetiske sprog. Poesiens egenart og psykoanalysens poetiske effekter
René Rasmussen.....433

Modern folkbildning eller kulturell fernissa? Essän i den samtida offentligheten
Emma Eldelin.....447

Mediernas betydelse för skapandet av två "deckardrottningars" varumärken
Sara Kärrholm.....467

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/

Codex and Code: Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media (NorLit 2009)

The conference Codex and Code: Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media (NorLit 2009) was held at the Royal Institute of Technology (KTH) in Stockholm, August 6-9, 2009. The conference was organized by the Nordic Association for Comparative Literature (NorLit); the Department of Culture and Communication, Linköping University; the School of Computer Science and Communication, Royal Institute of Technology (KTH); the Department of Comparative Literature, Stockholm University; the Department of Culture and Communication, Södertörn University College; and the Department of Comparative Literature, Uppsala University.

The aim of the conference was to develop the study of Comparative Literature through Nordic collaboration both in its own discipline and in Modern Language and Cultural studies. As the title for the conference suggests, the principal question for the conference was the challenge that the study of literature encounters in an age of digitalization and globalization. It was our aim to encourage discussion of how literary studies respond to the ongoing changes in media and technology, politics and economy. Many have argued that the Humanities currently are in a state of crisis. We believe that the discipline seldom has found itself in such an interesting and fruitful historical moment. Several of these questions have surfaced during earlier media system changes, in particular during Romanticism and Modernism, which provided the conference with an historical frame. The conference Codex and Code also addressed questions of authenticity and originality, identity and gender, literary genres and reading practices, media and materiality, culture and popular culture, language and history, world literature, work aesthetics, translations, and canon formation.

The conference Codex and Code wanted to stimulate interdisciplinary scholarly research of the literary in a broad sense. The conference was open to scholars in Comparative Literature and in Classical and Modern Languages, Aesthetics, Media and Communication studies, Film and Theatre studies, Philosophy and adjacent disciplines. The conference was organized around a number of thematic sessions in which researchers and scholars presented and discussed papers.

The conference has received generous financial support from the Bank of Sweden Tercentenary Foundation, Magnus Bergwall foundation, Granholms foundation, Linköping University, School of Computer Science and Communication, Royal Institute of Technology, Svenska litteratursällskapet; the Swedish Academy, Swedish Science Council, and Vitterhetsakademien.

Leif Dahlberg, Sara Danius, Otto Fischer, Carin Franzén, Roland Lysell, and
Martin Svensson Ekström

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/001/

Jan Erik Vold 1966 – Avant-gardist, Pirate Editor and Offset Enthusiast

Gunnar Foss

Department of Scandinavian Studies and Comparative Literature, NTNU

gunnar.foss@hf.ntnu.no

In contrast to the prevailing attitudes in academic and radical circles in the 60s, the young Norwegian poet Jan Erik Vold was fascinated with the financial and graphic developments made possible by modern printing techniques. For a short period of time he also acted as a kind of pirate publisher in the underground enterprise *Kommet forlag* (*Kommet publishing firm*). His own book, *blikket* (*the gaze*), Kommet forlag 1966, is a poetic-mechanical "word-machine experiment" with permutative combinations of just five words spread across twenty pages and written on an electric typewriter with a replaceable type head imitating computer letters. The intense and strictly mathematical discipline of these varied combinations demonstrates how language is a subject that can be moulded, and thus, Vold's verbal strategies offer a multiplicity of possible perspectives both on the language itself and the life-world of the reader.

In the mid-60s Vold's publishing practise was unique in Norway. Today, with the use of real computer technique, it is a preferred form of publishing for many poets all over the world. On one occasion Vold returned to this practise himself as *Kommet forlag* reappeared after almost forty years to publish some signed copies of his poetry collection *Diktet minner om verden*.

Jan Erik Vold 1966 – Avant-gardist, Pirate Editor and Offset Enthusiast

For almost half a century, Jan Erik Vold has played an important part on the cultural scene in Norway, both as a poet, an essayist, reviewer, translator and editor. He has also taken an active part in various public debates, and he has created jazz and poetry performances in co-operation with leading Norwegian and foreign jazz musicians. From 1966 he and other authors (among them Dag Solstad) edited the literary periodical *Profil*. Among them they started what has later been known as "*Profil*-opprøret" (the *Profil* revolt). This was a strong, partly mocking criticism of the state of affairs in contemporary Norwegian literature and literary reviewing practice, in particular that they gave priority to solemn, late-symbolistic modernism, but also of the conservatism of the big publishing houses towards new, experimental literature, and of their financial practice. Their estimates excluded avant-garde experiments and new ideas. It soon appeared that these "rebels" were not so rebellious after all. Time was more than ripe for what they represented. A short time later many of them were engaged as literary reviewers in the national newspapers, and could therefore set the tone for literary critique in the Norwegian press.

This early stage of Vold's career has tended to recede into the background and be replaced by the conception of Vold as a gentle, amiable poet, easily understood and without any intellectual challenges. This is how he staged himself in *Mor Godhjertas glade versjon. Ja.* (*Mother Kind-hearted's happy version. Yes.*), Gyldendal 1968, which made a huge success. This paper will undertake to go behind this happy version and back to the early stages of Vold's literary career, concentrating on *blikket* (*the gaze*) (1966) and his short career as a kind of pirate publisher in the underground enterprise Kommet forlag (Kommet publishing firm).

Vold made his debut with *mellom speil og speil* (*between mirrors*), Gyldendal 1965. The poems are brief, some of them are shaped as geometrical figures, many of them use symbols which are familiar within a post-modern conception inspired by orientalism and neo-baroque. We find both the chalice, the hourglass, yin and yang, but in particular, as indicated by the title, the mirror. In a Norwegian context, this experimenting with typographical effects was something new. It was the first example of concrete poetry in Norway. In many of the poems the poet is a prisoner in a house of mirrors from which he obviously wants to escape, but all these attempts at escape result in shattered glass, with new reflections of the self, even more fragmented and confusing than they were in the first place. This may be read as a demonstration of a solipsistic attitude, a fundamental doubt as to the existence of an external reality, but it may just as well be understood as an attack upon the solipsism and mirror metaphors of modernism. Gradually the poet finds another human being among the mirrors; a woman. But even here the meeting with another becomes a starting point of self-reflection – he wants to meet the other, but all the time he recognizes himself.

This debut collection appeared the same year as the government established a purchasing system for Norwegian literature. On the recommendation of a literary committee, 1000 copies of each book were distributed to public libraries all over the country. In addition to this financial support to the libraries, the intention was to lower the price of books of fiction, give authors a higher income, and lower the financial risks for publishers who wanted to bring out young and promising authors. And the system did result in a wider and bolder publishing policy. There is no doubt that young authors, many of them representing a more experimental approach, have profited by it.

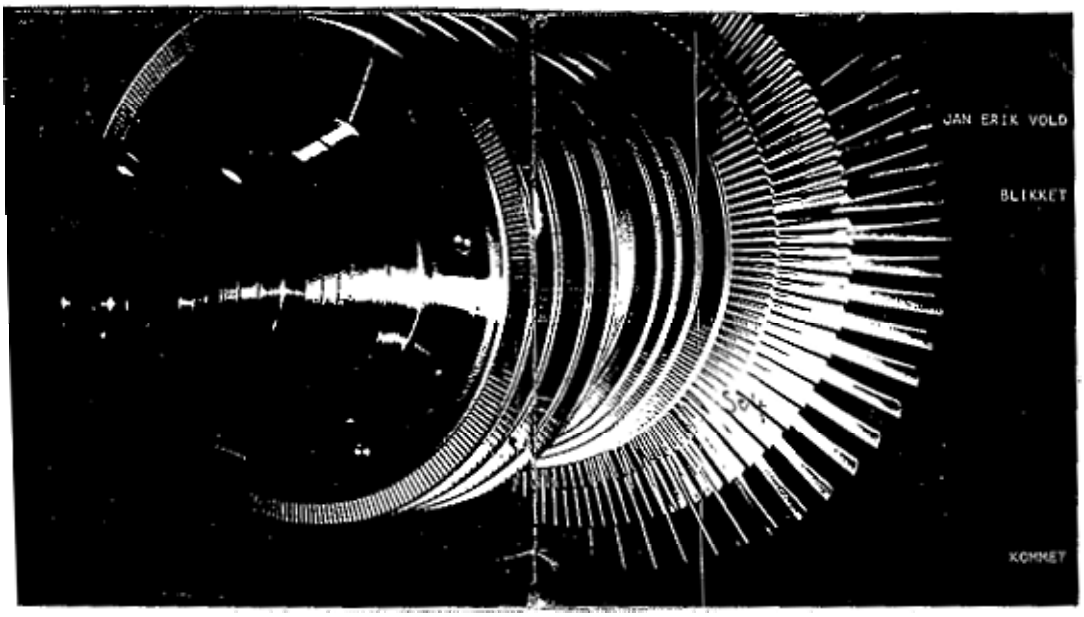
But still there were some obstacles in the way. In the beginning of 1966 the young poet Jan Erik Vold hands in a literary experiment to his publishers, and he is refused. This leads to an essayistic reflection on the politics of the big publishing houses, especially when it comes to poetry. In spite of the purchasing system, "Poems are too expensive!" Collections of poems, usually of about fifty to sixty pages, cost between fifteen and twenty Norwegian kroner,

which is too much money for a young person who wants to acquaint himself with up-to-date literature. In those days, new book series introducing modern foreign prose were only slightly more expensive, and then you got about 200 pages. Not to mention all the paperbacks which were being poured out by the publishers. In Sweden and Denmark, at first, then in Norway. "All kinds of literature can be bought in paperback, except poems." Vold proposes different ways of solving the problem. "In my experience, collections of poetry costing fifteen to twenty kroner are usually on sale for a fiver some four years later. Now if the publisher sells half the edition for twenty kroner and the next half for NOK 6.50, why not put the price at thirteen kroner once and for all, thereby having a fair chance that most of the copies will be sold at once." (Vold, 1976 : xxd) Yet he trusts the publishers to be doing their best, faced with the high costs of printing only a few copies of a book. But is that necessarily true?

During the autumn of 1966 he has learnt a thing or two. He is about to start his own publishing firm, *Kommet forlag*, for the publishing of avant-garde literature, and he has realized that printing books is far cheaper than he thought it was, as long as one uses up-to-date printing methods. The point is to use *offset*, not letterpress, when printing poetry collections. This will render superfluous the more expensive process of setting it in type before printing. The offset technology allows the author to write his or her text on a typewriter; it is a photo-technical production method which can be done without a printer. By using the new electric typewriter with replaceable type heads, the authors can even produce block letter types and print their own text. This way, the cost of printing 500 copies of a book of fifty-six pages, in A 4, can be lowered to 700 kroner, i.e. 1.40 kroner per book. Then of course there will be additional costs, of distribution, advertising and PR, bookseller's profit and fees – "but still, there must be something wrong *when a book which could have been produced for 1.40 kroner costs 18.50 kroner at the bookstore*." (Vold, 1976 : xxd)

Quite as important as the financial aspects are the printing possibilities opened up by the new offset technology. Vold has discovered the potential of expression in modern typewriter printing, and photo-technical printing methods are cut out for concretistic poetry. There is none of the outlay for the expensive clichés of traditional book printing.

Kommet forlag published two books, both in 1966. One of them was handwritten by the twenty-two year old debutant Helge Rykkja, and according to the publisher this was "a handwriting that in many ways supports the text and deepens it." The other one was "a poetic–mechanical "word–machine" experiment" written by the publisher Vold himself, "printed on an electric typewriter with a replaceable type head: the obvious thing was to use computer letters." Publishing books this way was something quite new in Norway in the middle of the sixties. The market budget was probably minimal. But it sometimes happened that those two books found their way to an interested and rather wondering public. Personally, I bought both of them for a nominal sum. I still have the hand-written one, but the other one disappeared long ago, probably to end up in the bookshelf of some friend or other. Some few Norwegian university libraries still have it, but it is not for loan. On the other hand, they lend you a copy, and so may be said to fulfil Vold's forty-five years old visions of cheap duplication of creative work.



Those books are still some of the most avant-garde that have ever been printed in what Vold was later to call the kingdom of Gnore (Norway). Rykkja's book, which was actually called *BOK*, was praised in the literary periodical *Samtiden*, in a review written by – Jan Erik Vold, but it was also received with enthusiasm by other reviewers, as for example Pål Helge Haugen and Poul Borum. (The latter even used one of Rykkja's brief texts as a motto for a poetry collection he published the year after.) But apart from this, the reception was rather lukewarm. According to the prevailing standards among the literati, this was not real poetry. (The following year, Rykkja published his next book, this one just called *POESI* (*POETRY*). It was the first publication in a new paperback series of poetry from the left-wing Pax publishing firm. However, the governmental literary committee turned the book down, and it was not purchased for free distribution to the public libraries. On the other hand, it was ridiculed in a debate in Stortinget and used as an example of the possible negative consequences of governmental financial support. This was wonderful marketing, and it has been reported that the book was sold in almost 3000 copies. This is quite sensational for a book of poetry in Norway.)

Vold's poetic-mechanical "word-machine experiment", printed with computer letters on an electric typewriter with a replaceable type head, may seem a technical paradox. Strictly speaking, one uses a typewriter to imitate a computer, at a time when the typewriter is on the point of becoming an antiquity. This might be compared to the former Stone Age blacksmiths, who competed with the Bronze Age technique by decorating carved stone axes with a distinct groove, as from a casting mould. A few years later Hans Magnus Enzensberger writes an essay in the Norwegian periodical Vinduet, where Vold was then the editor. Enzensberger characterizes this kind of experiment in the following words: "It is part of the picture of the artistic avant-garde that it imitates in advance the media possibilities that are still in the future." (*Vinduet* 1/1971: 4)

This poetic experiment, *blikket*, is based upon five words from a poem in the first section of Vold's debut collection, and this section is also called "Blikket" ("The Gaze"):

fanger du
blikket
fanger du
meg fanger
du ikke

The word-machine in *blikket* expands this poem, starting with the word-sequence BLIKKET/DU/FANGER/IKKE/MEG (THE GAZE/YOU/DO NOT/CATCH/ME). These words are repeated in strictly formalized variations across twenty pages – to begin with, one word on each page, then in combinations of two, three, four and five. There are well-known mathematical functions for such series. Very likely there is nothing *behind* the text. But *under* the surface of the text there is an intricate system of mathematical and syntactical deep-structures. The graphic also connotates the binary logic of data technology and underlines the formulaic, permutative, artificial aspect of the written text. Most of these word combinations are ungrammatical and as far from natural speech as possible. But the point here is not to give an impression of a natural, communicative language. On the contrary, the intense and strictly mathematical discipline of the varied combinations demonstrates how language is a subject that can be moulded.

BLIKKET DU FANGER IKKE MEG
BLIKKET DU FANGER MEG IKKE
BLIKKET DU IKKE FANGER MEG
BLIKKET DU IKKE MEG FANGER
BLIKKET DU MEG FANGER IKKE
BLIKKET DU MEG IKKE FANGER
BLIKKET FANGER DU IKKE MEG
BLIKKET FANGER DU MEG IKKE
BLIKKET FANGER IKKE DU MEG
BLIKKET FANGER IKKE MEG DU
BLIKKET FANGER MEG DU IKKE
BLIKKET FANGER MEG IKKE DU
BLIKKET IKKE DU FANGER MEG
BLIKKET IKKE DU MEG FANGER
BLIKKET IKKE FANGER DU MEG
BLIKKET IKKE FANGER MEG DU
BLIKKET IKKE MEG DU FANGER
BLIKKET IKKE MEG FANGER DU
BLIKKET MEG DU FANGER IKKE
BLIKKET MEG DU IKKE FANGER
BLIKKET MEG FANGER DU IKKE
BLIKKET MEG FANGER IKKE DU
BLIKKET MEG IKKE DU FANGER
BLIKKET MEG IKKE FANGER DU

Of course, Jan Erik Vold has certain patterns to go by. Attitude relativists, like the Polish author Withold Gombrowicz and Danish Hans Jørgen Nielsen, contemporary Swedish concretists like Jarl Hammarberg, Bengt Emil Johnson, and the "prose-machine poet", Torsten Ekbom. Also older system-poets from the previous decade, writing in German, like eugen gomringer and Helmut Heissenbüttel. Those two, in particular, show some of Vold's avant-garde roots in the early 19th century's literary expressionism, and in dada.

Heissenbüttel's theoretical strategies are very interesting in this connection. His linguistic philosophy is based upon durable literary and linguistic theory derived from German Romanticism and philosophic idealism. He refers to Friedrich Schlegel's rebellion against tradition and the established literary patterns; also to Johann Gottfried Herder's and Wilhelm Humbolt's idea that all natural languages give their users different ways of perceiving their surroundings, simply because they have different internal structures, both when it comes to grammar, vocabulary, idiomatic expressions and textual tradition. Today, this is known as the Sapir-Whorf hypothesis, named after the American linguists Edward Sapir and Benjamin Lee Whorf. However, I believe this has always been common knowledge among multi-linguists

and translators. Heissenbüttel takes this a step further: if people are prevented from obtaining an accurate picture of the world because of their language, then the solution is to change the language. This can be done in two ways: either by changing the syntax, or by changing the familiar modes of expression, either it's a question of familiar phrases or well-known cultural quotes.

Vold's method in *blikket* reminds us of Heissenbüttel's strategies. It might be directly inspired by them. Quite apart from the fact that he quotes some of his own words from his debut collection, he is trying out the syntactical strategy in *blikket*, abolishing normal syntax. On the other hand, *blikket* is not just a linguistic game. The many repetitions render a suggestive monotony to the text, almost mesmerizing, like a nursery rhyme. The reader (or listener) may not actually fall into a trance, but there is something magic and beseeching in this arithmetically conducted word-machine that makes the reader perceive an underlying pressure of an existential nature. It is about the unpleasant feeling of being caught by, or being turned into an object by, the eyes of another, about not wanting it, about not wanting to recognize oneself as a degraded object. Thus the text may appear to be a rather harassed circling around the same ideas as Sartre developed about the gaze, at the same time as mechanical repetitions try to create an impression of stability and calm.

To Sartre, as well as to Vold's desperate poet, it is really a question of shame and the feeling of an original downfall; not because he has done anything wrong, but because he has "fallen" into the world, right in the middle of the objects, and because he needs the other as an intermediary to be the one he really is. He wants to protect his own integrity, to hide his own state of being an object, to dress, so to speak, just like Adam and Eve when confronted with the eyes of the Lord (*Genesis*). At the same time he needs to look in the mirror of the other's eyes to confirm his own existence. One needs to be both free and a prisoner at the same time. This is an unpleasant paradox, but a necessary and therefore unsolvable one, requiring strong doses of grammar and mathematics to make it bearable.

The verdict of history has not been very kind to *blikket.* Even the most positive and sympathetic critics regard it as "a number in a series of curiosa in Norwegian literature" (Fjeldstad, 1973: 172), and about twenty-five years later, the literary historian Øystein Rottem passed the following judgement: "at present, this book of 'poems' is nothing but a thing of curiosity." (Rottem, 1997: 215)

But this curiosity was in many ways a revolutionary action seen from a media-historical point of view. In the middle of the sixties, this kind of publishing was not a matter of course. Hans Magnus Enzensberger relates it in the above-mentioned essay in *Vinduet* 1971: "From the very beginning of the youth revolt, at Free Speech Movement in Berkeley, the computer was a favourite object of aggression. […] One of the characteristic phenomena in Paris, in 1968, was the return to antique production methods. Instead of making propaganda among the workers in a modern offset printing works, the students produced their posters with the help of a hand press at Ecole des Beaux-Arts. The political slogans were painted by hand; by using templates, they could have spread them *en masse*, but that would have been a violation of the creative imagination of the author. They weren't capable of a strategic use of the more advanced media; instead of occupying the broadcasting station, the rebels occupied the traditional Odéon theatre." (Enzensberger, 1971: 4)

As opposed to this exclusive attitude to artistic work, Vold displays a strong fascination with the financial and graphic possibilities opened up by modern printing techniques. As a media phenomenon, Kommet was something quite new in a Norwegian context. One single swallow, so to say, but certainly a sign of what was to come in the future.

At present, the big publishing houses report about financial difficulties. The melting together of publishing and book-selling has led to a narrower marketing, concentrated upon the bestsellers. Also, the publishers are concerned about too many titles in the market (cfr.

Aftenposten 07.07.2009). As a result of this, there is an increase in the growth of small publishing firms, and a new word, "indie-publishing", has come into existence. At present, Norway has almost 1000 small one-man publishing firms. They have no financial backing and use their own equipment – in many cases just a computer and a printer, while others use a professional printing press**.** This has been called "a literary velvet revolution", and it has also attracted interest abroad (cfr. *Klassekampen* 27.06.2009).

Kommet had a short-lived career, however, at least in the first place, with just the two editions of Rykkja and Vold in 1966. Then there was silence for many, many years. I haven't seen the balance sheets of Vold's editorial undertaking, and therefore have no evidence if his estimates proved to be right. But both Vold's and Rykkja's books have come in new editions, published by the big publishing firms Gyldendal and Aschehoug. For that matter, both *blikket* and *Bok* may be said to have attained a prolonged life in the world of publishing, though *Bok* was unfortunately reprinted without the handwriting. And Kommet reappeared almost forty years later, in 2003 (*Diktet minner om verden*). At that time, author and publisher Vold was the only contemporary writer of fiction to have become an honorary doctor at a Norwegian university. But he remains true to the radical and avant-garde ideals of his youth. In this latest book from Kommet, which was published by Gyldendal in a new edition next year, we find this poem about the Norwegian main airport, both funny and apocalyptic:

GARDERMOEN

DOGREMAREN
AGDERMOREN
MODERGAREN
ENDREGARMO

ERDAMENGRO
ERMONAGERD
ERMEGANORD
DRAREGONME

DONGEARMER
ROGNEDAMER
DORMEANGER
EDAMERNORG

MENERAGODR
AMOREDRENG
ROMADRENGE
ORGENDAMER

NEGERARMOD
NARREDOGME
MORDERENGA
ERRMAGEDON

DERMEGORAN
DRONEMAGER
ORMEDRAGEN
GNOREMADER

OGMERRANED

References

Aftenposten 07.07.2009.
Enzensberger, Hans Magnus. 1971. ”Brikker til en mediateori”. *Vinduet* 1/1971, p. 2–9.
Fjeldstad, Anton. 1973. ”Jan Erik Volds dikt”. *Norsk litterær årbok*. Oslo: Det norske samlaget, p. 165–190.
Klassekampen 27.06.2009.
Rottem, Øystein. 1997. *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen* bind 2. Oslo: Cappelen.
Rykkja, Helge. 1966. *BOK*. Oslo: Kommet forlag.
Vold, Jan Erik. 1965. *Mellom Speil og speil.*
Vold, Jan Erik. 1966. *blikket*. Oslo: Kommet forlag.
Vold, Jan Erik. 1976 (1966). ”Dikt er for dyrt!”. *Entusiastiske essays*. Oslo: Gyldendal, p. 182–185.
Vold, Jan Erik. 2003. *Diktet minner om verden*. Oslo: Kommet forlag.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/002/

Media Avant-Garde and Renewal of Genre. On Merete Pryds Helle's Cell Phone Novel Jeg tror, jeg elsker dig (I Think I Love You), 2008

Anker Gemzøe
Aalborg University
anker@hum.aau.dk

Merete Pryds Helle's work *Jeg tror, jeg elsker dig* is allegedly the first Danish cell phone novel. It contains 27 text messages that were sent from November 16 to November 24, 2008 with 2,3 text messages a day to addressees/readers who enlisted. The price at punctual enlistment was 10 DKK. The love story told, rather a novella than a novel, enfolds alone via text messages, as the real encounter takes place before the first text message is sent. The dynamics of the plot is so conditioned by an active use of a new medium – and as a fictive exploration of that the work at hand can be characterized as experimental and some form of avant-garde. At the same time it signifies a – continuing and renewing – fusion of two older, genres that have played a great role in the development of fiction. This work is at once an *epistolary novel* à la Richardson or Laclos and a *serial story* à la Sue or Dumas. As is the case in these genres the rhythm of publication and the waiting time play a role for the readers' experience. In terms of plot *Jeg tror, jeg elsker dig* likewise oscillates between the most elementary, age-old love intrigue and a number of hilarious, often grotesque markers of topicality.

The term 'avant-garde' suggests at least three metaphoric fields. Firstly, the field of *warfare*. An avant-garde can perform daring commando raids, but it can also consist of engineering troops building bridges for an army to come. Secondly, avant-garde is associated with a conception of history as a march towards the future, history as a linear movement involving a notion of *progress*. Thirdly, avant-garde is connected with an idea of *exploration* of hitherto unknown territories, in the physical or mental world.

Especially the first-mentioned field is important for the pervasiveness of the shrill, belligerent connotations of the word avant-garde, and the historical avant-gardes are in fact connected to historical moments of deep crisis, of appalling social contradictions, and of violent, loudly proclaimed ruptures with the past. It has been discussed extensively, at least since Peter Bürger, whether the concept of avant-garde can be justly used beyond historical situations of great crises and movements with the manifest goal of overcoming the contradiction between art and life in a violent rupture with the past.

In this discussion my own position is rather probing and conditional. *If* it would be justified to talk about some kind of literary neo-avant-garde in situations with less crisis and weaker contradictions, at least some preconditions ought to be fulfilled, corresponding to the three fields mentioned: – Firstly, some kind of political, critical edge and engagement in an overcoming of the distance between art and life. – Secondly, an involvement in the presently on-going phases of the process of modernization, both in terms of the technical developments, for instance of the media, and in terms of forms of art and life. – Thirdly and consequently, an exploration of new literary forms, corresponding to the new conditions of literature in an age of digital media.

Through an examination of Merete Pryds Helle's cell phone novel *I Think I Love You* I intend to discuss whether this piece of work could fulfil the notion of neo-avant-garde in the above-mentioned sense. Concerning Merete Pryds Helle's general position in that respect, Jon Helt Haarder concluded his portrait in *Danske Digtere i det 20. århundrede,* Vol. III with the following reflections:

> Merete Pryds Helle's work exemplifies well that the discussion on the relationship between form and content, avant-garde and tradition, is often too narrow. In her case, form seems determined by the necessity of the material, but inversely a new form is also a new material. Pryds Helle's novels are not mostly formal experiments or mostly formulations of well-known truths about human beings and the world, but a curiosity that has expressed itself as literature. (Haarder 2000: 472, my translation).

Exploration of a New Medium

Merete Pryds Helle's work *Jeg tror, jeg elsker dig* is allegedly the first Danish cell phone novel. It contains 27 text messages that were sent from November 16 to November 24, 2008, with 2 or 3 text messages a day to the cell phones of addressees/readers who enlisted at the address of the publishers. The price at punctual enlistment was 10 DKK. The love story told unfolds almost exclusively via text messages, as the real encounter takes place before the first text message is sent. The heroine just arranges one distant encounter without verbal communication in the course of events. The dynamics of the plot is so conditioned by an active use of a new medium. It is a new form of *documentary fiction*, i.e. at least new in a Danish context.[1] According to Wikipedia and a number of other web addresses, the first cell

1 Christian Dorph and Simon Pasternak, co-authors of several well-received crime novels, claim to have produced the first Danish 'cell phone short story' ('sms-novelle'), 'Max og Tanja' ('Max and Tanja'), in June 2008. The text can be read on www.dorphpasternak.dk/blog. Its content is a single suspense situation, and its total lenght is a litte more than half a page. It was produced as an experimental contribution to the

phone novel, with a title that could be translated into *Deep Love* in English, was published in Japan in 2003. In the German-speaking countries, a pioneer of the 'Handyroman' has been Oliver Bendel.[2] The existence of similar explorations in other parts of the world may have had some influence on Pryds Helle's project. At least there seems to be a number of more or less superficial tendencies in common between many cell phone novels: love, and crime in a melodramatic vein and in an urban setting.

As in every kind of documentary fiction, a conscious imitation of the formal peculiarities of the specific documentary form and/or medium of communication takes place. In the case of the text message form, the single most important feature is the brevity, the degree of concentration. It is in the nature of text messages to be short. If it would be justified to call this a novel (rather than a novella/short story – I will come back to that question), one reason could be: in the text message medium a novel may unfold in what amounts to four pages in transcription. In *Jeg tror, jeg elsker dig* there is a constant change between rather long messages and typically very short ones. The longest messages placed in the middle of the novel are motivated as dramatic confessions, where the lovers reveal traumatic moments of their life stories to each other. 'Now I'm going tell you the real truth.' – in that way the painful and indelicate confession of M, the woman, starts. Others are very short, but intensive, especially a sequence of three messages, where T, the man, presses on for a date.

The demand of brevity manifests itself in the punctual, telegram-like style, in which T talks about his day of waiting in vain at the Zoo: 'Du kom ikke? Jeg ventede hele dagen. Flodhestene: 1. Svømmede. 2. Pustede. 3. Viste tænder af hinanden. 4. Åd græs.' Even more condensed, in a suggestive way, is M's statement of her holding back, of her last doubts: 'Jeg troede du havde hørt mit ja, da det rungede ud over København. Skal bare lige finde ud af: Det – Mig – Noget.' That is really a text message abbreviation of the last, final questions of life.

Thus it is also in accordance with this aspect of the generic style of the text message medium to state your name only with its initial letter: M for the woman, T for the man. As opposed to that, their pet animals are introduced by their full names from the start: his dog Carlo/s,[3] and her cat with the exuberant name of Tiglath-Pileser, named after a cruel Assyrian king.[4] Through their pets and their names they express something about their personalities and about their impressions of one another. And it is not least because of his comparison between Carlos' character and behaviour and hers that she finally opens up – and reveals her middle name, Carla, in her last text message. The next, and last, text message he signs with his full name, Thomas. The revelation of their names, partly in her case, is thus part of the plot.

Another feature of text messaging is that it is a fast medium. You are supposed to react quickly and spontaneously. Minor errors of language and spelling are of no consequence. Ellipses and abbreviations are accepted, even expected. I interpret the few errors as a

---

radio programme 'Kulturnyt' ('Cultural News') in the public service company Danmarks Radio. This text is not really comparable to *Jeg tror, jeg elsker dig*, neither by its form of publication, nor as an exploration of a new medium.

2 Handy means cell phone in modern German. Cf. http://www.oliverbendel.net/ – in German. His first cell phone novel *Lucy Luder und die Hand des Professors* is first published by the end of 2007, and is taken over by a publishing company in the summer of 2008.

3 In a text message to me of August 20, 2009, Merete Pryds Helle states that she read Emily Dickinson's letters while she was writing the novel. Emily Dickinson's dearly loved dog was called Carlo.

4 In fact, there are more of them, the best known being the successful warrior kings: Tiglath-Pileser I (1114-1076 BC) and Tiglath-Pileser III (ruled 745-727 BC). In the text message referred to in Note 3 Merete Pryds Helle also revealed the following about the cat's name: 'Tiglath-Pileser is the name of the vicar's cat in Agatha Christie's novel that I believe has the title *Murder in the Vicarage.*'

conscious part of the form. For instance a lack of interval between letters in some of the messages, and a grammatical error in message 2: 'Der var ikke første gang" – instead of 'Det var…'.

Finally, text message communication is supposed to be characterized by the use of slang, idiolects, and internal codes. One example here is her mysterious excuse for her failing to turn up at the Zoo: 'Jeg har ikke været ærlig over for dig. Undskyld. Der var pulver i græsset, og jeg lå og græd ned i det. Undskyld. Måske vil det ske igen. Måske ikke.' In his answer, equally enigmatic, he seems to be able to interpret her code: 'Du skal ikke undskylde. Det var jo ikke mig, der græd. Jeg kan også være sne, hvis det skal være. Eller er det sneen du græder over? Vil gerne møde dig. T' Her 'powder in the grass' he interprets as 'snow', a well-known slang word for cocaine. Does she have a drug problem, and is she also crying over that? After all, she has been involved with a criminal and has spent one year in prison on a false accusation. And is he not admitting that he is not infallible either?

Jeg tror, jeg elsker dig thus lives up to all standards of documentary fiction. As a cell phone novel it engages in a fictive exploration of a brand new digital medium, a form of communication involving a new generic style, it may be characterized as some kind of realism and at the same time as experimental – and perhaps some kind of avant-garde.

The Avant-Garde Tendencies of Prose Fictional Genres. The Revival of the Epistolary Novel and the Serial Novel

According to Mikhail Bakhtin prose fiction, especially the novel, was born with avant-garde features.[5] The most pertinent characteristic of the novel as genre is precisely its permanent rupture with the fixed, traditional genre system that has its origin in the oral medium. The novel is the first form of literature wholly based on writing, and a most peculiar genre, anti-canonical, even anti-generic in its essence. It was born out of an intimate relation with the unfinished present – as an exploration of that present, especially of the new, dynamic moments, pointing towards the future, of this present. Therefore the novel's latent or manifest aggressiveness against past and tradition, realized in satire, parody and other forms of critique – its 'modernistic' or 'futuristic' character. This dedication to the actual present is manifested in the generic designation itself. Furthermore, it is not restricted to the long forms of prose fiction. In an Anglo-American context, the term *novel* is used about the long forms.[6] On the Continent – in Italy, Germany, the Scandinavian countries – the term *novella/Novelle* is used about the short forms, concentrated on one plot with a singular, often sensational event as its core. In both cases, the signification of the term is: *news.*

Because of its lack of generic fixation the novel can draw on the other main genres. There are lyrical and dramatic novels. Because of its dedication to the open-ended present it is constantly and irresistibly attracted to documentary fiction – to a blurring of the distinctions between fact and fiction, life and art. The novel, as well as the novella, is drawn towards the journalistic report on the present and so feeds on the non-literary genres of its time. The rhetorical genres of Antiquity: the dialogue, the soliloquy, the apology, the encomion (retrospective life report or burial speech). A whole story for itself is the revelation of the secrets of private life in the public *criminal records* of police investigations and trials of justice – extremely important for prose fiction as such, not only for the special, still growing

5 In his essay in book length *Discourse in the Novel* and in the condensed formulation of the article 'Epic and Novel' (both in Bakhtin, Mikhail: *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. University of Texas Press, Austin 1981).

6 In the same context, the word *novel* is often used especially about the realistic subgenre as opposed to *romance* as a designation for the adventure novel. The continental term *roman* is more all-inclusive of any lengthy form of prose fiction.

and flowering branch of crime fiction. Since Antiquity, stylistic features from every sociolect and all kinds of professional discourse have likewise flavoured novelistic discourse. According to Bakhtin, almost every novelistic word smells of a profession.

Especially noteworthy for the development of prose fiction have been, already in Antiquity, but even more so since the Renaissance, the *private* genres of the *confession* (normally protected by obligations of secrecy), the *diary* (your isolated conversation with yourself), and the *letter* (usually an intimate communication between friends or family members). The motivation for all these forms of documentary fiction can be maintained to be the overcoming of the chasm between the private and the public, the private experience of life made accessible in the public form of fiction.

Ian Watt's classical study *The Rise of the Novel* is still an excellent account of the signification of the epistolary form of the novel. The private letter as a medium for fiction became eminently important during the 17th and especially the 18th centuries. Watt somewhat schematically distinguishes between two lines of development: in the English line, with Richardson as its main representative, the writers aimed primarily at 'authenticity'; in the French line, with Choderlos de Laclos (author of *Les Liaison dangereuses*, in my evaluation the ultimate masterpiece of the epistolary genre) as its main representative, aimed more at the elegant form. These possible differences set aside, the epistolary form in the hands of Richardson and his followers profoundly developed the 'formal realism' of the novel. In Watt's conception, 'the novel is a full and authentic report of human experience' – and thus 'the final realism of the novel allows a more immediate imitation of individual experience set in its temporal and spatial environment than do other literary forms.' (Watt 1966: 33).

This formal development of the novel accompanies and actively furthers a profound change in human sensibility as well as in the main focus of literature in general. Already Madame de Staël (in her most influential work *De l'Allemagne*) noticed that the epistolary form 'always presupposes more sentiment than action.' (quoted from Watt 1966: 182). Watt further concludes that the novel through the letter form, giving a hitherto unknown degree of access to the intimate daily thoughts and feelings of individuals, becomes a token and vehicle of:

> the transition from the objective, social, and public orientation of the classical world to the subjective, individualist, and private orientation of the life and literature of the last two hundred years. (Watt 1966: ibid.).

One more feature from Watt's study should be mentioned. In the chapter 'Love and the Novel: Pamela', he credits Richardson, as the first writer, for having centered a whole novel plot around 'a single action, a courtship' (Watt 1966: 140). In my opinion, this is a debatable, since Watt obviously ignores the Greek adventure novel of Antiquity. Bakhtin's lengthy essay *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Essays in Historical Poetics* contains an eminent characterization of the importance of the simple love plot in this early subgenre of the novel and its immense significance in the subsequent development of the novel.[7]

The epistolary novel *Jeg tror, jeg elsker dig*, like Richardson's *Pamela, or: Virtue Rewarded*, is documentary fiction and in this capacity imitates the formal traits of contemporary, intimate forms of communication, the letter and the text message respectively. One of the several formal features common to Richardson's and Pryds Helle's documentary fictions is the frequent reduction of names to their initial letters. The main male character in Richardson's *Pamela* is first referred to only as 'my master' and the like, only after several hundred pages he is called Mr. B, but his full name is never mentioned. Both novels focus on

7 Also accessible in English in the before-mentioned publication *The Dialogic Imagination.*

'a single action, a courtship'. Like in the Greek romance the action is built upon one of the most simple and durable plot models ever: boy and girl accidentally meet; a sudden love erupts between them; but there are serious obstacles for their union, which can be varied infinitely according to the contemporary situation and drawn out almost endlessly, and which normally constitutes the bulk of the story; mostly – always in the Greek adventure novel, in fairy tales, and in the mass produced popular love novels of later times – these obstacles are surmounted, and the lovers are united in the happy end; or, tragically, they are not. *Jeg tror, jeg elsker dig* embodies the first possibility. In the novel *Oh, Romeo* (2006) Merete Pryds Helle explored the second possibility, modernizing the paragon of all love tragedies, Shakespeare's *Romeo and Juliet,* into tragic contradictions in contemporary Danish society, especially between the immigrants from the Islamic world and the right wing populism of the Danish Popular Party. One important formal anticipation in *Oh, Romeo* is the use of documentary fiction, in the diary-form and, most significantly, in the heroine's use of the digital *blog.*

At the same time the cell phone novel *Jeg tror, jeg elsker dig* continues and renews another subgenre of the novel, characterized by its form of publication: the *serial novel*, the *feuilleton*, as it was developed by tremendous successes like Eugène Sue's *Les Mystères de Paris* (1842-43) and Alexandre Dumas' *Le Comte de Monte-Christo* (1844-46). At first, serial novels were published in journals and magazines, such as the famous *Journal des Débats.* Later this form of publication was supplemented by a system of canvassing, of *subscription bookselling*, where a publisher made use of a network of travelling booksellers. Long novels – in an exotic setting, usually involving the top and the bottom of society, with a wealth of vicious intrigues, strong feelings, and culminating in the final victory of noble heroes and heroines over cunning and mean villains – were thus sold in cheap booklets. In any case, the publication in small bits made thick novels accessible to popular readers. Aesthetically, the rhythm of publication and the waiting time played a role for the readers' experience and encouraged serial writers to use and refine techniques of *suspense*, among them every variation of the *cliff hanger*.[8]

The publication of *Jeg tror, jeg elsker dig* represents a modern version of the subscription system. Through advertisements you are made aware of the publication, you pay the publisher in advance, and you receive the work in small bits successively. There are reminiscences of the melodramatic genre features of the serial novel in the somewhat exotic social environment, in the outrageous miscarriage of justice that has hit the heroine, in the popular love story, and in the suspense moment inherent in the successive form of publication itself. Pryds Helle's cell phone novel, however, more radically than the serial novel and even than the epistolary novel, imitates the form and rhythm of the (text message) medium itself. You receive the text messages almost as the hero and the heroine are supposed to, i.e., with unforeseeable intervals. This formal realism is, however, not driven to the point where the intervals correspond exactly to the necessary intervals in the correspondence between the lovers.

Glimpses and Blanks of (Animal) Life

The most pervasive features of the work at hand are its *brevity*, its *fragmentary form* with more blanks than filled in elements, and moreover the prevalent *indirect ways of communication*. When receiving the work, because of the brevity of the text message form,

8 About the subscription system and its effects, see the chapter 'Kolportagelitteratur med arbejderhelte' (Gemzøe 1984); about serial novels of Sue, Dumas, Hugo, and others, see the chapter 'Den sociale eventyrroman' (Gemzøe 1997).

paradoxically, you do not feel that you are missing much – you have the impression that you are getting a full and detailed story. I think that this effect is mainly secured by the use of the well-known, popular plot model. On second and third thoughts, you realize all the blanks, all the things you don't know about the two lovers, and how many of the things mentioned that are uncertain, unreliable or enigmatic, in a sort of code, not least because so much is displaced from human life to the field of animals.

We can gradually infer that the plot is enacted in Copenhagen between young persons in a social and cultural environment on the borderline between the artistic *bohème* and the *yuppies.* She is a ballet dancer, is back at work, dancing *Sylfiden* (*The Sylph*) after having spent a year in prison on a false accusation. *The Sylph* is not, in its original version, by August Bournonville, the 'creator' of *The Royal Danish Ballet*, but it was performed in 1836 (four years after its first performance in Paris) in Bournonville's choreography and with new music by Herman Severin Løvenskiold, the Danish composer. Since then, it has lived as a crown jewel in the repertoire of The Royal Danish Ballet. *Sylfiden* is a major romantic ballet about identity problems – a young man split between his love for an earthly and an unearthly woman.

It can be assumed with reasonable certainty that the heroine is going to take part in a performance of the famous ballet corps at The Royal Theatre. But she has also been involved in a lengthy relationship to a criminal, a simple burglar who in spite of all is a most popular person in the circles where our characters meet. He is the reason for her prison sentence on an unjust accusation – if she is to be believed? It is also implied that from time to time she has a drug abuse problem, with cocaine, allegedly the preferred drug of the metropolitan 'creative classes' – an effect (or even one of the causes) of her time in prison? She is young and beautiful with long, reddish hair and white skin, dresses fancifully in silver shorts. Furthermore, she is well endowed with cultural capital. Every year she visits Egypt and brings home a hippopotamus in ceramics. She also knows the names of cruel Assyrian warrior kings; Tiglath-Pileser she calls her cat that again and again brings her half-dead mice that she has to kill. Her work starts at three p.m. So she lives in a world of glamour, art and culture, but also of dubious morals and with a permeable border to the criminal world.

Concerning the hero of the story we are informed that he is free at three p.m., and that he leaves his writing desk full of carefully ordered piles of paper. We don't know whether his work is simply office work, whether it has a creative character (advertisement, architecture?) or is even (like hers) of an artistic nature, but we may surely assume that it has a certain degree of independence. He lives in a top-floor flat of the Carlsberg Silo (one of the tallest buildings in Copenhagen, quite a fashionable place with a fantastic view). After work he usually spends his time jogging, equipped with a heart rate monitor and accompanied by his dog Carlo/s, in Søndermarken, next to the Copenhagen *Zoo*. Just as she is careful how she dresses, he is an advanced consumer celebrating the coming union of the lovers with a necklace to his dog, adorned with Swarovski stones.

Both of the characters have a distinct relation to their bodies; she lives by hers; jogging is his favourite pastime. They both seem to favour a healthy life style, characterized by fruit and fish. This perspective can be widened to a close relation to the natural, animal aspects of life, manifested in the intimate relationships between them and their respective pet animals, and in a rather open and relaxed attitude to sex.

Much more complicated are their relations to psychological and existential matters. The heroine ends up by confessing that at the party where they met, she took revenge on her former, criminal lover, rather indelicately. She infected the fruit salad, his favourite dish, with bacteria from her own shit. She feels uncomfortable about that just as she feels guilty about killing all the mice that Tiglath-Pileser brings to her incessantly. On top of everything, her drug problem can be associated with the inextricable, psychological ambivalence that the

imprisonment forced upon her: 'Nu kan jeg ikke holde det ud, hvis jeg ikke har frit udsyn og kan ikke holde det ud, hvis jeg ikke har vægge omkring mig. Jeg føler mig som en af de der vippedukker med sand i bunden.' That is why she has all-encompassing problems figuring out the fundamentals of existence: It – Me – Something.

As a young man the hero has taken part in a vicious deception of a French girl, who trusted him and was even in love with him. He is still haunted by guilt because of this. By behaving decently in the new love affair now developing between the two, he hopes somehow to do penance. Moreover, his brother once, at the age of 16, jumped from the top of another Copenhagen tower, the Domus Vista: 'Hver nat lige inden jeg sover, besætter han mig og jeg er ét med ham i det øjeblik han krummer tæerne i sine tennissko og sætter af.' Finally, he cannot, through his jogging activities, escape from a feeling of existential emptiness. Every time he returns home he feels like opening the door to a dark room.

Thus there is a peculiar logic in the ostensible fact that the main communication between the lovers is displaced to the less problematic sphere of *nature* – the field of bodies and animals. The hippopotamus is a *leitmotiv*. Carla's home is, as suggested before, full of ceramic hippos that she has brought back from her yearly travels to Egypt. She falls in love with him because he seems to walk like a hippo, has an irresistible desire to jump upon his back and imagines that they could find a lake to live in. Their first date – where she lets him down – is set by the enclosure of the hippos at the Zoo. Also their next meeting – where she lets him see her behind bars – takes places at the Zoo. As mentioned before, it is also in the vicinity of the Copenhagen Zoo, in Søndermarken, where she follows him and observes his jogging activities and his straying dog.

In addition to the imagery surrounding the hippos, the lovers very much communicate through their pets, her cruel cat and his dog respectively, constantly straying but in the end always faithfully returning.[9] His affections, including their sensual aspects, he partly admits by projecting them on to his dog: 'Jeg har en hund. Den vil gerne møde dig, vil gerne slikke dine hænder. Den hedder Carlo.' Later this image is expanded in the following sensual and 'animal' declaration of love: 'Men du var så smuk med det røde hår ned til livet og din hud som mælk, jeg vil slikke op.' But also for her the dog is an emotional go-between. The most important steps up to her final decision to give in to her feelings and move into his flat have both something to do with his dog. In text message 18, she reveals that she has followed after him and his dog. Important in her emotional development is the unrest she feels, when she meets the straying dog without its master. She refers to the dog as Carlo*s*, and so does he from now on. In his next text message T touches her, makes her open up and reveal her middle name Carla by comparing her with Carlos: 'Han finder mig altid, men det er hans nature at jage egern og kaniner, han styrter efter dem mens jeg løber videre. […]/ Tænk at du synes jeg er ligesom Carlos; jeg hedder Carla til mellemnavn.'

In the final (happy) end, the scattered images of contemporary urban life are troubled and problem-ridden, but not desperate, not without possible exits.

9 Compare Emily Dickinson's admittance to feeling closer to her dog and other creatures of nature than to other human beings: 'You ask of my companions. Hills, sir, and the sundown, and a dog large as myself, that my father bought to me. They are better than beings because they know, but do not tell; and the noise in the pool at noon excells my piano.' (Letter to Mr. T. W. Higginson, April 26, 1862, Dickinson 2003: 254). In a letter later in the same year she further declares: 'Of "shunning men and women," – they talk of hallowed things, aloud, and embarass my dog. He and I don't object to them, if they'll exist their side.' (Dickinson 2003: 258).

Revival of tradition and/or avant-garde experiment?

This story is full of blanks, creating a considerable amount of insecurity in every reading of it. It is also characterized by demonstratively unrealistic moments. Among them are the before-mentioned melodramatic, literary and almost trivial aspects of the love story. By their very nature of formula, however, they help to hold together the fragments. Equally remote from traditional realism, but working in an opposite direction, are a number of unconventional, hyperbolic and grotesque details: the hippos in ceramics and at the Zoo, the silver shorts, the 'poisoning' of the fruit salad, the peppermint lotion for the tired legs of the ballet dancer, the dog necklace with Swarovski stones etc.

In spite of – as well as by means of – all the blanks and in combination with both the melodramatic and the grotesque moments, *Jeg tror, jeg elsker dig* contains striking images of contemporary forms of communication, of urban life, and of human types. You get glimpses of an urban environment of the 'creative classes', young persons inclined to live as singles with their pets. The *contingency* of (post)modernity seems to assume new forms, expressed in the following main contradictions: on the one hand a surplus of energy and glamour, on the other isolation and loneliness; on the one hand an advanced and conscious relationship to nature and to your body, including sex, on the other complicated psychological and existential problems: an insecurity of identity and ethics, feelings of guilt, traumatic experiences, inability to cope with aggressions as well as affections.

Such contingencies are also unfolded in Merete Pryds Helle's immediately preceding works. *Det glade vanvid* (*Sheer Madness*, 2005) and *Oh, Romeo* (2006) were published in her own name. The location is obviously Copenhagen. While *Det glade vanvid* is experimental as an exploration of a plotless juxtaposition of actual contradictions in daily life, *Oh, Romeo*, holding on to a definite Shakespearean plot, is a politically engaged modernization of this old story. But Merete Pryds Helle has furthermore demonstrated her interest in experimenting with her identity as a writer as well as in exploring popular genres. Behind the pseudonym Liv Mørk ('Dark Life'), who is presented as a blind writer, Merete Pryds Helle has published two crime novels. Liv Mørk has even her own face book profile. Liv Mørk's second crime novel *Falken og falkoneren* (*The Falcon and the Falconeer*) was published in 2008, the same year as *Jeg tror, jeg elsker dig*. The main scene of action is Copenhagen, with important excursions to Sicily, Peru, Jordan, and Russia. The plot encompasses the contemporary global political scene (Sicilian and Russian Mafia, Islamic terrorism and other related items) and contains a considerable element of melodrama.

In the cell phone novel the focus is much closer and the atmosphere much more intimate, but of course melodrama can be seen as some kind of common ground. Without the definite political edge of the preceding works, *Jeg tror, jeg elsker dig* is experimental as a formal exploration of the aesthetic possibilities of a new medium, a novel form of documentary fiction and, through that, a partial, fragmentary mapping of contemporary forms of communication and existence. I have also in some detail demonstrated that as a pioneer work, using new media, it is at the same time a continuation and a renewal of significant genre traditions in prose fiction.

Is this avant-garde? I still hesitate to give a definite answer. But *if* there is sense in the three main criteria of a contemporary literary work to qualify as some kind of neo-avant-garde that I tried to define in my introduction – the answer might conclusively be affirmative.

I acknowledge with thanks help given by Katrine Højlund Bræmer, who first attracted my attention to the coming publication of Jeg tror, jeg elsker dig and later contributed substantially to the transfer of the work from cell phone to paper.

References

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press, 1981.

Dickinson, Emily: *Letters*, ed. by Mabel Loomis Todd. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2003.

Gemzøe, Anker, 'Den sociale eventyrroman', in *Metamorfoser i Mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962–1986.* København: Forlaget Medusa, 1997, pp. 238–49.

Gemzøe, Anker, 'Kolportagelitteratur med arbejderhelte', in *Dansk litteraturhistorie* Vol VII (1901-45). København: Gyldendal, 1984, reprint 1990 & 2000, pp. 167–168.

Helle, Merete Pryds, *Jeg tror, jeg elsker dig.* SMS-roman. København: Lindhardt og Ringhof, 2008.

Helle, Merete Pryds, *Oh, Romeo*. København: Rosinante, 2006.

Helle, Merete Pryds, *Det glade vanvid*. København: Rosinante, 2005.

Haarder, Jon Helt, 'Merete Pryds Helle', in *Danske Digtere i det 20. århundrede,* Vol. III, p. 467–472. København: Gads Forlag, 2000.

Mørk, Liv: *Falken og falkoneren.* København: Lindhardt og Ringhof, 2008.

Watt, Ian, The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson, and Fielding. London: Penguin Books, 1966 (1957).

Enclosure

Merete Pryds Helle: Jeg tror, jeg elsker dig
16-Nov-2008 11:18

Kære læser.
Du vil i løbet af de næste 8 dage modtage sms'er med de 27 episoder, romanen består af. Pris i perioden 14. til 16. november er 10,- og herefter er prisen 25,- (+ alm. SMS-takst for den besked, du sendte for at tilmelde dig tjenesten). Beløbet lægges på din mobilregning/trækkes på taletidskortet.
God fornøjelse!

[1] Jeg elsker
16-Nov-2008 11:19

Hej, jeg stod i vinduet og så dig gå fra festen. Du gik langsomt som en flodhest. Bag mig dansede de andre, men jeg havde lyst til løbe efter dig, springe op på din ryg. Jeg tænkte at vi kunne finde en sø at bo i. Måske var din cykel punkteret. Måske ved du ikke hvem jeg er?M [sic]
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[2] Jeg elsker
17-Nov-2008 17:04

Jeg ved godt hvem du er. Der [sic] var ikke første gang, jeg så dig. Det var også dig, der satte en turkis keramikflodhest i græsset ved det nye flodhesteanlæg. Du havde sølvshorts på. Normalt går jeg hurtigt – men den aften; der var noget galt til den fest. Noget, jeg ikke forstod. T
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[3] Jeg elsker
18-Nov-2008 18:38

Hej. Det var ikke mig. Det burde have været mig. Hvert år rejser jeg til Egypten og hvert år køber jeg en keramikflodhest. De står i mit vindue og ser bestemt og lidt trodsigt ud over havnen. Men du har ret i det med festen. Der var noget galt. Og i shortsene. Jeg går altid i sølvshorts. Måske vil jeg gå i Zoo i morgen. Hvis ikke det sner. M
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[4] Jeg elsker
18-Nov-2008 18:38

Det sner sjældent i november. Gå endelig. T.
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[5] Jeg elsker
18-Nov-2008 18:38

Du kom ikke? Jeg ventede hele dagen. Flodhestene: 1. Svømmede. 2. Prustede. 3. Viste tænder af hinanden. 4. Åd græs. Jeg læste to krimier og spiste en sandwich med tun. Ingen sølvshorts standsede op. T
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[6] Jeg elsker
18-Nov-2008 22:29

Jeg har ikke været ærlig over for dig. Undskyld. Der var pulver i græsset, og jeg lå og græd ned i det. Undskyld. Måske vil det ske igen. Måske ikke. M
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[7] Jeg elsker
19-Nov-2008 23:43

Du skal ikke undskylde. Det var jo ikke mig, der græd. Jeg kan også være sne, hvis det skal være. Eller er det sneen du græder over? Vil gerne møde dig. T
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[8] Jeg elsker
19-Nov-2008 23:43

Jeg ved ikke om jeg tør. M
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[9] Jeg elsker
19-Nov-2008 23:43

Jeg er ikke farlig. T
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[10] Jeg elsker
20-Nov-2008 13:41

Nu skal jeg fortælle dig alting, som det er. Til festen var en mand, der engang fik mig i fængsel. Han havde begået et røveri hos en guldsmed og gemte smykkerne under min seng, hvor vi i to år havde elsket hver aften kl. 20 præcis. Politiet troede ikke på, at jeg ikke vidste noget. Jeg havde hørt ringlende lyde mens vi lå der nøgne, men bildte mig ind, at det var lykkelyde. Jeg havde ikke set ham siden og nu er han berømt, og alle, ja undskyld, slikker ham i røven. Jeg gik på toilettet og sørgede for at få beskidte hænder og så vendte jeg frugten i frugtsalaten med mine bakterier. Han elsker frugt. Han spiste og spiste. Undskyld hvis også du kom til at lide. M
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[11] Jeg elsker
20-Nov-2008 15:59

Så havde jeg ikke gået langsomt som en flodhest, men løbet som en hund. Jeg har en hund. Den vil gerne møde dig, vil gerne slikke dine hænder. Den hedder Carlo. Jeg har en gang snydt en ung pige. Hun var fransk, på sommerferie i Tisvilde. Hun var så forelsket i mig som en hvalp, og en gang på stranden kyssede jeg hende så lang tid, som det tog min ven at tømme hendes pung. Vil gerne af med min skyld, men ved ikke hvordan. T
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[12] Jeg elsker
20-Nov-2008 23:10

Jeg har en kat. Den hedder Tiglath-Pileser efter en grusom assyrisk konge. Den fanger mus og lægger dem stadig levende for mine fødder. Så må jeg slå dem ihjel. Det får mig også til at føle skyld, skyld større end himlen. Hvis der er en musehimmel, er jeg deres djævel. I dag har jeg dog hverken grædt eller dræbt mus. Kl. tre skal jeg på arbejde. Efter et år i fængslet er det

en fest at gå på arbejde. M
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[13] Jeg elsker
21-Nov-2008 13:53

Klokken tre har jeg fri. Jeg efterlader mit skrivebord fuld af pertentlige bunker papir. Så går Carlo og jeg i Søndermarken. Han jager egern, jeg løber og holder styr på min puls. Bagefter er der tomt, som om jeg åbner døren til et mørkt værelse. Vil du tænde et lys derinde? T
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[14] Jeg elsker
21-Nov-2008 17:59

Det ville jeg gerne, men er i tvivl om pæren virker. Måske skal den skiftes. Lad os bare prøve. Klokken 22 ved bagindgangen til Zoo. Jeg ved, hvordan man kommer ind, jeg er også et dyr i bur. M

[15] Jeg elsker
22-Nov-2008 11:44

Jeg havde ikke forstået, at jeg skulle stå udenfor og se dig i bur. Men du var så smuk med det røde hår ned til livet og din hud er som en skål mælk, jeg vil slikke op. Tak. Hvad kan jeg give dig? T
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[16] Jeg elsker
22-Nov-2008 11:44

Ser du, jeg var i fængsel, det var ikke godt. Det vækkede mit barndomsfængsel, som jeg havde forladt og låst efter mig. Nu kan jeg ikke holde det ud, hvis jeg ikke har frit udsyn og kan ikke holde det ud, hvis jeg ikke har vægge omkring mig. Jeg føler mig som en af de der vippedukker med sand i bunden. M
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[17] Jeg elsker
22-Nov-2008 23:27

Du er kommet til den rette. Jeg bor i den øverste lejlighed i Carlsbergsiloen. Der er åbent udsyn til den ene side, vægge til den anden. Du skal dog vide, at vinduerne er sikret, så de ikke kan åbnes andet end på klem. Jeg er så bange for at springe ud. Min bror sprang fra Domus Vista, da han var 16. Hver nat lige inden jeg sover, besætter han mig og jeg er ét med ham i det øjeblik han krummer tæerne i sine tennissko og sætter af. T
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[18] Jeg elsker
22-Nov-2008 23:27

Det er som om jeg allerede kender dig bedre end mig selv. Er det godt eller skidt? Jeg fulgte efter dig og Carlos. Du købte fisk hos fiskehandleren. Jeg elsker fisk. Du så på den store boksebold i vinduet nede ad gaden, så smilede du og gik videre. Hvad smilede du af? M
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[19] Jeg elsker
23-Nov-2008 10:29

Svarer du på mit tilbud? Jeg smilede, fordi de skriver de sælger til barfodet sport, og jeg tænkte, hvad med sex? Jeg har ikke set dine fødder. Jeg ved slet ikke hvem du er, og alligevel tilbyder jeg dig at bo hos mig. Har du hul i ryggen som en elverpige? T
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[20] Jeg elsker
23-Nov-2008 15:29

Jeg troede du havde hørt mit ja, da det rungede over København. Skal bare lige finde ud af: Det – Mig – Noget. Jeg har balletfødder, hårde, lange, bøjelige. Vidste du ikke det? Lige nu danser jeg Sylfiden og har slet ikke tid til det her. M
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[21] Jeg elsker
23-Nov-2008 18:29

Jeg ville ellers gerne i Zoo igen. T
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[22] Jeg elsker
23-Nov-2008 22:29

Undskyld, hvis jeg trænger mig på. T
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[23] Jeg elsker
23-Nov-2008 22:39

Tænker ikke på andet end dig. Følger du efter mig? T
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[24] Jeg elsker
24-Nov-2008 09:29

Jeg så Carlos alene. Blev så forskrækket. Hvor var du? M
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[25] Jeg elsker
24-Nov-2008 15:29

Han finder mig altid, men det er hans natur at jage egern og kaniner, han styrter efter dem mens jeg løber videre. Der kan gå en time eller mere før han finder mig, nogle gange er jeg helt træt og standser op for at få pusten. Jeg tænker, at du er ligesom Carlos. T
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[26] Jeg elsker
24-Nov-2008 21:29

Tænk at du synes jeg er ligesom Carlos; jeg hedder Carla til mellemnavn. Jeg har bestilt en flyttebil til kl.12 [sic] i morgen. Jeg har pakket flodhestene forsigtigt i en kasse. Er du sød at sende mig den nøjagtige adresse? Det er alvor, også at jeg skal danse meget den næste tid, mine fødder vil gøre ondt og jeg vil ikke vide helt hvem jeg er, men vil gerne være din. M C
STOP: send jeg elsker stop til 1225

[27] Jeg elsker
24-Nov-2008 22:29

Har indkøbt fodbadesalt og pebermyntecreme. Den ene vindueskarm er ryddet. Carlos insisterede på et nyt halsbånd med swarovski sten, mente vi skulle fejre det. Køleskabet ligner en fiskeforretning. Jeg venter dig foran lågen fra klokken 12. Din Thomas**.**
Dette var den sidste episode af SMS-romanen Jeg tror, jeg elsker dig. Vi håber, du har nydt læsningen.
Venlig hilsen
Lindhardt og Ringhof

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/003/

The Roads That Lead Far Away. The history of Finnish modernist movements and the rise of Post-war modernism

Leena Kaunonen
University of Helsinki
leena.kaunonen@helsinki.fi

In this paper, I will make some preliminary remarks on the issue, with the objective to start the discussion of international connections and dimensions of Finnish post-war literature. I will chart the historical context of Finnish modernism, and explain the use of 'modernism' in defining and naming literary periods in Finnish literary history. In the introductory part of my paper, I will investigate the conceptual and historical background of post-war-modernism by noting in which ways international modernism arrived in Finland. My intention is not to embark here on an in-depth study of the modernist aesthetics and the complete history of the reception of international modernism in Finland. For my present purposes, I will focus on certain historical impulses, which I consider most relevant to post-war modernism. I will outline the major issues in the contemporary literary journals and to give a brief overview of the critical discourse in order to map the impulses that came from abroad and contributed to the formation of modernist aesthetics in Finnish literary and cultural circles.

The attempt to classify 20th century literary periods and trends in Finland according to some general (pan-European) guidelines as to what is 'avant-garde' and 'modernist' seems to be quite challenging, if not utopic.[1] While fully realising the difficulties inherent in these concepts, I will make some remarks on the subject of Finnish post-war modernism. There have not yet been any serious attempts by Finnish literary historians to investigate Finnish post-war literature in relation to the European and Nordic literatures. In this paper, I will make some preliminary remarks on the issue, with the objective to start the discussion of international connections and dimensions of Finnish post-war literature. First, I will briefly outline the historical context of Finnish modernism, and explain the use of 'modernism' in defining and naming literary periods in Finnish literary history. In the introductory part of my article, I will investigate the conceptual and historical background of the post-war-modernism by noting in which ways international modernism arrived in Finland. My intention is not to embark here on an in-depth study of the modernist aesthetics and the complete history of the reception of international modernism in Finland. For my present purposes, I will focus on certain historical impulses, which I consider most relevant to post-war modernism. I will outline the major issues in the contemporary literary journals and give a brief overview of the critical discourse in order to map the impulses that came from abroad and contributed to the formation of modernist aesthetics in Finnish literary and cultural circles.

Finnish literary history: many modernisms

In Finland, the words 'modern', 'modernism' and 'modernist literature' are concepts, which have been employed in different contexts, and they often have diverse meanings. It is commonly acknowledged by the Finnish literary historians that there has been two significant modernist periods in Finland. Firstly, modernist poetry was written in Finland as early as in the 1910s–1920s, but it was written in Swedish, not Finnish. The second modernist period was the Finnish post-war modernism of the 1950s. Both were very language-conscious movements, and they focused on the formal aspects of art work and broke free from the metric constrains of poetic language. They were striving after formal innovations and new forms of expression. Alongside prominent Swedish-language modernism writers, such as Henry Parland, Gunnar Björling and Elmer Diktonius, Edith Södergran (1892–1923) was a very important protagonist of this Swedish-speaking modernism. Some Finnish researchers have suggested that the age of modernism in the history of Finnish literature should be seen as a continuum of as many as five successive modernist periods (Kantola and Riikonen 2007, 447). The first period stretches from the 1890s to the early 1910s; the second modernist period is the era of Swedish-language modernism. The third modernism includes the Finnish-speaking group of writers called *Tulenkantajat* (the Torchbearers) in the 1920s. They embraced various novelties and new ideas, which came from abroad at that time. The fourth modernism has been associated with a leftish group called *Kiila* (literally translated as the 'Wedge'), which was active in the 1930s and 1940s. The fifth, post-war modernism and 'high modernism' (1945–1959) did not emerge until the mid-1940s. Most researchers agree that the eventual breakthrough took place in 1951, when Paavo Haavikko made his debut with the collection *Tiet etäisyyksiin* (The Roads That Lead Far Away). The period after 'high modernism' between approximately 1960–1980 is called, rather vaguely, *jälkimoderni aika* (late modernism) or simply 'the 1960s' and 'the 1970s' (see: *Suomen kirjallisuushistoria* 3). The actual postmodernist period which is commonly associated with the philosophy of

1 In his article "One Earth, Four of Five Words. The Notion of 'Avant-Garde' Problematized", *Action Yes* no. 7 (2008) Per Bäckström gives a careful account of the complexities involved in the conceptualisation of the "avant-garde" and modernism" and illustrates the national and language-based differences in use.

deconstruction, ironic self-reference and the heightened attention to, and undermining of, literary conventions did not reach Finland until in the 1980s.

The division of Finnish modernism into five different modernisms is by no means undisputed. For example, the first 'modernist period' from the 1890s to the early 1910s is alternatively and compellingly called the *symbolistic*, *neo-romantic*, and *decadent* period in Finnish literature. (Lyytikäinen 2003, 13–14, 27.) Furthermore, the idea of considering the fourth modernism, *Kiila*, as an important link between *Tulenkantajat* and post-war modernism is not universally accepted.

Post-war or 'high modernism' in Finland

The period that is called by Finnish researchers 'high modernism' in Finnish poetry was established by the mid-1950s, at the latest, when Eeva-Liisa Manner's *Tämä matka* (This journey) was published. The collection of poems was hailed by the critics as a true modernist work, something like a paragon of modernist lyric poetry. It was warmly received by the reading public, being the first sold-out book of modernist lyric in Finland. In her study of the breakthrough of the new lyric poetry, *Muodon vallankumous,* 1981 (The Revolution of Form), Maria-Liisa Kunnas situates the modernist period between 1945–1959. During this period, the emancipation of new poetry from old forms and models was completed. At the same time, a new poetic language established itself with new forms of expression. Maria-Liisa Kunnas chose 1959 as a landmark year in the periodisation of post-war literature. In 1959 the culmination of modernism was attained with the publication of *Winter Palace* by Paavo Haavikko, one of the most important works in post-war Finnish poetry. It was a landmark in other respects as well: new topics began to emerge in the literary discussion in Finland. One of the most marked features of this discussion was the exploration of the relationship between literature and society. By the turn of the decade, it was evident that the – at times heated – debate on the formal aspects of poetry had cooled down.

One of the reasons for the belatedness of Finnish modernism in relation to Anglo-American modernism was the fact that the translation of the works of famous modernist icons, such as Eliot, Pound, Woolf, and Joyce was delayed. It must be remembered, though, that as early as at the beginning of the 1900-century, Swedish-speaking modernists translated Danish, Norwegian, and French literature into Finnish.

In the literary discussion of the Finnish-speaking literary circles of the 1920s, there emerged new words, such as 'modern' and 'modernist', and 'avant-garde'.[2] These words have different contents from the concepts employed in the current discussion of modernity and avant-garde. This can be seen from the way Alex Matson, an eminent literary critic of the time, classified DH Lawrence, Dorothy Richardson, TS Eliot, and James Joyce as 'avant-gardists'.[3] *Tulenkantajat*, another group of writers and literary critics, introduced many contemporary trends and *isms* (futurism, dadaism, surrealism) to the reading public alongside new art forms (jazz, cinema, modern dance). Although the members of the *Tulenkantajat* group actively translated new works, these efforts did not have any noticeable effect on the contemporary Finnish authors' aesthetics. They continued the same as before, except for Aaro Hellaakoski, a poet who kept his distance from all sorts of literary blocs and groupings within

2 It must be noted, however, that Swedish language modernists, such as Sigurd Frosterus, have discussed the concept of 'modern' and 'modernism' as broad cultural concepts long before *Tulenkantajat.* Frosterus was an art critic and an essayist with many cultural interests. In his texts he explored modern society, its technical and artistic innovations, the idea of modernity, and the new world view (see Frosterus 1904, 1917a–b, 1930).

3 Alex Matson, a Finnish critic and translator used the term 'avant-garde', but in a context that seems a little odd for the contemporary reader (Matson, Alex 1927, 11).

Finnish literary life. His collection of poems, *Jääpeili* (1928) can be termed 'experimental' because of its free typographic form.

After the war years, there was an abundance of new translations of world classics in literature and philosophy, as well as established classics of international (mostly Anglo-American) modernists, whose texts had not yet been translated into Finnish because of the suspensions and breaks in the publishing business during the war years. A special case in point is the translation of TS Eliot's *The Waste Land* (1922), "Four Quartets" (1935−1942), and his other poems to Finnish in 1949. The book was edited and translated by leading critics, poets and translators of the time, Lauri Viljanen, Kai Laitinen, Sinikka Kallio-Visapää, and it had a major influence on the development of modern Finnish literature.

The significance of the translation of Eliot's poetry cannot be overemphasised; however, in the 1950s, literary critics also discussed in their literary reviews and essays other interesting topics, such as: the pan-European aspects of modernism; the predecessors of modern poetry in romantic and symbolic poetry and the arts; German poetry, predominantly Rilke as the important predecessor of modernism; stream of consciousness; Anglo-American and Scandinavian modernism, and modern French literature (Sarajas 1949, 197–204; Nikula 1954, 346–355; Hein 1959, 253–263) and existential philosophy including Sartre and Camus, among others. (*Taiteen maailma* 1948, 10–11.) Critics and writers were particularly impressed by Imagism, a movement in early 20th century Anglo-American poetry that favored precision of imagery, and clear, sharp language.[4] The critics adopted these ideas into their discourse and raised them as aesthetic ideals against which the artistry of Finnish poets should be measured.

Another reason for breaks and delays in the transmission of modernism immediately after the war was the scarcity of high-grade translations of significant literary works. However, this did not last long; the number of good translations of the most important works gradually increased. Literary critics, academics and writers often analysed in their essays the characteristics of individual writers and analogies between literature and other art forms. They were especially interested in the writers that belonged to the Western modern canon: TS Eliot, Ezra Pound, Emily Dickinson, Rainer Maria Rilke, and Paul Valéry. In addition, the aftermath of French symbolist poetry, Central European Dada and experimental poetry, among others, received much attention from the critics in their discussions of topical issues in the literary journals of the 1940s and 1950s, such as *Ajan kirja*, *Näköala*, *Välikysymys*, *Taiteen maailma* and *Parnasso.*

Inspiration from Contemporary Swedish modernists

Some literary journals, *Ajan kirja*, *Näköala* and *Parnasso*, occasionally published overviews of current Scandinavian and European literary trends. Most often there were essays and introductions to the so-called *Fem unga*, a group of Swedish writers. Arthur Lundkvist, Erik Asklund, Josef Kellgren, Harry Martinson, and Gustav Sandgren were the names mentioned (*Ajan kirja* 1949/1, 51–56). In the journals of Swedish-language modernists in Finland (*Arena,* for example) the ties to Scandinavian literary movements were close and the newest trends in Sweden and Scandinavia were followed more closely. In Finnish journals – partly because of the language barrier – this Scandinavian connection was kept alive thanks by the contributions of a few observant critics. It was sometimes a conscious intention of young Finnish critics to look for similarities between Finnish modernist poets and their Swedish counterparts. In his essay, Kai Laitinen, a profilic critic, saw in Bo Carpelan's lyric features in

4 In her study of Eeva-Liisa Manner's works, Tuula Hökkä (1991) discusses the significance of Imagism for Manner's poetic imagery.

common with the *Fyrtiotalister* in Sweden.[5] He also categorised Carpelans poems in the tradition of miniature poems which characterised, according to Laitinen, the poetic art of Swedish-language poets in Finland: Elmer Diktonius, Gunnar Björling, and Rabbe Enckell (Laitinen *Ajan kirja* 1949/4, 49–52, 73–76).

Most often a sample of Swedish and Swedish-language modernists was examined and reviewed in the same essay, with the sole exception of Gunnar Ekelöf, the prominent and paradoxical figure in Swedish modernist poetry. An entire essay by Kai Laitinen was given over to the examination of his literary career and the characterisation of his poetic language. In compliance with the modernist critical interest in the intermedial relationships, Laitinen adopts several musical terms to describe Ekelöf's poems. His poems are described as using polyphonic structures, and consequently the totality of his poems is termed 'a score', and 'an orchestral composition' (Laitinen, *Näköala* 1950/3, 235–246). Since there was a genuine interest in the poetry of Ekelöf, one would expect that the translation of his poems as well as many Swedish-language modernists' works into Finnish would be of primary interest to writers and translators in Finnish literary circles. However, a selection of Gunnar Ekelöf's poems was only translated into Finnish in the late 1960s (Ekelöf 1968). Gunnar Björling's poetry was fated to wait even longer, as a selection of translations of his poems was published in the early 1970s (Björling 1972). One possible reason for the delayed translations of major modernists was due to the fact that the poetic language made extreme demands on the translator's ability to render the experimental forms, the bold imagery and the different shades of meaning into Finnish.

Another explanation could be the simple fact that Finnish post-war modernists held these modernist writers in high esteem, and many of them could read the poems of Swedish language modernists in their original language. It was very common that prominent Finnish poets were skillful translators as well. Often lacking any other means of making their living, poets worked as freelance translators selling their services to publishing houses. So it did not come as a surprise that some young Finnish poets included in their collections of poems their own translations of European, Anglo-American and Scandinavian poets. Lasse Heikkilä's collection *Miekkalintu* (1949) for example, contained some translated poems of the *Fyrtiotalister* of Sweden, a fact which was mentioned approvingly in the reviews of Heikkilä's book. The inclusion of translations into one's own collection of poems became standard practice which characterised many modernist poets; Eeva-Liisa Manner, Helvi Juvonen, Eila Kivikk'aho and Aila Meriluoto, all often included some translations of foreign poets in their own collections. This practice was especially dominant in the 1960–1970s. In the 1950s, Helvi Juvonen's translations of Emily Dickinson's poems and her essay on Dickinson published in *Parnasso*, a major literary journal at the time, clearly showed her interest in Dickinson's art (Juvonen 1958, 245–249).

The justification of modernism and modernist aesthetics

The discussion of modernism among critics and writers can be described by the profusion of contrasting, even polemical voices. It can be characterised as a kind of a 20th century version of the *Quarrel of the Ancients and the Moderns* that heated up in late 17th century French academic and literary circles. Like their predecessors, 'the ancients' of Finnish literary circles – the conservative critics – accused young Finnish modernists of 'making demands'. They meant that modernist writers called for breaking old rules and forms in art and literature

5 In Finnish literary journals, *Fyrtiotalism* in Sweden was the most discussed single literary movement abroad (see Bengtsson 1949, 51–56, Holmqvist, 1950, 58–6, Sarajas 1950, 176–179, Holappa 1956, 217–224). It was compared to the Swedish-language literature of the 1940s in Finland (Torvalds 1950, 42–50) and its influence on Finnish modernism was also mentioned (Anhava 1951, 85–86).

(Manner 1957). While more conservative critics and writers adhered to the old values, the young generation stressed the importance of innovation and regeneration (Laitinen 1949, 208–214). According to them, the new rhythm of life requires new forms of expression, new ways of using poetic images. The idea behind these thoughts is the belief that artistic form is equivalent to reality, and artistic work does not copy reality; art *creates*. Consequently, artistic work creates its own reality, and the value it carries springs from the conviction that the essence of (modern) life is embodied in the art work. The conservative opponents were not convinced; their main argument and complaint was that 'modernism had a problem'. One critic actually chose to title his essay as "The problem of modernism" and went on to enumerate all the flaws and shortcomings of the new modernist trend (Oinonen 1949, 57–60). The main point was that modernist literature lacks taste and nuance. Moreover, he said that it is too intellectual and theoretical, meaning that modernism is decadent and shallow, presenting a stark contrast to sincere and profound art.

Interestingly enough, all the participants in the discussion of the new literature, its form and aesthetics, knew that what was at stake, was not just literature, but power relations; the question of who of the players of this game would win, who would lose. It was a question of who would have the right to speak authoritatively about literature. The inevitable rise of modernism was significant in another respect too. Before the Second World War, the cultural influence from Germany was dominant in Finland. Members of the academic and cultural elite could read the German classics in the original language. Academic dissertations and research papers were written in German. But after the war, all this changed. The German culture was overshadowed by Anglo-American influence. This was the major trend in post-war modernism.

Young writers and critics were fully aware of the historical situation in which they lived. They reflected on their situation and saw it as the continuation of history and tradition. The heavy emphasis laid by the young critics and debaters on the connections between national and international modernism contributed to the fact that national modernism gained more importance and value. One of them noted in his essay, written in reply to an older critic's piece in which he challenged the artistic values of modernity, that in the essence of every art lies the question of its history and tradition, and the battle between old and new. Instead of discussing the problem of modernism, it would be more accurate to speak about the problem of tradition (Tiainen 1949, 73–78). This remark indicates that the younger generation was very much concerned about tradition and wanted to be a part and an outcome of that tradition, despite the accusations of anti-historicism. Of course, attitudes to tradition varied to some extent; there were critics who had adopted modernist ideas, but the writers they chose as examples to illustrate the modernist ideas were not those whose texts represented the cutting-edge of modernism such as Paavo Haavikko and Eeva-Liisa Manner.

There are also certain features regarded as the manifestations of modernism in literature – modernist imagery, the liberation of metrical thinking from fixed meter, poems that imitate spoken language, metafictive and narrative experiments. Intermediality and interart relationships are much less researched phenomena. Young critics spoke about new structures in poetry and prose, which are reminiscent of musical structures in polyphonic, symphonic and vocal music. Typically, they referred to a poem or novel by a Finnish author as a 'score', or 'music in words', or 'word-music' (Kivitie–Manner–Rainio, 1948, 30–31; Laitinen 1949, 208–214; Kula 1949, 90–92; Laitinen 1950, 235–246). By using such vocabulary, they wanted to point out the similarities between the literary structures of modern Finnish literature and the corresponding forms and structures in the works of Gunnar Ekelöf, the Swedish modernist of the 1940s, Virginia Woolf, T.S. Eliot, and James Joyce. Some of these authors discuss the relationship between music, literature, and voice in their novels and lectures: Woolf ("The Waves", 1931); Eliot ("The Music of Poetry", 1942), and Joyce ("The Sirens",

1922). In modernist literary aesthetics, the sense of sight is emphasised together with the sense of hearing. Therefore, it is not surprising, that in the discussion of the arts, intermediality and the interrelationship between the senses are stressed. Ezra Pound's *cantos* are introduced to the reader in the context of cubistic painting. Similarly, French novels and poetry are portrayed as the continuation of the spiritual heritage of Cezanne and Gauguin (Sarajas 1950, 257–263).

In order to further develop the study of the critical language of the young critics, it is important to investigate the discursive space of intermediality within the debates and discussions and analyse its relationship to other criteria and definitions of modern poetry and literature. This precaution is necessary, because in the reviews and essays one can discover the tendency to use similar terms – musical or other interart terms − in the most divergent contexts. The supposed discovery of "music" in literary works was the bandwagon on which almost everyone climbed. It is important to note that, when a literary work is termed "symphonic" by a critic of the older generation, the term does not necessarily signify the same thing as in the case of a young critic who underscores the "symphonic" qualities and structures in the works by T.S. Eliot or Paavo Haavikko. Therefore, it is appropriate carefully to examine whether there are decisive markers of modernist aesthetics in the discussions of the musicality of a literary work.

The division between the young and the *defeated*

Two important examples of diversity within the modernist discourse, which not only debated on literary aesthetics and aesthetic forms, but also on Finnish culture and society in general, is the retrospective reflection on the past, and as a result of this, dispute between older and younger generations of writers. The late 1950s and early 1960s witnessed a radical change of political and cultural atmosphere that had a direct impact on the way people thought about Second World War. Around that time a debate arose on the actions of war-time politicians and political decisions that were made at the time were critically and often ruthlessly questioned by the younger generation of politicians and politically active writers and journalists. Furthermore, the 1960s radically changed general attitudes towards the war generation; it was no longer held in as high esteem as before.

Eila Kivikk'aho is one of the few Finnish writers who has been able to give an aesthetic form to some of the bitterest experiences of the generation between the old, pre-war generation and the young, emerging poets (Polkunen (1975, 1998, 489). Kivikk'aho did not join the group of young critics and writers who burst on to the post-war cultural scene with their new ideologies and set of values. On the contrary, she identified with the marginalised and 'defeated' – Kivikk'ahos term for those who fought on the front lines and those who bore the responsibility of duties on the home front during the war years and could not communicate their war experiences, because they were too painful to remember, and therefore incommunicable, or, because there was no one willing to listen to them. The following excerpt from Kivikk'aho's poem *Sukupolvet* (The Generations) deals with the post-war situation, the division between the young generation which had not experienced war and the older generation which had lost its youth in the war:

The Generations

You slap your youth on the table –

a green trump: a living seven-towered

crowning castellation

with not a single grave

in its funeral barrow:
just a road coming and going –
and all the knowledge
inherited: guesswork
culled, inoculated, cross-fertilised. […]

And yet: could *you*
conquer us?
Our game was up
before you were born.
How can you conquer the defeated?

(*Parvi,* 1961, Translated by Herbert Lomas, 1992, 111)[6]

"The living seven-towered/ crowning castellation" of the youth is starkly contrasted with the older people, who are, paradoxically, unconquerable, because they are "defeated"; they have already lost everything.

When the *Parvi* collection was published in 1961 the younger writers did not concede that 'the victors and the vanquished' dichotomy even existed. Pentti Holappa, a Finnish writer, took a critical stand for it; he considered the opposition 'contrived'. Väinö Kirstinä, though, admitted that there might be something about the youngest generation that could be defined as a penchant for aestheticism and decorativeness that provokes the adherents of the traditional poetic style, i.e., the pre-war generation of writers. But, Kirstinä also said that one should not bring the issue to a head. The differences in aesthetic viewpoints and poetic style should not be stressed too much. Despite this downgrading of the difference between the older and younger generations, a rift persisted in their attitudes and understanding of the past.

In general, the discussion of modernism among the critics and writers can be characterised by the concept of diversity, by which I mean the profusion of diverse literary groups, the most

6 The original Finnish version of Eila Kivikk'aho's poem reads as follows:

Sukupolvet

Te iskette pöytään nuoruutenne,
vihreän valtin, seitsentornisen latvan,
elävän linnoituksen jonka kummuissa
ei ole yhtään hautaa,
vain tietä tulossa ja menossa
ja kaikki tieto,
peritty ja aavistettu,
poimittu, ympätty, risteytetty. (…)

Ja kuitenkin: tekö voittaisitte meidät?
Meidän pelimme pelattiin
jo ennen teidän syntymäänne.
Miten voittaisitte sen
joka kärsi tappion. (…)

(Kivikk'aho [1961] 1998, 290).

prominent and influential of these were ‘the Anhavalaiset’, the state of the art of modernists from Helsinki, who gathered around the very famous Finnish literary critic, Tuomas Anhava. Contrasting voices could be heard from writers from Northern and Central Finland who depicted in a realistic style the everyday life in agrarian communities in Finland. In later years, Väinö Linna from Tampere and some of his colleagues from the east of Finland criticised the modernists as having too pessimistic an outlook on life, exaggerated aesthetics, and little regard for Finnish culture and its values. These polemical voices arose from the battles fought on the pages of contemporary cultural and literary journals.

An interesting future topic of research would be the investigation of the factors which mediated or directly influenced the shaping, delimiting, and controlling literary discourses. What are the criteria that entitled some of the debaters to speak authoritatively about the modern poem? Furthermore, it would be interesting to discover the rhetorical and ideological means by which the debaters tried to establish the authority of the new literature alongside the tradition of Finnish literature with its venerable classics.

References

Ajan kirja, Vol. 1949–1950.

Anhava, Tuomas 1951 ”Laulamaton runo. Pentti Holappa: Narri peilisalissa”. *Parnasso* 1951/1.

Bengtsson, Ragnar 1949 “Ruotsin viimeaikaisen lyriikan aatevirtauksia”. *Ajan kirja* 1949/1.

Björling, Gunnar 1972 *Kosmos valmiiksi kirjoitettu. Valitut runot.* Suom. Tuomas Anhava. Helsinki: Otava.

Bäckström, Per 2008 “One Earth, Four of Five Words. The Notion of ‘Avant-Garde’ Problematized”, *Action Yes* no. 7 <http://www.actionyes.org/issue7/backstrom/backstrom1.html>.

Contemporary Finnish Poetry 1991 Edited and translated by Herbert Lomas. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.

Ekelöf, Gunnar. 1968 *Runoja.* Valikoineet ja suom. Väinö Kirstinä ja Tarmo Manelius. Hämeenlinna: Karisto.

Eliot, TS. 1949 [1922] *Autio maa, Neljä kvartettia ja muita runoja. / The Waste Land.* Toim. Lauri Viljanen ja Kai Laitinen. Helsinki: Otava.

—— 1942 *The Music of Poetry; the Third W. P. Ker Memorial Lecture Delivered in the University of Glasgow, 24th February 1942*. Glasgow: Jackson, son & company.

Frosterus, Sigurd and Strengell, Gustaf 1904 *Arkitektur: en stridskrift våra motståndare tillägnad i anledning af stationshusfrågan. Några betraktelser öfver rådande förhållanden inom vår byggnadskonst.* Helsingfors: Euterpe.

—— 1930 *Jorden krymper, jorden växer.* Helsingfors: Schildt.

—— 1917a *Regnbågsfärgernas segertåg.* Helsingfors: Schildt.

—— 1917b *Solljus och slagskugga. 1, Ur hemlandets konstkrönika.* (Essayer och kritiker IV). Helsingfors: Söderström.

Haavikko, Paavo 1951 *Tiet etäisyyksiin.* Helsinki: Otava.

—— 1959 *Talvipalatsi*. Helsinki: Otava.

Heikkilä, Lasse 1949 *Miekkalintu.* Helsinki: Otava.

Hein, Manfred Peter 1959 ”Saksalainen lyriikka Traklista Celaniin”. *Parnasso* 1959/6.

Hellaakoski, Aaro 1928 *Jääpeili.* Helsinki: Otava.

Holappa, Pentti 1956 ”Liian aikaisin ja liian myöhään. Erik Lindegren – runoilija”. *Parnasso* 1956/5.

Holmqvist, Bengt 1950 ”40-luvun ongelmia: moraali ja mystiikka.” *Ajan kirja* 1950/4.

Hökkä, Tuula 1991 *Mullan kirjoitusta, auringon savua: näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernistisuuteen.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Joyce, James 1993 [1922] "The Sirens". *Ulysses.* Edited with an introduction and notes by Jeri Johnson. Oxford: Oxford University Press.

Juvonen, Helvi 1958 ”Emily Dickinson”. *Parnasso* 1958/6.

Kantola, Janna and Riikonen, Hannu 2007 ”Modernismi ja suomennoskirjallisuus” *Suomennoskirjallisuuden historia. 2*. Päätoimittaja H. K. Riikonen, toimittajat Urpo Kovala, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki, toimitussihteerit Satu Höyhtyä ja Anne-Maria Latikka; toimittaneet H. K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kivikk’aho, Eila 1998 *Kootut runot ja lyriikan suomennoksia 1942-1998.* Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Kivitie, Valma and Manner, Eeva–Liisa and Rainio, Kullervo 1948 ”Keskustelemme kirjoista. *Taiteen maailma* 1948/5–6.

Kula, Kauko 1949 ”Runouden tuolle puolen. T.S. Eliot: Autio maa, Neljä kvartettia ja muita runoja”. *Ajan kirja* 1949/3.

Kunnas, Maria–Liisa 1981 *Muodon vallankumous: modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945-1959*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Laitinen, Kai 1949 ”Modernin taiteen puolustus”. *Näköala* 1949/3.
—– 1949 ”Tulkintoja. Lassi Nummi: Maisema”. *Näköala* 1949/4.
—– 1949 *“*Bo Carpelan” *Ajan kirja* 1949/4.
—– 1950 ”Gunnar Ekelöf”. *Näköala* 1950/3.
Lyytikäinen, Pirjo 2003 ”The Allure of Decadence. French reflections in a Finnish looking glass”. *Changing scenes. Encounters between European and Finnish Fin de Siècle.* Ed. by Pirjo Lyytikäinen. *Studia Fennica Litteraria.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Manner, Eeva-Liisa 1957 “Moderni runo”. *Parnasso* 1957/3.
— *Tämä matka* 1956. Helsinki: Tammi.
Matson, Alex 1927 “Meidän aikamme Odysseus”. *Sininen Kirja* 1(1), 11–21 and 1(2), 31–38.
Nikula, Kaija ”Rilke, esineiden runoilija”. *Parnasso* 1954/8.
Näköala, Vol. 1949–1950.
Oinonen, Yrjö 1949 ”Modernismin ongelma”. *Ajan kirja* 1949/2.
Parnasso, Vol. 1950–1962.
Polkunen, Mirjam 1975, 1998 “Jälkilause: Poikkihuilu” in *Kivikk’aho, Eila 1998 Kootut runot ja lyriikan suomennoksia 1942-1998.* Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
Sarajas, Annamari 1949 ”Orfeus nukkuu”. *Näköala* 1949/3.
—– 1950 ”Ajan varjossa. Muutama miete Ruotsin 40–luvun kirjallisuudesta”. *Näköala* 1950/2.
Sarajas, Salme 1950 ”Realismin vararikko. Ranskan modernin maalaustaiteen vaiheita”. *Näköala* 1950/3.
Suomen kirjallisuushistoria (Finnish literary history), *Vol. 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin* 1999. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
Taiteen maailma, Vol. 1945–1953.
Tiainen, Leo 1949. ”Modernismin ongelmattomuus”. *Ajan kirja* 1949/3.
Torvalds, Ole 1950 ”Suomenruotsalainen kirjallisuus 1940-luvulla.” *Näköala* 1950/1.
Välikysymys, Vol. 1952–1953.
Woolf, Virginia 1931 *The Waves.* London: Hogarth Press.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/004/

The Body Doubled. Villy Sørensen's "Duo" and the Truth of the Body

Nathaniel Kramer
Brigham Young University
nate_kramer@byu.edu

This paper explores Villy Sørensen's short story "Duo" and its interest in conceptions of corporeality and embodiment. Many of Sørensen's short stories and other works are populated with bodies that may be described as abnormal, aberrant, and at times even monstrous. While Sørensen's bodies are often drawn from the world of folktales and ballads and/or seen as symbolic of psychological and existential conditions (and certainly can be read in this way), one might also read Sørensen's short stories as indicative of a radical refashioning of the body itself as formed by/forming the 20th century. Indeed one might even argue that Sørensen's bodies prefigure postmodern concerns with embodiment which sees the body as not so much bounded and delimited in an absolute sense, a container as it were, but rather as fluid, fragmented, penetrated, and dispersed. Such bodies function no longer as natural and familiar objects in the world but as aberrant and disruptive forms that call for and often engage in new and different ways of relating to the world. "Duo" represents just such a text. Here Sørensen explicitly engages Cartesian dualism and opposes this to the encounter of the monstrous body that defies the categorical separation of mind and body. Sørensen explores the inability of the rational to deal with what is inherently absurd. By emphasizing the bodily and corporeal nature of what it means to be human in his short stories, Sørensen underscores the fragmentary and necessarily multiple nature of embodied experience.

> "nogle var nærmest mennesker, nogle dyr, nogle begge dele, men alle spydede vand fra sig, nogle gennem forvredne munde, andre endda gennem enden…"[1]

1 Villy Sørensen, *Ufarlige historier*. København: Gyldendal, 1995, p. 78.

Introduction

About two thirds of the way through Villy Sørensen's 1955 short story "Duo," the unnamed protagonist suddenly and viscerally becomes aware of the monstrous appearance of the titular character Duo.

> I et nu fyldtes jeg selv af et så smærtende skrig at min krop ville sprænges, som en kvælerslange svøbte sveden sig om mig. Jeg havde set – og havde dog synet endnu – at Duo var dobbelt, han havde fire ben og to kroppe, den bageste var vokset fast til den forreste ved et par forkrøblede lemmer der skulle have været arme. Det forreste hoved, thi det bageste turde jeg ikke se, så på mig med et bedrøvet og samtidigt underlig trøstende smil.[2]

> In no time I myself was filled with such an agonizing cry that my body nearly burst and the sweat clung to me like a boa constrictor. I had seen – and still saw – that Duo was double; he had four legs and two bodies, and the one behind had grown together with the one in front by means of a couple of stunted limbs that should have been arms. The foremost head – for I dared not look at the hindmost – was looking at me with a sorrowful yet strangely reassuring smile.3

Though the protagonist has met Duo before, it is not until this moment that the protagonist becomes aware of Duo as a monstrous fusion of two human beings. Indeed the shock and surprise of Duo's appearance not only induces the protagonist's physical revulsion mentioned above – the body nearly bursting and the profuse sweating – but, as we discover just after the description of Duo, a trembling and a shaking that prevents the protagonist from gaining control of his own body; the protagonist attempts to nod affirmatively to Duo that he understands but can't, his head involuntarily shaking in terror. The protagonist attempts to comfort Duo but his hand remains trembling in the air above Duo's two shoulders, unable to touch him. Strange, but perhaps most revealing, is the protagonist's admission towards the end of his sudden realization of Duo's hideous appearance. As Duo starts to walk, the protagonist "vaklede frem ved siden af hans forreste del, og det beroligede mig syndigt at den bagest ikke havde arme så de pludselig kunne slå mig bagfra, ikke, ikke af grusomhed… men for at straffe mit fejge hoved der stift så lige ud og ikke turde se sandheden i øjnene" ("tottered forward beside [Duo's] front half, and it felt awfully comforting that the back half had no arms with which to knock me down suddenly from behind – not out of cruelty… but in order to punish my cowardly head which looked fixedly in front of it, not daring to look truth in the face").[4] This fear of Duo swinging his arms to strike the protagonist is cerebrally dismissed – Duo's back half has no arms – but the protagonist reproaches himself for failing to, as he puts it, "look truth in the face."

The connection, or indeed the conflation, of Duo with truth is both remarkable and undoubtedly strange. How are we to understand Duo as the face of truth? However, the significance of such an equation is underscored when we remember that the setting of the short story foregrounds the very idea of truth and the search for it. The narrative begins with the arrival of an unnamed protagonist in the city of Sandburg (in Hostrup-Jessen's English translation, Truborough). The protagonist has come to Sandburg to attend an event titled the Truth Conference (sandhedskongressen) hosted at the local university. We learn shortly that the protagonist is himself a "truth-seeker" (sandhedssøger) of sorts, albeit of a different kind than most attending the conference. And although we only once hear one of the plenaries on

2 Ibid., p. 86.
3 Villy Sørensen. *Harmless Tales*. Trans. Paula Hostrup-Jessen. Norwich: Norvik Press, 1991, p. 104.
4 Sørensen, *Ufarlige historier*, p. 78; English trans. p. 104.

truth, the Truth Conference nevertheless functions as the salient backdrop for the events of the narrative; including this traumatic encounter with Duo. Indeed, it is the repeated and involuntary running into Duo, which takes place always outside of the university and the Truth Conference, that seemingly structures the narrative. Unlike the protagonist in the above who refuses to look Duo and hence truth in the face, it would seem that in order to understand the nature of truth that Sørensen's tale obviously invokes, one must look, as it were, Duo in the face. Furthermore, the reader must also recognize the startlingly fact that the face of truth, if it is indeed the face of Duo, does not have one face but two.

That Duo is two human beings fused together into one monstrous whole underscores what I take as fundamental to the nature of the protagonist's encounter with Duo, and hence with the very nature of truth as it is figured in Sørensen's short story. That is, Duo, first of all, is a physical and embodied entity. This to say that truth in the case of Duo quite literally has a face(s), and not just a face but a body as well. The protagonist's encounter with Duo – literally riding into him – emphasizes this corporeal presence of Duo, the realization of which is repeated throughout the tale. This corporeality of Duo, furthermore, is not just metaphorical but, as I will argue in the following, fundamental to the notion of truth pursued in Sørensen's tale. To insist on the concept of the body and embodiment in Villy Sørensen's work may run against the general perception of Sørensen and his work as occupying a somewhat rarified sphere, and his work based on a kind of philosophical density that seems antithetical to the materiality, to the concreteness of the body and notions of embodiment. In such a light, Sørensen's tale is therefore about the notion of an embodied truth, the facticity of the body itself and the postulate that human experience is irreducibly incarnate.

Secondly, the startling appearance of Duo rests not just on the fact of his corporeality but that his body is described as monstrous and grotesque. The protagonist's extreme reaction to Duo, one registered significantly in his own body, is rooted in the grotesque and abnormal physiognomy with which he is suddenly confronted. While Sørensen undoubtedly intends a connection between Duo and the myth of the androgyne found in Plato's The Symposium, a subject I will treat below, Duo is also very much a monster.[5] Of course there are many ways of defining monsters, but Noël Carroll's definition of the monster as "a being in violation of the natural order, where the perimeter of the natural order is determined by contemporary science" is I think particular resonant here.[6] Carroll uses this definition to counter the idea that the concept of monster need not necessarily imply something disgusting, impure, or even dangerous. Certainly Duo's passivity and even impotence imply such a view of the monster. What makes Duo monstrous, however, is precisely the way he violates what might be considered natural or normal. Such monstrous corporeality seemingly contravenes and overrides the conceptual schemas generally used to orient oneself in the world. Such a body, though not necessarily a physical threat, might be construed as a disruptive and unruly force that challenges the sometimes superficial codifications of truth which the tale critiques. Thus a prevailing condition of normalcy or a universal reality, which seemingly undergirds the tale, is challenged by the veritable presence of Duo as monster such that the very assumptions which govern a sense of what is normal is constantly eroded. If Duo's body in Sørensen's tale is grotesque, it thus becomes a site of resistance precisely because it is that which contravenes the attempts of the truth-seekers to discover some universal, disembodied truth. Therefore the philosophical attempt to understand must include, despite its objections, the fact of the body itself in its monstrous and irrational impenetrability.

5 I have Anker Gemzøe to thank for this connection and reference to Plato's *The Symposium*.

6 Noël Carroll. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York & London: Routledge, 1990, p.40.

The Sources of Sørensen's Conception of the Body

The issue of embodiment and embodied experience is a ubiquitous one in Sørensen's corpus. One might call into service any number of the early short stories to investigate the function and role of the body and embodiment. For example, in his first collection of short stories, Sære historier (Tiger in the Kitchen and Other Stories) from 1953, the infamous tale "Blot en drengestreg" ("Child's Play") is about two brothers who amputate the leg of another boy. The apparent innocence of the boys viscerally contradicts the brutality and horribleness of their actions. One might also consider the story "Fugl i jomfruham" ("Bird in Maid's Disguise") which, amongst other things, calls attention to the relation between the human and the animal body. The prevalence of eyes throughout Villy Sørensen's short stories also serve to underscore the of the materiality of the body, not just in its referencing a tradition visual but really in the foregrounding of experience as embodied. Sørensen's short stories are in short populated with a diverse and varied universe of characters whose corporeality can only be described as abnormal or which becomes abnormal in the course of the tale. While many of Sørensen's short stories engage embodiment and corporeality in explicit ways, it is within the story of "Duo" from Sørensen's 1955 collection Ufarlige historier that the stakes of the materiality of the body are explored in the context of the very nature of truth itself.

Before addressing the short story in further detail, it is perhaps in order to ask where Villy Sørensen's conception of these bodies, and the body more generally, come from. It may be difficult to trace a genealogy of the body in Sørensen briefly, yet I would like to contextualize a discussion of the short story "Duo" by at least hypothesizing some of the possible sources of Sørensen's interest in embodiment and corporeality. The first source, and the most obvious one, is the Western philosophical tradition itself and its longstanding concern with mind-body dualism. Indeed Sørensen's tale might well be read as a historical allegory of this problem. Generally speaking, the tradition of Western metaphysics and philosophy of mind has privileged the mind over the body as the seat of the self. The mind, in its Cartesian formulation, is a discrete entity in and of itself and the body is relegated to either part of our "animal" nature or treated as mere physical mechanism. For Descartes, seen as the primary figure who articulate the modern formulation of the mind-body problem, the body was a material substance extending into space whereas the mind was an immaterial substance with abstract properties. Pure knowledge for Descartes could only be achieved by disregarding the senses and the sensate world of the body. To be sure, Plato formulated well before Descartes this dualism and the privileging of the mind over the body. For Plato, the body as the seat of emotion was inferior, and second-rate copy of the superior reality of the Forms which could only be apprehended through reason.

Friedrich Nietzsche is often credited with an important and radical affirmation of the body opposed to Descartes' dualistic thinking. Rationalism, according to Nietzsche, could only be maintained at the expense of the body. Inverting Descartes' pronouncements on reason, Nietzsche saw thought and reason as functions of biology. That is to say, we think the way we do because of the kinds of bodies we have and that knowledge itself springs from the needs and interests of the body. Nietzsche's critique of Western metaphysics and its view of the body is perhaps most succinctly formulated in The Gay Science, where he exclaims that philosophy has been "merely an interpretation of the body and a misunderstanding of the body".[7] Sørensen's own engagement with this Western philosophical tradition begins, at least in part, with Nietzsche.

Another source more diffuse than Sørensen's interest in the critique of the Western philosophical tradition is Sørensen's interest in Freudian psychoanalysis and more particularly

7 Friedrich Nietzsche. *The Gay Science*. Trans. Walter Kauffmann. New York: Random House, 1974, p. 35.

his interest in the problems of hysteria and trauma. Sørensen's Digtere of dæmoner (Poets and Demons) represents an important and early attempt to engage the concept of trauma and Freud more generally. To be sure, Sørensen critiques Freud's physicalist and biologistic explanations of psychological illness as being too reductive. Still Sørensen does seem vested in, in my opinion, the hermeneutic relation between the body and the psyche. Freud had already challenged traditional ways of perceiving the body by emphasizing that we are sexual bodies right from childhood and that the adult body always carries the traces of the child's body. The drives and instincts carried over from childhood, and most notably the sexual instinct, are difficult to categorize because they live on the threshold between mind and body. In the cases of hysteria and trauma, this relationship between mind and body becomes pathological where the part of the mind tasked with handling traumatic experience shunts the traumatic affect off from the rest of the mind in order to protect the self. This may result however, due to the conservative nature of memory, in repeated somatic acting outs and unconscious behavior symptomatic of the traumatic experience. This pathological relationship between body and mind in Freud becomes an important foundation for Sørensen's own interest in conceptions of embodiment.

A third and final source that deserves consideration, especially because of its linkage to the avant-garde and avant-gardist conceptions of the body, is Sørensen's interest in the Austrian painter Egon Schiele. Schiele is noted for, among other things, his self-portraits which Villy Sørensen took especial interest in during a stay in Vienna. In fact, Villy Sørensen would come to own a couple of these self-portraits. What is remarkable about these self-portraits, especially those from 1910 on, is their radical re-presentation of the human body. Situating Schiele's vision of the body historically and aesthetically, the art historian Jean-Louis Gailleman writes that:

> Never before had the criteria for the beauty of the nude body, as codified by Winckelmann and the academy, been flouted to this extent. The 'calm grandeur' of antiquity gave way to the hysterical agitation of a beetle, while 'noble simplicity' was transmuted into ignoble contortions. Instead of the 'unity' of a body caught 'all at once,' there were now convulsive rhythms that the eye ran over in panic.[8]

The figures within the frame are, for the most part, shifted off to the side of the paper with no background to anchor them in a recognizable world, suspended in some void as it were. They gesture in painful and unnatural ways, their bodies contorted and twisted. The disfigurement and even mutilation may function as metaphors for a self still in search of itself; incomplete and in search of wholeness. Thus the body becomes a site or a stage for the theater of modern life, of existential dramas writ large on the body.

The shifts occurring in the 19th century in the philosophical as well as aesthetic apprehension and representation of the body are nicely summed up in Tom Gunning's analysis of early avant-garde cinema. Gunning writes:

> [b]ut while the body may have been new territory for an aesthetics that traditionally had sought the image of the ideal, the Avant-Garde could not claim to discover this new modern body of sensation on its own. Throughout the nineteenth century the physical sciences had been staking their claim through ever more advanced observations of the body and its senses. The cinema emerges partly from this new technology of observing and claiming the body for scientific knowledge. It is perhaps in cinema and photography that we most dramatically encounter the interaction between a science of bodily

8 Jean Louis Gaillemin. *Egon Schiele: The Egoist*. New York: Abrams, 2006, p. 32–33.

> knowledge and control and an Avant-Garde anxious to discover in the body a realm beyond calculation.[9]

While there is too little time to develop the connections between the avant-garde representation of the body and Villy Sørensen's interest in the body, I will merely note a possible genealogy from Schiele to Oskar Kokoschka and Expressionist theater that then becomes adapted to the screen. One might also note new approaches to performance and dance that Schiele himself was interested in as well as Expressionist theater. Avant-garde cinema would also avail themselves of these new ways of performing and representing the body. The last lines of the Gunning quote therefore suggest the stakes of this new vision of embodiment: the body as a realm beyond calculation. And it is this view of the body that, in my view, Sørensen seems particularly interested. Such a body, as I have suggested above, stand opposed to the attempts of the truth seekers and the Truth Conference to come to some universal, categorical understanding of truth.

"Duo"

The narrative announces this relationship of the body to truth early in a discussion between the protagonist and two of the students staying in the dormitories and plays off the similarities in the Danish words for truth and health: sandhed and sundhed.

> Mon det passer at sandheden trivedes bedre dengang da det stod skralt til med sundheden?
> – Det er blevet sagt, sagde jeg, at ånd er sygdom
> – Og stræben efter sandhed et symptom på galskab. Og nå man hører sandhedssøgerne her i byen, deriblandt sig selv, præke om sandhed, er man lige ved at skrige: sandhed er galskab, længe leve den dorske sundhed!
>
> Perhaps it's true to say that truth was better off in the days when health was in a bad way?'
> 'People say that intellect is sickness,' I said. 'And striving for truth a symptom of madness.
> And when you hear the truth-seekers in town, oneself included, preaching about truth, it almost makes you shout 'Truth is madness, long live that sluggard health!'[10]

The inverse relation between truth and health – that truth is better off when health is worse – not only applies to a psychological state in this discussion between Guillame and the protagonist but to the body as well. Guillame figures truth as if it were a sick body in a formulation reminiscent of Nietzsche. While it is difficult to know if Guillame speaks truth, as it were, at this point in the tale, it is clear that the pathologized, diseased, and abnormal body will be recouped in the encounter with Duo as well as other characters in the story.

As mentioned above, in the course of the short story we are given very little of the discussions taking place at the university. At most, the reader listens to a dormitory discussion of truth between the protagonist and his roommates – one of these described above – and a brief glimpse into one of the plenary sessions. Instead, most of the short story follows the protagonist as he encounters several individuals: Vilhelm, Vilhelmine, William, Guillame, and visits parts of the city. Towards the conclusion of the narrative the protagonist also

9 Tom Gunning. "Vienna Avant-Garde and Early Cinema". Symposion: Das frühe Kino und die Avantgarde/ Early Cinema and the Avant-Garde, Wien / Vienna 8. – 13. 3. 2002. <http://www.sixpackfilm.com/archive/veranstaltung/festivals/earlycinema/symposion/symposion_gunning.html>

10 Sørensen, *Ufarlige historier*, p. 70-71; English trans. p. 86.

encounters the strange figure of Duo. Within these encounters with the other characters of the narrative as well as his visits to a cathedral and to a circus, we realize that these are where the discussions of truth are really taking place and not in the university. Implied here is the opposition between the cold sterility of the academy and the world of lived experience, of physical activity – a frequent trope in Sørensen's tales and writing. Indeed, it is in these encounters that the corporeal takes on especial significance and emphasis.

Seeking respite from the abstraction and intellectualism of the Truth Conference, the protagonist rides into the mountains. Here he finds a circus populated, as one would expect, with all kinds of what has become known in freak studies (not a pejorative name for the academic study) as "exceptional bodies:"

> En mand med opblæste kinder stod og blæste på trompet som tegn til at en forestilling skulle begynde i den nærmeste fremtid. Og nu trådte en forvokset kvinde frem med hovedet nede mellem skuldrene og talte…
> – I dette telt går en dans med dværge. Vore primadonna er den verdensberømte Tommelise der kun er knap 47 centimeter høj fra hjorden.
>
> A man with puffed-out cheeks stood blowing the trumpet as a signal that a performance was about to being. And then an oddly shaped woman with her head sunken between her shoulders stepped forward… 'In this tent there eez going to be a dwarf dance. Our prima donna eez the world-famous Thumbelina, who eez no more than nineteen inches tall.[11]

The idea of the circus itself and its spectacle represents a counterpoint to the university and its Truth Conference. Circuses or freak shows have their own history which extend back to classical antiquity. In this case, while the spectacle serves as entertainment, it also occasions a more philosophical reflection on the part of the protagonist:

> Hvad skal den store menneskeforstand stille op med en lille dværg, tænkte jeg mens jeg anstrengte mig for at finde plads i en friluftsrestauration… Er det ikke en spot over vor opfattelse af mennesket at mennesket kan være vanskabt og ligefrem dværg? Er da vor tanke om mennesket usand, thi hvem tør sige at en dværg er en usand skabning?
>
> What is the great human reason to make of a little dwarf, I wondered, as I tried to find a seat in an open-air restaurant opposite… Doesn't it make a mockery of our view of man that a human being can be deformed and even a dwarf? Then is our idea of man false, for who would dare say that a dwarf is a false creation. [12]

Such a question can be mapped along the binaries already structuring the tale to this point: mind and body, male and female, natural and exceptional, normal and abnormal. But what seems to be taking place here is not a lapse into binary logic so much as it is a challenge to it. As Leslie Fiedler has written,

> although extraordinary bodily forms have always been acknowledge as atypical, the cultural resonances accorded them arise from the historical and intellectual moments in which these bodies are embedded. Because such bodies are rare, unique, material, and confounding of cultural categories, the function as magnets to which culture secures its anxieties, questions, and needs at any given moment.[13]

11 Sørensen, *Ufarlige historier*, p. 81; English trans. p. 98.
12 Sørensen, *Ufarlige historier*, p. 82-3; English trans. p. 100-1.
13 Leslie Fiedler. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. New York: Simon & Schuster, 1978, p. 2.

The intellectual seriousness of the university and its rational discourse is situated against the circus, its spectacle, and more importantly, the veritable presence of the exceptional body. Following Fiedler, this confounding of categories introduced by the presence of the exceptional body calls into question the truth of the nature of the human being.

This turn toward the circus is further explored in the protagonist's encounter with a body that is not just exceptional nor abnormal but indeed monstrous and grotesque. Duo has been likewise part of the circus, but the particular form of Duo's body is reminiscent not just of the sideshow but of other sources as well. Sørensen's figuration of Duo's body is obviously connected to the myth of the androgyne found in Plato's The Symposium (as well as esoteric, mystical, other classical sources, and many more modern ones as well). In his relating of the myth of the androgyne, Aristophanes describes the androgyne as follows:

> the shape of each human being was a rounded whole, with back and sides forming a circle. Each one had four hands and the same number of legs, and two identical faces on a circular neck. They had one head for both the faces, which were turned in opposite directions, four ears, two sets of genitals, and everything else was as you would imagine from what I've said so far. They moved around upright as we do now, in either direction as they wanted. When they set off to run fast, they supported themselves on all their eight limbs, and moved quickly round and round, like tumblers who do cartwheels by keeping their legs straight as they go round and round.[14]

Aristophanes continues with his narration of the myth by suggesting that the androgynes became ambitious and threatened the kingdom of the gods. Zeus responded by cutting each of the androgynes in two, effectively turning them into males and females.

While this conflict introduced by the androgyne, has been most often discussed recently in terms of its ambivalent sexuality, this hermaphroditic being, the androgyne can also be read as standing for a different kind of body; a kind of corporeal complementarity, the embodiment of a coincidentia oppositorum which wholeness therefore does not absorb the alterity of the other so much as incorporates it within itself. "Androgynes may be regarded as…symbolically successful, when the image presents a convincing fusion of the two polarities…that is, when it is [not] a mere juxtaposition of opposites [but] a true fusion".[15] The symbolic success – might I add this as part of Sørensen's notion of truth here – is that Duo represents a fusion of opposites and not just the juxtaposition of opposites.[16] Maria Brennan, also writes that

> [i]n both classical and modern accounts, the androgyne variously appears as a mystical figure of wholeness and fragmentation, of sacrality and transgression, whose metamorphic processes of separation and reintegration mark the fractured limits and the interwoven boundaries of humanity itself. Throughout its various incarnations, the

14 Plato. *The Symposium*. Trans. Christopher Gill. New York: Penguin Books, 1999, p. 22–23.

15 Mircea Eliade. "Androgyne". In *Encyclopedia of Religion*. Volume 1. New York:Macmillan Publishing Company, 1987, p. 276.

16 In the tale everyone either walks or rides a bicycle, with the last being the preferred mode of transportation. What is more, the people who ride bicycles most often ride tandem bicycles. The tandem bicycle in the tale becomes the modern equivalent of the androgyne and enacts the ambivalence of identity itself that Sørensen is interested in. It is important to recognize here however that Duo is apparently two male figures fused together. Duo is not the hermaphrodite that Plato's androgyne is though there are instances through Western and non-Western mythologies of the double male. Despite the references throughout to the tandemness of heterosexual couples (Guillame and Vilhelmine for example), Duo stands in marked contrast to such heterosexual union. Although I can't take the time here to explore this, it is possible to explore the homosexual/heterosexual relationship in Sørensen's tale.

> androgyne thus instantiates extraordinary states of being that engender an ambivalent sense of difference within, and beyond, difference.[17]

In Brennan's formulation, the androgyne functions as extraordinary body because it points to both itself as a total being but also simultaneously to its own difference within itself. The androgyne therefore incarnates a tension within itself figuring both completion and lack, it's both here and not here. In doing so it both points to itself and points to some beyond. The very name Duo, when read aloud in Danish, suggests this "you/and…" structure; the "you/and something else beyond yourself.

It is revealing that the protagonist doesn't initially "see" Duo as monstrous, even though he has encountered Duo at least once before. During this second encounter, however, the protagonist suddenly becomes aware of Duo's monstrous appearance: "I et nu fyldtes jeg selv af et så smærtende skrig at min krop ville sprænges, some en kvælerslange svøbte sveden sig om mig. Jeg havde set – og havde dog synet endnu – at Duo var dobbelt" ("In no time I myself was filled with such an agonizing cry that my body nearly burst and the sweat clung to me like a boa constrictor. I had seen – and still saw – that Duo was double).[18] The awareness on the part of the protagonist that Duo is indeed two is palpably delayed. It is only when the protagonist attempts to introduce Duo to Vilhelmine that he becomes aware of Duo's monstrous and doubled appearance. This delay in perception is symptomatic of the traumatic experience.

In this delayed response, we might read a classic case of repression and then the eruption of what is repressed into the consciousness of the protagonist. The protagonist's awareness of Duo as monster is not initially an act of cognition but one that is registered first by the protagonist's body. In fact, in the protagonist's first encounter with Duo – where he never becomes consciously aware of Duo's physiognomy – the protagonist still senses something is not quite right in his body.

> og således kom jeg til at køre ind i et menneske der stod lige foran mig… Jeg skulle netop til at undskylde min ubehændighed med de mange menneskers tilstedeværelse, men aldrig så snart havde jeg peget på alle menneskene før de ikke var der mere, biler og tandemcykler jog derfra i rasende fart, fodgængerne trak sig baglæns tilbage og lod til at betragte os i dybeste forfærdelse. De stod med forvredne munde og ligblege ansigter, nogle smilte groteske smil… alt blev mig med et så grænseløst uforståelig at jeg frygtede for min forstand. Deres forfærdelse smittede mig, mine øjne klamrede sig som syge biller til deres blege ansigter for at finde en forklaring i dem.[19]

> and in this way I accidentally rode into someone standing straight in front of me… I was just about to blame my clumsiness on the presence of so many people, but no sooner had I pointed at all the people than they were no longer there; while cars and tandems were rushing away at a furious pace, pedestrians backed away, seeming to regard us with the utmost terror. They stood with wry mouths in ashen faces, some of them smiling grotesque smiles… everything seemed at once so totally incomprehensible that I was afraid I had lost my mind. Their terror infected me, and my eyes clung like sick beetles to their pale faces, seeking an explanation.[20]

17 Marcia Brennan. *Flowering Light: Kabbalistic Mysticism and the Art of Elliot R. Wolfson*. Houston: Rice University Press, 2009, p. 50.
18 Sørensen, *Ufarlige historier*, p. 78; English trans. p. 104.
19 Ibid, p. 73–74.
20 Sørensen, *Harmless Tales*, p. 89-90.

It is telling that the crowd around the protagonist sees what he cannot, and yet both because of their terror and also what the protagonist cannot see but instead sense, he registers this running into Duo precisely in his body. He describes this sense of his own reaction and the others as totally incomprehensible in the English, and tellingly in the Danish as "grænseløst uforståelig". This inability to rationally comprehend what has happened despite the need for an explanation is imprinted crucially in his body that has become infected, as he says, by terror.

Even after this first almost unconscious awareness of Duo's monstrous body, the protagonist records in his final encounter with Duo "[d]et var dig der stod bagved, stammede jeg, og mine øjne var lige så bange for at røre hans ansigt some mine fingerspidser dagen før" ("It was you who stood behind,' I stammered, and my eyes were just as afraid of his face as my fingertips had been the day before").[21] I will merely note that for Merleau-Ponty, one of the important critics of the West's Cartesianism, it is the body that perceives: "the subject of perception is the body".[22] Thus Duo's monstrous appearance exceeds the protagonist's ability to comprehend it, to understand it in a rational, logical way. He perceives Duo first in terms of his own body, and only later "sees" Duo.

To further drive this point home, the careful reader will remember that the protagonist keeps riding into Duo, crashing his own body into Duo's repeatedly: a bodily collision reminiscent of trauma. The first took place on the protagonist's arrival in Sandburg earlier in the story. The surprise on running into, quite literally, this figure again, elicits the response from the protagonist, "Å undskyld...jeg ved ikke hvordan det kommer at jeg altid *skal* køre ind i dig..." ("I'm so sorry, I don't know why I always have to ride into you...!").[23] The italicized "have to" in the English and the "skal" in the Danish suggest a kind of necessity in these collisions, almost as if these collisions were unavoidable and therefore due to some force that operates unseen within the lives of the characters, at least those of the protagonist and Duo. This notion of the traumatic force that escapes cognition but is registered precisely on the body is carried throughout Sørensen's short story.

This problem of the ambiguity of truth in the doubled figure of Duo reaches its climax in the end of the story when the protagonist discovers that Duo is scheduled for an operation; an operation intended to separate the two halves of Duo. This operation is apparently intended to normalize Duo, to do away with his monstrosity. The implication of the figure of Duo is that the human being itself is doubled, split as it were into two contradictory aspects. We might see these as any of the binaries that have been the foundation of Western philosophical discourse: male/female, right/wrong, good/evil, human/animal, mind/body etc. The Western tradition hasn't only established this kind of dualistic thinking but that it has also created a hierarchy of privileged terms; the first term serving as the privileged one over and against the latter term, which therefore functions as the first term's negative other. In privileging one term over another, not only has a preference been established but also conditions of normalcy have likewise been constructed. The operation performed on Duo is intended to return the monstrous Duo to a state of normalcy, to cut off that which is seemingly alien and other to this state of normalcy. In Roland Barthes's reading of Michelet's writings in terms of the androgyne, Barthes sees the myth of the androgyne in Michelet as a representation of wholeness. "The conjunction of adverse sexes into a third and complete ultra-sex represents the abolition of all contraries, the magical restoration of a seamless world which is no longer

21 Sørensen, *Ufarlige historier*, p. 95; English trans. p. 114.

22 A.D. Smith. "The Flesh of Perception: Merleau-Ponty and Husserl." In *Reading Merleau-Ponty: On Phenomenology of Perception*. Ed. Thomas Baldwin. London and New York: Routledge, 2007, p. 2.

23 Sørensen, *Ufarlige historier*, p. 84; English trans. p. 102.

torn between contradictory postulations".[24] Indeed the androgyne in Barthes's formulation could "explore change while providing reactionary coherence against the threat of disorder." The operation separating Duo into two distinct halves thus becomes the reaffirmation of the contradictory postulations and of binary thinking once again.

The operation is an apparent success as, the next morning, one half of Duo addresses the truth seekers. And seemingly tells them what they want to hear: that truth is love. Still, this half of Duo is figured quite literally as lifeless, almost ghostlike, arguably one even on the verge of becoming disembodied.

> Var det fordi vi var vant til at se Duo gå så tungt at han nu syntes at svæve op på prædikestolen?… de fleste sad rigtignok så langt borte fra prædikestolen… at de kun kunne se omridset af hans krop, og de der i rørelse udbrød: "Hvor er han bleg!" gjorde det vel kun fordi de på forhånd vidste at et menneske der lige er blevet opereret sædvanligvis er blegt.[25]

> Was it because we were accustomed to seeing Duo walk so heavily now that he seemed to glide up to the pulpit?… Certainly, most people were sitting so far away from the pulpit… that they could just see the outline of his body; and those who gasped 'How pale he is!' presumably did so because they already knew beforehand that a person who has just been operated on is usually pale.[26]

What is more, the protagonist here again as with the pre-operation Duo, experiences the preaching of Duo precisely in the body. He describes a peculiar "hovedpine der vanskeligt lader sig lokalisere i hovedet, men som langsomt erobrer hele kroppen og breder sig ud over alverden" ("kind of headache that cannot be easily located in the head but which slowly penetrates the entire body").[27] This peculiar headache is peculiar precisely because of the way that it succumbs or is transmuted into a body-ache, the pain of the body. The other half of Duo, as mentioned above, is entirely forgotten except for the protagonists who accidentally stumbles upon him as he rides out of Sandburg.

Conclusion

This other half of Duo here again at the end confronts the protagonist with his monstrosity, with his veritable corporeality. "Han stod med sit sørgmodige undskyldende smil… han ikke kunne skjule sine forkrøblede forlemmer som blodet endnu dryppede fra" ("He stood there, smiling his sad and apologetic smile… he was unable to conceal his stunted forelimbs from which blood still dripped").[28] Underscoring to the protagonist that he too shares in the truth of this corporeality, and in a scene reminiscent of Kafka, Duo stabs the protagonist.

> Jeg trådte frem for at lægge en førende hånd på hans skulder, men han trådte tilbage, stod der med sine blødende lemmer løftet mod mig… Jeg følte igen denne mærkelige ømhed, ja det var som om den var ømmere og mærkeligere nu, den blev til en uudholdelig borende kval i brystet, som om der blev skåret i mit hjærte… Jeg havde en kniv i hjærtet… Jeg turde ikke trække kniven ud. Det var sandsynligt at alt mit hjærteblod ville følge efter.[29]

24 Roland Barthes. *Michelet*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1987, p. 187.
25 Sørensen, *Ufarlige historier*, p. 93.
26 Sørensen, *Harmless Tales*, p. 111.
27 Sørensen, *Ufarlige historier*, p. 94-5; English trans. p. 113.
28 Sørensen, *Ufarlige historier*, p. 95; English trans. p. 114.
29 Sørensen, *Ufarlige historier*, p. 96.

> I stepped forward to lay a guiding hand on his shoulder, but he stepped backward, standing there with his bleeding forelimbs raised against me. I felt again that strange tenderness – it seemed even stranger and more tender now; it became an intolerable, piercing agony in my breast, as if someone were cutting into my heart… I had a knife in my heart… I dared not pull out the knife. It was probably that all my lifeblood would have followed after.[30]

Villy Sørensen's "Duo" has been read in terms of the necessity of the Other in any calculus of truth. The very name Duo seems to suggest this insofar as the name might be separated into "du" and "og," a "you" and something else that is precisely not the I. One hears something akin to Kierkegaard's "either/or" or Martin Buber's "I/Thou." In the foregoing, I have suggested that another way of reading this you/and… might be in terms of the body. If Duo is the Other, he is figured as such by his peculiar corporeality. This is to say that his body is other to the bodies that live within the community of Sandburg. While this notion of embodiment and embodied truth may be only one way to configure what it means to be other, my claim in the foregoing is that in Duo's radical monstrosity the figure of Duo stands for something that cannot be contained with binary thinking or a dualism. The monstrous body is excessive and plethoric. It's veritable presence gestures towards something that exceeds the imperatives of logic, and thus incorporates the irrational as the necessary other of truth. Duo's corporeality (as do the other maimed and disfigured bodies in the text) functions as a device to create a kind of ground zero for meaning and interpretation of his text; that is to say, that the veritable monstrous embodiment of Duo refutes any ready ascription of meaning, both to those within the text and to the reader as well.

According to Peter Sloterdijk's analysis in The Critique of Cynical Reason, the

> Enlightenment bequeathed to contemporary western society a seriously distorted form of thought, one that constitutes itself as the negation of the materialism of the body. Thus knowledge has come to be understood purely in terms of the categories of the understanding and the logical intricacies of moral reasoning. Whether one is an empiricist or a rationalist, idealist or realist, the epistemological orientation to the world neglects the fact that the act of knowing is bound up not only with logic, but also the world of sensation, of sedimented bodily knowledge.[31]

Sørensen's preoccupation with the body is not simply a gap that critics have failed to pay attention to, rather I would argue, it is a central point in his authorship. The body functions as the inescapable other to the West's rationalism, and in the case of Duo, the desire for a pure disembodied truth.

30 Sørensen, *Harmless Tales*, p. 115.

31 Qtd. in John Wall, and Dafydd Jones. "The Body of the Voice: Corporeal Poetics in Dada". In *Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde,* Ed. Dafydd Jones. Amsterdam and New York: Rodopi, Avant-Garde Critical Studies 18, 2006, p. 67.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/005/

The Return of the Inter-War Period Avant-Garde in Danish Poetry around the Year 2000

Peter Stein Larsen
Aalborg University
pstein@hum.aau.dk

While Peter Bürger in *Theorie der Avantgarde* from 1974 looks at the avant-garde as a historical chapter, Hal Foster in The Return of the Real from 1996 describes the avant-garde as an innovative power, which, at all times, expresses itself in the art. Foster focuses on the "recycling" of previous aesthetic strategies from the avant-garde that has been (re-)emerging in the art over the last couple of years.

In my article, I will mention some of the most important ways in which this phenomenon occurs, namely: 1) Poetic works which use aesthetic strategies from the inter-war period avant-garde, 2) Essays and literary criticism discussing the inter-war period avant-garde art, and 3) Translations of poetry from the inter-war period avant-garde.

The Return of the Inter-War Period Avant-Garde in Danish Poetry around the Year 2000

When we look at Danish literature around the 20th century we clearly see a tendency of re-actualisation of the inter-war period of the avant-garde. Many aspects of this topic can be explained in the light of the theory of the avant-garde from the latest decades. While Peter Bürger in *Theorie der Avantgarde* from 1974 looks at the avant-garde as a historical chapter, Hal Foster in *The Return of the Real* from 1996 describes the avant-garde as an innovative power, which, at all times, expresses itself in the art. Foster focuses on the "recycling" of previous aesthetic strategies from the avant-garde that has been (re-)emerging in the art over the last couple of years.

In my article, I will mention some of the most important ways in which this phenomenon occurs, namely: 1) Poetic works which use aesthetic strategies from the inter-war period avant-garde, 2) Essays and literary criticism discussing the inter-war period avant-garde art, and 3) Translations of poetry from the inter-war period avant-garde.

We find a number of important examples of Danish poets who, within the last couple of years, have reflected upon aesthetic strategies from the inter-war period avant-garde. Among these poets are Lars Bukdahl and Carsten René Nielsen. In the poetic practice, where the poet revives former aesthetic positions, the idea is in no way to imitate or plagiarise but to challenge and develop former discourses and ways of thinking and writing.

The rewriting of the inter-war period avant-garde aesthetics is evident in Lars Bukdahl's poetry. His debut collection of poems, *Readymade!* from 1987, consists of ekphrasises of works from artists within Dada, Surrealism and Readymade-art. The collection *Readymade!* begins with the following poem:

L.H.O.O.Q.

Look
Look
Look
Look
her arse is on fire
off she goes and bang! bang! bang! bang!

[L.H.O.O.Q.

Look
Look
Look
Look
hun har ild i røven
afsted og bang! bang! bang! bang!]

The poem plays knowingly upon Marcel Duchamp's *Mona Lisa L.H.O.O.Q*. from 1919, in which the attack of the Dada movement on the institution of art is expressed by giving Mona Lisa a moustache and using the pun as the title *L.H.O.O.Q*. = 'elle a chaud au cul'. In the elegant ekphrasis of Lars Bukdahl, the vulgar pun of Duchamp is further translated, in a twisted way, to a Danish pun ("ild i røven"), which does not describe Duchamp's erotic connotations but simply conveys a meaning of a busy lifestyle. Furthermore, the poem has a humorous metapoetic point. The graphic form of the poem visually imitates the first letter in the poem, the "L", and the word "look" is repeated four times, in a way that is giving the reader associations in the direction of a common Danish cigarette brand called "Look".

Other texts from Bukdahl's collection of poems *Readymade!* that relate to the inter-war period avant-garde are poems like "Man Ray 1921", "Dali 1931", "Ernst 1921", "De Chirico 1914", and "Duchamp 1913". The main point in Bukdahl's poems is that, on the one hand, we have a very close initiated relationship to the inter-war period avant-garde and, on the other hand, we have an attitude in the poems that differs greatly from the one you find in original avant-garde works. Avant-garde works of Duchamp, De Chirico and Dali have a very provocative effect and they were meant as an aggressive attack on society and the institution of art. Bukdahl's post-avant-garde 'rewritings', or ekphrasises, are different. Here, we find a great dose of self-irony and subtle humour. Like his predecessors, the 19-year old poet Bukdahl had no idea that his poems would change the history of art. But Lars Bukdahl's 'return of the avant-garde' also has a critical potential since the ekphrasises of Bukdahl can be read as allegories on the evolution in modern Danish literature. Right from the beginning of his authorship, Lars Bukdahl sees himself as an opposition to the symbolist and modernist tradition in Danish literature, where the poetic style and attitude of the poet is often quite ceremonious and exaggerated. In the beginning of Bukdahl's authorship in the 1980s, this tendency is very clear and, in that way, he is very much in opposition to symbolist-oriented poets like Michael Strunge, Pia Tafdrup, and Søren Ulrik Thomsen.

Carsten René Nielsen takes as his starting point a surrealist poetics. In his poetological essay "Unstable Paper Boats" ("Ubestandige papirsbåde") from 1996, Nielsen states that "the method he used may seem surrealist", but "the ideology is not surrealist". With reference to Lautréamont's surrealist credo, he adds that he has always used objects like the "sewing-machines and the umbrellas to express something about life and the world", and that the images of his poetry are always "produced in a rational way" (Nielsen 1996: 33). This interpretation of the surrealist poetics is evident if we take a look at the tendencies in Carsten René Nielsen's poetry. We will focus on the poem "Skyggernes infektioner" ("The Infections of the Shadows") from the debut collection *Mekaniker elsker maskinsyerske* (Mechanic Loves Sewing Machinist) from 1989:

> She was closed like blood
> and machine factory
> implacable like inflammation
> of the iris
> until he drowned her
> senses in sex
> cut her open with soft scissors
> and pulled the knick-knacks and garbage
> of the bourgeoisie
> out of her
> opened the infections of the shadows
> and let hope flow out onto
> the operating table

[Hun var lukket som blod
og maskinfabrik
uforsonlig som betændelse
i regnbuehinden
indtil han druknede hendes
sanser i sex
skar hende op med bløde sakse
og trak borgerskabets
nipsgenstande og affald
ud af hende
åbnede skyggernes infektioner
og lod håbet flyde ud over
operationsbordet]

"The Infections of the Shadows" is constructed in relation to two levels of images or parallel stories which have a dissonant connection to each other. One part concerns a state of disease ("inflammation of the iris", "infections") which is supplemented with a surgical interference ("cut her open with soft scissors", "pulled" "out of her", "let" "flow out onto the operating table"). The other part concerns a psychological trauma ("closed", "implacable"), which is released through a strong sexual experience ("drowned her / senses in sex") and leads to a new positive comprehension ("let hope flow"). The course of the poem is chronological and the text can be divided into two parts: a state of 'before' and a state of 'afterwards', between which we find the main verse "cut her open with soft scissors" that contains the highlight of the poem: The surgery or the sexual act relieves the person from an unpleasant physical or psychological state.

It seems reasonable to understand the text as a traditional surrealist 'story' about the liberation from suppression through sexual release. The title, "The Infections of the Shadows", and expressions such as "the knick-knacks and garbage / of the bourgeoisie" certainly point in that direction. This interpretation is also supported by the poetic strategy of using figurative language where we, like in André Breton's dictum, have to do with levels of images that are as far away from each other as possible – yet are held together in a sudden and striking fashion. In the poem, we also find a reference to the important emblem of Surrealism: the operating table.

At the same time, we notice that the poem does not express any kind of programmatic surrealist ideology. On the contrary – with Hal Foster's expression – we find a 'strategic' use of and personal view on Surrealism. Absent is, as Nielsen has pointed out in his essay "Unstable Paper boats", the idea about poetic images as a reservoir for some kind of revolutionary potential, and the view of the poet as a prophet and a revolutionary, which is quite common in the period of Surrealism. On the contrary, we could say, that "The Infections of the Shadows" is a personal story about the connection between death and sexuality, which was a very hot topic in the late 1990s in Denmark as AIDS was a main topic of discussion at that time.

The 'return of the inter-war period avant-garde' in Danish literature around the year 2000 is also visible in other works than the poems of Lars Bukdahl and Carsten René Nielsen. This is remarkable in a number of essays and works on literary criticism by several older poets who have been role models for the poetic generation of the 1990s; namely Per Højholt, Poul Borum, Peter Laugesen, and Niels Frank.

In Per Højholt's case an important point has always been Højholt's fascination for Marcel Duchamp's work and the readymade as a phenonomen. The discussions of Duchamp can be recognised in most of Højholt's work and especially in his latest work *Auricula* from 2001.

The author of criticism and poetry, Poul Borum, has amongst many other things written the very influential book *Poetisk modernisme* (Modernism in Poetry) from 1966. This book, in which the inter-war period avant-garde plays a significant role, has had strong influence on several poets in Denmark in the last decades.

Another important person who has introduced the inter-war period avant-garde art is Peter Laugesen – the author of the essay collection *Kunsthistorier. Det indre rums kosmonauter* (Histories of Art. Cosmonauts of the Inner Space) from 1991. In this book, Laugesen discusses numerous important artists and works from the inter-war period avant-garde such as Kasimir Malevich, Gertrude Stein, Hugo Ball, Kandinsky, Arp, Breton, Robert Desnos, Khlebnikov, Gustaf Munch-Petersen, Gunnar Björling, and Antonin Artaud. Laugesen also focuses on American neo-avant-garde and the works of the beat generation poets and artists such as William Burroughs, Jack Kerouac, Charles Olson, John Cage, Robert Creeley, Robert Smithson, and Jackson Pollock. Since the 1960s, all of these poets and artists have been an important source of inspiration for the most recent generations of Danish poets from Klaus Høeck and Dan Turèll to Ursula Andkjær Olsen, Martin Glaz Serup and Mette Moestrup.

In the last decades, poet and critic Niels Frank has advocated a new interpretation of the inter-war period avant-garde. Niels Frank has consistently worked with poetic role models that were different from the canonisised modernist role models, which you find among the Danish poets of the 1980s. Niels Frank's poetic idols are esoteric avant-garde poets such as Wallace Stevens and Gunnar Björling and, from American neo-avant-garde, John Cage and John Ashbery.

We also find another type of return of the inter-war period avant-garde in Danish poetry around the year 2000, namely the translations of poets from the time of Dada, Futurism, and Surrealism who have not previously been translated. A characteristic example is the series in 12 volumes called *Verdenslyrik* (World Poetry), edited by Erik Skyum-Nielsen and Niels Frank, in which we find a number of poets who has never been translated before. Here, we have some of the most experimental poets of the early European avant-garde such as Gertrude Stein, Max Jacob, and Kurt Schwitters. The reason for the translation of the works of these poets in recent years is that the poetry and the critique in these years in many ways correspond with the aesthetics of the inter-war avant-garde compared to earlier years.

The last example on how the avant-garde strategies of the inter-war period have had a revival around the year 2000 has to do with the use of the literary montage form. In the montage form, stylistic elements associated with different contexts are installed in one piece of art and the aim is to undermine the notion of an authoritative, monologic enunciation. A characteristic feature of the avant-garde montage is its multivoicedness as exemplified by, for instance, Peter Laugesen, Klaus Høeck, Per Aage Brandt, Claus Carstensen, Peter Nielsen, Viggo Madsen, Ursula Andkjær Olsen, Martin Glaz Serup, and Mette Moestrup.

Unfortunately there is not enough space here to discuss all aspects of the return of the inter-war period avant-garde in new Danish poetry. However, I hope that this article has given you an idea and understanding of the topic, which of course can be followed up by further discussion.

References

Borum, Poul (1966). *Poetisk modernisme*, Copenhagen.

Bukdahl, Lars (1987). *Readymade!*, Copenhagen.

Bürger, Peter (1974). *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main.

Foster, Hal (1996). *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge.

Frank, Niels (1993). *Yucatán*, Copenhagen.

Højholt, Per (2001). *Auricula*, Copenhagen.

Larsen, Peter Stein (2004). "Genreekspansioner. Transformationer af det centrallyriske i ny dansk litteratur", in: *KRITIK 168-69*, Copenhagen.

Larsen, Peter Stein (2004). "Oversatte outsidere. Om reaktualiseringen af to tidlige avantgardister, Gertrude Stein og Max Jacob, i dansk digtning", in: *Reception nr.54*, Copenhagen.

Laugesen, Peter (1991). *Kunsthistorier. Det indre rums kosmonauter*, Copenhagen.

Nielsen, Carsten René (1989). *Mekaniker elsker maskinsyerske*, Copenhagen.

Nielsen, Carsten René (1995). "Ubestandige papirsbåde", in: *Ildfisken nr.13*, Århus.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/006/

"L'art, expression de la Société, est précurseur et révélateur". The Heterogeneity of the Notion of "Avant-Garde"

Per Bäckström
University of Tromsø, Norway
per.backstrom@uit.no

In this article, I shall try to shed some new light upon the notion of avant-garde, with the purpose of showing its different national use and heterogeneity of meaning. This pluralism is overlooked today because of the hegemony of English in academic studies, which leads one to believe that a consensus exists in the use of the term "avant-garde", since so many academics write their articles and books in this language. This article, therefore, is an attempt to recuperate the notion of "avant-garde" to stringent use and gain a deeper insight into the aesthetic movements of modernity and late modernity. I hope to show that, despite the fact that many writers believe that there exists only one recognition of the notion of "avant-garde", the understanding of the Anglo-American "centre" is actually as peripheral as that of other countries – which are normally regarded as peripheries. Instead of retaining the logocentric dichotomy of centre-periphery, an understanding of the heterogeneity forces us to realize that this dichotomy is of no value, since all understandings are equally peripheral when it comes to the notion of "avant-garde" in an international perspective.

> L'art, expression de la Société, exprime, dans son essor le plus élevé, les tendances sociales les plus avancées; il est précurseur et révélateur. Or, pour savoir si l'art remplit dignement son rôle d'initiateur, si l'artiste est bien à l'avant-garde, il est nécessaire de savoir où va l'Humanité, quelle est la destinée de l'Espèce. [---] à côté de l'hymne au bonheur, le chant douloureux et désespéré. […] Étalez d'un pinceau brutal toutes les laideurs, toutes les tortures qui sont au fond de notre société.1
>
> Gabriel-Désiré Laverdant, 1845

Metaphors grow old, turn into dead metaphors, and finally become clichés. This succession seems to be inevitable – but on the other hand, poets have the power to return old clichés into words with a precise meaning. Accordingly, academic writers, too, need to carry out a similar operation with notions that are worn out by frequent use in everyday language. One metaphor that has been hollowed out in such a way, through lax use by journalists and literary historians, is the concept of "avant-garde". In this article, I shall try to shed some new light upon this notion, with the purpose of showing its different national use and heterogeneity of meaning. This pluralism is overlooked today because of the hegemony of English in academic studies, which leads one to believe that a consensus exists in the use of the term "avant-garde", since so many academics write their articles and books in this language. The current analysis is directed towards theoreticians' ways of dealing with the notion in question, by which I mean everybody who writes or thinks about the notion of "avant-garde". This article is an attempt to recuperate the term to stringent use and gain a deeper insight into the aesthetic movements of modernity and late modernity.[2] I hope to show that, despite the fact that many writers believe that there exists only one recognition of the notion of "avant-garde", the understanding of the Anglo-American "centre" is actually as peripheral as that of other countries – which are normally regarded as peripheries.[3]

The notion of "avant-garde" was adopted from military use in the 1820s by a group of Utopians closely connected to Saint-Simon.[4] The metaphor was evidently coined in France

---

1 Gabriel-Désiré Laverdant. *La Mission de l'art et du rôle des artistes*, Paris: Aux bureaux de la Phalange, 1845, pp. 4, 24. My article originated as a paper presented at the conference: *Rethinking the Avant-Garde: Between Politics and Aesthetics*, University of Notre Dame, South Bend, Indiana, USA, 14–15 April 2000; it has also been published in an earlier version: Per Bäckström, "Avant-Garde, Vanguard or 'Avant-Garde'. What We Talk About When We Talk About Avant-Garde", in *Representing. Gender, Ethnicity and Nation in Word and Image,* Karin Granqvist & Ulrike Spring (ed.), Tromsø: Kvinnforsk Occasional Papers, 2001. This first article was but a preliminary inquiry, and I have since felt that I did not entirely grasp the entire breadth of the problem. I have now realized that the problem may lie in the fact that English today is the *lingua franca* in a globalized world, thereby covering up the heterogeneity of understanding of the notion of "avant-garde" that exists. The problem is that the "great divide" between a Germanic and a Romance understanding *appears* to be bridged by the (Anglo-)American use of the term.

2 I shall use the notion of "late modernity", instead of the inappropriate notion of "post-modernity" (one cannot claim to be post something without arguing in a *circulus vitious*), in accordance with Anthony Giddens. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford: Stanford University Press, 1991 [1984], p. 3. For an elaboration of these notions, see the introduction to my doctoral thesis: Per Bäckström. *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, Lund: Ellerström, 2003.

3 There are of course researchers who reflect critically on the notion of "avant-garde" and who do not take its content for granted, one of them being: Paul Mann. *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.

4 According to Matei Calinescu, it was Saint-Simon who formulated the premises for art to be avant-garde in 1820, but it was others around him who adopted the military term as a metaphor in 1825, Matei Calinescu. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1987, pp. 101–02. The actual time is debated, but since Saint-Simon had a central

and it was there that it became popular during the nineteenth century. From here, the notion spread into the art world all over Europe – at different moments in history, as we shall see. The means and strategies of the avant-garde movements during the first quarter of the twentieth century have become some of the most significant emblems of the aesthetics of modernity. During the 1960s, a broad attempt was made to define the notion of "avant-garde" *sensu stricto*, as a reaction to the post-war avant-gardes that started up during the 1950s, but during the last decades of the twentieth century the term as such became so broad and diffuse that it was evident it could not signify anything, and had instead been hollowed out into an empty signifier by extensive everyday use.[5] Since at least the middle of the 1990s, though, a debate on the issue of avant-garde has gradually developed again, a fact that makes it even more urgent to try to disentangle the varying meanings and uses of the concept as such.[6]

In this article I shall take as my point of departure the different meanings attached to the notion in a linguistic north–south perspective and show how it is possible to divide this understanding according to two main lines and four or five words.[7] This roughly corresponds to the differences between Germanic and Romance-speaking countries, even though the problem is further complicated by the fact that Anglo-Americans have yet another understanding of the notions of "modernism" and "avant-garde". I should have preferred to employ the term "Germanic" in the linguistic sense, i.e. to include the Anglo-American language regions. However, their use of these notions is a tricky one, since – even though Anglo-Saxon belongs linguistically to the Germanic group of languages – American scholars' understanding, especially, of "modernism" and "avant-garde" does not coincide with the current meaning of these terms among writers in other Germanic languages, a fact that I shall return to in what follows.[8]

---

role in the development, this period seems sufficiently probable, since I have no urge to establish the "exact" date of the transfer.

5 A quick search for the term "avant-garde" in Google will make this perfectly clear.

6 As may be seen from the fact that the series Avant-Garde Critical Studies, published by Rodopi, was started as early as 1987.

7 This analysis will necessarily lead to certain generalizations and, although one should not generalize, this is necessary in order to grasp the complexity of the problem, which is caused by the heterogeneity of understanding that is not at all reflected in the debate. The problem with generalization is that it is always possible to find exceptions but, although this is not a proper objection to my argument, which is based on principal (approximate) *similarities* in understanding, the exceptions are very interesting in themselves. The Germans, for example, prefer to use the notion of "Die Moderne", instead of "modernism". Hubert van den Berg has pointed out to me that the use of "modernism" and "avant-garde" in Dutch and Flemish is not in accordance with the Germanic use. It is of course also urgently necessary to explore the different meanings in e.g. an East-West perspective as well, but – since I do not speak the Slavic languages, amongst others – this has to be left to other researchers. My colleague Agata Jakubowska at Adam Mickiewicz University in Poznan has, however, advised me that "avant-garde" and "modernism" are used in Poland in the same way as in Germanic countries, but with an inclination to use avant-garde as the preferred term: "end of 60s and 70s, 'modernism' is beginning to be used to describe something that is not avant-garde enough", e-mail 13 January 2007. Both variations are worth a treatise in themselves, together with other, similar exceptions, but such an analysis of the use of the notions of modernism and avant-garde mainly belongs in a local plane, an investigation that I hope will be carried out on a national basis, where this has not yet occurred.

8 As may be seen from two volumes on neo-avant-garde published by Rodopi, reviewed by me in *Nordlit* no. 21 2007 <Hhttp://www.hum.uit.no/nordlit/index.htmlH>, the Anglo-Saxon theoreticians seem to entertain a more European view of these notions, even though the understanding is made problematic by the American impact in general. I shall therefore refer to an American understanding in comparision to the Germanic and Romance. *Avant-Garde/ Neo-Avant-Garde*, Dietrich Scheunemann (ed.), Avant-Garde Critical Studies 17, Amsterdam & New York: Rodopi, 2005; *Neo-Avant-Garde*, David Hopkins (ed.), Avant-Garde Critical Studies 20, Amsterdam & New York: Rodopi, 2006. In these books, though, there is no problematization at all of the different understandings between, for example, the Romance-speaking countries and the Germanic, where Renato Poggioli, for example, is placed on a par with other theoreticians with a less

In order to exemplify this problem I should like to cite two respected literary critics, one from Italy and one from the US, talking about the relationship between avant-garde and kitsch or mass culture. The first theoretician is Umberto Eco who, in his book *The Open Work* (1989), originally published in Italian in 1962 as *Opera aperta*, comments that:

> The definition of Kitsch as a communication aiming at the production of an immediate effect has certainly helped to identify it with mass culture, and to set it in dialectic opposition to the "high" culture proposed by the avant-garde.[9]

Compare this with what Andreas Huyssen says in his 1986 book *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*:

> My point of departure, however, is that despite its ultimate and perhaps inevitable failure, the historical avant-garde aimed at developing an alternative relationship between high art and mass culture and thus should be distinguished from modernism, which for the most part insisted on the inherent hostility between high and low.[10]

Umberto Eco and Andreas Huyssen seemingly represent contrary positions, and one might therefore ask: who is mistaken? The answer, though, cannot be a straightforward one, since they are both right in their different contexts. The underlying reason for Eco and Huyssen's inconsistency is actually to be found in their different national and linguistic backgrounds: Eco is Italian and Huyssen works in America – though he is German of origin – and a wide ocean divides their use of the word "avant-garde".

The concept of avant-garde before 1960

To put my main argument simply: the Romance-speaking theoretician's use of the term "avant-garde" is quite different from the Germanic-speaking critic's not-so-inclusive understanding of the same term. In my opinion, the translation of the Umberto Eco quotation is misleading, since Eco is not talking about avant-garde in the strict Germanic sense at all, but of "avanguardia", which is a different notion. He is thereby referring to a phenomenon that may best be translated as the – highly disputed – notion of "high modernism", a term sometimes used when talking about the aesthetic movements of the 1920s in the (Anglo-) American languages, including a core of modernist and avant-garde artists.[11] I shall therefore

---

inclusive notion of "avant-garde" than that of Peter Bürger. The translation of Poggioli's *Teoria dell'arte d'avanguardia* seems to have functioned as an eye-opener for the Anglo-Americans, something that is made evident by the fact that it was translated as "*The* theory of the avant-garde", not just "Teoria" as in the original. Renato Poggioli. *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna: Il Mulino, 1962; Renato Poggioli. *The Theory of the Avant-Garde* [Teoria dell'arte d'avanguardia], Gerald Fitzgerald (transl.), Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1968 [1962].

9 Umberto Eco. *The Open Work*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989, p. 185. The chapter in *The Open Work* from which this citation is taken comes from another book, though, and the translator has not respected the italics of the original: "Se si evidenzia la definizione del Kitsch, come *comunicazione che tende alla provocazione dell'effetto*, si comprende allora come sia venuto spontaneo identificare Kitsch e cultura di massa: vedendo il rapporto tra cultura "superiore" e cultura di massa come una dialettica tra avanguardia e Kitsch", Umberto Eco. *Apocalittici e integrati*, Milano: Tascabili Bompiani, 1988, p. 72.

10 Andreas Huyssen. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, p. viii.

11 Fredric Jameson, to whom I shall return, uses the notion of "high modernism" in the sense I have indicated: "This very commitment to the experimental and the new, however, determine an aesthetic that is far more closely related to the traditional ideologies of high modernism proper than to current postmodernisms, and is indeed – paradoxically enough – very closely related to the conception of the revolutionary nature of high modernism that Habermas faithfully inherited from the Frankfurt School", Fredric Jameson, "Foreword", in

use this term, for lack of a better notion, to capture the similarity between the Romance and (Anglo-)American understanding of the aesthetic movements in modernity. An understanding of what the core of avant-garde or (high) modernism is does seem to exist (Dada, Russian futurism, Expressionism, Surrealism, etc.), but there is a big difference between the inclusiveness of the term as used by different nations.

In Romance-speaking countries there seems to be an awareness of the heterogeneity of the avant-garde movements: there is not really anything like "the avant-garde" in the singular, but there are several disparate movements that share a collective feeling or idea about art – with Ludwig Wittgenstein building on family likeness rather than identity.[12] On the other hand, no second term exists that corresponds to the Anglo-American notion of "modernism".[13] Romance speakers normally prefer to use one and the same term, i.e. "avant-garde" in the different national variations, to refer to the dynamic art movements of the twentieth century.

This is a fact made clear when looking at instances of how the concept is employed in Romance languages. The Spanish critic Guillermo de Torre discusses James Joyce, T. S. Eliot and André Gide using the concept of "vanguardia" in his early book (1925) on the subject, *Literaturas europeas de vanguardia*.[14] In *L'avanguardia e la poetica del realismo*, the Italian critic Paolo Chiarini discusses both Virginia Woolf and Thomas Mann.[15] And the best-known Romance language treatise on the avant-garde, the Italian critic Renato Poggioli's *Teoria dell'arte d'avanguardia*, translated as *The Theory of the Avant-Garde*, includes the following:

Jean-François Lyotard. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Manchester: Manchester University Press, 2001, p. xvi. "Modernism" is a too wide a term by comparison with the Romance word "avanguardia", which makes it necessary to create this delimitation, even though the notion of "high modernism" is not used by all American theoreticians, and the Anglo-Saxon speaking subjects may even refute the notion totally. There is an Anglo-American tendency, though, to use "modernism" to represent a larger notion and include the avant-garde, which I personally see as a contradiction in terms. In the best treaty written on modernism that I know of, Ástráður Eysteinsson's *The Concept of Modernism* 1990, one reads, for example: "In that case, 'modernism' is necessarily the broader term, while the concept of the 'avant-garde' has proven to enjoy a good deal of 'free-play' within the overall reach of modernism. At the same time, nothing that is modernist can escape the touch of the avant-garde", Ástráður Eysteinsson. *The Concept of Modernism*, Ithaca: Cornell University Press, 1990, p. 177.

12 See Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico–Philosophicus*, in *Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960.

13 Even though one finds that Rubén Darío used the word "modernismo" during the 1890s, it had a different meaning and later it was not possible to continue to use this notion, since the Church appropriated the term as a description of its own development. For a discussion on Spanish "modernismo", see e.g. Peter Luthersson. *Modernism och individualitet. En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart*, Stockholm/Lund: Symposion, 1986, pp. 31–32, who is one of the few to discuss this fact. In Brazil there was an avant-garde movement during the 1920s that called itself "modernismo" in Portuguese, against which the avant-gardes of the sixties reacted as their avant-garde tradition. Claus Clüver makes it clear that this notion is not an adequate equivalent of the Anglo-American notion of "modernism", but rather the Romance, even Germanic, understanding of "avant-garde", see e.g. Claus Clüver, "The 'Ruptura' Proclaimed by Brazil's Self-Styled 'Vanguardas' of the Fifties", in *Neo-Avant-Garde,* David Hopkins (ed.), Avant-Garde Critical Studies 20, Amsterdam & New York: Rodopi, 2006; Claus Clüver, "Brasilien", in *Metzler Lexikon Avantgarde,* Hubert van den Berg & Walter Fähnders (ed.), Stuttgart: J.B. Metzler Verlag (forthcoming), 2007.

14 Guillermo de Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia* [Literaturas europeas de vanguardia], Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971 [1925], pp. 30, 42.

15 Paolo Chiarini. *L'avanguardia e la poetica del realismo*, Bari: Laterza, 1961, pp. 10–11.

> About this we must admit, without further ado, that the avant-garde as much as any other art current, even perhaps more extremely and intensely, is characterized not only by its own modernity but also by the particular and inferior type of modernism which is opposed to it.[16]

This last quotation, with its rather confusing use of the term of "modernism", makes it apparent that the Romance-speaking subjects do not recognize this notion in the Anglo-American sense of the word. Rather, the preference is for the native varieties of the concept, "vanguardia", "vanguarda", "avanguardia" or "avant-garde", well-established terms that contain a theoretical significance in their respective linguistic contexts. Worse, the above citation of Poggioli in translation into English is based on a misunderstanding, since the original reads:

> Ed a questo proposito va senz'altro ammesso che alla pari d'ogni altra corrente artistica, anzi forse in modo anche più estremo ed intenso, l'avanguardia si contrassegna non solo dalla modernità che le distingue, ma anche dal tipo particolare e deteriore di *modernismo* che vi si oppone o vi corrisponde.[17]

Poggioli is not talking about the Anglo-American notion of "modernism" at all: he is referring to the aesthetic movement of "modernismo" in the Romance countries, which is something completely different. Matei Calinescu, for another, points out the same difference between "modernismo" and "vanguardia" as Poggioli: "A similar process took place in Spain, but there the notion of 'vanguardia' was, from the very beginning, opposed to that of 'modernismo'".[18]

The term "avant-garde" continued to be used in Romance countries in the same way, even after the 1960s. Octavio Paz discusses the avant-garde, including James Joyce, T. S. Eliot and Ezra Pound, in his book *Children of the Mire. Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, published in 1974, well after the debate about this concept had started in Germanic-speaking countries.[19] The Anglo-Americans, on the other hand, do not seem to recognize Romance speakers' use of the word "avant-garde", since for example Eco's term *avanguardia* is mistakenly translated as "avant-garde", and not more correctly – as I shall insist – as "high modernism".

A rather recent example of the inconsistency in the use of this term is found in the German critic Jochen Schulte-Sasse's foreword to the translation of Peter Bürger's *Theorie der Avant-garde*,[20] published in English in 1984, where Schulte-Sasse critically discusses Renato Poggioli's contribution to the analysis of the term avant-garde:

16 Poggioli 1968, pp. 216–17.
17 Poggioli 1962, p. 241, my italics.
18 Calinescu 1987, p. 118. This explanation works for Italy as well, of course.
19 Octavio Paz. *Children of the Mire. Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde* [Los hijos del limo], Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1974 [1974].
20 Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

> Poggioli's criteria are both historically and theoretically too unspecific; his arguments cannot accomplish what must be the primary task of a "theory of the avant-garde": to characterize with theoretical accuracy the historical uniqueness of the avant-garde of the 1920s (Futurism, Dadaism, Surrealism, the left avant-garde in Russia and Germany).[21]

I can only agree that Poggioli is "too unspecific", and the reason for this is that his aim is *not* to "characterize […] the historical uniqueness of the avant-garde" in the Germanic sense. Poggioli's main task is to characterize the dominant strategies of "avanguardia", of which the Anglo-American equivalent is the notion of "high modernism". Why else would he be discussing Joyce, Eliot, Yeats and others, under the heading of "avanguardia", just as Romance-speaking theoreticians in general do?[22] In the foreword by Schulte-Sasse there is also a comment that sheds light on the difference between the Germanic use of the notions of "modernism" and "avant-garde", on the one hand, versus the Romance-speaking countries' use of "avant-garde", "avanguardia", "vanguarda" and "vanguardia" and the Anglo-American use of "modernism" on the other hand, when he writes about Poggioli:

> His book is vulnerable, owing to his inability to determine the qualitative (and not just the quantitative) difference between romanticism and modernism. Yet, in his tendency to equate modernism and the avant-garde – and subsume both under the label 'modernism' – Poggioli typifies the Anglo-American tradition.[23]

Schulte-Sasse apparently judges Poggioli according to the norms of a less inclusive Germanic tradition, and is thus not able to realize that Poggioli is actually a typical representative of the Romance and not the Anglo-American tradition, even though Schulte-Sasse, like most Germanic speakers, has obviously read Poggioli in the Anglo-American translation. The confusion is caused by the fact that the Romance meaning of "avant-garde", in the way that Poggioli and other Romance theoreticians employ it, is more or less synonymous with the Anglo-American notion of "high modernism". Schulte-Sasse, however, is mistaken when he associates Poggioli with an Anglo-American tradition, since – as we have seen – for Poggioli, modernism is *not* the hegemonic term, since he does not refer to the Anglo-American notion of "modernism" at all, but instead to the inferior *Other* in the Romance context: *modernismo*. What Schulte-Sasses makes clear, though, is the apparent *contradiction in terms* that arises when the Anglo-Americans equate the two notions of "modernism" and "avant-garde", thereafter placing one of them – "modernism" – hegemonically above the other.

The desire for definition

To the best of my knowledge, few scholars have as yet paid attention to the vast difference between the Romance and Germanic uses of the term avant-garde, and I believe that the reason for this is the debate about "the death of the avant-garde" from the 1950s onwards, a debate that has blurred the fact that the definition of the term has not been parallel on both sides of the language 'barrier'. The debate started as a reaction (on the part of the theoreticians) to the passivity of the avant-gardist movements immediately after the Second World War. This inactivity had already set in during the decades before the war, with a witch-hunt

21 Jochen Schulte-Sasse, "Foreword. Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde", in *Peter Bürger. Theory of the Avant-Garde*, Theory and history of literature 4, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. x.

22 Poggioli 1968, p. 224.

23 Schulte-Sasse 1984, p. xiv.

against avant-garde movements in Germany and the Soviet Union from the late 1920s until at least 1945 and 1953, respectively.

During the 1960s, a stream of texts appeared that speculated about the "failure" of the avant-garde: Leslie Fiedler declares "The Death of Avant-Garde Literature"; Hans Magnus Enzenberger speaks of "Die Aporien der Avantgarde"; James S. Ackerman talks about "The Demise of the Avant-Garde"; Robert Hughes writes about "The Decline and Fall of the Avant-Garde", to mention just a few.[24] Of course, all these critics had a very reasonable point in perceiving the avant-garde as a fiasco, when one considers the "failure" of "the historical avant-garde" in trying to forge coalitions with the revolutionary parties of the 1920s. These coalitions mainly turned out to be the impetus for the witch-hunt just mentioned, rather than a successful merger of art and life.

However, the theoreticians of the 1960s take their point of departure not only in the non-existence of avant-gardes immediately after the war: they also, explicitly or implicitly, respond to the re-appearance of avant-gardes during the 1950s and 1960s. These movements started as a reaction on the part of a new generation of writers and artists against the above-mentioned lack of continuance of an avant-garde tradition, and in the context of a similar socio-political situation to that of the 1910s and 1920s. Critics seem to have felt the urge to declare these "neo-avant-garde" artists bankrupt almost before they got the chance to act out their strategies in the streets and in galleries. In their attacks on the post-war avant-gardes the theoreticians searched for stable ground as a foundation for their analysis of the "decline" of the avant-gardes. This necessitated a concrete definition of what "avant-garde" as a concept was taken to represent.

The 1960s is therefore characterized not only by attacks on neo-avant-gardes, but also by the emergence of books and articles trying to close in on what "the historical avant-garde" really was. At a distance of forty years and a world war, the avant-garde movements of the 1920s stood out as something that could not be accurately designated solely by the Anglo-American term "modernism". Thus, Germanic-speaking nations imported the notion of avant-garde from the Romance languages, a word that had not really been used in Germany before the 1960s.[25]

If one considers Anglo-American as part of the Germanic language area, the notion of "avant-garde" had, similarly, seldom been used here, with the main exception of the American art critic Clement Greenberg, who investigated a phenomenon he called avant-garde in the article "Avant-Garde and Kitsch" (1939).[26] By the term avant-garde he means a movement in opposition to kitsch, but if one considers the approach of different movements to "the great divide" between high and low art, in Andreas Huyssen's sense, as a criterion for the difference between avant-garde and modernism, Greenberg is actually talking about "high modernism" in a traditional American fashion.[27] This is made absolutely clear by the earlier cita-

24 Leslie A. Fiedler, "The Death of Avant-Garde Literature", in *The collected Essays of Leslie Fiedler,* vol. II, New York: Stein and Day, 1971, originally published in *New York Herald Tribune Magazine*, May 17, 1964; Hans Magnus Enzenberger, "Die Aporien der Avantgarde", in *Einzelheiten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962; James S. Ackerman. "The Demise of the Avant-Garde. Notes on the Sociology of Recent American Art", *Comparative Studies in Society and History*, 1969: 2; Robert Hughes, "The Decline and Fall of the Avant-Garde", in *Idea Art. A Critical Anthology,* Gregory Battcock (ed.), New York: E.P. Dutton, 1973.

25 As Ulrich Weisstein has convincingly argued: Ulrich Weisstein, "Le Terme et le concept d'avant-garde en Allemagne", *Revue de l'Université de Bruxelles* 1975.

26 Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", in *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, 1961 [1939].

27 "Greenberg uses the two terms [avant-garde and modernism] more or less interchangeably", David Cunningham, "Making an Example of Duchamp. History, Theory, and the Question of the Avant-Garde", in *Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde,* Dafydd Jones (ed.), Avant-Garde Critical Studies 18, Amsterdam & New York: Rodopi, 2006, p. 272. "Modernists such as T. S. Eliot and Ortega y Gasset

tion from Umberto Eco, who, in turn, makes a critique of Clement Greenberg's article. This means that the similarities between the American understanding of "avant-garde" (or, as I call it, high modernism) and the Italian understanding of "avanguardia" are so closely related that they understand each other perfectly, even though Greenberg goes against American common use at that time and talks about avant-garde instead of (high) modernism.

The lack of a significant term for the "revolutionary" art movements of the 1960s therefore provided the impetus that led Germanic-speaking theoreticians to import the metaphor of "avant-garde" from Romance-speaking countries and in general attribute to it a less inclusive sense.[28] The concept of "modernism" was too wide to be useful in an explanation of the phenomenon, and using limitations such as "high modernism", signifying the art movements of the 1920s, was no better an option. It therefore proved necessary to coin a new term in order to make it possible to distinguish between modernism as a purely aesthetic movement and avant-garde as both an aesthetic and a political movement, and by this the Germanic understanding singles out the core of the understanding of avant-garde – Dada, Italian and Russian Futurism, Surrealism, Expressionism, etc., by not including modernists such as James Joyce, T. S. Eliot and Virginia Woolf, who are included in the Romance and American understanding.

In my opinion, the use of the Anglo-American notion of "modernism" before the 1960s does not entirely coincide with the Romance-speaking use of the term "avant-garde". Anglo-American theoreticians approached the phenomenon from a modernistic point of view, while Romance-speaking subjects took an approach that was closer to the historical avant-garde movements of the 1920s. The reason for these differing approaches seems to be the role that avant-gardes played in the aesthetics of the early twentieth century. In Romance-speaking countries, the avant-garde movements as such were more in the forefront of artistic development as a whole, whilst in Germanic countries – outside of the German-speaking countries – several different modernistic currents took the lead, making a deep impact on, for example, Anglo-American understanding of the notion of "modernism".[29]

This, I would say, is the reason for the adoption of a second concept in German-speaking countries characterizing the art movements of the 20th century. There was no actual need to import a second term to Romance-speaking countries, since they could manage with – as Jochen Schulte-Sasse puts it – their "unspecific" notion that, moreover, could be applied with the prefix "neo" to different phenomena occurring during the second half of the century.

---

emphasized time and again that it was their mission to salvage the purity of high art from the encroachments of urbanization, massification, technological modernization, in short, of modern mass culture. The avant-garde of the first three decades of this century, however, attempted to subvert art's autonomy, its artificial separation from life, and its institutionalization as 'high art' which was perceived to feed right into the legitimation needs of the 19th-century forms of bourgeois society", Huyssen 1986, p. 27. Huyssen clearly perceives the similarity between the Spanish "vanguardia" and the Anglo-American notion of "modernism", since he places the *vanguardia* philosopher Gasset in the category of "modernism", even though Huyssen does not seem to recognize the hegemonic inclusiveness of the latter term.

28 By "revolutionary" I do not mean political art currents in general, but movements – such as "the historical avant-garde" – that are both politically and aesthetically inclined, in a way that foregrounds the aesthetic practice.

29 The importance of, for example, the Dada movements in Germany and Geneva on the avant-garde is undisputed. Whether Expressionism belongs to the avant-garde or not is highly debated, but the movement is usually included in theoretical approaches to the avant-garde. For an extensive and highly interesting discussion on Expressionism, see Richard Murphy. *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999. In Great Britain there was almost no avant-garde, with the exception of Vortex, which I would say was a typically continental phenomenon, since Wyndham Lewis, Ezra Pound and T. S. Eliot were all directly influenced by the French, and especially the Italian, avant-gardes, and not by any Anglo-Saxon art movements, which instead became the direct subject of attacks by Vortex.

The German critic Peter Bürger is the main figure in the aforementioned "wild bunch" of theoreticians who declared the impossibility of a neo-avant-garde.[30] He is also the one who has taken upon himself the task of analyzing the avant-garde proper in his book *Theorie der Avantgarde* (1974) (*Theory of the Avant-garde* 1984),[31] and thanks to him we now have a better understanding of what he calls "the historical avant-garde", i.e. the "revolutionary" art movements in the short period stretching from about 1905 to 1925, even though one should extend the period to roughly 1930.[32] The goal of the historical avant-garde was to reintegrate art into life, but not in the "modernist" way, which I would describe as an attempt to elevate life to the level of art (an aestheticization of life). The ambition was rather the opposite: to include art as a natural component of life (a richer life), since art appeared to be autonomous and had no contact with everyday life.[33] For that purpose, the avant-garde had to attack "art as institution", and with it the concept of "the work of art".[34]

---

30 He is therefore the main target in the earlier-mentioned two books on the neo-avant-garde: *Neo-Avant-Garde 2006*; *Avant-Garde/ Neo-Avant-Garde 2005*.

31 Bürger 1974; Peter Bürger. *Theory of the Avant-Garde* [Theorie der Avantgarde], Michael Shaw (transl.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 [1974].

32 Peter Bürger's lack of definition of what he means by the notion of "avant-garde" is another significant problem in his book. This is something he touches upon very roughly in an easily-overlooked footnote, and that is all: "The concept of the historical avant-garde movements used here applies primarily to Dadaism and early Surrealism but also and equally to the Russian avant-garde after the October revolution. Partly significant differences between them notwithstanding, a common feature of all these movements is that they do not reject individual artistic techniques and procedures of earlier art but reject that art in its entirety, thus bringing about a radical break with tradition. In their most extreme manifestations, their primary target is art as an institution such as it has developed in bourgeois society. With certain limitations that would have to be determined through concrete analyses, this is also true of Italian Futurism and German Expressionism. / Although cubism does not pursue the same intent, it called into question the system of representation with its linear perspective that had prevailed since the Renaissance. For this reason, it is part of the historic avant-garde movements, although it does not share their basic tendency (sublation of art in the praxis of life)" Bürger 1984, p. 109, note 4. I conclude from this that his statement refers to the period 1905–1925. This is a typical example of the criticism I expressed in the beginning of this article: theoreticians very seldom define what they are talking about when they refer to the avant-garde (or modernism). Besides, singling out the Russian avant-gardes before the October Revolution without any justification is absolutely astonishing.

33 This is my interpretation of Bürger's famous statement, a statement that has received a good deal of critique. His division between art and life has been criticized from a Marxist perspective, but in general very little has been done to elaborate on the notions *per se*. (Hal Foster does raise this question, though, see e.g. Hal Foster. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996, pp. 15–17). What exactly is Bürger implying with his notions, and – more importantly – what does avant-garde mean here? My own assumption is that art – of course – is not Art, i.e. art as institution, but the free creativity put into play as the sole denominator for art (this, of course, creates the presumed paradox that avant-garde makes art while destroying art outrageous, since art is not identical to Art, i.e. making art does not prevent one from attacking the institution of art). The same is true in life: what exactly does the avant-garde mean in life? Well, I do not completely agree with Ben Highmore that the avant-garde means simply everyday life, since I perceive the statements of the avant-garde as implying – as I explain above – a creative life (a lot of their criticism is with regard to the lethargic state of everyday life, a life *not* worthy of being stood up for). Ben Highmore. *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*, London: Routledge, 2002. In this case, merging art and life means living a creative life in every aspect of the word: a richer life. "Estrangement is a mode of aesthetic distancing from the common, the everyday; that which is expected and reproduced through habit, social dictate and conceptual hierarchy", Joel Freeman, "Ernst Bloch and Hugo Ball. Toward an Ontology of the Avant-Garde", in *Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde,* Dafydd Jones (ed.), Avant-Garde Critical Studies 18, Amsterdam & New York: Rodopi, 2006, p. 241.

34 For a discussion on the relationship between neo-avant-garde and the notion of art, see e.g. Sven-Olov Wallenstein, "Transformative Technologies: Notes Towards a Redefinition of the Avant-Garde", *Cabinet* 2001: 2, pp. 25–28.

The problem with Bürger's analysis is not so much his reflection on the historicity of the epoch of "the historical avant-garde" as his transposition of his results as valid for a period that comes after as well, a strategy that is not really possible on the methodological premises that he himself has set up. Basically, a theory based on an epoch that has passed cannot be transferred in order to explain another, chronologically later period. The following, often quoted, statement by Bürger is therefore quite remarkable:

> The concept 'historic avant-garde movements' distinguishes these from all those neo-avant-gardiste attempts that are characteristic for Western Europe and the United States during the fifties and sixties. Although the neo-avant-gardes proclaim the same goals as the representatives of the historic avant-garde movements to some extent, the demand that art be reintegrated in the praxis of life within the existing society can no longer be seriously made after the failure of avant-gardiste intentions. If an artist sends a stove pipe to an exhibit today, he will never attain the intensity of protest of Duchamp's Ready-Mades. On the contrary, whereas Duchamp's Urinoir is meant to destroy art as an institution (including its specific organizational forms such as museums and exhibits), the finder of the stove pipe asks that his 'work' be accepted by the museum. But this means that the avant-gardiste protest has turned into its opposite.[35]

Besides the fact that Peter Bürger's argument is inconsistent, since Duchamp himself, like the fictive neo-avant-gardiste, made the effort to have his work accepted at an exhibition, Bürger does not – in 1974 – observe that the notion of art has changed, or rather "imploded", after the massive attack on art as institution put forward by the historical avant-gardes and their "inheritors" in the 1960s. The changed socio-political context, as well as a cultural scene more or less steered by the avant-garde, makes comparison difficult between the "historical avant-garde" and a potential neo-avant-garde. In order to analyse the new avant-gardes one needs to contextualize their methods, in the same manner as Bürger historicized the historical avant-garde, but without positioning – as he does – what one historicizes as a norm for movements that follow. Hal Foster, in the light of the notion of *Nachträglichkeit*, as elaborated by Sigmund Freud and Jacques Lacan, argues that the historical avant-garde can only be understood by the insights we can obtain from the neo-avant-garde reaction to this in the 1960s.[36] This is a damaging critique of Peter Bürger's project since, in the case of Foster, it seems as though Bürger is in fact describing exactly the same neo-avant-garde that he is criticizing. Amazingly, the process of *Nachträglichkeit* is clarified by Bürger's own argumentation when he discusses how the isolation and institutionalization of art was made obvious by the reaction of the avant-garde to *l'art pour l'art* that preceded it. This insight about the processes of history is made even more remarkable when he subsequently locks up the dialectical process by proclaiming the historical avant-garde as the norm for followers.

Bürger did, however, narrow the analysis down, placing it under a magnifying glass where not much escapes the eye of the analyser. His theory has become the eye of the needle through which everyone who wants to analyse the phenomenon of the avant-garde has to pass. But today, when this passage occurs in current debate, the time has come to broaden the view again in order to make it possible to perceive the issue in a larger perspective.[37] I therefore want to propose a rereading of the Romance-speaking theoreticians, who – for reasons

35 Bürger 1984, p. 109, not 4.

36 The notion of "Nachträglichkeit", as discussed by Freud and Lacan, describes the inability or impossibility of understanding a trauma when it strikes a human being, that it can only be understood – post-traumatically – at a later moment: Foster 1996, *passim*.

37 The earlier-mentioned Rodopi books on the neo-avant-garde make it absolutely clear that this debate really is over and done with: cf. my review in *Nordlit* no. 21 2007.

discussed above – have for the most part been neglected or misunderstood in Germanic-speaking treatises on the avant-garde. The approach of Guillermo de Torre, Paolo Chiarini, Renato Poggioli, Octavio Paz and others is broader, with a desire not to make the field of research too narrow, and they demonstrate greater awareness of the fact that avant-garde not only results in a break with tradition but also, in many ways, provides a continuous line from Romanticism. These theoreticians furthermore show that the *attempt* to understand avant-garde does not come *Nachträglich*, but actually erupts every time avant-garde movements occur: during the early twentieth century, in the 1960s and, as I shall argue in what follows, very probably in the 1990s as well.[38]

Avant-garde in late modernity

In the numerous treatises on the death of the avant-garde in the 1960s and after, a basic point is usually missed, namely that the neo-avant-gardes did not react against modernity, as the historical avant-garde did, but against late modernity. Therefore, they could not possibly use the same strategies as the historical avant-garde, nor could they rely on the same means. Thus, when a neo-avant-garde appears in the US after the Second World War, with the Beat Poets, it is thoroughly American, partly building on tradition rather than breaking with it, creating its own canon, incorporating Romanticism, Walt Whitman, etc., as a reaction to a different socio-political context to that of the historical avant-gardes. This behaviour, I would say, is more of a reaction to late modernity than modernity. When it comes to determining criteria for the corresponding aesthetic movement, post-modernism, these are as vast as for avant-garde and modernism, but if one examines the initial architectural movement that later gave its name to the aesthetic movement of post-modernism, two basic criteria are similar to the avant-garde: both movements use eclecticism and they break with tradition in one way or another (modernism being one of the traditions):

> For the avant-garde is a phenomenon which must be seen in relation to the broader cultural developments of its society. Just as the earlier avant-garde was an offshoot of, but antagonistic to, the dominant literary and artistic movement of modernism, the postwar avant-garde is a particular (if extreme) form of the contemporary cultural spirit known as the postmodern.
>
> The boundaries between the recent avant-garde and postmodernism are perhaps more difficult to determine than those between the earlier avant-garde and modernism since, like the old avant-garde, postmodernism itself undermines modernist assumptions – especially modernism's cultural elitism and political conservatism, its belief in the privileged status of literary language, and its search for a transcendent or ahistorical dimension of human experience.[39]

These resemblances do not make the movements identical, since the main feature that separates them is the Utopian urge that is characteristic of the avant-garde, but not of post-modernism. These similarities have, however, given rise to a confusion between the notions of "avant-garde" and "post-modernism" in the American understanding of these terms. Ameri-

38 This is evident from the similarities with the 1950s, where a debate also started after a few years' delay, when the avant-gardes showed up again. Then, as now, texts on "The (True) Death of the Avant-Garde" were written, a fact that may be interpreted as proof of the existence of the avant-garde. Rachel Schreiber. "The (True) Death of the Avant-Garde", non published paper at the international conference of ISEA (Inter-Society for Electronic Arts), in Nagoya, Japan, in October 2002. <Hhttp://www.mica.edu/schreiber/H>, read 070524.

39 Charles Russell. *The Avant–Garde Today. An International Anthology*, Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1981, pp. 7–8.

cans sometimes have difficulties in perceiving that the rise of what they called post-modernism in the US is not identical to the outburst of avant-gardism in Europe at roughly the same time; they even, in some confusing cases, identify post-modernism as avant-garde, or include avant-garde under the notion of "post-modernism", in exactly the same way as they do with the notion of "modernism", a problem explicated by Charles Russell:

> In the United States and England, which have enjoyed a generally apolitical critical tradition – a tradition strongly influenced by the precepts of high modernism – and within which there has been little significant avant-garde activity, the term postmodernism is more in vogue.[40]

An explicit example of the problem of separating post-modernism from the avant-garde, an example that can be used at the same time to resolve the problem, is provided by Matei Calinescu. He indicates two parallel routes for the aesthetic movements of late modernity, both of which he labelled post-modernism without making any further distinction when he (re-)wrote his book in 1987.[41] Twenty years later, however, it is possible to make the following distinction: there exist/ed a purely aesthetic movement which was named "post-modernism" and which reacted to modernism, and a similar movement where one "could say that the new, postmodernist avant-garde reflects at its own level the increasingly 'modular' structure of our mental world, in which the crisis of ideologies […] makes it more and more difficult to establish convincing hierarchies of values".[42] So, in order to be able to recognize the avant-garde of today, one has to differentiate between art movements that can be categorized within the American notion of post-modernism and "the new, postmodern[~~ist~~] avant-garde" in line with Calinescu, an avant-garde that reflects both aesthetically and politically the fundaments of everyday life in society today, thus making it possible for us to understand the neo-avant-garde *Nachträglich*. If we are to be able to detect such an avant-garde, it is necessary to get rid of the American confusion between post-modernism and the parallel outburst of new avant-gardism.[43] This is something perceived clearly by German authors such as Andreas Huyssen, even living in the US:

> The problem was compounded by the fact that experimental strategies and popular culture were no longer connected in a critical aesthetic and political project as they had been in the historical avant-garde. Popular culture was accepted uncritically […] and postmodernist experimentation had lost the avant-gardist consciousness that social change and the transformation of everyday life were at stake in every artistic experiment. Rather than aiming at a mediation between art and life, postmodernist experiments soon came to be valued for typically modernist features such as self-reflexivity, immanence, and indeterminacy (Ihab Hassan).[44]

---

40 Charles Russell. *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*, New York: Oxford University Press, 1985, p. 237.

41 The book was first published as: Matei Calinescu. *Faces of Modernity. Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington: Indiana University Press, 1977, but at that time without any analysis of post-modernism.

42 Calinescu 1987, p. 146.

43 "The reception of Bürger's text in America is an issue that deserves further study in itself, most particularly in terms of what is lost in this translation. Two aspects specifically come to mind. First, the fact that Bürger writes, first and foremost, as a literary specialist, yet has been almost entirely rewritten into the terms of the visual arts, in a way which tends to limit the problem of institutionality to the specific concrete spaces of the gallery or museum. Second, that what is in *Theory of the Avant-Garde* largely an argument with Adorno has been rewritten as an argument with Greenberg, who is of course never mentioned", Cunningham 2006, p. 278, footnote 20.

44 Huyssen 1986, pp. 33–34.

To further illustrate the confusion about the notion of "postmodernism" arising in an Anglo-American context, I turn to Fredric Jameson's foreword to Jean-François Lyotard's *La Condition postmoderne* 1979, translated as *The Postmodern Condition* 1984.[45] In his foreword, Jameson insistently returns to a discussion of post-modernism, when Lyotard is actually describing the foundations of society in late modernity (*la condition post-moderne*, as he calls it), and not the aesthetic movement of postmodernism at all. Jameson's choice of words seem to be neither linguistic lunacy nor blindness on his part, but the expression of a political agenda.[46] His understanding, though, must have had a huge impact on the reception of the notion of "post-modernism" in Anglo-American countries, and has probably led to frequent confusion between the notion of the aesthetic movements – post-modernism – and the notion of *the conditions* of the society – post-modern(ity) – institutionalized, it appears, in Anglo-American understanding. Since English is the *lingua franca* of late modernity, this misunderstanding thereafter had the potential to spread all over the world.

The post-war avant-gardes who are so often credited with failure, did 'succeed' in one very important aspect, intentionally or not: they did away with what remained of the notion of "the art work" after attacks from the "historical avant-garde", which means that they also did away with experimentalism as an end in itself. There is, in fact, not very much left for an artist to do today, other than to use the tradition in the (passively) eclectic fashion of the postmodernists during the 1970s.[47] It became more or less impossible to accomplish anything substantial by "making it new" after the 1960s, as one can see from Judith Russi Kirshner's description:

> No longer does the shock of the new occur, at least not the historically defined shock in the face of avant-garde works of art; rather, "…the refusal to provide meaning is experienced as shock by the recipent… this is the intention of the avant-garde artist… Shock is aimed for as a stimulus to change one's conduct of life; it is the means to break through aesthetic immanence and to usher in a change in the life praxis". […]
>
> Avant-garde strategies of shock and innovation have also been institutionalised and museums have too much vested in the structure of the art world to modify their politics and practice.[48]

The avant-gardists realized this: Experimentalism formed an important part of their practice, but it was never a goal *per se*. As long as it was functional, it was just one of the means to

45 Jean-François Lyotard. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris: Minuit, 1979; Jean-François Lyotard. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge* [La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir], Geoff Bennington & Brian Massumi (transl.), Manchester: Manchester University Press, 2001 [1984].

46 Cf. Anna Katharina Schaffner's title "Linguistic Lunacy as Transgressive Practice", *Nordlit* no. 21 2007, pp. 103–114. "Meanwhile the title of the book, with its fashionable theme of postmodernism provocatively in evidence, opens up this subject matter, at least by implication, in the directions of aesthetics and economics, since postmodernism as it is generally understood involves a radical break, both with a dominant culture and aesthetic, and with a rather different moment of socioeconomic organization against which its structural novelties and innovations are measured", Jameson 2001, p. vii. Neither the French title, *Le Condition postmoderne*, nor the translated title, *The Postmodern Condition*, contain the notion of "post-modernism", which makes Jameson's wording quite remarkable. He himself prefers to talk about "late capitalism", though, and most likely he has a certain *anxiety* – in the sense of Harold Bloom – about using the notion of "post-modern(ity)", coined as it is by another theoretician. Harold Bloom. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York: Oxford Univ. Press, 1973.

47 "What was new in the 1970s was, on the one hand, the emergence of a culture of eclecticism, a largely affirmative postmodernism which had abandoned any claim to critique, transgression or negation; and, on the other hand, an alternative postmodernism in which resistance, critique, and negation of the status quo were redefined in non-modernist and non-avantgardist terms, terms which match the political developments in contemporary culture more effectively than the older theories of modernism", Huyssen 1986, p. 188.

48 Judith Russi Kirshner. "The Possibility of an Avant-Garde", *Formations* 1985: 2 Fall, p. 92.

attack "art as institution". Today, however, when art as institution thrives on experimentalism, the "art works" of the avant-garde have been recovered by museums and other, complementary methods have to be used in the battle for an art that is integrated in everyday life. Bürger never understood the changed premises for the neo-avant-garde compared to the historical avant-garde, and today, if we in turn *really* want to understand the neo-avant-garde *Nachträglich*, as Hal Foster puts it, we have to identify the new means and methods of the avant-garde artists of today, since they are the ones who disclose this understanding in their "everyday" praxis.

Conclusion

To conclude, I want to stress the tendency to disregard what one is actually talking about when discussing the avant-garde. The concept of avant-garde as such is usually taken for granted, while the analytical urge is directed towards an examination of the content of this term, in the supposition that it means the same in all language areas and countries. In this article I have argued against such a view by showing that instead of one notion there are at least four or five different words: the Germanic notion of "avant-garde", with its limited inclusion of movements, versus the more open Romance notions of "avant-garde", "avanguardia", "vanguardia", "vanguarda" and their Anglo-American relatives "modernism", "high modernism" and "post-modernism". I want specifically to emphasize the potential that lies in acknowledging these differences: a re-reading of both Romance and Germanic-speaking theories of the avant-garde ought to be a good idea, but at the same time it is vital to retain the Germanic unambiguous distinction between an avant-gardiste and modernist view of art and life, as Andreas Huyssen suggests:

> Paradoxically, the 1960s, for all their attacks on modernism and the avant-garde, still stand closer to the traditional notion of the avant-garde than the archaeology of modernity so characteristic of the late 1970s. Much confusion could have been avoided if critics had paid closer attention to distinctions that need to be made between avant-garde and modernism as well as to the different relationship of each one to mass culture in the United States and Europe respectively.[49]

I also want to stress the difference between avant-garde and post-modernism, where the latter does not have the Utopian urge to merge life and art, which is the prime mover for an avant-garde. If we accept the (Anglo-)American understanding of "modernism", and "post-modernism", we shall be in a situation where modernism becomes the hegemonic term, which in its all-embracing tendency – with Friedrich Nietzsche – speaks to "Alle und Keinen".[50] Instead, it is more constructive to see the mis-interpretations of the different notions, which I have exemplified through Umberto Eco and Fredric Jameson, as expressions of a *peripheral* understanding of the subject, the more so since the flip side of being the *lingua franca* of late modernity is that there is no need to learn other languages, which of course reduces the comprehension of terms in foreign languages. If one looks closely at Anglo-American treatises on modernism, it is apparent that they sometimes study a purely Anglo-American canon (James Joyce, T. S. Eliot, Virginia Woolf, traced back to English Romanticism), a fact that shows that these books are not meant to explain modernism in an international perspective at all, but only in another periphery of the world.

---

49 Huyssen 1986, p. 26.

50 As the famous epigram in Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* Bind IV*,* Mazzino Montinari & Giorgio Colli (ed.) 1999; reads.

An analytical view that instead separates the two movements of modernism and avant-garde, as achieved in the more strict Germanic sense, makes it possible to detect the actual heterogeneity of aesthetic movements in modernity, as well as in late modernity. Instead of retaining the logocentric dichotomy of centre-periphery, an understanding of the heterogeneity forces us to realize that this dichotomy is of no value, since all understandings are equally peripheral when it comes to the notion of "avant-garde" in an international perspective.[51] This heterogeneity has been explicitly pointed out by the Romanian theoretician Matei Calinescu in the title of his book on the subject. This is a brilliant example of the ability to recognize heterogeneity and diversity, where other thinkers have a tendency to 'square things up' within one or two central notions.

51 It is the more interesting to analyse the centre versus the periphery intra-nationally, e.g. how Gösta Adrian Nilsson in Southern Sweden was excluded from the artistic field by his modernist counterparts in Stockholm, a fact that I touch on in the Introduction of *Nordlit* no. 21 2007.

References

Ackerman, James S. “The Demise of the Avant-Garde. Notes on the Sociology of Recent American Art”, *Comparative Studies in Society and History*, 1969: 2, pp. 370–384.

Avant-Garde/ Neo-Avant-Garde, Dietrich Scheunemann (ed.), Avant-Garde Critical Studies 17, Amsterdam & New York: Rodopi, 2005.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York: Oxford Univ. Press, 1973.

Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

——. *Theory of the Avant-Garde* [Theorie der Avantgarde], Michael Shaw (transl.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 [1974].

Bäckström, Per. *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, Lund: Ellerström, 2003.

——. “Avant-Garde, Vanguard or ’Avant-Garde’. What We Talk About When We Talk About Avant-Garde”, in *Representing. Gender, Ethnicity and Nation in Word and Image*, Karin Granqvist & Ulrike Spring (ed.), Tromsø: Kvinnforsk Occasional Papers, 2001, pp. 173–184.

——. Review of *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde*, Dietrich Scheunemann (red.), Amsterdam & New York: Rodopi, Avantgarde Critical Studies 17, 2005; *Neo-Avant-Garde*, David Hopkins (red.), Amsterdam & New York: Rodopi, Avantgarde Critical Studies 20, 2006, in *Nordlit. Arbeidstidsskrift for litteratur*, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø, nr. 21 2007.

Calinescu, Matei. *Faces of Modernity. Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington: Indiana University Press, 1977.

——. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1987.

Chiarini, Paolo. *L’avanguardia e la poetica del realismo*, Bari: Laterza, 1961.

Clüver, Claus. “Brasilien”, in *Metzler Lexikon Avantgarde*, Hubert van den Berg & Walter Fähnders (ed.), Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2009.

——. “The ’Ruptura’ Proclaimed by Brazil’s Self-Styled ’Vanguardas’ of the Fifties”, in *Neo-Avant-Garde*, David Hopkins (ed.), Amsterdam & New York: Rodopi, 2006, pp. 161–96.

Cunningham, David. “Making an Example of Duchamp. History, Theory, and the Question of the Avant-Garde”, in *Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde*, Dafydd Jones (ed.), Amsterdam & New York: Rodopi, 2006, pp. 254–283.

Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati*, Milano: Tascabili Bompiani, 1988.

——. *The Open Work*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

Enzenberger, Hans Magnus. “Die Aporien der Avantgarde”, in *Einzelheiten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962, pp. 50–80.

Eysteinsson, Ástráður. *The Concept of Modernism*, Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Fiedler, Leslie A. “The Death of Avant-Garde Literature”, in *The collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. II, New York: Stein and Day, 1971, pp. 454–460.

Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

Freeman, Joel. “Ernst Bloch and Hugo Ball. Toward an Ontology of the Avant-Garde”, in *Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde*, Dafydd Jones (ed.), Amsterdam & New York: Rodopi, 2006, pp. 225–253.

Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford: Stanford University Press, 1991 [1984].

Greenberg, Clement. “Avant-Garde and Kitsch”, in *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, 1961 [1939], pp. 3–21.
Highmore, Ben. *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*, London: Routledge, 2002.
Hughes, Robert. “The Decline and Fall of the Avant-Garde”, in *Idea Art. A Critical Anthology*, Gregory Battcock (ed.), New York: E.P. Dutton, 1973, pp. 184–194.
Huyssen, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1986.
Jameson, Fredric. “Foreword”, in *Lyotard, Jean-François. The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Manchester: Manchester University Press, 2001, pp. vii–xxi.
Kirshner, Judith Russi. “The Possibility of an Avant-Garde”, *Formations*, 1985: 2 Fall, pp. 81–103.
Laverdant, Gabriel-Désiré. *La Mission de l’art et du rôle des artistes*, Paris: Aux bureaux de la Phalange, 1845.
Luthersson, Peter. *Modernism och individualitet. En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart*, Stockholm/Lund: Symposion, 1986.
Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris: Minuit, 1979.
——. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge* [La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir], Geoff Bennington & Brian Massumi (transl.), Manchester: Manchester University Press, 2001 [1984].
Mann, Paul. *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.
Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
Neo-Avant-Garde, David Hopkins (ed.), Avant-Garde Critical Studies 20, Amsterdam & New York: Rodopi, 2006.
Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*, in *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* Bind IV, Mazzino Montinari & Giorgio Colli (ed.), 1999, pp. 420.
Paz, Octavio. *Children of the Mire. Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde* [Los hijos del limo], Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1974 [1974].
Poggioli, Renato. *Teoria dell’arte d’avanguardia*, Bologna: Il Mulino, 1962.
——. *The Theory of the Avant-Garde* [Teoria dell’arte d’avanguardia], Gerald Fitzgerald (transl.), Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1968 [1962].
Russell, Charles. *Poets, Prophets, and Revolutionaries. The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*, New York: Oxford University Press, 1985.
——. *The Avant–Garde Today. An International Anthology*, Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1981.
Schreiber, Rachel. “The (True) Death of the Avant-Garde”, non published paper at the international conference of ISEA (Inter-Society for Electronic Arts), in Nagoya, Japan, in October 2002. <http://www.mica.edu/schreiber/>, read 070524.
Shaffner, Anna Katharina. “Lingustic Lunacy as Transgressive Practice”, *Nordlit. Arbeidstidsskrift for litteratur*, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø, nr. 21 2007, pp. 103–114.
Schulte-Sasse, Jochen. “Foreword. Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde”, in *Peter Bürger. Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, pp. vii–xlvii.
de Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia* [Literaturas europeas de vanguardia], Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971 [1925].

Wallenstein, Sven-Olov. “Transformative Technologies: Notes Towards a Redefinition of the Avant-Garde”, *Cabinet* 2001: 2.
Weisstein, Ulrich. “Le Terme et le concept d’avant-garde en Allemagne”, *Revue de l’Université de Bruxelles* 1975, pp. 10–37.
Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico–Philosophicus*, in *Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960, pp. 7–83.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/007/

Världens fyra hörn – om kartans betydelse för äventyret och den manliga konstruktionen i svensk barn- och ungdomslitteratur

Magnus Öhrn
Stockholms universitet
magnus.ohrn@littvet.su.se

Med utgångspunkt i Richard Phillips *Mapping Men and Empire* (1997) studeras konstruktionen av den maskulina identiteten i förhållande till behovet av att utforska, kartlägga och benämna världen – äventyret som en manlig frizon. I pojkböckerna och i de ungdomsböcker som följt i genrens spår tar sig detta uttryck i kartografiska referenser och intertexter, i platsangivelser och utpekande av geografiska gränser. När de vita fläckarna blev allt färre i början av 1900-talet, fann litteraturen nya ”världar” att upptäcka och kartlägga, platser dit hjälten kunde bege sig för att befästa sin maskulinitet, såväl i det klassiska pojkboksäventyret som i samtidsskildringens storstadsdjungel. Underökningen tar avstamp i pojkhjältarnas ambivalenta förhållande till skolämnet geografi, bl.a. i Gustaf Bolinders *Bland kabyler och rövare* (1926). Härefter studeras kampen om kartan i Sigfrid Siwertz *Mälarpirater* (1911) och vidare stadens och förortens vita fläckar i verk som Harry Kullmans *Gårdarnas krig* (1959) och Tore Perssons *Dödspolare* (1994). Studien avslutas med ett par exempel på texter som underminerar kartans allmakt och mannens rätt att upptäcka världen.

”…en pojke med långsmalt, asketiskt ansikte och två alldeles nötbruna
ögon, som nyfiket iakttog honom över kanten på en väldig världsatlas.”
Harry Kullman, *Gårdarnas krig* (1959)

Kalle Öster, den trettonårige huvudpersonen i Gustaf Bolinders *Bland kabyler och rövare. En svensk pojkes äventyr i Marocko* (1926), tycker inte om skolan, ”han avskydde tyska och räkning och rättstavning och allt annat i skolan – utom geografi.”[1] I Conny Svenssons *Pli på pojkar* (2008) får detta citat illustrera Kalles och alla andra pojkbokshjältars aversion mot ”boklig bildning och teoretiska studier”.[2] Den negativa inställningen till skolan i klassisk pojkläsning är ett genomgående tema i Svenssons studie, vilken avslutas med en analys av Kar de Mummas *Två år i varje klass* (1923) – en skolhatets lovsång. Främst spårar Svensson detta fenomen ur Erik Zetterströms egna erfarenheter från sin skoltid. Men man bör hålla i minnet att negativa och nedsättande omdömen om skolan som fälls av pojkkaraktärer i samtidsrealistisk barn- och ungdomslitteratur närmast är en litterär konvention med lång tradition.[3] Utifrån ett genusperspektiv kan man således tolka skolhatet som ett viktigt och betydelsedigert område i en litterär pojkdiskurs, det vill säga det utgör en väsentlig del av pojkarnas maskulina konstruktion.

Men som citatet ur *Bland kabyler och rövare* visar är det en ambivalent avsky, en aversion med förhinder, Kalle Öster hatar inte geografi. Detta skolämne tycks i sammanhanget vara intimt förknippat med Kalles längtan ut i världen; tyska, räkning och rättstavning står för tvång och instängdhet, medan geografi symboliserar äventyret. Kanske kan man, med utgångspunkt i Richard Phillips *Mapping Men and Empire* (1997), påstå att geografin delvis är äventyrets förutsättning: ”Generations of adventure writers, heroes and readers have been inspired by sketchy maps, both real and imaginary, which seem to invite their geographical fantasies.”[4] Phillips anlägger både ett postkolonialt- och genusperspektiv (den manliga driften att utforska världen) och menar att erövringen och därmed karläggningen av världen befruktade äventyrsberättelsen: ”European empires and European masculinities were imagined in geographies of adventure.”[5]

Conny Svensson gör dock ingen poäng av Kalles geografiintresse, trots att detta pekar ut och problematiserar den dikotomi (skolans tvång vs. äventyrslandets frihet) som indirekt ligger under lupp i hans undersökningar av klassiska pojkboksäventyr. Mitt syfte blir därför att, via nedslag i ett antal barn- och ungdomslitterära texter (främst pojkböcker), närmare studera pojkprotagonisternas förhållande till kartan, både som ett faktiskt föremål i historierna men även som intertext. De undersökta berättelserna gör i de flesta fall anspråk på att vara realistiska och flertalet är att beteckna som äventyrsskildringar.[6] Äventyret som både motiv och narrativ struktur har av flera betecknats som maskulint, själva berättelsen om manlighet utgår, enligt Olle Widhe i artikeln ”Äventyrets maskulina geografi”, från ”mytologin om hjälten som lämnar hemmets förvekligande lugn för världens faror”.[7]

---

1 Gustaf Bolinder, *Bland kabyler och rövare. En svensk pojkes äventyr i Marocko*, Stockholm 1926, s. 22.
2 Conny Svensson, *Pli på pojkar. Från Dumas till Kar de Mumma*, Stockholm 2008, s. 131.
3 Se exempelvis Magnus Öhrn, ”I pojklandet. En första kartläggning av pojkarnas territorium i svensk barn- och ungdomslitteratur”, *TFL* 2009:1, s. 40f.
4 Richard Phillips, *Mapping Men and Empire. A Geography of Adventure*. London & New York 1997, s. 1.
5 Ibid., s. 3.
6 Se Marika Andræs diskussion i *Rött eller grönt? Flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms ungdomsböcker 1914–1944*, Stockholm/Uppsala 2001, s. 156f.
7 Olle Widhe, ”Äventyrets maskulina geografi. Sigfrid Siwertz och mellankrigstidens borgerliga reseskildring”, *Edda* 2008:2, s. 119. Widhe bygger sina antaganden på bland annat John Beynon, *Masculinities and Culture*, Buckingham 2002.

Men för att världen ska kunna utforskas, erövras och benämnas – vilket är väsentligt både för att äventyret ska infinna sig och för att pojkprotagonisterna ska utvecklas till män – krävs att det finns ”vita fläckar” på kartan. Phillips menar att kring 1900 var den faktiska världen redan kartlagd, inga vita fläckar återstod: ”the turn of the century seemed to herald the conclusion and the end of geography; there was nowhere left to go.”[8] Men författare som Jules Verne och Frederick Jackson Turner fann nya, okända domäner: ”As terra incognita disappeared from European maps, writers of adventure stories retreated from realistic to fantastic, purely imaginary spaces.”[9] Det kanske tydligaste exemplet på dessa vita fläckar hittar man idag i fantasygenren, där ständigt nya världar skapas, ofta presenterade med en eller flera kartor i försättsbladen.

Dock återstår en mängd författare som förlägger sina äventyrsskildringar i en realistisk samtid och det är dessa texter som är av intresse här. Min utgångspunkt är att dessa berättelser måste förhålla sig till det paradoxala att världen redan är utforskad och benämnd, trots att både genren och gestaltningen av pojkens väg till man förutsätter det motsatta. De sätt på vilka texterna handskas med detta dilemma blir ofta synligt just i förhållande till kartan.

Det är inte enbart i *Bland kabyler och rövare* som skolämnet geografi omnämns, exemplen kan göras många, men i de flesta fall är förhållandet långt mer ambivalent än när det gäller Kalle Öster. I inledningen till Erik Asklunds *Silverligen* (1950) samlar Manne ihop gänget och avbryter därmed en av ligans medlemmar som läser läxor: ”Jompa, som i ett anfall av pliktkänsla kasta sig över Folkskolans Geografi, släppte beskrivningen över flodsystemet i Öst-Europa med blicken och stirrade mot fönstret.”[10] Äventyret lockar utanför fönstret och Jompa släpper genast läxboken, motsattsställningen skolans tvång och pojklandets frihet blir här synlig, men det är knappast någon slump att det är just en geografibok som han i första läget kastat sig över. I de strapatser som följer lär sig pojkarna (samtidigt som läsaren) ett stycke svensk geografi, genom beskrivningar som: ”Nu öppnade sig en vid, blånande mälarfjärd åt alla håll, med skogiga åsar och grå berg och sanka strandängar, där hövolmarna stod i rader och kastade sneda skuggor över fälten.”[11]

Pojkarna lär sig här geografi genom att vistats i den och inte via skolböcker. Detta kan ses som ett exempel på det Conny Svensson kallar för det symboliska klassrummet, där kunskapsförmedlingen sker ”i frivilliga och lustbetonade former bortom klassrum och kateder.”[12] Men i *Silverligan* finns ändock en vuxen manlig auktoritet, i form av en skeppare (en inte ovanlig manlig förebild i pojkböckerna) som ser till att den värld pojkarna ”upptäcker” ligger inom ramen för det förväntade.

Ett tydligare exempel på kopplingen mellan skolämnet geografi och pojkarnas egen kartläggning av världen hittar man i Bengt Westergrens *Harry A:son, upptäcktsresande* (1952). Efter en kort presentation av sig själv, säger berättarjaget: ”Som sagt, hela historien började i klassrummet. Det var så, att vi hade geografi för en gubbe, som vi kallade »Vrålapan».[13] Naturligtvis skär det sig mellan Harry och Vrålapan och Harry tas ur skolan och skickas av sin far med båt till Ostafrika för att lära sig veta hut. Det han framförallt lär sig är Afrikas flora och fauna och får därmed respekt för Vrålapans kunskaper och i slutet av boken återvänder han till skolan: ”Jag går in i korridoren och går fram till våran klassdörr, och då ser jag, att dom har geografitimme, för jag får syn på Vrålapans galoscher utanför dörren.”[14] Även om

8 Phillips, 1997, s. 6.
9 Ibid., s. 7.
10 Erik Asklund, *Silverligan*, Stockholm: Bonniers, 1950, s. 5.
11 Ibid., s. 52.
12 Svensson, 2008, s. 7.
13 Bengt Westergren, *Harry A:son, upptäcktsresande. Berättelse för pojkar*, Stockholm: B. Wahlströms, 1952, s. 5.
14 Ibid., s. 132.

Harry här mestadels upptäcker världen på egen hand avrundas äventyret med att hans upptäckter bekräftas av geografiläraren.

Ett annat sätt att närma sig paradoxen är att låta gossarna utforska *pojklandet*, de territorier nära hemmet inom vilket en särpräglad pojkkultur växte fram under 1800-talet, där pojkarna agerade utan inblandning från vuxenvärlden.[15] Harald och Hejmer i Karl-Erik Forsslunds *Grankottarna* (1902) rör sig nästan enbart inom denna frizon. Men många av de lekar de leker bär spår av vuxenpåverkan, inte minst skolans geografilektioner: ”De företogo en världsomsegling kring Löfön, sjöns största ö; den tog en hel dag och var synnerligen rik på upptäckter och upplefvelser. De besökte kalla och varma länder, Sibirien och Eldslandet, Nordkap och Goda-Hopps-udden. De lågo fastfrusna i Ishafvet; lågo orörliga och väntade på vind i Stilla hafvet; voro nära att stranda på ett korallref utanför Nya Kaledonien”.[16] Dessa upptäcktsfärder kräver onekligen en hel del förkunskaper, att dramatiserar kartan på detta sätt innebär också en förövning av att vara man och ett lekfullt sätt att inpränta förmågan att upptäcka och namnge världen.

Harald och Hejmers inlärningsprocess består också i att leka Robinson Crusoe.[17] Enligt Richard Phillips är Crusoe den litterära gestalt som haft störst inflytande när det gäller utformningen och vår förståelse av äventyrets geografi. Måhända kan man också se honom som en seglivad symbol för den geografiska och kartografiska förståelse vi har av världen, en tankefigur som Donald Kimball Smith spårar tillbaka till Tudor-eran i *The Cartographic Imagination in Early Modern England* (2008).[18] Med tanke på att robinsonaden som genre än idag hålls levande via teveprogram som *Robinson* och *Lost*, är det knappast förvånande att Robinson även återfinns i dagens barn- och ungdomslitteratur, vilket det finns anledning att återkomma till längre fram.

I Sid Rolands *Knutte gör sensation* (1940) har ynglingarna precis avlagt studentexamen och därmed kommit längre i sin kartografiska skolning än grankottarna. När de slagit vad med sina fäder om att de kan företa en forsfärd nedför en fjällflod på under en månad, börjar de med att studera kartan: ”Erik återvände med ett stort kartblad vilket han bredde ut på ett bord. Allesamman lutade sig intresserade över det, medan Bo pekade ut var färden skulle gå.”[19] Pojkarna företar först resan på kartan innan de gör den på riktigt. Det samma gör journalisten Knutte, som har till uppgift att skriva ett reportage om forsfärden: ”Knutte lade ifrån sig tidningsurklippen och tog sig en ny titt på kartan och prickade ut den trakt i vilken pojkarna vistades när han sist hörde ifrån dessa. Älven flöt på detta ställe fram mellan höga fjällmassiv och någon som helst bebyggelse fanns det ej efter älven på flera mil. Det var ren ödemark”.[20] För att äventyret ska bli av och för att forsfararna ska kunna visa vilka ”praktpojkar” de är, krävs att de avviker från den kartlagda färden. Detta sker i ”ödemarken”, en till synes vit fläck på fjällkartan. Det ska visa sig att kartans uppgifter här är otillräckliga, området de korsar innehåller en hemlig guldfyndighet om vilken det uppstår en strid som pojkarna blir indragna i. Det slutar med att ortsborna får rätt till inmutningen efter att ha jagat ett ”tattarfölje” på flykten. Kartan måste således ritas om, men det är varken ynglingarna, tattarna eller ortsborna som har den rätten: ”Jag har varit i telefonkontakt med länsstyrelsen för ungefär en timme sedan och saken är i det närmaste klar. Det är bara en del papper och prover som ska ordnas…

15 Se E. Anthony Rotundo, ”Boy Culture: Middle-Class Boyhood in Nineteenth-Century America”, *Meanings of Manhood. Construction of Masculinity in Victorian America*, red. Mark C. Carnes & Clyde Griffens, Chicago & London 1990, samt min läsning av fenomenet på svensk botten i artikeln “I pojklandet”.

16 Karl-Erik Forsslund, *Grankottarna. En pojkbok*, Stockholm 1902, s. 111f.

17 Forsslund, 1902, s. 118.

18 Donald Kimball Smith, The *Cartographic Imagination in Early Modern England. Re-writing the World in Marlowe, Spencer, Raleigh and Marvell*, Aldershot 2008.

19 Sid Roland, *Knutte gör sensation. Berättelse för pojkar*, Stockholm 1940, s. 13.

20 Ibid., s. 18.

Men nu kan vi då i alla händelser känna oss säkra på att ingen kan mota bort oss från den där dalen."[21]

Knutte gör sensation handlar således på ett plan om vem som har makten över kartan och rätt att rita om den. Även i Sigfrid Siwertz *Mälarpirater* (1911) utkämpas en maktkamp, den mellan den renhårige och hygglige Georg och den småkriminelle och fräcka Fabian. Men det är inte bara en kamp mellan gott och ont, om vem utav pojkarna som ska hålla i rodret, utan striden gäller också om man ska använda sig av kartan eller inte.

> Fabian kramade mörk och stolt som en piratkapten rorkultens snidade mahognykula. Erik tutade festligt i mistluren, och Georg dök ner efter mälarsjökortet och dubbelkikaren och forskade ivrigt efter kursen. Han rev sig i huvudet och såg flera gånger på kompassen. Till slut vågade han en fråga:
> – Hör du Fabian, du vet välan, hur vi ska styra?
> – Har du brått hem till Långkatekesen, hånade Fabian…[22]

Georg har förmodligen följt med på skolans geografilektioner, han vet att använda karta och kompas och han omfattas av tanken på att världen är kartlagd och att det därmed finns en världsbild som man ska rätta sig efter. Detta "fyrkantiga" sätt att tolka världen kommer också till synes i hans ångestdrömmar, "om något dyrbart som gått förlorat och som han sprang naken, uthånad, jagad av tusen faror och sökte i världens fyra hörn, ända tills han ramlade utför en hissnande brant". [23] Georgs värld har fyra hörn, den är en karta. Men Fabians värld är långt mer obestämd och i och med att han äger rodret så ramlar Georg över kanten: "Georg glömde att se på sjökortet och förlitade sig utan alla betänkligheter på Fabians navigation."[24] Men navigation förutsätter en karta och Fabian omfattas inte av någon kartografisk diskurs, för honom är hela världen en vit fläck – han är i sanning en upptäckare och en förutsättning för äventyret.

Intressant är också Fabians uttalande ovan om att Georg har bråttom hem, vilket också indikerar att Georg sitter fast i hjältemytens narrativa struktur: hem-uppbrott-äventyr-hemkomst. Att följa kartan innebär att man alltid kan hitta hem. Men för att Georg ska lyckas med detta måste han lära sig kartan: "Så praktiserade han i hemlighet och lärde sig hitta på sjökortet, och han tog pejling och för- och aktermärken och lärde sig att hålla två uddar."[25] Han måste också utmana Fabian och ta makten över rodret. Innan detta kan ske måste Georg kunna leva upp till vissa manliga ideal och vid lillebrodern Eriks lek med vassbåtar förmärks tydliga tecken på en sådan förvandling. Vid synen av broderns armada "åkallar" Georg den, enligt Phillips, arketypiske hjälten vad gäller upptäckter, navigering och kartläggning: "Det är Kolumbus i Sargassohavet"[26] Vidare söker han, i det sammanhang han befinner sig, placera sig högst upp i den manliga hierarkin genom att sänka lillebrodern: "Asch, du är en jänta". Och efter att med våld ha nått överst i hackordningen kan Georg ta kommandot över rodret och därmed kan de återvända hem och hjältemyten går i fullbordan.

Den här aktuella paradoxen "löses" i *Mälarpirater* genom att det fria äventyret i en okänd värld och den ordnande kartan delas upp på två olika gestalter, Fabian och Georg blir i det närmaste personifikationer av de olika förhållningssätten. Men det finns andra sätt att närma sig dikotomin. Det handlar då om att främmandegöra delar av en redan kartlagd värld så att den åter kan upptäckas (och äventyret kan infinna sig), samtidigt som man förlägger intresset

21 Ibid., s. 120.
22 Sigfrid Siwertz, *Mälarpirater*, Stockholm 1911, s. 34
23 Ibid., s. 42.
24 Ibid., s. 40.
25 Ibid., s. 70.
26 Phillips, 1997, s. 8 och Siwertz, 1911, s. 82.

för geografi och kunskapen om kartan på ett mer imaginärt plan. Detta sker i och med att barn- och ungdomslitteraturen efter Andra världskriget mer och mer kommer att ägna sig åt den miljö där de flesta barn och ungdomar bor och vistas. Nu utspelar sig äventyren allt oftare i en ständigt föränderlig stadsmiljö, i storstadsdjungeln, där kartan ständigt måste ritas om.

En av de första som lät sina protagonister utforskade dessa regioner var Harry Kullman. Han var varken först eller sist med att låta Södermalm utgöra ett terra incognita i svensk ungdomslitteratur, men hans sätt att låta pojkarna på egen hand utforska och kolonialisera Söders gårdar och gator blev stilbildande. I de tidigare anförda verken finner man exempel på ett övergripande vuxenperspektiv, av tradition dikterat av både moraliska och fostrande hänsyn. I Kullmans *Gårdarnas krig* (1959) är det en pojke som lär en annan terrängen, vilket möjliggörs genom att Henry är nyinflyttad från Malmö medan hans ciceron Knutte är infödd.

> Knutte var intensivt rastlös och drog igenom gårdar och gator, förde honom till idrottsplatsen, till Vitabergsparken och ända ner till Stadsgården och Henry var fullt upptagen med att se; han såg fallfärdiga baracker, trötta bryggarhästar, myllret av bakgårdar, de slingrande gatorna, som kantades av nybyggda hyreskaserner, som mest liknande fängelser – och han såg ryggen på Knutte i sin randiga skjorta, för Knutte var alltid ett entusiastiskt steg före honom…[27]

Detta hindrar dock inte att pojkarna accepterar och bekänner sig till kartans ordnande princip, men det sker merendels i fantasin, i böckernas värld, främst i biblioteket.

> Henry längtade efter att kunna engelska inte minst för att filialens engelska böcker verkade så intressanta och spännande. I en som hette Prester John fanns en karta på insidan. Han förstod att det rörde sig om Afrika och att krysset på kartan naturligtvis utmärkte platsen för skatten.
>
> Skulle han kanske även samla skattgömmarkartor? Som en första början beslöt han rita av kartan i Prester John. Arbetet upptog honom helt. Papperet han hade var så tjockt att det var svårt att se de fina detaljerna i kartan genom det.[28]

Kartan i boken visar en annan värld än den han lever i, både i tid och avstånd; den signalerar även ett gap mellan den text vi läser och den klassiska, romantiska äventyrsgenren, då man sökte skatter. Men samtidigt väcker den en fascination hos pojken, men när han försöker kalkera den misslyckas han.

På biblioteket träffar han en pojke som också är intresserad av kartor och i skildringen av deras möte gestaltas motsättningen mellan vad som kan och inte kan kartläggas.

> Främlingen lät ivrig med ens, han lade ifrån sig den tjocka atlasen och hans ansikte lystes upp av ett leende som suddade ut det stränga draget. De två var ensamma i referensrummet, lamporna i taket hade just tänts och ute på Götgatan hade den kulna novembereftermiddagen förvandlats till en mulen dyster höstkväll med bitande snål blåst.[29]

Idén om en värld som går att kartlägga hör hemma inomhus, i ett ombonat bibliotek. Den tjocka atlasen har dock inget att säga om den bistra och kalla verklighet på Söder, symboliserat via Götgatan i höstrusk.

Uppdelningen mellan en föränderlig terräng som ständigt måste upptäckas och erövras och en mer statisk och romantiskt värld som endast kan kartläggas på pappret och i fantasin blir efter Kullman allt vanligare i ungdomsboken. Ett utmärkande exempel på detta är Tore Pers-

27 Harry Kullman, *Gårdarnas krig*, Stockholm 1959, s. 85.
28 Ibid, s. 121.
29 Ibid.

sons *Dödspolare* (1994), där huvudpersonen Max ständigt delger läsaren sina upptäckter och erövringar av sin del av världen. ”Alby är byggt vid en ås som skär genom hela Norra Botkyrka. Uppe på krönet reser sig Albybergets höghus i gula nyanser; de anses lite finare än Dalens grå längor.”[30] Att Max kartläggning av världen skiljer sig från den officiella blir tydligt längre fram i hans topografiska beskrivning av Alby.

> Strax utanför Centrum, på väg mot tunnelbanan nere i berget, ligger en rund öppen plats. Den är belagd med plattor och omfamnad av två långa, böjda träbänkar.
>
> Det måste ha sett stiligt ut på arkitektens modell. Namnet är elegant: Piazzan, med fläkt av sommarflanörer och utomhusserveringar.
>
> Ingen normal människa sitter där. På sommaren är det tillhåll för finska klubbens senioravdelning: Aktiva Alkoholister i Alby.[31]

När Max rör sig i utkanten av de domäner som han kartlagt, handlar det om obebyggda områden: ”Kör man söderut på gamla Södertäljevägen, kommer man först in i ett slags lantligt kuliss-landskap.”[32] För denna typ av geografiska områden saknar Max intresse, de framställs som overkliga och det tycks också som han saknar begrepp för att beskriva dem. Dessa vita fläckar på hans karta inbjuder därför till äventyr och strapatser, eftersom han inte känner terrängen: ”Efterhand blir skyltarna lantligare: Bergaholm, Lundby. Vällinge till höger. Jag bestämde för sent, bromsade häftigt och försökte svänga samtidigt. Obönhörligt sladdade jag över på andra sidan. Hade det kommit någon, hade jag inte haft en chans.”[33]

Tanken om en välordnad, kartlagd värld skymtar dock förbi även i *Dödspolare*, men då, precis som hos Kullman, är den starkt förknippad med fantasier och lekar som hämtat inspiration ur böckernas värld. Återigen dyker upptäcktsfärdernas portalfigur upp: ”Ibland lekte vi Robinson Crusoe och Fredag.”[34] Men det kanske mest symptomatiska för senare tids ungdomsböcker finner man i följande passage:

> Just den där skroten tillbringade jag den mesta av min fritid på. Jag satt på någon av de gamla bilarna och fantiserade. En hel liten värld hade jag byggt upp där.
>
> Kanske var det Gullivers resor som gav mig inspirationen. Jag skapade en stad med små människor, inte högre än en tumme. Här fanns gator, slott och parker.[35]

Till skillnad från *Gårdarnas krig,* där verklighet och fantasi tycks samexistera, tillhör drömmen om en kartlagd och begriplig värld i *Dödspolare* en avlägsen barndom.

Att driften att utforska världen i barn- och ungdomslitteraturen är att betrakta som en manlig egenskap framgår med all önskvärd tydlighet av de exempel jag valt. Samma sak gäller också rätten att bestämma vad som är världen och därmed värt att utforska. I Åsa Linds *Ellika Tomsons första bok* (2008) företar huvudpersonen en upptäcktsresa i det hyreshus där hon bor, en färd från källare till vind och däremellan olika besök hos de som bor där och spännande möten i trapphuset. Ellikas utforskande av huset blir också till ett ifrågasättande av vad som ska och kan kartläggas, något som blir tydligt när hon försöker få med sig den jämnårige pojken Janus på sin färd: ”Jamen, upptäcktsresa, sa Janus. Då måste man ju åka till något okänt ställe, annars finns det ju ingenting att upptäcka, Och vad då, ett hus […] är ju för litet,

30 Tore Persson, *Dödspolare*, Stockholm 1994, s. 35.
31 Ibid.
32 Ibid., s. 81.
33 Ibid.
34 Ibid., s. 39.
35 Ibid., s. 62.

sa han."[36] Ellika skriver senare i sin loggbok: "Jag säger Det är FEL. Bevis Jag VET för jag är i MITT HUS som jag bor i och u-täcker hela tiden."[37]

Hennes upptäcktsresa formar sig också till en uppgörelse med mannens självklara rätt att kartlägga och benämna världen, samt avgöra vad som är värt att upptäcka – och i förlängningen den klassiska äventyrsboken. Upprinnelsen till hennes inomhusliga expedition är en skoluppgift, hon ska skriva om Christoffer Columbus, eller som hon uttrycker det: "Om gamla gubbar som har varit döda i hundra år."[38] Hennes egna anteckningar, som återfinns i slutet av boken, blir närmast programmatiska: "Ta till exempel Columbus. Han upptäckte Amerika. Förstår ni? Jag menar hur svårt är det?"[39]

Men det är inte bara Ellikas detroniserande av Columbus och upptäcktsresa i intimsfären som pekar ut en förändring av den traditionella inställningen till äventyrets geografi, kartans roll och mannens självpåtagna rätt att benämna världen. Även moderna uppfinningar hotar den traditionella kartans hävdvunna rätt att representera världen, såsom framgår i Mårten Sandéns *Det viskande barnet* (2009). Denna genrehybrid mellan fantasy, skräck, folksaga och socialrealism (med impulser från bl.a. Matrix, Bamse, Arkiv X och Luc Bessons Nikita) börjar med att en enhet från Byrån för Särskilda Efterforskningar rör sig i ett namnlöst landskap: "På de kartor som insatsstyrkan fått se under genomgången hade alla ortsnamn varit raderade. Men Jannike hade sett ett par av polisbefälen peka på en vit fläck och viskat något som lät som Svartmon."[40] Fältet är således fritt för hjältinnan att utforska och namnge den anonyma terräng hon genomkorsar, eller i varje fall söka reda på varför ortsnamn som Svartmon raderats från kartan. Men hon har ett helt annat fokus: "Nu ställde Jannike in mobilens GPS-sändare på en likadan nollpunkt så att Reuter kunde skicka helikoptern om något gick fel."[41] Den fysiska kartan är här ersatt av modern elektronik och därmed tycks förutsättningarna för den upptäckarlusta som präglar de klassiska äventyrshistorierna ha försvunnit. Digitaliseringen, med sin precision och sina möjligheter att lagra information, har betydligt försvårat möjligheterna att vitmena världen. Även om man suddar på kartan finns det andra möjligheter att orientera sig.

> Hon tog ett par snabba blixtbilder med satellitmobilens kamera och mailade dem till Reuter tillsammans med GPS-koordinaterna. Som svar fick hon order om att sammanstråla med Leyla vid en större väg, flera timmars vandring bort. Jannike körde ner satellitmobilen i bakfickan och suckade.[42]

Sucken ska förmodligen tolkas som en reaktion på den långa vandring som ligger framför Jannike, ett tidens tecken; förr var just vandringen en förutsättning för äventyret, för upptäckterna. Eller kanske kan man tolka sucken som en resignation inför sakernas tillstånd: När världen redan är kartlagd behövs inte längre kartan, allt som återstår är GPS-koordinater.

36 Åsa Lind, *Ellika Tomsons första bok*, Stockholm 2008, s. 97.
37 Ibid., s. 104.
38 Ibid., s. 9.
39 Ibid., s. 137f.
40 Mårten Sandén, *Det viskande barnet*, Stockholm 2009, s. 15.
41 Ibid.
42 Ibid., s. 24.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/008/

In Ghostlier Demarcations: Transnationalism and the Aesthetic

David Watson
Uppsala University
david.watson@engelska.uu.se

> A world perhaps always, at least potentially, shares the unity proper to the work of art. That is, unless it is the opposite, or rather, unless the reciprocity between "world" and "art" is constitutive of both.
> — Jean-Luc Nancy, *The Creation of the World or Globalization*

"Cosmos" (world) originally meant something like "order" or "adornment,"—a cosmetic, figural addition to the world—before it was extended to refer to "the world" itself (Robbins, "Comparative Cosmopolitanism" 176). One lesson to be drawn from this conflation of figure and ground is that you cannot have a world without the "making up" of the world; it is a tautology to speak of the aesthetic rendering of the "cosmos." If this is indeed the case, this piece pursues a tautologism: it is an attempt to consider whether the category of the aesthetic can provide a point of entry to transnationalism. This is not to imply that these terms are necessarily commensurate; indeed, on the face of it, they have little in common, no matter what an etymology of "cosmos" suggests. Transnationalism, as a term, serves here as a designation for numerous recent attempts to de-emphasize the nation-state as a discursive object and analytical category, whereas the aesthetic serves as a general rubric primarily for concerns about form, but also related issues such as, to turn briefly to the Kantian tradition here, autonomy, beauty, and disinterest. Transnationalism implies taking the world as a whole as a terrain—or, at least, some slice of the globe—whereas the aesthetic is often taken as pointing towards an experience bereft of worldliness: it has been put to work frequently to differentiate a static "realm called art from those of other human pursuits, cognitive, religious, ethical, economic, or whatever" (Jay 43).

If the aesthetic can offer a critical lens into transnationalism, then it must be taken not merely as an autotelic, rarefied phenomenon, not even only as a category of interest to what Marjorie Levinson calls a "backlash new formalism," which in its response to an often caricatured new historicism seeks to "bring back a sharp distinction between history and art, discourse and literature" (559), but as a resource in the rethinking and conceptualization of models of transnational relationality. On the one hand, this means that the aesthetic is to be treated as a category demarcated by porous boundaries that implicitly deny its autonomy and the restriction of aesthetic discourses to autotelic works of art; in other words, a kind of

worlding of the aesthetic becomes necessary.[1] On the other hand, an invocation of the aesthetic here serves as a reminder that transnational discourses are often concerned with finding an adequate form within which to frame or aggregate a heterogeneous collection of particular entities, and that aesthetics, primarily a meditation on questions about form, offers one of the most sophisticated vocabularies available with which, perhaps, to approach this imposition of form on the globe. In attempting to make legible transnational connections and networks, we require, as David Palumbo-Liu puts it, "an intermediate and mediating Form" (196) within and whereby these relations become imaginable.

There might very well be more than pragmatic or heuristic reasons for running together the aesthetic and the transnational here. Why is it that the recent resurgence of interest in transnational connectivity has occurred simultaneously with a renewed interest in the aesthetic?[2] Is it a coincidence that Bruce Robbins' critique of a specific kind of cosmopolitanism, linked by him to international modernism, proceeds by associating it explicitly with a rarified form of aesthetic experience: it "is open to the very few, and it takes its aesthetic value—in part at least—from that very inaccessibility, that critical remoteness from the benumbed multitude" (*Feeling Global* 15)? The point here is that variants of transnationalism and the aesthetic have repeatedly been on the receiving end of the same judgment: they are grounded in an elitist defamiliarization of a common world at best, and, at worst, they function as a flight from politics (Brennan) or, which amounts to the same thing, as its aestheticization. In fact, the odd synchronicity of a simultaneous turn towards the aesthetic and the transnational in the field of criticism might have to do with their incommensurability with fields grounded in homologies of identity, locale, history, and politics. As Ross Posnock points out, "the two-decade reign of multiculturalism" has served as a kind of "house arrest" (804) for cosmopolitanism and its transnational tendencies, primarily because the questions raised by the latter serve to test the limits of the notions of the former regarding identity, belonging, and ethical or political responsibility. Robert Kaufman offers a formalist echo of this, writing in "Everybody Hates Kant: Blakean Formalism and the Symmetries of Laura Moriarty" that the "material, the social, and the historical" (132) have often been pressed into service as the other of aesthetic formalism, a view he contests through the recovery of a constructive formalism in Adorno and Marx. It might indeed be that the waning of multiculturalism, new historicism, and related fields has created a kind of historical opening for the reemergence of both aesthetic and transnational theories. If so, the work of Robbins and Kaufman is indicative of what is involved in returning to marginal concepts in criticism, which is to say that they not only return to cosmopolitan or aesthetic concerns but also refract them through the work that displaced them from their position in disciplinary configurations.

It is not clear that this shared history constitutes a reason to think that transnationalism and the aesthetic share anything more than being viewed with suspicion by some of the same critical discourses. And this is certainly not the first time that transnational discourses and the aesthetic have been on the receiving end of the same hostilities. One might recall here that for Plato, in the *Republic*, the well-being of the *polis* depended not only on the exclusion of the poetic, but also on the maintenance of restrictions on foreign travel: no man under forty

1 In *The Truth in Painting,* Jacques Derrida suggests that it is impossible, in any case, to restrict aesthetic judgment to works of art since the border between the work of art, and that by which it is framed is permeable.

2 Marjorie Levinson's "What is New Formalism?" is an invaluable overview of a renewed interest in formalism. Beauty has also returned to the critical scene. See, for instance, Isobel Armstrong's *The Radical Aesthetic*, Elaine Scarry's *On Beauty and Being Just*, and *Beauty and the Critic: Aesthetics in the Age of Cultural Studies*, ed. James Soderholm.

should be allowed to travel abroad, and no man shall travel in a private capacity, but only as a herald or an observer, who will return to the city-state to teach the population that the institutions of other cities and countries are second-rate in comparison to their own (950d–951c). Yet, leaving aside questions about historical contingencies, it is difficult not to feel that what appears at this juncture as a kind of common ground for the aesthetic and transnationalism is that both seem to imply a resistance, subtle or otherwise, to determination by the social order and, by extension, the nation-state. For transnationalism, on the one hand, it is a matter of disconnecting from the *ethos* of the nation-state, that is to say, the manner of being and feeling that its condition imposes. On the other hand, the aesthetic, as Terry Eagleton points out, "is an end in itself and… will stoop to no external determination" (338). For this reason, it can function as "an imaginary consolation for a bourgeoisie bereft of home" (337), and keep alive the image of a "residually common world" (3) for the species as a whole. Although Eagleton might appear idealistic here, becomes clear here that aesthetic formalism has the potential to be put to work in a manner that would not only run parallel to the projects of transnationalism, but which would also make it the aesthetic a potentially transnational category.

It was, of course, in Kant's Third Critique that the link between the aesthetic and Eagleton's "residually common world" was worked out.[3] When, for instance, I judge a work of art to be beautiful, I assume that my taste is more than subjective, but that somehow my judgment warrants universal assent. In other words, I intersubjectively assume the position of others, who would share my evaluation of the aesthetic work. Aesthetic judgment, a form of reflective judgment, thus implies a kind of "uncoerced consensus building" (Jay 52) that would integrate the species as a whole into Kant's "enlarged mentality." Hannah Arendt, among others, has suggested on the basis of this that Kant's work on aesthetic taste can also be read as a political philosophy, with aesthetic judgment providing a model for the eventual attainment of "perpetual peace": "the capacity to judge is a specifically political ability in exactly the sense denoted by Kant, namely, the ability to see things not only from one's own point of view but in the perspective of all those who happen to be present" (221). Since judgment here starts not from a general concept but from contingent, given particulars, it avoids subsuming everything under the same rule or decision, thereby making this a kind of allegorical model of a politics not devoted to the perpetuation of the same, but to a perpetual mediation between the general and the particular, homogeneity and heterogeneity. From this perspective, Eagleton's "residually common world" seems to presuppose an intersubjective sphere of continuous debate and consensus forming.

With a slight shift in emphasis, however, it becomes clear that what is at stake here is a form for—or the perpetual formalization of—a common world. After claiming that what he is pursuing is "a sense *common to all*, a faculty of judgment which, in its reflection, takes account of the mode of representation of all other men", Kant goes on to remark in §40 of *Critique of Judgment* that we "could even define taste as the faculty of judging of that which makes *universally communicable*, without the mediation of a concept, our feeling in a given representation." Now, for Kant a "concept" is an *a priori* ordering structure whereby we organize sense impressions according to their purposes. What is judged here as "*universally communicable*" is exactly what Kant offers as a definition of aesthetic form, a kind of purposiveness without purpose, or a form that appears to have been made without any purpose in mind that would, in turn, determine the formal qualities of the work. Aesthetic form, or beauty, then becomes the content of a judgment assumed to have planetary assent.

3 Dieter Heinrich, in his *Aesthetic Image and the Moral Image of the World*, suggests that Kant's moral philosophy in the Third Critique potentially offers an image of global humanity. See especially "The Contexts of Autonomy: Some Presuppositions of the Comprehensibility of Human Rights" in the volume.

But if it forms that which is "*universally communicable*" then the reflection whereby Kant arrives at "a sense *common to all*" must, first of all, produce "all other men" as constituting a formal framework for the process of aesthetic judgment. In other words, this sense common to all, the Kantian *sensus communis,* can only be know in terms of its formal properties; as soon as it becomes attached to concept it would no longer be possible to assume that it is indeed a universal *sensus communis*. The "residually common world" that becomes visible here is a formalized world, which might be why Eagleton insists that it is only a remainder of commonality that appears with the aesthetic.

What Kant does here then is to put into play a form whereby to imagine relationality on a global scale. In the same way that his solution to the problem of establishing a perpetual peace begins by a subordination "of the material principle, or goal, of perpetual peace to the formal principle" (Shell 157) that would enable this peace (the establishment of procedures for international dispute-resolution), the intersubjective relations that form part of reflective judgment arise and is perhaps indistinguishable from the framework that enable them by guaranteeing universal communicability. Two further points are worth making regarding Kant's discussion of reflective judgment. The first is that reflective judgment is inherently experimental.[4] If a general rule or concept is already in place, a judgment is determinant in nature; if, however, only the particular or a array of particulars are "given for which the universal has to be *found*, the judgment is merely reflective" (§15, emphasis added). In other words, reflective judgment is a matter of trying out forms under which various particular givens can be subsumed; it arises, as Samuel Weber points out, when "we are confronted by the unknown, the unusual or the unexpected, or in fact by anything that the concepts we have at our disposal are incapable of subsuming" (16). Following from this, and this is my second point, it appears that reflective judgment is always a partial, ongoing process. If a functional general concept has been produced by reflective judgment then it is no longer reflective but determinant: a successful act of reflection amounts to self-erasure. The process of reflective judgment can only continue if it is necessary to begin searching again for an adequate form with every new encounter. On the one hand, it becomes clear why Kant speaks of a judgment that is "*merely* reflective" (emphasis added), since it seems here this judgment is constituted and maintained by its own internal limitations.[5] On the other hand, if reflective judgment resists subsuming a given particular under a concept or general scheme, it is also, as Jonathan Loesberg claims, a way to defamiliarize an object by "choosing to attend only to [its] form giving qualities" and by resisting "the normal perspective of explaining form by purpose" (543).[6] Reflective judgments arise in relation to that for which no concept exists as of yet, but there is nothing to prevent it from functioning as a way of deliberately imposing a new

4 Robert Kaufman offers in "Red Kant, or the Persistence of the Third 'Critique' in Adorno and Jameson" a stronger version of this claim by linking Kant's reflective judgment to "construction, to the present activity of constructing new concepts" (721) through the elaboration of an abstract form prior to any manifestation of an empirical concept.

5 It is possible that another name for reflective judgment would be what Derrida calls "the law of genre." This "law" posits that there "is always a genre and genres but this participation [of the text in genre] is never a belonging" (264). What interests me here is the inoperability of "belonging" to a genre, which mirrors the inoperability of being subsumed by the concept in aesthetic judgment.

6 For Loesberg, Kant's definition of the aesthetic form as purposiveness without purpose is nearly contradictory, and depends on a willing suspension of any notion of purpose. Interestingly, he offers Foucault's *The Order of Things* as an example of this formal wager, claiming that just "as in Kant, in aesthetic apprehension, one may attribute to a bird's song 'gladsomeness and contentment with existence' regardless of 'whether it have this design or not' (144-5), in Foucault, one can resee history according to Borges's strange, defamilarizing taxonomies, even though they are chosen for their antipodean quality" (543).

perspective on a given particular. In either case, for the judgment to remain reflective it cannot solidify into a determinant judgment, which, strictly speaking, would be the point where aesthetic judgment is transformed into an aestheticization of the particular (or the socio-historical world), since it would blur the boundaries of form and matter. In other words, reflective or aesthetic judgment might produce a static, atemporal form, but this is only a conditional stasis since the form produced here by judgment is part of a series of attempts at arriving at a concept that will suffice. The Kantian common world, or rather *form* of a common world, is then the product of dynamic, experimental conception of form in which the search for, rather than attainment of, relationality is emphasized.

By sketching this interpretation of Kant's reflective judgment, I do not mean to suggest that there its direct influence is visible in transnational studies today. That certainly was the case for older variants of transnational or cosmopolitan thinking. This is particularly clear in the field of comparative literature, the history of which has been determined to a large extent by René Welleck's assertion, after Kant, that any discipline must have its own autonomous field of study that cannot be treated as a symptom of other disciplines (Lawall 3–24). Be that as it may, I am more interested in how the structure and dilemmas of reflective judgment resonate with a similar set of problematics in transnationalism. How to negotiate between the particular and the global? What framework can serve as a sufficient form for an array of heterogeneous entities dispersed across cultures and nations? How to re-see ossified national homologies as operative within in a different, global frame? Are the limits between determinant and reflective judgments not also, as Rey Chow suggests, "constitutive of the politics of comparison in the postcolonial global context" (304), where it becomes a question of subsuming cultural differences under a general concept, or keeping alive the processes of reflective judgment and resisting this final absorption? What is the status of the form of the world offered by a particular variant of transnationalism? Is it to be taken as a static image of the world or as its conditional formation, which amounts to asking whether more than one form of transnational connectivity is available to us? These questions do not belong exclusively to either transnational studies or discussions about reflective judgment and aesthetic formalism; instead, they circulate in the space opened by overlapping of these discursive formations into something that might well be described as a form of reflective transnationalism.

In what follows, I will attempt to trace the subsistence of these questions in discursive domains where aesthetic problematics are articulated together with transnational narratives, which means both various forms of transnational literary studies, such as comparative literature and area studies redefined as the transnational rescaling of national literatures, and various attempts by, for instance, Jacques Ranciére and Jean-Luc Nancy to position the aesthetic in relation to the limits of the nation-state and discourses on globalization. For my purposes here, Kant's account of reflective judgment is useful not only for how it draws attention to the formal issues involved in imagining transnational connectivity, but also insofar as it is suggestive of the domain inside which this judgment, and I would argue transnational studies, operates. As a mode of judgment that is activated when an organizing concept for thinking objects is no longer available or desired, reflective judgment points to a domain that exceeds the scheme whereby it is represented, and which is grasped in the act of judgment as excessive to an *a priori* framework. Relocated to transnational studies, this means that the terrain of the transnational is distinct, first of all, from the spatial and temporal grid that demarcates nation-states. The differentiated forms produced by the logic of this grid give way to a kind of sublime proliferation, in the mathematical sense, of what Wai Chee Dimock describes as the heterogeneous array of "input channels, kinship networks, routes of transit, and forms of attachment" that "thread" the nation-state, here America, "into the topical events of other cultures" (*Through Other Continents* 3). By virtue of the same logic, it

is necessary for the transnational to be distinct from schemes that figure the globe as an already totalized entity always available to the panoptic gaze of a viewer. Linking globalization with what she describes as a paranoid "oneworldedness," Emily Apter diagnoses this condition as symptomatic of the systematic subsumption of the globe as a whole under a cognitive or epistemological scheme:

> Like globalization, oneworldedness traduces territorial sovereignty and often masks its identity as another name for "America." But where globalization is an amorphous term applied to economic neo-imperialism […] *oneworldedness*, as I am defining it, refers more narrowly to a delirious aesthetics of systematicity; to the match between cognition and globalism that is held in place by the paranoid premise that "everything is connected." (Apter 366)

It is perhaps a misnomer to refer to this homology of "cognition and globalism" as "aesthetics" in the Kantian sense of the term. The strict correspondence imagined here between the form given to the world and the terrain of the globe itself institutes a hyperbolic relationality ("'everything is connected'") as a conceptual determination tasked with overcoming differences, contradictions, and disharmonies across the globe. On the one hand, this is the form of the nation-state reproduced on a global scale; on the other, this is not a species of aesthetic or reflective judgment but exactly the point where reflective judgment abnegates itself and where the form it produces is written back into world and installed as its representational truth.

In her charting of an encounter between comparative literature and area studies in *Death of a Discipline*, Gayatri Spivak proposes a territorial category, that of "planetarity," that seems more apt for the reflective transnationalism I am talking about here than either the nation-state or Apter's "oneworldedness." Planetarity refers to a kind of pre-capitalist territorial commons, but this apparently historical designation is deceptive since the planet is what "we inhabit… on loan" (72), and that which we encounter in the same mode whereby alterity is encountered, which implies that we are not the agents of the encounter and that this meeting takes the form of an spatial and temporal aporia. Distinct from the globe of globalization or "oneworldedness," which "allows us to think that we can aim to control it" (72), the planet resists conceptual determination and appears heterogeneously excessive to its representations. At once a defamiliarization of the global, and the appearance of a territorial commons that has always been there and that precedes any conceptual determination, the notion of "planetarity" introduces an incommensurability between cognition and world into transnational studies that is analogous to the incommensurability that serves as a ground for reflective judgment. How to imagine relationality or, to use Spivak's term, "collectivities" in this space that is simultaneously the world we inhabit daily and irreducibly other to us? This is a task for the "power of fiction" (49). It is through "imaginative making," a kind of *poiesis* or rather *teleopoiesis* in which affective repetitions across a distance is imagined and gambled on, that the figure of a collectivity becomes apparent. The relationality produced by *teleopoiesis*—like the collectivity it suggests performatively—is inherently figural, or rather, to use Spivak's term, it is a "prefiguration" (44). A prefiguration is the production of relational form that does not provide any taxonomical assurance, and does not function like a concept: the "generality of *poiesis* depends on its unverifiability; it cannot be tied to a singular 'fact'" (44), Spivak suggests. The forms sketched by *teleopoiesis* are not to be confused with literal or determinative forms then. Instead, they are contingent, groundless constructions of a collectivity that, as "prefiguration" suggests, belong to "the unimaginable future" (32).

What Spivak does in her work on planetarity and *teleopoiesis* is, quite obviously, to theorize a possible transnationalism that does not rely on taxonomic assurances and presumptions of similarity and equivalence. The guiding questions of her work can be

understood as stemming from a desire to think together planetary relationality and forms of alterity. What surprises, perhaps, is the relation between *poiesis* and the collectivity that transnational studies take as its subject. It is necessary to imagine a form for the multiple singularities of the world so as to posit a collectivity, even if it is posited only as a kind of future anterior possibility. This form might be aesthetic, and it is certainly only a speculative approximation of whatever relationality might inhere in the world, but is also absolutely necessary for the possibility of a transnational collectivity to become visible. What Spivak does is to offer *poiesis*, and by extension form, as the uncertain grounds of possibility for transnational studies, uncertain because, as has become clear, this is an abysmal ground, and one that arises, in any case, as a kind of necessary wager.

Not surprisingly, the scholars who have been working in literary studies, or have some allegiance to the field, are somewhat more explicit about the formal aspects of the transnational narratives they offer. With a focus on mediating between the traditional terrain of area studies—the nation-state—and the transnational, for instance, a number of critics have foregrounded forms in their work that allow for the depiction of the commonalities, incongruities, and conflicts between different cultures and literatures. Since the transnationalization of area studies takes as its point of departure the sub-national or national and the globe as its (receding) destination, these forms tend to be resistant to closure. Instead, they encourage an expanding, centrifugal motion, an open-ended dissemination of relational echoes and reverberations.

In his work on comparativism and Southeast Asian studies in *The Spectre of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia and the World*, for instance, Benedict Anderson investigates what makes comparisons across national boundaries possible. In the same way that for him the narrative form of the traditional novel made it possible to imagine the "homogeneous empty time" of the nation, the newspaper allows for a comparative method according to which, for instance, Indonesia appears within an "incurable doubled vision" (2) in which it is framed by Europe. Newspapers, operating under the presupposition that they take the whole world as their domain, present the world to the nation in a manner that enforces a kind of global simultaneity and discursive standardization—the local and the foreign are written about in the same way and inscribed in the same daily temporal cycle. The newspaper allows for its readers to imagine the nation as an unbounded form, as part of a series that runs across the globe. It is necessary here to recognize that the nation-state remains the position from which this opening up of the nation's form takes place. Rather than providing a general overview of the globe, each newspaper maps the world in relation to its own position in the globe. What is interesting about Anderson's turn to the newspaper as a comparative form is that content here is largely immaterial. He is interested in the formal role of the newspaper as a space where local and global news are juxtaposed. Any news from any territory can make its way into the newspaper, which makes it exemplary of the kind of centrifugal forms I suggested are favored in the transnationalization of area studies. At the same time as the newspaper functions as an open-ended form for transnational comparisons, it also, in Anderson's analyses, implies a standardization of the content it presents, a leveling determined by its attachment to a specific locale and perspective. The transnational space mapped by the newspaper is then not to be mistaken for the territory it covers, but emerges as an approximation of this space.

There is little standardization in Paul Giles' version of transnational American Studies, but he also, like Anderson, bases his account in *Virtual Americas* of how American literature intersects, modulates, and is modulated by other literatures on a formal narrative. Giles presents the imbrication of American Studies in the rest of the world as a surrealization of

formations of identity and the nation-state.[7] Drawing in part on Roger Shattuck's description of surrealist form as a space where different cultures "interpenetrate and interact through contrast and humorous conflict rather than by discursive logic or conventional perspective" (238–39), Giles substitutes for accounts of literature's organic unity with geography a narrative in which American literature points towards a "disjointedness" within its "national allegories" (126), and enters ceaselessly into "bizarre, random juxtapositions" (119) with other literatures, which, for Giles, leads to a demystification of ideas of nationhood. Surrealism's "pursuit of heterogeneity" (Suleiman 150) operates at this point as a formal principle in American literature's transnational narratives: these operate in such a way as to generate juxtapositions and mixtures of the familiar and the unfamiliar. The difference between Anderson and Giles should be clear at this point. While Anderson views transnational narratives as the product of a standardization and flattening of cultural differences, Giles offers an account in which heterogeneity is maintained, even, it might be suggested, taken as a general principle for the circulation of cultural forms across national boundaries. This difference can be traced back to the form they choose as a model whereby to imagine and represent transnational relationality. Both forms are open-ended: for the newspaper, there is always more news to report from abroad, while, for the surreal narrative, the pursuit of heterogeneity is paramount and, importantly, this heterogeneity is not subsumed, at least formally, by a single perspective. Both forms imply for these authors an expansion into the world beyond the boundaries of the nation-state. Where Anderson's and Giles' projects differ are in terms of the relation they envisage between the transnational forms they invoke and the form of the nation-state. For Anderson, there is no necessary tension between nationhood and the transnational: in the same way that nationalism in Indonesia can co-exist with memories of a colonial past and comparisons with Europe, the position from which the focalization of the unbounded space mapped by the newspaper takes place is located firmly within the national. Giles, however, imports surrealist forms into American isomorphisms of text and geography so as to view the "nation's unconscious assumptions, boundaries, and proscribed areas" (3) from a willfully "estranged perspectives" (5). Giles, in other words, utilizes a form dependant on incongruous juxtapositions and heterogeneity to begin a deliberate defamiliarization of the *a priori* concepts that have aggregated around American Studies.

Wai Chee Dimock, in her *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time*, gambles also on the possibility that if a different form or framework for American literature was to be offered, one in which the nation-state is not privileged, a different image of this literature would come into being: "What would happen if we go beyond 1776 and 1620, if we trace threads of relation to the world that antedate these allegedly founding moments? What would American literature look like then, restored to the *longue durée,* a scale enlargement along the temporal axis that also enlarges its spatial compass?" (4). Dimock wagers on the possibility that if a work of literature is reinscribed in a different temporal framework—Fernand Braudel's *longue durée*t—the work of, say, Ralph Waldo Emerson might seem closer in nature to that of the fourteenth-century Persian poet Hafiz (47) than necessarily to Thoreau's *Walden*, which, in turn, might be threaded together with the *Bhagavad Gita* (9). This transnational, or perhaps rather transchronological, poetics

7 It is not only Giles that have turned towards surreal forms to theorize transnational and transcultural imbrications. Rehabilitated after Sartre accused it in *What Is Literature?* of being amoral (139), surrealism has returned with force in anthropology: James Clifford speaks of it as an aesthetic "that values fragments, curious collections, unexpected juxtapositions" (118). Once it is defined in this way, the task of the anthropologist becomes "the invention and interruption of meaningful wholes in works of cultural import-export" (147).

foregrounds both the presence of spatial and temporal forms in our mapping and interpretation of literatures, and the estranging effects produced by a modulation and outwards expansion of these frameworks. With Dimock, as with Giles, we are squarely within the framework of a reflective transnationalism that generates modes of relationality through formal procedures, while simultaneously defamiliarizing the objects inscribed in these configurations by suspending the normal concepts, whether spatial or temporal, whereby they have been schematized

What Dimock does here, in *Through Other Continents*, is still part of the project of the transnationalization of area studies. America, even if not privileged as an analytical frame, still serves, as it did in Giles, as a literal point of departures for the relational threads drawn between it and other national and sub-national cultures. In other words, Dimock's project here is to de-emphasize and defamiliarize the spatio-temporal form of the nation, but this can only take place through a movement away from this formation. In her recent work on genre theory though, Dimock shifts towards taking the literature of the whole world as her terrain. This move was already implicit in the scale implied by Braudel's *longue durée*, but when she seeks to posit "world literature" as a genre in "Genres as Field of Knowledge," it becomes difficult to associate her work with area studies instead of comparative literature. Genre, it turns out, is a relational form that connects under the rubric of "ontologized names" (1379) such as epic or lyric "texts both ancient and modern and groupings both large and small, understood to be prenational in their evolutionary past and transnational in their geographic spread" (1383). The taxonomic classes of genre theory operate as names for different spatio-temporal constellations, which offer a different set of coordinates whereby to map the globe. The first point that needs to be made here is that is almost a tautology to posit that "world literature" (1379) is one particular kind of genre. Taking into account the determination given to generic forms by Dimock, "world literature" is, if anything, a kind of genre of genre, both a part of a generic set and a mode for describing the entire field. The second is that Dimock is faced here with a different set of problems than those involved with, to put it plainly, thinking across the boundaries of area studies. "The membership—of any genre—is an open rather than closed set, because there is always another instance, another empirical bit of evidence, to be added" (1378), she claims, suggesting thereby what is at issue here is how to frame within the boundaries of one genre an excess of multiplicities, how, in other words, to subsume a heterogeneous array within a singular form. Ironically, especially given that the idea of genre is intimately connected to issues regarding frames, classifying systems, and norms, a generic designation is, for Dimock, akin to the attachment of an ontological name to a "process that is by and large without ontology." The names provided by genre theory function as contingent and incommensurable forms for a perpetually shifting ground excessive to their representations. What generic classification requires is the perpetual positing of new or modified forms to match, or rather to keep up with, or accidentally match, the multiplicity of forms they seek to name.

Neil Hertz has described a process that he calls a "moment of blockage in sublime scenarios": "The scholar's *wish* is for the moment of blockage, when an indefinite and disarrayed sequence is resolved (at whatever sacrifice) into a one-to-one confrontation, when numerical excess can be converted into that supererogatory identification with the blocking agent" (60). Choosing, aptly, the image of the "scholar" reading a difficult text as example, Hertz examines in this passage the complex forces at work in an encounter between the mind and an unstable textual system—a text in which "an indefinite and disarrayed sequence" holds the possibility of closure at bay. In the face of these textual difficulties, the "scholar" hopes for a reduction, a "moment of blockage" that would bring the signifying flows of the text to a halt. This "blockage" ensures then the integrity of the text and the "scholar," who is also lost among the multiple significations of the text. Extrapolating from Hertz' discussion here, I

want to suggest that the moment of "blockage" he identifies is an apt description not only of a scholar confronted with an unlimited and ongoing textual semiosis, but also a recurring pattern in critical studies, such as that of Dimock's, that attempts to engage with the literature of the planet. The names of genre have such a blocking function in Dimock's work; they function as contingent points of rest in an ongoing process of classification and form giving. Does this mean that comparative literature, as a mode of engagement with the literature of the planet, can be understood in terms of a positing of taxonomic forms for world literature that simultaneously narrows this field to make it more manageable? In other words, if the transnationalization of area studies goes hand in hand with a centrifugal, expansive notion of form, is the opposite true for those critics who take as their terrain global literature, and is there a kind of centripetal notion of form visible in their work?

David Damrosch offers in *What is World Literature?* the figure of the ellipse as a way to think the suspension of a work of world literature between the twin foci of its "source and host cultures… connected to both cultures, circumscribed by neither alone" (283). The ellipse then also provides him with a form whereby to conceptualize the field of world literature: "*World literature is an elliptical refraction of national literatures*" (281), he suggests in one formulation. According to this, world literature is that which circulates between cultures without coming to rest in one particular culture. What is of interest here is less this perpetual uprootedness of world literature than the form given to it by Damrosch's ellipse. On the one hand, the ellipse, by marking the point where national literatures enter the field of world literature, operates very much like a threshold for the transnationalization of a national literature: works of a national literature are yanked into the orbit of world literature via translations that add something of interest to the source text, and by the choices involved in selecting which texts from a foreign culture are to be read. On the other hand, as the foregoing makes clear, Damrosch's ellipse also functions to demarcate the field of world literature from those national literatures that do not gain anything in translation, and which are not read internationally. The signifying field of the term "world literature" is restricted to those works "actively present within a literary system beyond that of its original culture" (4).

There is a kind of deliberate *askesis* visible in Damrosch's account of world literature, a centripetal movement away from the excessive heterogeneity implied by the term "world literature" taken in its broadest sense. A similar movement occurs in Pascale Casanova's *The World Republic of Letters*, which purports to be, among other things, a study of the organization of an unequal world literary space by translators, publishers, and international prizes. What interests me here in relation to Casanova's work is how a diachronic literary history is pressed into service as a form whereby to map "the literary field in space and time, or, better perhaps, in a time that has become space" (*World Republic* 101). Casanova's diachronic account of literature is inherently a progressivist notion of aesthetic development: "writing the history of literature is a paradoxical activity that consists in placing it in historical time and then showing how literature gradually tears itself away from this temporality, creating in turn its own temporality" (*World Republic* 350). The history of literature is an account of the literary aesthetic overcoming history, the nation, and the political, and generating thereby its own autonomous space. In other words, literary history is a teleological narrative terminating, it seems, with Samuel Beckett's "invention of the most absolute literary autonomy" (*World Republic* 320), which for Casanova is identical to his flight from any kind of "rootedness" (*World Republic* 318). On the one hand, Casanova rejects the valuation of critics that rely on ahistorical and universalizing readings of literary works, a practice she scorns as ethnocentric, and questions by offering an account of literary history that sees it as very much in competition with socio-cultural and political forces. On the other, her literary history displaces the aesthetic autonomy on which universalizing and ahistorical literary interpretations depend to the point at the end of literary history where this history culminates

in the achievement of the literary "freedom" she associates with literature's independence from the world.

Transposed into a map of a literary field, this historical narrative frames the world republic of letters as a field of unequal development. Literary autonomy, what Casanova calls the "Greenwich Meridian of Literature" and associates with the Parisian publishing industry, is reached by only a few, yet it centers and structures the literary field to such a degree that it becomes a figure of literary modernity. Accordingly, the "aesthetic distance" of a work from this ideal also implies a "temporal remove from the canons that… define the literary present" (*World Republic* 88). The argument here is that the field of literature has its own spatial and temporal co-ordinates, which are determined in relation to Casanova's "Greenwich Meridian." The aesthetic remove of a work from the ideals of autotelic literature is one way to determine its position in this field. This aesthetic distance also translates into a temporal distance, however, which means that the work is positioned in terms of its temporal relation to the "literary present." More concretely, a perhaps unintended effect of Casanova's suggestion that a "literature… relatively dependent on politics" (39) remains distant from the literary "Greenwich Meridian" is that her literary field ends up reproducing in some way a geography in which much of the postcolonial world gains meaning and significance only in relation to the centers of modernity. What is clear is that the form given here to world literature is radically centripetal: the literary "Greenwich Meridian" functions as a center of gravity for the literary field, narrowing the number of possible forms of literary relationality to the relationship a work enters into with modernity and its institutions. Unlike what we find in Damrosch there is no clear outside to the world republic of letters: Casanova suggests, in a formulation bringing to mind Apter's "oneworldedness," that "the national and the international are not separate spheres; they are two opposed stances, struggling within the same domain" ("Literature as World" 4–5). Instead, Casanova offers a systematized account of the literary field, in which the structure of this field repeats its history, which is recapitulated again by the relation between each literary text and the literary "Greenwich Meridian": each literary text is constituted by its hierarchical relation to literary modernity, while at the same time no other form of relationality, which would link together, for instance, different peripheral literatures, is imagined. As Christopher Prendergast suggest, in Casanova there is no room for "relations other than competition" ("Negotiating World Literature"109).

With Casanova, world literature is transformed into a manageable concept through a comparative form that restricts the kinds of relations between texts from all over the planet. Franco Moretti's account of world literature as a singular, but "not uniform" ("Conjectures" 3) system offers a different set of challenges to an account of the operations of form in constructions of transnational literary relations. From Moretti's perspective, world literature comes into being through the diffusion and evolution of literary forms: exported from Western Europe, the novel is imported by the rest of the world through a process of transculturation, the "foreign form" ("Conjectures" 4) of the novel is assimilated by the local culture, combined with local content, and then enunciated by a "local *narrative voice*" ("Conjectures" 4). In other words, the evolution of the novel is an account of a compromise between imported formal patterns and local realities.[8] The only way to capture adequately this spread and evolution of the novel is through "distant reading." Opposed to close reading, distant reading takes as its object not the text and its content, but the small elements of the literary work, its "devices, themes, tropes" ("Conjectures" 2), and larger literary frameworks, literary "genres and systems" ("Conjectures" 2). What is elided here is the text itself, and the

8 It might be possible that this account of literary evolution is only applicable to the novel. Moretti suggests, in "More Conjectures," that "novels would be representative, not of the *entire* system" of world literature, "but of its most mobile strata" (1).

comparativist mapping the unequal, evolutionary space of world literature is forced into relying on the conclusions of others. There is a double exclusion at work here. In the first instance, the world literary system is reproduced by the critic independently from the hermeneutic processes of reading; secondly, world literature is flattened to an account of large and small forms. In other words, texts and the content of texts are elided in this construction of world literature in favor of forms, and the construction of forms whereby to depict the global spread and development of forms. What Moretti does is to perform a formal *askesis* upon world literature, which is slimmed down to an account of the export and transformation of Western literary forms; after all, the content of a text is of no concern to the comparativist.

Moretti, as Christopher Prendergast discusses in his "Evolution and Literary History," frames his comparativist project as a mode of scientific enquiry through "a general appeal to the validity of scientific method as such; and a particular appeal to the life sciences, crucially evolutionary theory" (2). His depiction of, say, the spread and evolution of the novel is grounded then in an appeal to the truth-value and objectivity of scientific inquiry, and the graphic presentations of this evolutionary development in his *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary Theory* thus claim for themselves a kind of mathematical, representational value, according to which they are abstract formal depictions of observable and objective processes in the world. Yet, it might well be that these forms function more as a figural rather than mathematical depiction of these processes. In his discussion of the provincial novel, Moretti suggests that "like the *provinciae* of antiquity, subject to Rome, but denied full citizenship, the provinces are 'negative' entities, defined by *what is not there*; which also explains, by the way, why one cannot map provincial novels—you cannot map what is not there" (*Graphs, Maps, Trees* 53). To map or describe "provinces" is to perform a *catachresis*, the aberrant imposition of a figure or name on that which resists naming and description; it is to fill in arbitrarily a blind spot in your vision. But, to return to Moretti's account of the evolution of the novel, if the evolution of the novel is to be described purely in terms of the export and transformation of a literary form, then the places to which the novel is exported are also defined by "what is not there" but derived from elsewhere. These places and the local pressures these realities enforce on the novel form are "negative" elements in the history of the evolution of the novel. These entities are then provincial, and their graphic presentation, even if mediated by processes of distant reading, raises the specter of a possibly *catachrestic* imposition of form on a receding, barely visible ground. In other words, Moretti's excursion into a discussion of provincial forms raises issues regarding the scientific veracity of his project and his depiction of a global literary space. It might well be little more than the imposition of a tropological form on an incommensurable ground, rather than an abstract map of a clearly delineated territory.

The forms suggested by Casanova and Moretti for world literature raises a problem of a different kind from the representational qualities of these forms themselves. For both, Western literary modes, whether literary autonomy or the form of the novel, serve as a starting point for conceptualizing a world literary space. These modes spread everywhere and anywhere, creating a system in which literature is not solely the province of the West in all its geographical specificity, but in which there is an irreducible association between literature anywhere and the determinations given to literature in Western Europe. In other words, they verge on systematizing the literature of the globe by subsuming it under one model of the literary. To what extent is this a globalization of the literary, whereby world literature is grasped as "indistinct totality" (33), to utilize Jean-Luc Nancy's description in *The Creation of the World* or *Globalization* of the world as reproduced by globalization into an undifferentiated set? This is perhaps primarily a way of asking whether a form proposed for the world has to be necessarily complicit with the framework already inscribed in it. For Moretti and Casanova's descriptive models of the world literary system, the inequalities of

this system are political and social givens that their accounts simply reproduce. This determination is, however, exactly what is problematized and questioned by the work of Jean-Luc Nancy and Jacques Rancière on aesthetic forms. For Rancière, aesthetic forms "introduce lines of fracture and disincorporation into imaginary collective bodies" (39), which is to say that aesthetic form opens a space for the appearance of that which is undetermined by models and classifying systems. In this system, a collective body is formed through what Rancière describes as the "distribution of the sensible"; in other words, by the construction of particular ways of viewing and inhabiting the world. The aesthetic introduces the potential of the political, which he understands as dissent, into the collective body or communal *ethos* because it presents a form that does not conform to a function or purpose proposed by the sensible regime of the state or the collective. If Rancière, it could be argued, discovers the potential for a politics in the purposiveness without purpose Kant's associates with the aesthetic, Jean-Luc Nancy does the same with regard to Kantian reflective judgment. The "creation" of the world means for him that the form given to the globe by globalization must be opposed by acts of *world-forming.* This means for him that the representation of the world must be treated as a site of a "struggle for a world" (54). Since globalization implies for him the subsumption of the world under a general concept of the globe, this "struggle" takes place through the production of a form for the world "that is not only produced in the absence of any given, but held infinitely beyond any possible given… it is never inscribed in a representation, and nonetheless always at work and in circulation in the forms that are being invented" (52). How to give form to a world without resorting to classifying systems and established taxonomies, while at the same time foreclosing upon the possibility of this form becoming a new mode whereby to represent the world as if it is simply a given? The possibility of distinguishing between globalization, on the one hand, and the creation of a world open to alterity (109) depends for Nancy on this question.

Transnational literary studies is preoccupied with questions about what form to give to the world. But simply to give form to a world is not sufficient, as Kant's description of reflective judgment makes clear, as Spivak suggests within the disciplinary boundaries of area studies and comparative literature, and as my brief excursion to the works of Nancy and Rancière underscores here. The modality of this form, and its relation to other representations of the globe cannot be excluded from discourses on the transnational, certainly not if the transnational is to be anything like the inscription of "ourselves and of our origins, / In ghostlier demarcations, keener sounds" (Stevens 106). More broadly, thinking about aesthetics and form in relation to the world does not mean to resort to an aestheticized and unworldly figure for the planet. On transnational scales, form and relationality become interchangeable. Form, in this context, becomes the terrain in which ethico-political questions are contested, and in which the debits and credits of how we imagine the planet become apparent. To avoid the question of form is, in effect, to naturalize one model of the world as its representational truth; instead of, as Nancy would have it, to treat representations of the globe as opportunities for transnational contestations.

References

Anderson, Benedict, The Specter of Comparisons: Nationalism, Southeast Asia, and the World (London: Verso, 1998).

Apter, Emily, "On Oneworldedness: Or Paranoia as a World System," *American Literary History* 18.2 (2006): 365–389.

Arendt, Hannah. *Lectures on Kant's Political Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

Armstrong, Isobel, *The Radical Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 2000).

Brennan, Timothy, *Wars of Position* (New York: Columbia University Press, 2006).

Casanova, Pascale, "Literature as World," *NLR* 31 (January-February 2005): 71–90.

——, *World Republic of Letters* (Harvard: Harvard University Press, 2004).

Chow, Rey, "The Old/New Question of Comparison in Literary Studies," *ELH* 72.2 (2004): 289–311.

Clifford, James, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge: Harvard University Press, 2002).

Damrosch, David, *What is World Literature?* (Princeton: Princeton University Press, 2003).

Dimock, Wai Chee, *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time* (Princeton: Princeton University Press, 2006).

——, "Genres as Fields of Knowledge," *PMLA* 122.5 (October, 2007): 1377–1388.

Derrida, Jacques, *The Truth in Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

——. "The Law of Genre," *Critical Inquiry* 7.1 (Autumn, 1980): 55–81.

Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990).

Giles, Paul, *Virtual Americas: Transnational Fictions and the Transatlantic Imaginary* (Durham: Duke University Press, 2002).

Harris, Wilson, *The Womb of Space: The Cross-Cultural Imagination* (Westport: Greenwood, 1983).

Heinrich, Dieter, *Aesthetic Image and the Moral Image of the World* (Stanford: Stanford University Press, 1992).

Hertz, Neil, *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime* (New York: Columbia University Press, 1985).

Jay, Martin. "'The Aesthetic Ideology' as Ideology: Or, What Does It Mean to Aestheticize Politics?" *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique* (London: Routledge, 1993), 71–83.

Kant, Immanuel, *Critique of Judgment,* trans. J.H. Bernard (London: Collier Macmillan, 1951).

Kaufman, Robert, "Everybody Hates Kant: Blakean Formalism and the Symmetries of Laura Moriarty," *Modern Language Quarterly* 61.1 (2000): 131–55.

——, "Red Kant, or the Persistence of the Third 'Critique' in Adorno and Jameson," C*ritical Inquiry* 26.4 (Summer, 2000): 682–724.

Lawall, Sarah, "René Welleck and Modern Literary Criticism," *Comparative Literature* 40.1 (Winter, 1988): 3–24.

Levinson, Marjorie, "What Is New Formalism?" *PMLA* 122.2 (March 2007): 558–569.

Loesberg, Jonathan "Materialism and Aesthetics: Paul de Man's *Aesthetic Ideology*," *Diacritics* 27.4 (1998): 87–108.

Moretti, Franco, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (London: Verso 2005).

——, "The End of the Beginning," *NLR* 41 (September-October 2006): 71–86.

——, "More Conjectures," *NLR* 20 (March-April 2003): 73–81.

——, "Conjectures on World Literature," *NLR* 1 (January-February 2000): 54–68.

Nancy, Jean-Luc, *The Creation of the World* or *Globalization*, trans. François Raffoul and David Pettigrew (Albany: State University of New York Press, 2007).
Palumbo-Liu, David, "Atlantic to Pacific: James, Todorov, Blackmur, and Intercontinental Form," *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*, ed. Lawrence Buell and Wai Chee Dimock (Princeton: Princeton University Press, 2008), 196–226.
Posnock, Ross, "The Dream of Deracination: The Uses of Cosmopolitanism," *American Literary History* 12.4 (2000): 802–818.
Prendergast, Christopher, "Evolution and Literary History," *NLR* 34 (July-August 2005): 40–62.
——, "Negotiating World Literature," *NLR* 8 (March-April 2001): 100–121.
Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (London: Continuum, 2004).
Robbins, Bruce, *Feeling Global: Internationalism in Distress* (New York: NYU Press, 1999).
——, "Comparative Cosmopolitanism," *Social Text* 31/32 (1992): 172–198.
Sartre, Jean-Paul, *What Is Literature?* trans. Bernard Frechtman (London: Methuen, 1950).
Scarry, Elaine, *On Beauty and Being Just* (Princeton: Princeton University Press, 1999).
Shattuck, Roger, *The Banquet Years: The Arts in France, 1885–1918* (London: Faber & Faber, 1959).
Soderholm, James (ed.), *Beauty and the Critic: Aesthetics in the Age of Cultural Studies* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1997).
Spivak, Gayatri, *Death of a Discipline* (New York: Columbia University Press, 2003).
Stevens, Wallace, *Collected Poetry and Prose* (New York: Library of America, 1997).
Suleiman, Susan Rubin, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-garde* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).
Weber, Samuel, "Ambivalence in the Humanities," *Diacritics* (Summer, 1985): 11–25.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/009/

Naturen som ”alls icke omyndig” vs. ”Det finns ingen natur längre.”

Camilla Flodin
Uppsala universitet, Filosofiska institutionen, avd. för estetik
Camilla.Flodin@estetik.uu.se

För Adorno är idén om att konsten medlar mellan människa och natur central, liksom den var för det stora flertalet romantiska filosofer och konstnärer. Adorno återkommer till Hölderlins dikt ”Bergvinkeln i Hardt” (”Der Winkel von Hardt”) i sin essä ”Parataxis”, i *Ästhetische Theorie* och i sina föreläsningar om historia och frihet. I Hölderlins dikt beskrivs naturen som ”alls icke omyndig” (”nicht gar unmündig”). Naturen bär i dikten spår av det förflutna och vittnar om ett historiskt skeende. I sina föreläsningar om historia och frihet menar Adorno att denna dikt är den bästa modellen för att förstå vad han själv menar med sitt begrepp ”naturhistoria”. Jag vill utreda varför så är fallet samt på vilket sätt Adorno menar att den modernistiska konsten vänder sig mot (den romantiska) idén om konsten som en försoning mellan människa och natur, så att denna försoning endast kan gestaltas negativt. I Becketts *Slutspel* (*Fin de partie*) säger en av huvudpersonerna: ”Det finns ingen natur längre.” Pjäsen framställer enligt Adorno en komplett förtingligad värld, där ingenting som inte tillverkats av människor har någon plats. På vilket sätt kan Becketts verk ändå sägas peka mot en möjlig försoning mellan människa och natur? Hur talar naturen i detta verk jämfört med i Hölderlins dikt?

Der Winkel von Hardt

Hinunter sinket der Wald,
Und Knospen ähnlich, hängen
Einwärts die Blätter, denen
Blüht unten auf ein Grund,
Nicht gar unmündig.
Da nämlich ist Ulrich
Gegangen; oft sinnt, über den Fußtritt,
Ein groß Schicksal
Bereit, an übrigem Orte.[1]

Bergvinkeln i Hardt

Nedåt stupar skogen
och, likt knoppar, hänger
bladen slutna: under dem
blommar en mark
och alls ingen ringa,
ty där har Ulrich
gått: över spåret grubblar ofta
ett stort öde,
redo på den ort han lämnat.[2]

(övers. Johannes Edfelt)

När Adorno diskuterar naturens och historiens dialektiska förmedling i sin föreläsningsserie om historia och frihet ber han studenterna läsa just denna dikt för att förstå det komplicerade förhållandet mellan natur och historia.[3] Vad är det som gör att Adorno tillmäter Hölderlins ”Bergvinkeln i Hardt” sådan vikt? När han resonerar kring denna dikt sker det med hjälp av begrepp som han även tar upp i det tidiga föredraget ”Die Idee der Naturgeschichte”: förgänglighet, allegori och uttryck. Detta är i sin tur begrepp som är viktiga när han utreder förhållandet mellan det natursköna och det konstsköna i sina estetikföreläsningar och i *Ästhetische Theorie*.

För att förstå vad dikten betyder måste man veta att denna bergvinkel är den allegoriska plats där hertig Ulrich av Württemberg påstods ha gömt sig när han befann sig på flykt (han blev landsförvisad år 1519), påpekar Adorno.[4] Platsen talar om detta. Historia har här blivit natur: spåren av Ulrichs vistelse i denna bergvinkel är sedan länge täckta av växtlighet. Men detta är också ett sätt som naturen uttrycker sig på. ”[E]ndast på grund av att dessa pragmatiska moment har försvunnit, endast på grund av att dikten själv har denna gåtfulla karaktär, endast därigenom lyckas den anlägga detta förgänglighetens uttryck som pekar bortom dikten

1 Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke* bd 2, red. Friedrich Beissner (Berlin: Rütten & Loening, 1959), s. 120.
2 Friedrich Hölderlin, ”Bergvinkeln i Hardt”, i Johannes Edfelt, *Följeslagare. Dikttolkningar från sex decennier* (Stockholm: Bonniers, 1989), s. 33.
3 Se Theodor W. Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* (1964/65), i *Nachgelassene Schriften* avd 4 bd 13, red. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001), s. 190.
4 Ibid.

själv och som utgör dess storhet", menar Adorno.[5] I Hölderlins dikt framträder alltså naturen som historisk, som förgänglig och flyktig. I "Die Idee der Naturgeschichte" säger Adorno att "[n]aturen själv är förgänglig. Den innehåller på så sätt momentet av historia i sig. Närhelst något historiskt uppträder, visar det historiska tillbaka på det naturliga, som går under i det."[6] Naturen är således själv historisk, den är mer än vad människan gör den till när hon uppfattar naturen som något motsatt henne själv och hennes skapande av historia. Det är naturbehärskningen, människans herravälde över naturen, som gör den till något statiskt och oföränderligt: naturen som en ständig upprepning av samma förlopp. Det som går att förutsäga går att manipulera för egen vinning. Men i Hölderlins dikt framträder den yttre naturen själv som historisk, som mer än vad den mänskliga naturbehärskningen har gjort den till. Utan naturen finns ingen historia.

Förgängligheten är således central i idén om naturhistoria: "Den djupaste punkt i vilken historia och natur konvergerar ligger just i detta moment av förgänglighet."[7] Detta innebär dock inte att förgänglighet blir någon ontologisk struktur, eftersom förgängligheten gäller de individuella, enskilda naturföremålen (av första eller andra natur) – och inte kan uttryckas som en grundläggande enhet à la Heideggers historicitet (*Geschichtlichkeit*). Problemet med Heideggers resonemang om historicitet är, ur Adornos perspektiv, att förändringspotentialen blir osynlig. Den enskilda konkreta historiska händelsen går under i allmänbegreppet historicitet, som överordnas. Historien blir för Heidegger till ett mänsklighetens utkast (*Entwurf*),[8] utan att det spänningsfyllda förhållandet mellan historia och natur uppmärksammas. Med idén om förgänglighet vill Adorno istället betona möjligheten till ett förändrat förhållande mellan historia och natur, mellan människa och natur. Förgängligheten ger akt på det materiella, fysiska momentet hos tingen, på deras icke-identitet med begrepp och på begreppens beroende av dem. Förgängligheten eller flyktigheten är även karaktäristisk för det natursköna och det naturskönas "mer" som pekande bortom det givna. I det natursköna erfar vi nämligen naturen som överskridande vårt begrepp om den. Detta överskridande är något som även kännetecknar konsten.

När Adorno i *Ästhetische Theorie* skriver om det natursköna heter det: "Konsten imiterar inte naturen, inte heller det enskilda natursköna, utan det natursköna i sig."[9] Det handlar således inte om något naturalistiskt avbildande hos de lyckade konstverken. Inte heller är det den sköna naturen som avbildas. Att konsten inte imiterar naturen utan det natursköna i sig innebär att konsten imiterar det natursköna i egenskap av tecken för något annat. Adorno anser att konsten avbildar det naturskönas "mer". Ett skönt naturföremål är enligt Adorno en bild (*Bild*) i den bemärkelsen att det frambringar något annat: "Det sköna i naturen är det som framträder som mer än vad som bokstavligen finns på ort och ställe."[10] Detta "mer" visar på, och bety-

---

5 "[N]ur dadurch, daß diese pragmatischen Momente verschwunden sind, nur dadurch, daß das Gedicht selber jenen rätselhaften Charakter hat, nur dadurch gewinnt es ganz jenen Ausdruck von Vergängnis, der über sich hinausweist, der die Größe des Gedichts ausmacht." Ibid.

6 "Natur selbst ist vergänglich. So hat sie aber das Moment der Geschichte in sich. Wann immer Geschichtliches auftritt, weist das Geschichtliche zurück auf das Natürliche, das in ihm vergeht." Theodor W. Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte" (1932), i *Gesammelte Schriften* bd 1: *Philosophische Frühschriften*, red. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), s. 359.

7 "Der tiefste Punkt, in dem Geschichte und Natur konvergieren, ist eben in jenem Moment der Vergänglichkeit gelegen." Ibid., s. 357 f.

8 Jfr Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), i *Gesamtausgabe* avd. 1 bd 2 (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977), s. 293.

9 "Kunst ahmt nicht Natur nach, auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne an sich." Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970, 1972), i *Gesammelte Schriften* bd 7, red. Gretel Adorno & Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), s. 113.

10 "Schön ist an der Natur, was als mehr erscheint, denn was es buchstäblich an Ort und Stelle ist." Ibid., s. 111.

der, något utöver framträdandet. Adorno omtalar detta ”mer” som ett ”objektivt uttryck”.[11] Det naturskönas ”mer” är visserligen beroende av ett mottagande subjekt, ”men det låter sig inte reduceras till subjektet; det natursköna pekar på objektets företräde i den subjektiva erfarenheten”.[12] Det natursköna är både betvingande och oförståeligt, en dubbelkaraktär som konstverken övertagit, menar Adorno. I samband med detta tar han kortfattat upp ”Der Winkel von Hardt”: ”En grupp träd frigör sig där som sköna – skönare än andra – eftersom de, hur vagt det än må vara, tycks bära spår av en förfluten händelse […].”[13]

Det Adorno åsyftar med ”objektets företräde” är det materiella eller fysiska momentet, det vill säga naturmomentet, i det mänskliga subjektets möte med ett objekt. Detta moment, som vittnar om släktskapet mellan subjekt och objekt, har genom historien negligerats alltmer till förmån för en syn på subjektets bestämmande, konstituerande roll i erfarenheten. En utveckling som enligt Adorno är en del av naturbehärskningen och människans förnekande av sitt beroende av naturen. Men i erfarenheten av det natursköna, av dess ”mer”, eller sublimitet, kommer det naturbehärskande subjektet till korta. Det naturskönas ”mer” kan inte begreppsliggöras, utan är något obestämt, och obestämbart av människan, menar Adorno.[14] Med andra ord är det naturskönas ”mer” någonting transcendent, någonting som pekar bortom det immanent subjektiva sammanhanget. Vad det naturskönas ”mer” visar hän mot är naturen som förverkligad, och inte längre bestämd och behärskad av människan. Det naturskönas ”mer” pekar bortom uppfattningen om naturen som fullständigt motsatt oss och som till för oss att behärska, en syn som bara har lett till djupare naturtvång och skapandet av en andra natur som vi upplever som omöjlig att förändra. I sin föreläsningsserie om historia och frihet säger Adorno att tolkning är en kritik av fenomen som har bringats till avstannande.[15] Vårt naturbehärskande samhälle som stelnat till andra natur kan genom filosofisk tolkning avslöjas som det det egentligen är, nämligen någonting historiskt tillblivet och därför möjligt att förändra. Likaså är människans uppfattning om naturen som någonting som endast finns till för hennes skull historiskt uppkommen och möjlig att revidera. I ”Der Winkel von Hardt” framträder naturen som mer än subjektivt bestämd.

”[O]ch alls ingen ringa” är Edfelts översättning av ”Nicht gar unmündig”, och det låter självfallet smidigare än ”alls icke omyndig”. Men jag tror att Hölderlins formulering om naturen som ”Nicht gar unmündig” bör läsas med Kants beskrivning av upplysning i bakhuvudet: ”*Upplysning är människans utträde ur hennes självförvållade omyndighet* [*Unmündigkeit*]. *Omyndighet* är oförmågan att göra bruk av sitt förstånd utan någon annans ledning.”[16] Människan har möjligheten att bli myndig, att följa sitt eget förstånd – att hon inte gör det i tillräckligt stor utsträckning beror enligt Kant på lättja och feghet. Att naturen skulle kunna vara myndig, självbestämmande, är, åtminstone ur *Kritik av det rena förnuftets* perspektiv, en omöjlighet. Där är det sinnligheten och förståndet som stiftar lagarna för hur naturföremålen

11 ”objektiver Ausdruck”. Ibid.

12 ”aber er reduziert sich nicht aufs Subjekt; das Naturschöne deutet auf den Vorrang des Objekts in der subjektiven Erfahrung”. Ibid.

13 ”Eine Baumgruppe löst dort als schön – schöner als andere – sich ab, wo sie wie immer auch vag Mal eines vergangenen Vorgangs dünkt [...].” Ibid.

14 Se ibid., s. 113.

15 Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, s. 190.

16 ”*Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit* ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen.” Immanuel Kant, ”Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?” (1784), i *Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*, red. Horst D. Brandt (Hamburg: Felix Meiner, 1999), s. 20. Övers. Joachim Retzlaff, ”Svar på frågan: Vad är upplysning?”, i *Vad är upplysning?*, red. Brutus Östling, 2:a uppl. (Stockholm: Symposion, 1992), s. 27.

uppfattas.[17] Det är en sådan syn på naturen som Hölderlins dikt utgör en indirekt kritik av. Dikten vänder sig mot bilden av naturen som omyndig, som något som människan står i motsats till: den historieskapande, myndiga, autonoma människan mot den omyndiga, statiska, heteronoma naturen. Åtminstone är det så Adorno läser dikten.

I ”Parataxis. Om Hölderlins sena lyrik” tar Adorno också upp ”Der Winkel von Hardt”:

> Två berghällar bildar ’vinkeln’, bergsöppningen där han [Ulrich av Württemberg] gömde sig. Händelsen som enligt sägnen tilldrog sig där skall tala ur naturen, naturen som därför kallas ”nicht gar unmündig” (alls icke omyndig). Den fortsatt levande naturen blir en allegori för det öde som en gång beseglades på denna plats; klargörande är Beissners förklaring av talet om ’übrigen’ (övrigt) som syftande på den kvarblivna platsen.[18]

Men även om redaktören för Hölderlins samlade verk, Friedrich Beissner, har givit viktig information om diktens stoff, är detta inte tillräckligt för att tolka dikten enligt Adorno: ”Idén om en allegorisk naturhistoria, vilken här blixtrar fram och behärskar hela Hölderlins sena verk kräver dock själv – såsom filosofisk – en filosofisk grundläggning och förklaring.”[19]

Adorno menar att dikten efter Beissners klargöranden fortfarande behåller sin gåtfullhet, och att bara den som har kännedom om diktens stoff, men som ”alltjämt även förnimmer chocken över det oväntade namnet Ulrich; den som förargar sig över formuleringen ’nicht gar unmündig’, vilken först utifrån den naturhistoriska konstruktionen får någon betydelse överhuvudtaget, liksom över fogningen ’Ein groß Schicksal / Bereit an übrigem Orte’”, kan närma sig dikten på rätt sätt.[20] För detta räcker inte Beissners filologiska tydning. Adorno menar att ”[d]et dunkla i diktningen, inte det som tänks i den, tvingar till filosofi”.[21] Hölderlins märkliga satskonstruktioner handlar inte om avsiktliga försök till förfrämligande, utan ”härrör från ett objektivt fenomen, den bärande sakliga innebördens undergång i uttrycket, det mållösas vältalighet”.[22] För att naturen ska kunna tala i dikten krävs att dikten är något annat än summan av sina beståndsdelar, av de stoffliga/innehållsliga och språkliga elementen. Utan dessa finns förvisso inte diktens sanning, menar Adorno, ”men sanningen är också det som går utöver denna uppbyggnad såsom estetiskt sken; inte utifrån – genom det sagda filosofiska innehållet – utan i kraft av momentens konfiguration, vilka sammantagna innebär mer än struktu-

---

17 Att det finns en spänning mellan den naturuppfattning som Kant ger uttryck för i sin första Kritik och den som framträder i den tredje Kritiken uppmärksammas bland annat av Gunzelin Schmid Noerr, *Das Eingedenken der Natur im Subjekt. Zur Dialektik von Vernunft und Natur in der Kritischen Theorie Horkheimers, Adornos und Marcuses* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990), s. ix och Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche* (1990), 2:a rev. uppl. (Manchester: Manchester University Press, 2003), s. 16.

18 ”Zwei Felsplatten bilden den ’Winkel’, den Spalt, in dem jener sich versteckte. Das Ereignis, das der Sage nach dort sich zutrug, soll aus der Natur sprechen, die darum ’nicht gar unmündig’ genannt wird. Nachlebende Natur wird zur Allegorie des Schicksals, das an der Stelle einmal stattfand: einleuchtend Beissners Erklärung der Rede vom ’übrigen’ als dem übrig gebliebenen Ort.” Theodor W. Adorno, ”Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins”, i *Noten zur Literatur* (1958–1974), *Gesammelte Schriften* bd 11, red. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), s. 449. Övers. Roland Lysell, ”Parataxis. Om Hölderlins sena lyrik”, *Kris* nr 39–40 (1990), s. 214.

19 ”Die Idee einer allegorischen Naturgeschichte jedoch, die hier aufblitzt und das gesamte Spätwerk Hölderlins durchherrscht, bedürfte selbst, als philosophische, ihrer philosophischen Herstellung.” Ibid. Sv. övers., s. 214 f.

20 ”stets noch den Schock des unvermuteten Namens Ulrich fühlt; wer sich ärgert an dem ’nicht gar ünmundig’, das überhaupt erst aus der naturgeschichtlichen Konstruktion Sinn empfängt, und ähnlich an dem Gefüge ’Ein groß Schicksal / Bereit, an übrigem Orte’”. Ibid., s. 450. Sv. övers. (modifierad), s. 215.

21 ”[d]as Dunkle an den Dichtungen, nicht, was in ihnen gedaht wird, nötigt zur Philosophie”. Ibid. Sv. övers., s. 215.

22 ”rührt von einem Objektiven her, dem Untergang der tragenden Sachgehalte im Ausdruck, der Beredtheit eines Sprachlosen”. Ibid. Sv. övers., s. 215.

ren betyder".[23] På detta sätt är diktens språk till för något annat än subjektiva intentioner: det kan visa på något "mer" och det kan visa på naturen som mer än omyndig och heteronom.

Detta hänvisande till naturen som "mer" än subjektivt bestämd sker dock inte heller hos en romantisk diktare som Hölderlin på något direkt sätt enligt Adorno. Liksom han i "Die Idee der Naturgeschichte" kritiserar Heidegger för att inte ta den komplexa dialektiken mellan natur och historia i beaktande i sitt resonemang om historicitet, menar Adorno i "Parataxis" att Heidegger i sin Hölderlin-tolkning slätar ut den spänningsfyllda relationen mellan sken och sanning i konsten:

> Den plötsliga avestetiseringen av innebörden gör det möjligt att smussla in ett nödvändigt förutsatt estetiskt moment såsom reellt, utan hänsyn till den dialektiska brytningen mellan form och sanningshalt (*Wahrheitsgehalt*). Därigenom skärs Hölderlins genuina förhållande till den kritiska och utopiska realiteten bort. Han skulle som Vara (*Sein*) ha prisat det som i hans verk inte har någon annan plats än den bestämda negationen av det varande. Den alltför tidigt hävdade verklighetskaraktären hos det poetiska förtar spänningen i förhållande till verkligheten i Hölderlins diktning och neutraliserar hans verk till ett samförstånd med ödet.[24]

Också hos Hölderlin sker kritiken av realiteten genom en bestämd negation av denna realitet, och inte genom ett direkt åberopande av någon annan och bättre. Hölderlin skriver inte att naturen egentligen är myndig, eller att den borde vara det, han omtalar endast den möjliga förändringen indirekt genom att det enskilda naturföremålet, i detta fall marken under träden, beskrivs som "alls icke omyndig".

I Hölderlins poesi, som tillhör den romantiska epoken, finns således enligt Adorno ett motstånd mot den romantiska filosofins idé om att konsten i sig själv är en försoning mellan människa och natur, förespråkad av exempelvis den tidige Schelling.[25] Adorno menar också att Hölderlins sena lyrik karaktäriseras av ett moment av brutenhet, något som enligt honom är nödvändigt för att konst ska ha sanningshalt: "Att han [Hölderlin] krossade konstverkets symboliska enhet påminner om det osanna i försoningen mellan det allmänna och det enskilda mitt i det oförsonade […]."[26] Enligt Adorno är konsten enbart ställföreträdare för en sådan försoning mellan allmänt och enskilt, subjekt och objekt, människa och natur. Konsten kan inte själv utgöra denna försoning, eller ett stadium i den, som hos Hegel.[27]

---

23 "[die Wahrheit] ist aber zugleich, was dies Gefüge, als eines von ästhetischem Schein, übersteigt: nicht von außen her, durch gesagten philosophischen Inhalt, sondern vermöge der Konfiguration der Momente, die, zusammengenommen, mehr bedeuten, als das Gefüge meint". Ibid., s. 451. Sv. övers., s. 215.

24 "Die schlagartige Entästhetisierung des Gehalts unterschiebt das unabdingbar Ästhetische als Reales, ohne Rücksicht auf die dialektische Brechung zwischen Form und Wahrheitsgehalt. Dadurch wird die genuine Beziehung Hölderlins zur Realität, die kritische und utopische, weggeschnitten. Er soll als Sein zelebriert haben, was in seinem Werk keinen anderen Ort hat als die bestimmte Negation des Seienden. Die allzu früh behauptete Wirklichkeit des Dichterischen unterschlägt die Spannung von Hölderlins Dichtung zur Wirklichkeit und neutralisiert sein Werk zum Einverständnis mit dem Schicksal." Ibid., s. 454. Sv. övers. (modifierad), s. 216.

25 Se F. W. J. Schelling, *System des transscendentalen Idealismus I* (1800), i *Werke* bd 9.1, red. Harald Korten & Paul Ziche (Stuttgart: Frommann-Holzboog, 2005), s. 328 f.

26 "Daß er [Hölderlin] die symbolische Einheit des Kunstwerks zerschmetterte, mahnt an das Unwahre der Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem inmitten des Unversöhnten [...]." Adorno, "Parataxis", s. 467 f. Sv. övers., s. 220.

27 Jfr G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, i *Werke* bd 13, red. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), s. 137 ff. Se även G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse III* (1830), i *Werke* bd 10, red. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), § 553–577, s. 366–394.

Det naturskönas moment överlever i Hölderlins dikt därför att den lyckas balansera mellan sken och sanning. I *Ästhetische Theorie* skriver Adorno: ”Naturen har sin skönhet i det att den tycks säga mer än den är. Att slita loss detta mer ur dess kontingens, att bemäktiga sig dess sken, att bestämma det som sken, liksom att negera skenet som overkligt, det är konstens idé.”[28] Att konsten avbildar det natursköna i sig betyder alltså enligt Adorno att konsten gör det naturskönas flyktiga ”mer” beständigt, att den objektiverar detta ”mer”, som visar på naturens företräde. Men eftersom naturens företräde inte erkänns av den rådande ordningen utanför konsten, så är det naturskönas ”mer” ett sken, det vill säga overkligt ur naturbehärskningens synvinkel. När det försöker uttrycka naturens företräde, när det självt försöker uttrycka det lidande som människans förnekande av dess företräde har lett till, riskerar det natursköna att förfalla till ideologi. Men konsten klarar av balansgången mellan sken och sanning, så att det naturskönas ”mer” bevaras samtidigt som det visas vara sken, inte ännu förverkligat.

I ett konstverk som skapats efter inträdet i atomåldern är ifrågasättandet av den egna verksamheten – av konstverkets skenbara enhet – förstås mer intensivt än i Hölderlins dikter. Men Hölderlins parataxer – [d]enna förvandling av språket till ett uppradande, vars element förbinds på annat sätt än i ett omdöme”[29] – och hans kritik av det mänskliga subjektets företräde – ”Hölderlins förfarande avlägger räkenskap för att det subjekt som felaktigt tror sig vara omedelbart och slutgiltigt, helt igenom är förmedlat”[30] – gör att Adorno i ”Parataxis” hävdar att ”Hölderlin inaugurerar den process som utmynnar i Becketts på mening tomma protokollsatser”.[31]

Till och med en sådan indirekt formulering om naturen som ”alls icke omyndig” är dock omöjlig för ett modernistiskt konstverk. I Becketts *Slutspel* möter vi en närmast totalt förtingligad värld där ingenting gror och ingenting som inte är mänskligt tillverkat existerar. Och om det gör det, så bör det utrotas:

> CLOV: Det är en råtta i köket!
>
> HAMM: En råtta! Finns det fortfarande råttor?
>
> CLOV: Det finns en i köket.
>
> HAMM: Och du har inte utrotat den?
>
> CLOV: Halva. Du avbröt oss.
>
> HAMM: Den kan inte komma undan?
>
> CLOV: Nej.

28 ”Natur hat ihre Schönheit daran, daß sie mehr zu sagen scheint, als sie ist. Dies Mehr seiner Kontingenz zu entreißen, seines Scheins mächtig zu werden, als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich auch zu negieren, ist die Idee von Kunst.” Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. 122.

29 ”die Verwandlung der Sprache in eine Reihung, deren Elemente anders sich verknüpfen als im Urteil”. Adorno, ”Parataxis”, s. 471. Sv. övers. (modifierad), s. 221.

30 ”Hölderlins Vorgehen legt Rechenschaft davon ab, daß das Subjekt, das sich als Unmittelbares und Letztes verkennt, durchaus ein Vermitteltes sei”. Ibid., s. 478. Sv. övers. (modifierad), s. 223.

31 ”Hölderlin inauguriert jenen Prozeß, der in die sinnleeren Protokollsätze Becketts mündet”. Ibid., s. 479. Sv. övers., s. 223.

HAMM: Gör slut på den sedan. Låt oss be till Gud.

CLOV: Nu igen![32]

Vid ett annat tillfälle säger Clov ”Det finns ingen natur längre.”[33] Undanträngandet och behärskningen av naturen utanför konsten har nått sådana höjder att konsten för att kunna ge röst åt naturen måste ”eliminera den natur som angår den eller angripa den”, som Adorno skriver i *Ästhetische Theorie*.[34] Där förklarar han också att tanken på en försoning bevaras bäst genom konstens ifrågasättande av just försoning:

> Genom ett oförsonligt avkall på skenet av försoning fasthåller den [konsten] försoningen mitt i det oförsonade, som ett riktigt medvetande om en epok vari den reella möjligheten till utopi – att jorden, i enlighet med produktivkrafternas nivå kunde vara ett paradis här och nu – i sin mest tillspetsade form förenar sig med den totala katastrofens möjlighet. I bilden av katastrofen – en bild som inte är en avbild utan ett chiffer för katastrofens potential – träder det magiska draget hos konstens mest avlägsna förhistoria fram på nytt under den totala trollkretsen; som ville den förhindra katastrofen genom att frambesvärja dess bild.[35]

Det enda sätt på vilket konsten kan hålla kvar tanken om en möjlig försoning i en värld där möjligheterna till frihetens förverkligande finns, men där den fullständiga katastrofen samtidigt hotar, är att undvika att framhålla tröstande bilder av försoning och istället vända sig mot sitt eget begrepp, eller mot sin egen idé om man så vill, det vill säga den idé som manifesterades i den romantiska och idealistiska filosofin: att konsten i sig själv utgör försoningen mellan människa och natur, eller ett stadium i denna försoning.

I en estetikföreläsning den 14 november 1961 hävdar Adorno att ”konstutvecklingen efter de europeiska katastroferna och framför allt efter den senaste” – det vill säga Förintelsen – kännetecknas av ”att konsten i väldig och kanske förtvivlad ansträngning, bemödar sig om att kasta av sig just detta affirmativa väsen”.[36] Detta väsen som består i skapandet av en annan fiktiv värld, bortom det oförsonade samhället, ger sken av att ”det liv i vilket vi lever, detta oförsonade liv, redan vore det försonade”.[37] Men detta i grunden affirmativa drag har, som Adorno skriver i *Ästhetische Theorie*, på grund av vad realiteten utvecklats till, blivit outhärdligt och därför tvingas konsten vända sig mot sig själv, vilket gör den ”oviss ända in i sin

---

32 Samuel Beckett, *Fin de partie* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1957), s. 75. Övers. Magnus Hedlund, *Slutspel*, i Samuel Beckett, *Tre dramer* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2006), s. 275.

33 Ibid., s. 25. Sv. övers., s. 224. Jfr Theodor W. Adorno, ”Versuch, das Endspiel zu verstehen” (1961), i *Noten zur Literatur* (1958–1974), *Gesammelte Schriften* bd 11, red. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), s. 285.

34 ”die Natur, der sie gilt, aus sich eliminieren oder sie angreifen”. Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. 201.

35 ”Durch unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung hält sie [die Kunst] diese fest inmitten des Unversöhnten, richtiges Bewußtsein einer Epoche, darin die reale Möglichkeit von Utopie – daß die Erde, nach dem Stand der Produktivkräfte, jetzt, hier, unmittelbar das Paradies sein könnte – auf einer äußersten Spitze mit der Möglichkeit der totalen Katastrophe sich vereint. In deren Bild – keinem Abbild sondern den Chiffren ihres Potentials – tritt der magische Zug der fernsten Vorzeit von Kunst unterm totalen Bann wieder hervor; als wollte sie die Katastrophe durch ihr Bild beschwörend verhindern.” Ibid., s. 55 f.

36 ”die Entwicklung der Kunst nach den europäischen Katastrophen und vor allem nach der letzten”; ”daß die Kunst in einer mächtigen und vielleicht verzweifelten Anstrengung sich bemüht, eben dieses affirmative Wesen von sich abzuwerfen”. Theodor W. Adorno, föreläsning i estetik 14/11 1961, manuskript i Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Vo[rlesung] 6856. Adorno hänvisar till ett ”äldre arbete” av Marcuse när han på detta ställe i estetikföreläsningarna diskuterar konstens affirmativa karaktär. (Det är Marcuses essä ”Über den affirmativen Charakter der Kultur” (1937) Adorno har i åtanke.)

37 ”das Leben, in dem wir leben, dieses unversöhnte Leben bereits das versöhnte wäre”. Ibid., Vo 6855–6856.

innersta fiber".[38] Det rör sig inte om ett enkelt kausalt förhållande, men Adorno menar ändå att de av 1900-talets katastrofer som han upplevde under sin livstid, världskrigen och Förintelsen, har påverkat konsten i grunden. Skapandet av fiktiva världar har efter dessa historiska händelser blivit ytterst problematiskt – verkligheten har framtvingat ett radikalt ifrågasättande av den konstnärliga verksamheten. Detta ifrågasättande av vad konsten traditionellt har varit medför en kvalitativ förändring inom konsten – den förvandlas till något annat. Idén om att konsten utgör ett slags försoning mellan människa och natur är historiskt uppkommen. Den har enligt Adorno även kommit att förändras genom historiens gång: på grund av naturbehärskningens intensifiering kan försoningen inte framställas positivt. Den revolution som detta innebär återverkar även på tidigare konst och ställer sig till doms över den: konstverk som ger sken av att försoningen redan är uppnådd framstår som falska, medan konstverk som karaktäriseras av brutenhet och ett ifrågasättande av den verkmässiga enheten fortfarande har sanningshalt.

38 "ungewiß bis in die innerste Fiber hinein". Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. 10.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/010/

Lukács efter Adorno. Om litteraturteorins politik

Johan Frederik Hartle
Department of Philosophy, University of Amsterdam
j.f.hartle@uva.nl

Whenever Adorno writes about anything that Lukács published after *Geschichte und Klassenbewusstsein* there is, to phrase it modestly, not much sympathy in his tone. *Erpresste Versöhnung* (1958) is probably the most polemic article of his *Noten zur Literatur*. The article argues for a radical version of modernism that is also presented as a radical political programme: the fragment and the monad are playing the melody of an alienated world to maintain a potential of critical distance. From this point of view Adorno attacks Lukács' aesthetics for being helplessly captured in repressive ideas of totality and social embeddedness.

Adorno's text is a half-theological plea for transcendence. Both the historical situation of the Cold War and the dominance of aesthetic modernism have changed. How convincing are modernism's (aesthetical and political) axioms today? Does Adorno not overestimate the critical potential of heroic individualism?

These critical questions allow for a reconsideration of the literature theory of Lukács: Narratives that restore social contexts, social coherence and horizons of concrete practical hope might still be useful to understand political dimensions of the literary process – even if and especially because its political context (the communist bloc) and the historico-philosophical ideology (Stalinist determinism) has ceased to exist. The paper will discuss the question: What's left (What remains? What might be connected to emancipatory politics?) of Lukács' literary theory after Stalinism?

My thesis will be that politics proper is rather based on narratives of social totality that make collective agency possible, than on the reflective potentials of the critical monad. But politics, this is my second claim, remains deficient if it is not also decentered by a critical potential of the aesthetic.

Att ha rätt i ett historiskt ögonblick

”Solange er sprach, hatte er Recht” – med sin subtila ironi uttalade sig Thomas Mann (1984, 285) om Georg Lukács. Han visade på det förföriska och övertygande i Lukács’ språk, en performativ kraft, som för ögonblicket inte tillåter någon motsägelse och som ändå inte utan vidare visar sig ha rätt i sak. Lukács verkar vid närmare betraktande vara en subtil sofistisk retor. Att man egentligen skulle ge honom rätt är ju, som Thomas Mann antyder, ovisst: så länge han talade, det vill säga bara för ögonblicket, hade han rätt.

Lukács har tystnat i dubbel bemärkelse: hans ögonblick tillhör historien. Idag vill ingen gärna påstå att Lukács skulle kunna ha rätt. Det kalla krigets slut och den transatlantiska ideologiska formeringens triumf verkar helt enkelt ha gjort ”partisanteknikens” tänkare – som hade sitt politiska och kulturella hemland i realsocialismen – överflödig.

Gentemot Lukács verkade – i den politiska estetikens marxistiskt inspirerade kretsar – Adorno vara läkemedlet. Adornos kritiska teori kombinerade en modernistisk estetik med en samhällelig frigörelse för att på så sätt, i dubbelt avseende, överträffa Lukács. Adornos modernism koncentrerade sig helt på individens kritiska potential, som påstås ha sin slutgiltiga hemort i konstnären och i konstverket. Hans kritiska teori var radikal som modernistisk estetik, och skenbart också som politisk hållning.

Denna hållning kunde länge övertyga. Men sedan modernismen åldrats[1] och den individuella heroismen i Adornos generation av intellektuella förfallit, bleknar nu de argument som en gång lät Adorno ha rätt gentemot Lukács. Har inte förbindelsen mellan estetisk modernism och radikal politik blivit litet tvivelaktig? Kan vi verkligen fortfarande finna en produktiv modell för det politiska i denna estetiska figur?

Mitt svar på den sistnämnda frågan är nekande. Och detta möjliggör för några politiska dimensioner av Georg Lukács’ realismteori att återvända och förbli immuna mot aspekter av Adornos kritik. Som jag ser det är det emellertid inte främst Lukács’ litteraturrealistiska orientering som ger honom rätt idag. Intressant och övertygande är däremot hans litteraturteori och dess inneboende politik, vilken tematiserar dimensioner av kollektivt agerande som praktisk helhetsvy mot en bättre ordning.

Efter det västliga maktblockets seger i det kalla kriget och årtionden av liberaldemokratisk hegemoni börjar den kollektiva politikens positioner återfå sin betydelse. Adornos modernism är fortfarande gångbar som estetisk teori med möjlighet att adekvat värdera formell överdrift, experimentell och fragmentarisk isolation. Min tes är alltså, preliminärt formulerad, att Adorno *estetiskt* har rätt gentemot Lukács, men Lukács har rätt *politiskt* sett. Jag ska i det följande rekonstruera debatten mellan Lukács och Adorno, som tog fart efter Lukács *Wider den missverstandenen Realismus* (1958) och fann sin höjdpunkt i Adornos polemiska uppsats *Erpresste Versöhnung* (1958). Jag vill göra ett försök att rekonstruera litteraturteorins politik och konfrontera Adorno och Lukács på detta plan. Det gör det nödvändigt att först förstå Adornos implicita politik (2), innan Lukács’ avantgardekritik i sin struktur och sin implicita modell av det politiska kan rekonstrueras (3).

Därefter ska jag (4) försvara ett koncept av det politiska i vilket Lukács’ faktiskt är Adornos estetiska politik överlägsen, och slutligen ska jag diskutera teser som berör huruvida estetik och politik kan förenas, och på vilka villkor (5).

Excentrik och abstraktion: Adornos avantgardism

Adorno som försvarare av avantgardismen gentemot Lukács beskyllningar är rik på polemiska gester. Delvis kommer här Adornos affekt mot realsocialismen i öppen dag (häri

1 Jämför Peter Bürger 2001.

möjligen också en urladdning autoaggressiva spänningar, som hopat sig i denne egentligen radikalindividualistiske så kallade neomarxistiske intellektuelle)[2] och delvis dolt även hans sympati med strukturerna i den västliga vetenskapsvärlden (för övrigt inte heller den helt fri från repressioner). Intressant är att Adorno, den per självdefinition *kritiske teoretikern* per se, inte drar sig för att identifiera sig med den stumma självcensur som rådde under det kalla kriget – nämligen att helt ignorera den vetenskapliga litteratur som publicerades inom östblocket (”nur um der Frühwerke willen” blev ”was Lukács in den letzten dreißig Jahren veröffentlichte, überhaupt diesseits des Ostblocks beachtet” EV 251 f.).

Lukács’ underkastelse under ”die sowjetische Denkerei” (EV 251) förtjänade ingen uppmärksamhet. Hans bok *Der junge Hegel* uppmärksammades endast för att man därmed kunde åberopa sig på Lukács’ tidigare, så att säga prestalinistiska skrifter. Adorno, som gärna visade sig i TV med den tidigare nazisten Arnold Gehlen, var alltså helt införstådd med den bannlysning som lagts på den realsocialistiske författaren, vilken en gång givit honom själv väsentliga marxistiska impulser.[3]

Sådan är tonen i Adornos Lukács-kritik. Jämfört med tidigare verk medger han att *Wider den missverstandenen Realismus* från 1958, som är grunden till Adornos polemik, har en viss differentiering – visserligen bara gradvis: ”Das Buch bietet Halbgefrorenes zwischen dem sogenannten Tauwetter und erneuter Kälte” (EV 253).

Redan på de första sidorna av Adornos uppsats är fronterna klara. Adorno försvarar den litterära avantgardismens västliga arv mot en av dess socialistiska kritiker – en som anför socialrealism (i 1800-talets borgerlig-realistiska romantradition) som argument mot den litterära avantgardismen.

Adornos argument är politiskt-estetiska och dialektiska: de riktar sig såväl mot språkformen i Lukács bok som mot innehållet. Bådadera – Lukács egen stil lika mycket som

det han tar ställning till – analyserar Adorno efter dess ”objektive Funktion der Form im ästhetischen Gehalt” (EV 253). Hans centrala kritik heter dogmatism: Adorno diagnostiserar en stilistisk likgiltighet i Lukács argument, som han ser som ett symptom för ”dogmatischer Verhärtung des Inhalts” (EV 255). Enligt Adorno argumenterar Lukács statiskt och schematiskt och kommer därför inte bortom sin egen ideologiska horisont. Han vill försvara en förhärdad marxistisk historielogik och bara bevisa den i litteraturen.

Tre argument utvecklar Adorno i sin text: han kritiserar Lukács fixering vid litteraturens kognitiva värde (a), hans förenklade bruk av kategorin ”des Gesunden” som motstycke till fördömd litterär ”Dekadenz” (b) och hans överdrivna estetiska harmonism (c).

a) Lukács orienterar sig efter litteraturens insiktsvärde och vill endast abstrakt analysera det rena innehållet. När Lukács talar om litteratur håller han sig ”unverdrossen ans Erzählte” (EV 263). Han försnillar därmed estetikens egen logik, som innehåller erfarenhetsvärde, egenheter i presentationen, i uttryck och stil. Så skulle Lukács i princip missförstå grundsatsen ”dass durch diese Momente Kunst als Erkenntnis von der wissenschaftlichen sich unterscheidet.” (EV 253) Adorno menar att Lukács på så sätt nedvärderar det litterära i dess helhet. Genom att hålla sig till ”Wiederspiegelung der objektiven Wirklichkeit” (EV 253) besvarar han inte frågan efter det estetiska värdet. Det *specifika i framställningen* (bilden av det framställda) försvinner i *det framställda*:

---

2 Slavoj Žižek (2000, 113 f) påpekar, att den senare *Frankfurter Schule* ständigt kämpade med en ”inconsistent position”: ”to retain the underlying solidarity with the Western liberal democracy, without losing their official mask of its ’radical’ leftist critique.”

3 Detta medger Adorno också utan inskränkningar: kategorin ”Verdinglichung”, som han lånar ur Lukács’ tidiga verk *Geschichte und Klassenbewusstsein* präglar hans teoretiska arbete ända till de senare verken. Jmf. Lindner (1978), Kliche (1979).

> Lukács Position hat wohl ihre innerste Schwäche darin, dass er diesen Unterschied (zwischen Wesen und Bild) nicht mehr festzuhalten vermag und Kategorien, die sich aufs Verhältnis des Bewusstsein zur Realität beziehen, so auf die Kunst überträgt, als bedeuteten sie hier einfach das Gleiche." (EV 260)

Här sammanfaller estetiskt innehåll med samhällelig realitet och det speciella i konsten – estetisk särart och möjligheten att vara annorlunda än det som bara är – sopas bort.
b) Med det marxistiskt-humanistiska projektet (utvecklingen till en verkligt mänsklig gemenskap inom en objektiv-historisk process) som grundval använder Lukács motsatser som frisk och sjuk, framåt- och bakåtsträvande. Dessa blir Lukács centrala attribut när han beskriver det litterära avantgardet, i vilket han ser den senborgerliga individen fångad i sin alienation och i excentrisk dekadens.

Här blir Adorno övertydlig: "Einsamkeit selber" är "gesellschaftlich vermittelt" och därför "von wesentlich gesellschaftlichem Gehalt" (EV 259). Det senborgerliga samhällets skepnad kan diagnostiseras just i den samhälleliga individen som abstraktion. Så är ett "Substrat von Joyce" inte, som Lukács implicerar, "ein zeitloser Mensch schlechthin" utan tvärtom "der höchst geschichtliche" (EV 262). Den melankoliska introspektionen och intresset för egna sociala defekter (som kännetecken för litteraturens modernism, exempelvis Proust, Kafka och Beckett) synliggör samhällets atomistiska helhet. Brytningen mellan subjekt (individ) och objekt (samhälle) är i sig objektiv, och kan inte föras samman genom litteraturen (EV 279-280). I stället kan endast en orientering kring det subjektiva – och här speciellt i estetiken – betinga samhälleliga insikter. Just den subjektiva tillsatsen betyder en ökad insikt i estetiken jämfört med beprövade ideologier. Den enda källan för en kritisk hållning till en negativ samhällstendens finns i synen på subjektets alienation. Detta är Adornos klassiska credo.

c) Adorno tillbakavisar Lukács' kritik av litterär dekadens och häri – liksom i den polemiska titeln (*Erpresste Versöhnung*) – kommer hans huvudargument, hans starkaste motsägelse mot den allmänt harmoniserande tendensen i Lukács estetik fram. Lukács söker konfliktfrihet, en falsk eller konstlad harmoni, som befinner sig på fel ställe. Hans verk innehåller realsocialistiska tendenser med "offizielle Optimismus der Gegenkräfte und Gegentendenzen" (EV 270) och med handlingsperspektiv som riktas mot en harmonisk totalitet – vilket slutligen betyder de sociala motsatsernas absoluta "Verkitschung". Att orientera sig kring ett "bejahende Perspektive" (EV 276) är för Adorno att implicit söka legitimation för ett ställningstagande i systemkonkurrensen och alltså underordna sig ett instämmande med modellen till det sovjetiska herraväldet. När litteraturen skildrar individers kollektiva strävan mot ett mål, som betyder en bättre värld, blir den apologetisk: "Das Postulat einer ohne Bruch zwischen Subjekt und Objekt darzustellenden (...) Wirklichkeit" innebär "daß die Gesellschaft richtig ist" (EV 280).

Det är inbjudande att acceptera Adornos; så länge han talade hade han så att säga rätt. Men vem skulle idag vilja framhärda med en innehållsfixerad och harmonistisk estetik?

Men Adorno talar inte heller längre. Vid närmare påseende verkar hans politiska grundantaganden, som han kommunicerar i litteraturteorins förklädnad, inte längre så övertygande. Är den dialektiska idén verkligen så plausibel, att det inte längre finns något "bejahende Perspektive", och att varje nämnande av kollektiv handlingsmakt (möjlig enhet av subjekt och objekt) automatiskt betyder ett återfall i affirmation (och därmed förräderi gentemot utopisk transcendens)? Kan det övertyga oss i dag att kritisk introspektion är det enda motgiftet mot en negativ social helhetsutveckling? Är inte denna individualistiska

hållning till och med själv karakteristisk för den liberalistiska konstpolitiken i det kalla kriget, som gjorde fri konst till ersättare för den skenbart fria individen?[4]

Lukács´ kritik av den avantgardistiska ideologin

Låt oss gå över till det andra lägret och låta Lukács få ordet. Vilken politik följer av hans litteraturteori? Lukács står i Baumgartens och Hegels tradition och vill gärna betona konstens (och särskilt litteraturens) kognitiva värde. Detta innebär, som Adorno konstaterar, att det estetiska förminskas. Lukács menar med kognitiv emellertid inte det allmänna utan det konkret politiskt praktiska. Möjligtvis vill han upprätta det specifikt politiska i estetiken emot Adorno. Sådana språng måste vi förstå för att kunna rekonstruera Lukács' politik inom litteraturteorin.

Redan i Lukács' tidiga publikationer är hans politik nära förbunden med begreppet totalitet. I *Theorie des Romans* som utkom 1916 beskriver han den moderna romanens utveckling historiefilosofiskt från det klassiska eposet. Hjälten i det grekiska eposet var del av en ”organisk totalitet” med rötter i en mytisk struktur, medan den moderna romanen skildrar den atomistiska individen, som är lösgjord från den allmänna utvecklingen i samhället, och utan medveten kontroll över sitt eget liv. Totalitetsförlust betyder här, liksom i senare verk, att en sammanhängande världsbild och en konkret praktisk plats i densamma saknas. En värld som håller på att falla isär är enligt Lukács en värld som omöjliggör handlingar. I den moderna romanen är längtan efter en försoning *med* och *i* denna sönderfallande värld den centrala formgivande principen, som framträder som enhet i det litterära verkets helhet: en ”Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen.” (TR 51) Lukács' eget program, som är förbundet med *Theorie des Romans* och senare också med *Geschichte und Klassenbewusstsein*, fullföljs i hans realismteori under 30- och 50-talen. Försoningen i det existentiella moras som kännetecknar det moderna (den berömda ”transzendentale Obdachlosigkeit” i romanteorin) och en atomistisk ideologi (splittringen förtingligas och upplevs som oföränderlig) smälts samman i litteraturen. Att, som Adorno gör i början av sin text, åtskilja den unge Lukács från den senare är alltså redan det en polemik.[5]

Totalitetsperspektivet är också centralt i *Wider den missverstandenen Realismus*. Enligt Lukács kan den ”avantgardistiska litteraturen” inte vara lösningen på (eller den litterära läsningen av) de objektiva motsättningarna i samhället, utan är i sig själv uttryck och kondensat av desamma. Detta är hans kritik av den avantgardistiska litteraturen, dess ”ontologischen Intention” och dess filosofiska anhängare[6] (WMR 16). För dem säger Lukács:

> ist 'der' Mensch: das von Ewigkeit her, seinem Wesen nach einsame aus allen menschlichen Beziehungen herausgelöste – ontologisch – von ihnen unabhängig existierende Individuum. (WMR 16).

4 Serge Guilbaut framhäver dessa motiv och hur de är sammanflätade med CIA-kulturpolitiken inom konsten (exakt: den abstrakta expressionismen): ”The avant-garde artist who categorically refused to participate in political discourse and tried to isolate himself by accentuating his individuality was co-opted by liberalism, which viewed the artist's individualism as an excellent weapon with which to combat Soviet authoritarianism” (Guilbaut 1983, 143). Sara Nadal-Melsió (2004, 63) betonar i sin text om Lukács' realism: ”The avant-garde's metropolitan hegemony was also instrumental in the exploitation of the periphery.”

5 Sara Nadal-Melsió (2004, 62) kallar detta för en ”artificial division of Lukács œuvre” som skadar ”the understanding of his political and philosophical contributions to Western Marxism”.

6 Att denna karakterisering även stämmer för Adorno bekräftar hans egen definition av ”kritische Haltung” som en negativ dialektik, där han utgår från en ”Ontologie des falschen Zustands” (ND 22).

Det oigenkännliga ”Inkognito”, som härstammar från Kierkegaard och som inspirerat den reaktionära litteraturen och filosofin (Heidegger, Jünger, Schmitt, Benn) ser Lukács som den ledande modellen. Isolerad, subjektiv tid (WMR 40), som inte låter sig utvecklas till en kollektiv historia inom ramen för politiska handlingar, utgör den temporala strukturen i en sådan litterär ideologi.

Lukács håller fast vid en konkret möjlighet, som uppstår genom ”Einbettung des Individuums in praktische Lebenshorizonte”. Han finner här en politiskt inspirerad tydning av den sociala verkligheten, som alltid är widerspruchlich verfasst (det vill säga innehåller sociala motkrafter) och därför visar bortom sina egna gränser, eftersom den öppnar Fortschrittstendenzen und Handlungsräume.

Realistisk litteratur förstår Lukács alltså som de ”konkreta möjligheternas” agent, och dessa har ”objektiv gesellschaftlich-geschichtlichen Charakter” (WMR 21). Det är just förvrängningen av en motsägelsefull totalitet som gör avantgardismen ”dekadent”. Litterär avantgardism förvrider socialt förmedlande insikter (soziale Einbettung, Widerspruch och Fortschrittstendenz) och speglar ”alles in seiner verzerrten Unmittelbarkeit”. På så sätt:

> verzerrt er die Verzerrtheit über deren Phänomenalität in der objektiven Wirklichkeit hinaus, lässt alle Gegenkräfte und Gegentendenzen, die in ihr wirksam sind, als unbeträchtliche, als ontologisch nicht relevant verschwinden. (WMR 84 f.)

Mot denna bakgrund tillskriver Lukács den socialistiska och kritiska realismen överlägsenhet vad det gäller att förmedla insikt (WMR 103 f). Litterär realism möjliggör förståelse för och tydning av realiteten, vilket i sin tur öppnar vägen mot kollektiv praktik och aktiv förändring (jmf. Jameson 1972, 204). Ett ”överlägset” förhållande till verkligheten utmärker sig just i det politiskt-praktiska perspektivet. Totalitet betyder här en ståndpunkt, en synvinkel och konstruktivt politiskt kunnande:

> Der Gesichtspunkt der Totalität ist hier, wo genuin künstlerische Tendenzen wirken, immer mehr eine Anleitung zum Gestalten eines konkreten Lebensmoments (WMR 106).

Lukács estetik innehåller centralt detta praktiska och politiska perspektiv av den konkreta totaliteten. Här måste man hålla med Adorno: Lukács argumenterar verkligen inte först och främst estetiskt. På sätt och vis argumenterar han inte estetiskt alls. Det betyder inte att han inte argumenterar, det betyder inte heller att hans argument skulle vara ogiltiga. Här är verkligen en till, som så att säga har rätt så länge han talar. Det är bara det att han talar om något annat än Adorno: om den kollektiva praktikens konkreta politiska möjlighet.

Totalitet som ståndpunkt och den estetiska politikens brister

Totalitet är här ett obekvämt slagord. Så länge Lukács associerades med realsocialismens politik förblev hans orientering mot ”Totalität praktischer Sinnhorizonte” en nyckel till politisk *totalisering* och språkligt estetiserande kod för det så kallade *totalitära* systemet.
Detta förklarar varför Lukács inte spelat någon nämnvärd roll i den estetisk-politiska diskursen de senaste trettio åren (undantaget en våg av erkännande, under den kulturrevolutionära vinden på 60- och 70-talet). Totalitet var utdömt i samma ögonblick som samhällskritiken ersattes av den narcisstiskt präglade generaliseringen av expressiva livsformer.

Paradoxalt nog spelade totalitetskritiken en kort historisk roll i uppkomsten av politiska gemenskaper: de så kallade outsiders och deras till synes subversiva livsstil. Kulten av det autentiska, som härskade i socialekologiska gräsrotsrörelser, uppkom samtidigt som den kapitalbundna arbetsfördelningen i samhället tilltog (som till exempel ökad flexibilitet i den

materiella produktionen). Och dessa båda möjliggjorde varandra på ett egendomligt sätt. Detta förenklade inte läget för kritiken (jmf. Boltanski/Chiapello 1999).

Kanske kan vi mot den bakgrunden ana en Lukács. Och kanske kan hans perspektiv ”praktisk totalitet” få en ny relevans idag. Samtida politiska teorier låter figurer återuppstå, som underförstått (ibland även explicit) tillåter en ny blick på Lukács och den med honom förbundna kategorin totalitet.

Totalitet kan förstås på många sätt, ett större antal av dem förtjänar en viss skepsis. Tre aspekter ser jag som tvivelaktiga och dessa står i förbindelse med en fjärde, som kan anses höra till, men utan att dess sakliga innehåll fullständigt kontamineras.

1. Lukács menar att totalitet uppstår i verket som medium. Hans estetik innehåller en visserligen motsägelsefull men dock harmoniskt tänkt slutenhet i det estetiska objektet och denna måste anses som en idealistisk och romantisk kvarleva. Det klassiska idealet – en harmonisk verktotalitet – upplevs som en anakronism (särskilt mot en bakgrund av avantgardistisk modern estetik). I den ”inte-längre-sköna-konsten”, som Hegel uttrycker sig i sina föreläsningar (jmf. Gethmann-Siefert 2000, 26 f.) verkar tydligen en annan logik än i en skenbar försoning mellan formala motsatser. Avståndet mellan estetisk harmoni och kitsch är här mycket kort. För den här aspekten av totalitetsbegreppet kritiserades Lukács tidigt för en borgerlig, icke-historisk och formalistisk estetik (jmf. Sziklai 1990, 141).
2. Lukács återkommer till den ”harmoniska människan” (till exempel i titeln på en uppsats 1938: *Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik)* som han ser som en helhet, den förverkligade totaliteten av egna möjligheter. Häri befinner sig hela Lukács’ filosofi med sitt humanistiska patos, en idé om en sund ”Emanzipation aller menschlichen Sinne und Eigenschaften” (Marx 1844, 540). Denna helhet är såtillvida inte oproblematisk då det förblir diffust vilka perspektiv det finns som ska kunna möjliggöra den positiva insikten om den rätta riktningen mot självförverkligandet. Helhet och totalitet kan lätt verka auktoritära, ungefär som ett expertvetande. Strukturalistisk kritik mot humanismen har påvisat detta.
3. Den historiefilosofiska idén om en totalitet som bildar en objektiv enhet får utstå liknande kritik. I stalinistiska sammanhang har den klaustrofobiska föreställningen om en sluten värld i fullständig harmoni – som ett försonat släkte, som kommer tillbaka som enhet på ett nytt och högre plan – diskrediterat sig själv. En positiv totalitet som upphävt historisk alienation och dess objektivistiska historiedynamik kan knappast rättfärdigas filosofiskt – de historiska målen för en social emancipation kan man inte härleda ur en objektiverad utveckling av ett släkte. Så mötte också totalitetsbegreppet motstånd från antistalinistiskt håll (jmf. igen Sziklai 1990, 142).[7]
4. Den fjärde aspekten är strängt taget politisk. Den beskriver det konkreta sammanhanget i en samhällelig formation, så som den kritiska vokabulären i den politiska praktiken fordrar. Visserligen förbinder Lukács i sitt verk denna dimension med de andra tre (de symboliserar och griper omärkligt in i varandra). Ändå behåller denna sin egen betydelse gentemot de andra. En sådan totalitet är en konstruktion, som framgår ur en ståndpunkt som i sin tur förenar teori och praktik. Frederic Jameson (1981, 52) och Dieter Kliche (1979, 231 f) betonar denna

7 De här tre dimensionerna av totalitetsbegreppet, med dess repressiva och auktoritära melodi, går inte upp i den kommunistiska diskursen. De förekommer likaledes i John Deweys och Hans-Georg Gadamers skrifter, som föreger att vara lojala förespråkare för en transatlantisk ideologisk formation, och alltså fria från misstankar.

dimension i Lukács' filosofi. Lukács' totalitet är enligt dem båda inte bara att förstå som ett postulat, utan snarare som en demystifierande metodisk och politisk hållning. En:

> solche Beziehung der Totalität gibt den verschiedenen Momenten des Alltags und des Tageskampfes erst die Chance, *bewusst* gemacht zu werden. Aus der "bloßen Tatsächlichkeit" werden die Momente der aktuellen Tageskämpfe dadurch erst zur Wirklichkeit erhoben. (Kliche 1979, 231 f.)

Just så betonar Lukács – alltsedan *Geschichte und Klassenbewusstsein* – sanningens icke meditativa kännetecken, marxismens verklighetsförbindelse och dess utpräglade pragmatik. Han talar här om en "Erzeugung der Wirklichkeit als Totalität" (GK 248), som blir möjlig först genom praktisk erfarenhet, genom eget ingripande. En totalitetsståndpunkt är alltså inte ett kontemplativt sätt att se utan ett immanent perspektiv på politisk praktik, som sätter de empiriska detaljerna i ett konkret sammanhang.[8]

> "Erst von diesem Standpunkt", från en ståndpunkt som förenar teori och praktik i en konkret beskrivning av den samhälleliga horisonten och dess föränderlighet, "wird die Geschichte wirklich zur Geschichte des Menschen" (GK 322). Därvid är "die Klassenlage des Proletariats" en "praktische Beziehung zum Ganzen, die wirkliche Einheit von Theorie und Praxis" (GK 477 f.).

Ett sådant totalitetsbegrepp beskriver världen mot en horisont av möjligheter. Den är på samma gång förutsättningen och resultatet av politiskt handlande: från en synpunkt som gäller praktisk förändring av världen öppnar sig denna som en konkret enhet. Detta är det politiskt-teoretiska innehållet i Lukács' realismteori. Om man befriar hans teori från en del anakronistiska uttryck (*Werktotalität, Ideal des harmonischen Menschen, objektive Totalität)* kan man delvis återfinna figurerna i samtida radikal filosofi så till exempel hos Fredric Jameson, Ernesto Laclau eller Slavoj Žižek. Sedan 1980-talets början kretsar Jamesons texter kring det så kallade *cognitive mapping* – en konstruktion av den sociala totaliteten. Denna måste man åberopa sig på, om politiskt handlande skall vara möjligt (jmf. Jameson 1988, 1997). I Ernesto Laclaus bok *On Populist Reason* (jmf. Laclau 2005/2006) är den centrala intentionen att konstruera en konkret politisk horisont som bakgrund till både politisk lidelse och politiskt ingripande. Tydligare än så tar Slavoj Žižek upp Lukács´ totalitetskoncept; totalitet som både orsak och verkan till kritisk praktik:

> The ultimate point is not objectivity, but social "totality" as the process of the global "mediation" between the subjective and the objective aspect. In other words, the Act cannot ever be reduced to an outcome of objective conditions. (Žižek 2000, 120)

Den fjärde dimensionen av totaliteten förblir central även i samtida radikalpolitiska modeller: i kritisk praktik, i den bestående ordningens inneboende kollektiva utmaning, konkretiseras och tydliggörs de maktförhållanden som håller ihop världen så som den är just då. Om dessa demaskeras kan samtidigt politiska gemenskaper gro och leda till förändring.
Dessa insikter markerar den centrala skillnaden mellan Adornos och Lukács' teoretiska positioner. Om totalitet har något att göra med praktiskt ställningstagande till radikal politik, så är det avgörande att Adorno, som Dieter Kliche formulerat saken marxistiskt: "auf dem Standpunkt des bürgerlichen Intellektuellen bleibt" (Kliche 1979, 223).

8 Och klassmedvetande analyseras framför allt i huruvida det förmår att tolka den sociala verkligheten. (Jmf. Jameson 1972, 182).

I Adornos manikeiska syn på konsten betonas nämligen inte bara den estetiska hållningen som en absolut modell för samhällskritik (en *Artist als Statthalter* för försonad praktik idealiseras) utan framför allt också villfarelsen att vänsterinriktad politik kan försvaras utan (konstruktiv antecipation av) kollektiv praktik, och utan gemensamma horisonter (hur preliminära de än må vara).

Adorno insisterar på en ”Verstelltheit wahrer Politik” (E 430), och blir själv affirmativ genom att tidsdiagnostiskt ta den litterära individens isolering (i de existentiella, och i sin form avancerade skrifterna av Kafka, Joyce eller Beckett) för given. Han tyder den estetiska provokationens gest och den stilistiska tillspetsningen, vilka karakteriserar den avantgardiska litteraturen, som objektivt (det vill säga socialt och politiskt) sanna. Detta för att han inte kan tänka sig politik som konstruktiv kollektiv praktik. Adorno antyder att detta är en effekt av objektiv samhällelig utveckling – i verkligheten är det bokstavligen som marxismen säger: en fråga om ståndpunkt. När han tillbakavisar den kollektiva praktiken och idén om en övermäktig objektivitet på ett så hypersensibelt sätt är det bara individens kritiska hållning som återstår.[9]

Därför förvånar det inte att Adorno går tillbaka till en politisk ontologi (en individualiserad ”Ontologie des falschen Zustands”, ND 22), som Lukács kritiserar som främlingskapets ontologisering. Enligt Adorno finner sig politik endast i en kritisk reflexion av socialt främlingskap och konstverket är dess modell – i mumieartad form.

> An der Zeit sind nicht die politischen Kunstwerke, aber in die autonomen ist die Politik eingewandert, und dort am weitesten, wo sie politisch tot sich stellen (E 430).

Där politiken ställer sig död äger den alltså rum; i enstaka individers kritiskt-kontemplativa hållning. Med denna ostentativa passivitet, som melankoliskt erinrar om en ”versperrte Praxis”, går Adorno över till ett borgerligt politikparadigm: politik regredierar till en melankolisk gest av enskilda personer, som nekar sig själva att delta i kollektiv praktik.

You can’t make me whole again: politik och estetik

Min tes är nu följande: båda författarna misstar sig, och båda författarna har rätt. Detta är bara möjligt om båda tar fel på respektive argumentationsplan (och båda argumenterar övertygande). Som jag ser det missförstår Lukács sig själv när han talar om estetik men menar en litteraturteorins politik – med andra ord en politisk teori, som verkligen inte kan yttra sig om litteratur-estetikens inre logik. Han ser det politiska som det estetiska och underskattar skillnaden. Likaså Adorno, som tar det estetiska för det politiska och misstar den estetiska modernismens kärnegenskaper (fragmentering, polysemi, autistiskt överdrivna uttryck och i dess helhet: individuell isolering) som tecken för en sann politik. Men det ena kan inte ersätta det andra och klyftan mellan de båda planen kan inte bara kittas ihop. Just genom detta jämställande kommer båda på estetiska och politiska villovägar.

Flickgruppen *Atomic Kitten*[10] har uttryckt totalitetstanken på ett särskilt passande sätt. ”You can make me whole again” lyder sångens titel och refräng, och den handlar inte bara om ett kärlekspar som skilts åt, utan också om två andra skilsmässor: individens från gemenskapen, och därför också konstens från politiken – exakt de frågor som samtidigt förbinder och skiljer Adorno och Lukács. Klagan över den förlorade kärleken – och det

9 I denna hypersensibilitet finns också ett tydligt spår av narcissism, vilket kommer fram i ett yttrande av Adornos följeslagare Leo Löwenthal, om den kritiska teorins tidiga självförståelse: ”Wir haben nicht die Praxis verlassen, sondern die Praxis hat uns verlassen.” (Löwenthal 1980, 79).

10 Hhttp://www.youtube.com/watch?v=lDIQGmglFW8&feature=related

inneboende hoppet om dess återkomst (”You can make me whole again”) – demonstreras i videon som en gemensam promenad dels genom offentliga urbana områden, dels genom grönområden. Man kommer förbi olika subkulturella grupper (som till exempel spelar basket), som mer och mer tas upp i den nu offentliga handlingen. Refrängen visar sig därvid mer och mer bli till det plurala ”You” och under handlingens gång tas fler offentliga områden i besittning och gemenskapen växer tills man bara ser den ur ett fågelperspektiv. Att ”bli hel” får här formala uttryck som utvecklar en kollektiv horisont.

Detta klipp berättar i korthet om ett – någorlunda kontingent – uppstående kollektiv, en praktisk konstruktion av en helhet. Varken sången eller videoklippet kan emellertid anses speciellt estetiskt värdefulla. Men *Atomic Kitten* kan ses som ett exempel för *quid pro quo* i estetisk politik; den positiva idén om en gemensam horisont blir till kitsch.

Att identifiera konstruktionen av praktiska kollektiv med det estetiska är efter Hegel problematiskt. Både Lukács och Adorno kunde ha vetat detta. Båda faller så att säga tillbaka till tiden före denna insikt. Hegels inte-längre-sköna-konst uttryckte just detta: det mytiska idealet om en gemenskap kan inte kommuniceras estetiskt. Templet som antikens ideal (som yttring av en livsform som låter alla dela horisont) splittras diskursivt upp av den romantiska konsten i mångfaldiga tydningsperspektiv. (Jmf. Gethmann-Siefert 2005, 95, 107, 131, 133) Den tanken finns sig på sätt och vis i Adornos skrifter: ”Die Fragwürdigkeit des Ideals einer geschlossenen Gesellschaft teilt sich auch dem geschlossenen Kunstwerk mit” (ÄT 237). Man kan säga: just här.

Men detta estetiska omdöme är inte politiskt gångbart. Alla politiska rörelser innehåller en risk för slutenhet, eftersom det hör till deras villkor att bilda en gemenskap på grundval av speciella, generaliserande intressehorisonter. Så sett är både totalitetskännedom och praktiskt bemästrande av det möjliga nödvändiga förutsättningar för det politiska. Lukács realismteori hänvisar uttryckligen till detta samband. En identifikation med kollektiva projekt eller med praktiska nödvändigheter är inte alltid vacker att se på. Av den anledningen kan politik inte estetiseras. Det betyder emellertid inte att estetik inte kan ha en politisk verkan. Den estetiska urskillnaden är tvärtom – och det understryker Adorno med rätta – *ett kontinuerligt alstrande av en obestämdhet* som inte behöver betyda ett historiskt nödvändigt och löftesrikt svar.

Det måste heller inte vara ett immanent historiskt omdöme som ger ett verk dess ”Wahrheitsfunktion”. Det kan i stället vara ett korrektiv, en differentiering och en kommentar.

Skulle Kafka, Thomas Mann, Beckett eller Joyce verkligen sitta inne med sanningen om en möjlig samhällelig praktik? Eller räcker det med att de kontrasterar mot tydningshorisonternas slutenhet?

Konst och estetik skulle då vara politiskt överbelastade. Den estetiska splittringen av den politiska enheten får emellertid – och endast – en öppnande roll. De kan vara ett korrektiv gentemot kollektiv likformighet och mot konstruktionen av praktiska totaliteter. Så kan slutna tydningsrum öppnas för nya betydelsekontexter.

Med andra ord: kanske kan ett konstverk genom sin bestämda form *visa på* möjligheten av en annan värld. Men det *konkretiserar* inte en speciell annan värld, som skulle kunna aktualiseras politiskt.

Detta korrektiv går upp i ett upplyst politiskt: så ser den postromantiska sanningen ut, så övervinns Lukács’ och Adornos idé om att konsten innehåller den politiska sanningen. Konsten är inte den sanna politiken. Det är rimligare att tänka sig att formellt avancerad konst innehåller politikens lögner.[11] Säkert är att politiken blir förfalskad utan konstens korrektiv och kontingensmedvetande.

11 Om sambandet mellan estetik och politik se även sista avsnittet i min bok (Hartle 2006, 240–256).

Referenser

Förkortningar:

Adorno, Theodor W:

E – Engagement, in: Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften, ed. Tiedemann, Bd. 11, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, 409–430.

EV – Erpresste Versöhnung, in: Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften, ed. Tiedemann, Bd. 11., Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, 251–280.

ND – Negative Dialektik, in: Gesammelte Schriften, ed. Tiedemann, Bd. 6, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.

ÄT – Ästhetische Theorie: in: Gesammelte Schriften, ed. Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.

Lukács, Georg:

GK – Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien zur marxistischen Dialektik, Berlin/Neuwied: Luchterhand 1970.

WMR – Wider den missverstandenen Realismus, Hamburg: Claassen 1958.

TR – Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Berlin/Neuwied: Luchterhand 1963.

Övrig litteratur:

Bürger, Peter (2001): Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst, Frankfurt: Suhrkamp.

Boltanski, Luc/Chiapello, Éve (1999): Le nouvel ésprit du capitalisme, Paris: Gallimard.

Gethmann-Siefert, Annemarie (2000): Hegel über das Hässliche in der Kunst, in: Hegel-Jahrbuch 2000, Berlin: Akademie-Verlag, 21–41.

—— (2005): Einführung in Hegels Ästhetik, München: Fink.

Guilbaut, Serge (1983): How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War, transl. by Arthur Goldhammer, Chicago: University of Chicago Press.

Hartle, Johan Frederik (2006): Der geöffnete Raum. Zur Politik der ästhetischen Form, München: Fink.

Jameson, Fredric (1972): Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature, Princeton: Princeton University Press.

—— (1981): The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act, London: Methuen.

—— (1988): Cognitive Mapping, in: The Jameson Reader, ed. Michael Hardt and Kathi Weeks, London: Blackwell, 2000, pp. 277–287.

—— (1997): Interview with Fredric Jameson, in: Lukacs After Communism, ed. Eva L. Corredor, Durham: Duke University Press, 1997, pp.75–94.

Kliche, Dieter (1979): Kunst gegen Verdinglichung. Berührungspunkte im Gegensatz von Adorno und Lukács, in: Burkhard Lindner und Martin Lüdge (Hg.): Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion des Ästhetischen, Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 219–260.

Laclau, Ernesto (2005): On a Populist Reason, London: Verso.

—— (2006): Why Constructing a People is the Main Task of Radical Politics, in: Critical Inquiry, Vol. 32, No. 4 (Summer, 2006), 646–680.

Lindner, Burkhard (1978): Der Begriff der Verdinglichung und der Spielraum der Realismus-Kontroverse, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): Der Streit mit Georg Lukács, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 91–123.

Löwenthal, Leo (1980): Mitmachen wollte ich nie. Gespräche mit Helmut Dubiel, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
Mann, Thomas (1984): Von Deutscher Republik. Frankfurter Ausgabe, ed. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M.: Fischer.
Nadal-Melsió, Sara (2004): Georg Lukacs – Magus realismus?, in: Diacritics 34/2, 62–84.
Sziklai, László (1990): Georg Lukács und seine Zeit. 1930–1945, übers. V. Ágnes Meller, Berlin: Aufbau.
Žižek, Slavoj (2000): From History and Class Consciousness to the Dialectic of Enlightenment... And Back, in: New German Critique, vol. 81 Fall, 107–123.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/011/

Profan illumination.
Adorno, drömmar, konst och utopi

Mattias Martinson
Uppsala universitet
mattias.martinson@teol.uu.se

I första delen av *Noten zur Literatur* finns en text kallad ”Ruckblickend auf den Surrealismus” där Adorno mycket skissartat utvecklar en teori om det surrealistiska subjektivietens själv-utsläckning som analog (ej identisk) med drömmens, där subjektet redan från början är frånvarande. Adorno är kritisk till idén om att surrealismens kraft låg i dess drömlikhet med följd att den skulle kunna tydas psykoanalytiskt, samtidigt menar han att både drömmen och surrealismen representerar ett sorts löfte. Resonemanget kopplas vidare till idén om en upplysningens dialektik, via en kommentar om Hegels frihetsbegrepp: subjektet förverkligar sig själv genom att upphäva sig själv. Drömmen (men också surrealismen) erinrar om subjektets ursprung i en intentionslös natur, medan friheten är den natur-problematik/dialektik som uppstår när subjektet förnekar detta förhållande till naturen. Bland annat genom att vända mig till Adornos *Traumprotokolle* (samt vissa andra drömreferenser bl.a. i *Minima moralia* och *Negative Dialektik*), gör jag några vidare undersökningar av dessa kopplingar mellan dröm och konst med syfte att säga något om kritisk teori och politik. Jag kommer även att relatera diskussionen till Walter Benjamins text ”Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz” (1929) och det politiska begreppet ”profane Erleuchtung”.

Mot slutet av den första delen av Noten zur Litteratur finns en relativt oansenlig text om surrealism – ”Rückblickend auf den Surrealismus” (GS:11, s. 101–105) – i vilken Adorno på ett rättframt sätt binder samman flera av sina filosofiska intresseområden: estetik, samhällskritik, subjektivering, icke-identitet och idéer om drömmar och drömmande.[1]

Det sistnämnda området, drömmar, är knappast något som brukar uppfattas som ett huvudtema i Adornos författarskap. Att han närde ett intresse för sina egna drömmar brukar konstateras, men det har sällan uppfattas som avgörande för förståelsen av hans tänkande i stort. Den bedömningen är kanske riktig på det hela taget, men i ljuset av den nya och fylliga utgåvan av hans *Traumprotokolle* (en mycket kort version innehållande drömmar utvalda av Adorno själv för publicering finns redan i GS:20.2, s. 573–582) är det åtminstone värt att fundera lite närmare över relationen mellan Adornos idéer om det drömmande ”subjektet” och hans uppenbara men sällan konkretiserade ”hopp” om en försonad subjektivitet och natur bortom identitetstänkandets förtryck.[2] För detta öppnar surrealism-texten i *NzL* vissa intressanta ingångar.

Mitt syfte här är ytterst modest. Jag tänker mig att man i förlängningen mina tentativa resonemang här skulle kunna undersöka dröm-spåret mer utförligt. Jag gör vissa kopplingar mellan dröm och subjektivitet/objektivitet som få illustrera en eventuell länk mellan drömmar å ena sidan och konstteori, filosofi och utopi å den andra. Jag har inte hunnit undersöka om någon annan gjort liknande försök – förutom att jag använt det bitvis uppslagsrika efterordet av J.P. Reemtsma som finns i den nya utgåvan av *Traumprotokolle* – och än mindre hunnit förankra dessa reflektioner i någon bredare sekundärlitteratur.

Bakgrund

Eftersom *Traumprotokolle* är en tämligen okänd text krävs några inledande kommentarer. I princip handlar det om ett urval av hans egna drömmar, nedskrivna så autentiskt som möjligt, i syfte att bevara drömmens specifika känsla såväl som dess flyende detaljer. Ofta är drömmarna rätt och slätt nedskrivna. Ibland ges vissa rudimentära tolkningar och det är inte alltid klart hur nära i tid från uppvaknandet som de är dokumenterade.[3] Man kan eventuellt spåra någon teoretisk inspiration från Walter Benjamins reflektion i *Einbahnstraße*, där det halvvakna och omedelbara återberättandet av drömmar uppfattas som den drömmandes riskabla (men produktiva?) förräderi mot sitt eget själv (vilket också blir något av en poäng i det jag säger om Adornos tänkande kring drömmar och subjektivitet nedan): ”He [who write down his dreams] has outgrown the protection of dreaming naïveité, and in laying clumsy hands on his dream visions he surrenders himself.”[4]

Det är viktigt att notera att den nya och längre utgåvan består av ett eller mindre självsvåldigt (och helt postumt) urval av redaktörerna till hans Nachlass. (De nedskrivna drömmarna i *Traumprotokolle* i GS:20.2, var dock utvalda av Adorno själv för publikation, även om de utkom efter hans död.) Adorno skrev ner sina drömmar under lång tid, gärna otolkade så långt nu detta är möjligt. Han hade själv planer på att publicera en större utgåva,

---

1 *Noten zur Literatur* förkortas hädanefter NzL. GS står för Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, bd 1–20, red. Rolf Tiedemann m.fl. (Suhrkamp: Frankfurt am Main 1970–1986).

2 Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005. Jag har under arbetet bara haft tillgång till den engelska översättningen av den utökade utgåvan, Theodor W. Adorno: *Dream Notes*, övers. Rodney Livingstone (Polity Press: Cambridge & Malden 2007) (förkortning DrN). Till den refereras dock bara när den korta versionen av *Traumprotokolle* i GS inte räcker till.

3 De 16 drömmar som finns i GS är enligt Adornos egen utsago skrivna omedelbart efter uppvaknadet. GS:20.2, s. 573.

4 Pga förkommet biblioteksexemplar av det tyska originalet tvingas jag citera den engelska översättningen. Walter Benjamin: *One Way Street and Other Writings*, övers. Edmund Jephcott & Kingsley Shorter (Verso: London & New York 1979/1997), s. 46.

men då också i urval och utan särskilda tolkningar. Exakt hur en sådan publikation skulle ha sett ut eller vad det yttersta syftet var är dock höljt i dunkel.[5]

Redaktörerna Lonitz och Gödde återger emellertid två bevarade reflektioner från Adornos penna som säger något ytterligare om hans intresse: ”Certain dream experiences lead me to believe that the individual experiences his own death as a cosmic catastrophe.” Samt: ”Our dreams are linked with each other not just because they are ’ours’, but because they form a continuum, they belong to a unified world, just as, for example, Kafka’s stories inhabit ’the same world’. The more dreams hang together or are repeated, the greater the danger that we shall be unable to distinguish between them and reality.”[6]

Vid sidan av hans intention att publicera drömmarna sådana som han skrivit ner dem satte Adorno uppenbarligen även ett visst ”teoretisk” värde på drömmarna. Han tycks ha inspirerats av dem och det finns även exempel på hur han har använt dem som råmaterial för sina publicerade texter. I *Minima moralia* skriver Adorno: ”Inför en i allo välförsedd människas 85-årsdag frågade jag mig i drömmen vad jag skulle kunna ge honom för att verkligen göra honom glädje, och gav mig i samma ögonblick svaret själv: en vägvisare genom dödriket.”[7] I det utvidgade *Traumprotokolle* läser man från 16/4 1943: ”Next Tuesday old Hahn has his eighty-fifth birthday. I dreamt: what can one give to old Hahn on his eighty-fifth birthday, something he might find useful? – Answer: a guide to the kingdom of the dead.” (DrN, s. 24)

Surrealism och drömmar

På vilket sätt hänger då drömmarna och Adornos förståelse av drömmandet ihop med estetik och kritisk teori? I *NzL* utgår han från den i handbokslitteraturen vanliga sammanlänkningen mellan surrealism och drömmande, en teoretisk ansats även surrealismens företrädare gärna lyfte fram. Enligt den teorin utgör den surrealistiska praktiken ett brott med det medvetna jagets kontrollmekanismer på ett sätt som närmar sig ett befriad, drömmande praktik. ”So sollen Träume mit den Elementen Realen umspringen wie seine Verfahrensweise.” (GS:11, s. 101) Mer konkret har kopplingar till Freuds och Jungs metapsykologiska teorier utgjort ramverk för detta perspektiv på surrealismen. Det är också i ljuset av ett sådant tänkande kring subjektet som surrealisternas laborerande med olika slags droger blir begripligt.

Utifrån sin samhällskritiska grundfigur blir Adorno uppenbart skeptisk mot en sådan endimensionell psykologiserande förståelse av konst i allmänhet och surrealismen i synnerhet. Han medger visserligen att det finns paralleller exempelvis mellan surrealismens automatiska skrift, drömmande, drog-extas etc., men problemet är dubbelt: om konsten förstår sig själv i enlighet med en sådan *psykologisk förklaringsmodell* kommer precis den radikalitet och egensinnighet (i förhållande till det subjektiva begreppsliggörandet) – som exempelvis den automatiska skriften hade som syfte – att gå förlorad. Chockverkan omöjliggörs genom att den sociala normaliteten skrivs in i själva radikaliteten, via en föregiven teori om det bortkopplade subjektet.

Här känner man igen Adornos övergripande kritiska teori om konsten: dess realiserade försoning är å ena sidan sann å andra sidan misslyckad och skenbar eftersom den uttrycker en *dialektik* mellan subjekt och objekt. (Jfr även Adornos generella kritik av relationerna mellan konst, intention och politiskt engagemang, NzL:III, GS:11, s. 409ff.) Den är sann då den utgör en monadisk motpraktik till det sociala, men falsk eftersom denna praktik i djupaste mening är socialt förmedlad. Autenticiteten hos konsten ligger då i ett sorts balanserande mellan dessa poler. Tanken på en intentionell intentionslöshet i surrealismen riskerar denna balans.

---

5 Jfr Reemtsma is efterord till DrN, s. 80f.

6 Båda citaten i redaktörernas förord DrN, s. vi.

7 Adorno: *Minima moralia. Reflexioner ur det stympade livet*, övers. Lars Bjurman (Arkiv förlag: Lund 1986) (förkortning MM), s. 235.

Adorno menar att surrealistiska konstruktioner har aspekter som kan uppfattas som *analoga* med drömmar, men knappast mer än så. ”Das Subjekt, das im Surrealismus weit offener und ungehemmter am Werk ist als in den Träumen, wendet seine Energie gerade an seine Selbstauslöschung, zu der im Traum keine Energie bedarf; dadurch aber gerät alles gleichsam objektiver als im Traum, wo das Subjekt, vorweg abwesend, was immer begegnet hinter den Kulissen umfärbt und durchdringt.” (GS:11, s. 102)

Om surrealismen alltså söker en sorts upplösning av subjektet i en tid då den subjektiva friheten uppfattades som illusorisk tycks poängen med Adornos reflektion vara att drömmen redan från början *är* det radikalt subjektslösa tillstånd som surrealismen genom sin intentionella subjektsupplösning *vill åstadkomma*, inte minst genom sina tveksamma teoretiska kopplingar till ett arketypiskt omedvetet eller undermedvetet tillstånd. I *Minima moralia* hävdas: ”Mellan ’till mig kom en dröm’ [*es träumte mir*] och ’jag drömde’ ligger eoner. Men vilket är sannast? Lika lite som det är andar som skickar drömmarna till oss, lika lite är det ju jaget som drömmer.”[8]

Noterbart är då att detta subjektslösa drömmande tillstånd också – paradoxalt uttryckt – är radikalt subjektivt i den meningen att det frånvarande subjektet enligt det tidigare citatet genomsyrar varje aspekt av drömmens scenario. Adorno tycks helt enkelt mena att drömmens subjektslösa verklighet ständigt hamnar i radikal konflikt med den subjektiva konstruktion av sammanhang som sker i vaket tillstånd, samtidigt som varje detalj i drömmen reflekterar aspekter av denna vakna subjektivitet.[9]

Låt mig ge ett exempel. Uppenbarligen mitt i en depression säger Adorno: ”A very black Friday. I had a dream weeks ago, and what I dreamt seemed so crucial that it was as if everything depended upon it and as if I had penetrated to the innermost secret of the futility of existence. Then I forgot the dream.” (DrN, s. 36–37) Han noterar sedan att han åter drömt något som gjorde att han kunde minnas delar av den tidigare och bortglömda drömmen. Adorno erkänner att han glömt det mesta också av denna andra dröm, men han anser sig ändå vara i stånd att skriva ner några brottstycken ”in the hope that one day I shall perhaps remember more” (DrN, s. 37).

Drömmens värld framstår här som mer eller mindre principiellt ogripbar för det vakna, rationella subjektet som emellertid har den absoluta känslan och erfarenheten av att drömmen har högsta relevans och att den skulle kunna avslöja *allt*. Drömmens innehåll är i den meningen helt förknippad med subjektet och skapar ett begär hos det rationella subjektet, som emellertid misslyckas kapitalt i sin rekonstruktion. Detta misslyckande till trots kan subjektet inte sluta *hoppas* på att hemligheten skall framträda. Den har redan framträtt och borde i den meningen kunna hämtas fram. Det paradoxala är att hemligheten är helt och fast knuten den egna personliga belägenheten – full av absolut innehåll för den drömmande individen – samtidigt som den i radikalaste mening *saknar* ett sammanhållande subjekt (i detta ords olika meningar, kanske man skulle kunna tillägga).

Den tämligen ordinära dröm som Adorno sedan återger några fragment ifrån avslöjar i sin tur det omöjliga i hans hopp om att finna ”hemligheten”. Drömmen i all korthet: Adorno kommer till Wien och får veta att Alban Berg är död. Han vandrar planlöst och förskräckt omkring i Wien, som emellertid inte alls liknar Wien. I det ögonblick han vaknade tänkte han:

8 MM, s. 235 (övers. modifierad, jfr GS:4, s. 217).

9 Här tolkar jag Adorno på ett delvis annat sätt än Reemtsma, som av någon outgrundlig anledning väjer att betrakta drömmen som *ren* subjektivitet och ren intentionalitet (också Reemtsma anför för övrigt också denna passage från NzL). Min tolkning av Adorno är snarare att subjektiviteten går förlorad med förlusten av subjekt och intention, utan att för den skull verka främmande, dvs. som ren objektivitet. Jfr Reemtsma i DrN, s. 89–90.

”that I have never succeded in getting over Alban’s death and that his death had never become quite real to me until I had this dream.” (DrN, s. 38)

Mellan drömmens tvetydiga löfte och resultatet av en rationell reflektion råder således den djupaste av diskrepanser. Adornos intresse dras snart bort från ”hemligheten” och in i en mer prosaisk reflektion över drömmens absurditeter. I en liten kommentar skriver Adorno att han ofta har en liknande dröm om Paris (noterbart här är att han säger att han *ofta* har en liknade dröm som den han tidigare tillskriver en sådan radikal betydelse): ”I know the names of every building, every street and every park. […] But all the buildings that bear these names are quite unlike those I know and for the most part they seem to have been replaced by much older ones. I am aware of this difference while I am dreaming. […] The whole scene is shot through with the same hopeless feeling of sorrow as my visit to Vienna.” (DrN, s. 38)

Här finns flera saker att stanna upp inför. Dels antar även den ofta återkommande drömmen något av den smärta som den åtråvärda drömmens hemlighet förde med sig; hemligheten blir därmed alltmer höljd i dunkel genom de vakna kommentarer som eventuellt skulle kunna kasta ljus över den. Dels framstår här drömmaren själv som delvis vaken, dvs. det konststycke som den subjektslösa drömmen förmår – nämligen att med viss självklarhet hålla ihop den konkreta upplevelsen av Paris byggnader med helt andra byggnader – har redan i själva drömmen dömts ut av det vakna subjektet.

Men denna erfarenhet av att *både* drömma och vara vaken kanske också skulle kunna betraktas som den lilla yta i drömerfarenheten som möjliggör subjektets känsla av att den subjektslösa drömmen döljer något absolut väsentligt för subjektet. Man skulle då också kunna tala om en radikal decentrering av subjektet som emellertid sker på subjektets egna villkor. För Adorno tycks drömmens märkliga ”innehåll” tidvis dra i en riktning som kretsar kring en sådan ”försonad” relation mellan subjekt och objekt. I något fall leder drömmen direkt in i en sorts kvasi-teoretisk värld.

> Ferdinand Kramer habe sich ganz der Malerei zugewandt und eine neue Gattung erfunden, die ”praktikable Malerei‹”. Die sei derart, daß man einzelne gemalte Figuren herausziehen könnte, eine Kuh, oder ein Nilpferd. Die könne man dann streicheln, und das fühle sich an wie das weiche Fell oder die dicke Haut. Eine weitere Art wären Städtebilder, die aus architektonischen Aufrissen entwickelt waren, sowohl kubistisch wie infantilistisch aussahen und überdies an Cézanne erinnerten, rosa getönt wie in wirklicher Morgensonne – deutlich sah ich so ein Gemälde. Benno Reifenberg habe über die praktikable Malerei einen Aufsatz veröffentlicht unter dem Titel: »Die Versöhnung mit dem Objekt«. (GS:20.2, s. 576)[10]

*

Surrealismen, tolkad som ett intentionellt och aktivt sökande efter ett sådant brott med det subjektiva, innesluts enligt Adorno (till skillnad från denna drömerfarenhet) i sin diametrala motsats – objektivitetens tvång. I den meningen (men inte nödvändigtvis utifrån andra perspektiv) blir alltså den surrealistiska konsten (till skillnad från drömmen, liksom den bisarra konsten i den ovan citerade drömmen) kvar i den oförsonade subjekt-objekt-dialektiken och uttrycker genom sitt intentionella sökande efter ett sorts förnekande av möjligheten till ett sant överskridande och en försoning. Adorno hävdar aningen tvetydigt att surrealismen har sitt estetiska komplement i den samtida rörelsen *die Sachlichkeit* (den nya sakligheten), vars avskalade objektivitet och realism protesterade mot den experimentella modernismen och dess irrationalitetssträvan. I konstellation med surrealismen uttrycker

10 Kramer var arkitekt och vän till Adorno. Reifenberg journalist och konstskribent.

sakligheten rationalitetens irrationalitet och irrationalitetens rationalitet – dialektiken kvarstår, och estetiken kan bara negativt gestalta problemet vars lösning (GS:11, s. 104f.).

Om man här skulle våga sig på en ganska långtgående slutsats kan man kanske säga att konstens tragiska dialektik (dess position i dialektiken mellan subjekt och objekt) motsvarar drömerfarenhetens vakna sida. Alltså den punkt där drömmen skrivs ner i futilt hopp om att subjektet skall kunna avslöja dess djupa ”hemlighet”. Konsten når så att säga aldrig in i drömmens radikalt icke-subjektiva verklighet, som i minst lika hög grad är icke-objektiv och därför helt irrationell. Den lyckade konsten är för Adorno istället produktivt *rationell* genom att den gestaltar det härskande förnuftets irrationalitet på ett historiskt och socialt konsekvent sätt. I surrealismens fall hävdas: ”Die dialektischen Bilder des Surrealismus sind solche einer Dialektik der subjektiven Freiheit im Stande objektiver Unfreiheit.” (GS:11, s. 104) (Noterbart är att detta också blir till ett alternativt sätt att förstå surrealismen än det gängse psykologiserande sättet).

Drömmen är istället produktivt *irrationell* för att den på ett konsekvent sätt undandrar sig formalisering, samtidigt som den monotont – bokstavligen talat: natt efter natt – påminner subjektet om dess brist på kontroll. Man kanske kan hävda att drömmen i sin okontrollerbara negativitet representerar en mer omfattande och samtidigt mer urtypisk bild av brottet med dialektiken än konstens rationaliserade negativitet: den *utgör* ett subjektslöst perspektiv på en alltigenom bekant värld. Subjektiviteten, som inte längre finns förhanden, uttrycker så att säga objektivitet utan att tvinga in objektet under subjektet.

Utopi

I anslutning till sin kritik av kulturindustrins och underhållningsfilmens verklighetsflykt utbrister Adorno på ett ställe: ”Det finns ingen dröm i drömmarna.” (MM, s. 250) Man kan givetvis tolka denna ordlek som att den dröm om frihet som Hollywood-industrin cyniskt utlovar är liktydig med sin motsats. Men i ljuset av Adornos mer konkreta resonemang kring drömmar kan man möjligen också addera tanken att den färdigpackeserade dröm om frihet som hamras in av kulturindustrin framförallt berövar konsumenten en möjlighet att reflektera över sin ofrihet – det oroande glapp i tillvaron som nattens drömmar ställer på sin yttersta spets.

En sådan något skruvad (det erkänner jag!) tolkning leder över till idén om det utopiska hos Adorno, som jag tror skulle kunna fördjupas en aning genom hans förhållningssätt till drömmar och drömmande. Drömmarna och dess världar tycks i någon mening uttrycka det partikulärt icke-identiska i ett icke-partikulärt modus, dvs. i form av subjektets icke-behärskande relation till objektet – varken subjekt eller objekt finns närvarande på ett centrerat och dominant sätt och ändå är båda sidorna i drömmen förlösta i ett begreppslöst ”natur”-sammanhang.

Därmed inte sagt att drömmen representerar något vackert och rent – en utopisk vision i sig. Istället framkallar drömmarna hos Adorno oftast de mest fasanfulla känslor. Poängen är snarare att den chock som drömmen på ett lyckosamt sätt lyckas frammana i en mer fundamental mening driver det ofria subjektet till en punkt där det möter sina mest basala villkor; villkor som är *radikalt* förträngda. I den meningen kan Adornos allmänna inställning till drömmar sägas ge uttryck åt en grundläggande filosofisk känsla som ligger nära en rad av hans viktiga teoretiska begrepp, som konstellation, modell, konstverk, naturhistoria, negativ utopi. I *Ästhetische Theorie* antyds en generell affinitet mellan drömmen och konstverkets erfarenhetsmodus; ett principiellt empiriskt deformerande av den empiriska verkligheten:

> Kraft solchen Erfahrungsgehalts, nicht erst durch Fixierung oder Formung im üblichen Verstande weichen die Kunstwerke von der empirischen Realität ab; Empirie durch empirische Deformation. Das ist ihre Affinität zum Traum, so weit sie auch ihre

> Formgesetzlichkeit den Träumen entrückt. Das besagt nicht weniger, als daß das subjektive Moment der Kunstwerke von ihrem Ansichsein vermittelt sei. Seine latente Kollektivität befreit das monadologische Kunstwerk von der Zufälligkeit seiner Individuation. (GS:7, s. 133).

Om man påminner sig vad Adorno i relation till surrealismen hävdade beträffande drömmens förmåga att helt utan intention och energi uppnå det själv-utsläckande och subjektlösa tillstånd som surrealisterna kämpade sig till kan man även fundera över om inte drömmen i citatet från ÄT – som inte följer några naturhistoriska formlagar – snarast utgör en grundmodell för den konstellativa funktion som sedan anförs i Adornos arbeten om estetik och dialektik (snarare än den surrelatistiska tanken om att konst och drömmande är likartade fenomen). Liksom drömmen, men långt ifrån identiskt med den, kommer den autentiska konsten inom sig – via sina mest subjektiva och socialt frånvända egensinnigheter – att forma en omskakande ”bild” av en social (snarare än psykologisk) ”yttre verklighet”: ”Soweit Kunst durch subjektive Erfahrung hindurch sich konstituiert, dringt gesellschaftlicher Gehalt wesentlich in sie ein; nicht wörtlich jedoch, sondern modifiziert, gekappt, schattenhaft. Das, nichts Psychologisches ist die wahre Affinität der Kunstwerke zum Traum.” (GS:7, s. 459)

Övergången till det utopiska (i Adornos begreppsvärld) är då tämligen given: ”Kunst hat inmitten herrschender Utilität zunächst wirklich etwas von Utopie als das Andere, vom Getriebe des Produktions- und Reproduktionsprozesses der Gesellschaft Ausgenommene, dem Realitätsprinzip nicht Unterworfene.” (GS:7, s. 461) Om drömmen, enligt mina spekulationer ovan, kan diskuteras i termer av en modell för en sådan konstnärlig subversivitet ligger det också ett mer ursprungligt utopiskt element i drömerfarenhetens enigmatiska förskjutningar av subjekts- och objektsrelationerna.

Profan illumination

I en text om surrealismen förnekar Walter Benjamin att ett radikalt och subversivt approprierande och övervinnande av den religiösa extasen, upplysningen och uppenbarelsen (illumination) kan kopplas till erfarenheter av droger som opium och hasch. Istället talar han om en profan illumination (*profane Erleuchtung*) i förlängningen av flanörens fantasmagorier och dagdrömmande där empirin *omvandlas*. I sin ensamhet äter den radikala tänkaren den värsta drogen av alla: *sig själv*.[11]

Adornos intresse för nattens drömmar är nog inte helt parallellt med denna dunkla tankegång hos Benjamin. Dock tror jag att nattens drömmar – om de nu kan uppfattas som modell för en estetisk omvandling av empirin – skulle kunna betraktas som en radikalt *profan* illumination, på gränsen mellan den religiösa ”es träumte mir” och det idealistiska ”ich träumte”. Som sådan är den beroende av ett uppgivande av den högre andlighet som förenar religionen och dess upplysta belackare – kvar finns den materialistiska drömmen om en med anden försonad natur. Konstverk, också i sina mest framstående former, framstår då som tämligen bleka och kraftlösa försök att lokalt och iscensätta en sådan försoning.

11 Benjamin ”Surrealism”, i *One Way Street and Other Writings*, s. 227f.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/012/

Mythosbegreppet efter den aristoteliska dramateorins återtåg

Roland Lysell
Stockholms universitet
roland.lysell@littvet.su.se

The concept of mythos is fundamental in Ancient Greek theatre and Aristotelian aesthetics. It is normative in different classicist doctrines from the 17th, 18th and 19th centuries and in 20th century popular culture it rules implicitly. In contemporary experimental theatre, especially that kind of theatre described by Hans-Thies Lehmann in *Postdramatic Theatre*, the concept of mythos has changed and mythos is just one of several elements in complicated dramatic structures.

In this article dramas by Elfriede Jelinek (*Ein Sportstuück*, *Ulrike Maria Stuart*) and Roland Schimmelpfennig (*Auf der Greifswalder Strasse*, *Das Reich der Tiere*, *Idomeneus*) are discussed, as well as the mises-en-scène by Einar Schleef, Nicolas Stemann and Jürgen Gosch.

Aristoteles urskiljer som bekant i *Poetikens* sjätte kapitel sex moment i dramat: mythos (”fabeln” i Jan Stolpes översättning), ethos (karaktärerna), dianoia (tankeinnehållet), lexis, melos och opsis. De relateras alla till efterbildande av handlingen.

> *Eftersom* tragedin är en efterbildning av handling och utförs av handlande personer av en viss beskaffenhet i fråga om karaktär och tänkande (dessa två avgör ju vår uppfattning om deras handlingar – det finns två naturliga orsaker till handling, nämligen tänkande och karaktär – och det är ju till följd av sina handlingar de möter lycka eller motgång), och *eftersom* det är fabeln som är efterbildningen av handling, ty med fabel menar jag här kombinationen av händelser, och *eftersom* jag med karaktär menar det som möjliggör för oss att kunna bestämma de handlandes moraliska egenskaper, och *eftersom* jag med tänkande menar det varmed de talande påvisar något eller uttalar någon allmän sats – så följer alltså därav med nödvändighet att tragedin som helhet har sex element, som gör den till det den är, och de är alltså fabel, karaktär, tal, tänkande, yttre utsmyckning och musik. Två av dem avser efterbildningens medier, ett sättet, tre föremålet. Fler grundelement finns inte.
>
> [---]
>
> Viktigast av dem är kompositionen av händelseförloppet, ty tragedin är inte efterbildning av människor utan efterbildning av handlingar, av liv.
>
> [---]
>
> Det är alltså inte för att efterbilda karaktären som aktörerna handlar, utan de innefattar karaktären i sitt handlande
>
> [---]
>
> Och utan handling kan det inte bli någon tragedi, men väl utan karaktär. (s. 33)
>
> [---]
>
> Fabeln är alltså tragedins grundprincip, så att säga dess själ; på andra plats kommer karaktärerna. (s. 33 f.)

Hierarkin, där dianoia, tankeinnehållet, intar tredje plats diskuteras vidare.

I över 2.300 år har dessa ord präglat såväl dramatik som dramateori. Mycket tydligt märks detta i den kurva som Gustav Freytag ställer upp i *Die Technik des Dramas* (1863) med Einleitung, erregendes Moment, Steigerung, Höhepunkt, Fall, Moment der letzten Spannung och Katastrophe. I själva verket är denna kurva i stort sett tecknad på basen av Shakespeares och Schillers historiedramer, bärande även i franskklassicistisk dramatik.

Den freytagska kurvan liksom mythos’ roll minskar naturligtvis i och med den symbolistiska dramatikens genombrott, men i naturalismen och den amerikanska 1900-talstraditionen snarast förstärks den. Hos Brecht är den kvar, ehuru distanserad, men hos Beckett blott ironiskt och fragmenterat. I dagens populärkultur, i synnerhet i film och TV, genrer där verk ofta produceras av flera personer, kvarstår strukturen dock oanfrätt.

Men redan den romantiska dramatiken visar exempel på relativering av mythos. I Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater*, där författaren arbetar med teater på teatern, kan vi skönja ett intrig/mythos-moment som mise-en-abîme inne i själva pjäsen.

Det sena 1990-talets och 2000-talets dramatik kännetecknas av ett ifrågasättande av mythosbegreppet, samtidigt som iscensättningar, vare sig det är fråga om klassikertolkningar eller nyskrivna pjäser, utmärks dels av en minskat förtroende för texten, dels av etablerandet av ett annat slags textbegrepp. I Botho Strauß’ tidiga dramer, exempelvis *Trilogie des*

Wiedersehens, tycks också moment som liknar mythos hos Ibsen m.fl. förflyttas till ett rent formplan, d.v.s. inte längre utgöra ett bärande element i dramat. I Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* (1999, finns även i eng. övers. *Postdramatic Theatre* 2006) drivs bl.a. tesen att textens roll i iscensättningen nu förändrats. Två författarskap är av särskilt intresse. I det följande diskuteras Elfriede Jelinek och Roland Schimmelpfennig. Båda dessa författare har emellertid varit intensivt beroende av de regissörer som gestaltat deras verk på scenen, varför såväl texterna som några specifika föreställningar skärskådas. Ur en delvis annorlunda aspekt har jag tidigare diskuterat främst Jelineks författarskap i ”Sport, terrorism och djurens anatomi” i den av Barbro Sigfridsson redigerade volymen *Den inre scenen. Psykoanalys & teater*.

*

Den regissör som stod Elfriede Jelinek (*20.10.1946) närmast var tysk teaters enfant terrible Einar Schleef (17.1.1944–21.7.2001). ”Det har bara funnits två genier i Tyskland efter kriget, i väst Fassbinder, i öst Schleef” skrev hon i en nekrolog och sitt tacktal vid mottagandet av den preussiska sjöhandelns stora teaterpris 2002 ägnade hon helt åt Schleef. 23.1.1998 uruppfördes Einar Schleefs version av *Ein Sportstück.* Endast Wiener Burgtheater med dess chef Claus Peymann (dåvarande årsbudget 310 milj. kr.) kunde (och ville) producera den.

Schleefs regi byggde, exempelvis i en uppmärksammad iscensättning av Brechts *Herr Puntila och hans dräng Matti* på Berliner Ensemble, vanligtvis på masscener och var strängt formaliserad, en antinaturalistisk teater utan stolar, bord och lampor. Inspirationskällorna var armén, idrottstruppen, den kyrkliga litanian och oratoriet. Schleefs teater hade (fruktbara) psykotiska inslag. Spontant sade han: ”Jag kämpar för mitt liv med min teater!” Psykodramat utagerades ofta av trupper av män i uniform eller sportkläder (eller ibland helt nakna, som i en enligt Rolf Hochhuth skandalös tolkning av dennes *Wessis in Weimar*, också den på Berliner Ensemble) och vackra kvinnor i väldiga krinoliner.

Schleefs tolkning av *Ein Sportstück* med 66 personer på scenen blev magnifik. Pjäsen återgår till den grekiska teaterns körer och protagonister. En lång Pietàliknande scen bildar ett interludium. Två av Jelineks figurer, Elfi Elektra och Författarinnan, är alter egon, och dramats personer är välgörande sarkastiska mot sin upphovskvinna. Jelinek, som har ett nästan lika ont öga till Arnold Schwarzenegger som till Jörg Haider, är dräpande sarkastisk i sin attack mot den moderna elitsporten som framställs som ett förstadium till kriget, eller ibland som indirekt mord. Dopade idrottsmän betraktas som offer, uppburna så länge de presterar resultat, avskräde när de blir sjuka och blott skalet återstår. Som vanligt hos Jelinek finns ett konkret fall i bakgrunden, nämligen kroppsbyggaren Andreas Münzer som avled av överkonsumtion av anabola steroider.

Den 180 sidor långa texten bildade bas för en ibland fem, ibland sju, timmar lång uppsättning (variationen i längd berodde på de filmiska inslagen som blott visades vissa kvällar). Texten var kompletterad med långa sjok ur Hofmannsthals *Elektra* och Kleists *Penthesilea*, vilken skanderades av en flickkör i rosa krinolinliknande kjolar, samt några Mozartsånger, psalmer och Staufenbergers schlager ”Seeman”, som sjöngs i en matrosscen. Rent visuellt fördes tankarna till Francis Bacons måleri.

Dessutom hade Schleef lagt in en prolog. Den då 90-årige skådespelaren Heinz Fröhlich kom in och läste tillsammans med några vitklädda barn samma Prolog till teaterns, nationens och kejsarens lov som lästes vid Burgtheaters invigning 1888. Skådespelarna gjorde entré i svarta kåpor och man sjöng kejsarhymnen.

Schleef hade fokuserat modersrollen, närmare bestämt den hatiska destruktiva modern – en tolkning som inte är omedelbart given utifrån texten, även om modern reflekterar över sin

sons, idrottsmannens Apollons väg bort från henne. Elisabeth Rath hade några lysande framträdanden i svart jättekrinolin på kothurner som pjäsens moder eller Klytaimnestra.

Schleef var alltså i motsats till Jelinek fascinerad av idrottstrupper och starkt Riefenstahl-inspirerad i sin estetik, som byggde på en rytm mellan protagonisternas framträdanden och massscener. I denna uppsättning sprang mans- och kvinnotrupper i scen efter scen över scenen och skanderade i kör. Truppen var klädd i vita trettiotalstrikåer och frisyrerna erinrade om dem i filmen från Berlinolympiaden 1936.

Av de enigmatiska gestalterna märktes en herre i harnesk, vit herrperuk och svart krinolin som höll en lång monolog om hur han återfödde sig själv genom att ständigt döda sig själv. Samma figurer kunde inta positioner såväl som offer som gärningsmän. Ljuset kom ibland ur en lucka i golvet och en skådespelare framför ljuskällan skapade svarta silhuetter mot en stor skärm. Ett monotont kvartslångt gymnastikpass av hårdare karaktär övergick i att två av de motionerande utbrast i en aria ur Verdis *La Traviata*.

Uppgörelsen med Pappa som en gång varit Gud associerar naturligtvis till Kristi ord på korset, associationer som förstärktes när kören senare började sjunga ”O huvud blodigt sårat”.

Motsättningen mellan text och iscensättning fungerade ytterst fruktbart. Den första av dramats tre delar hade av Schleef betecknats som pubertet och sexuell frigörelse. I texten behandlar samma scen hur en person kallad Offret klagar över sin utsatthet. I föreställningen slutade scenen med att ynglingens seniga vältränade kropp sparkades och bespottades av tre nakna idrottsmän. Till sist hissades han upp i taket sittande inspärrad i fosterställning i en bur.

Allra tydligast framstod offertematiken i en scen mot slutet av första akt, när tio idrottsmän under ett kort ögonblick visades upphängda i taket i ena foten, precis som slaktdjur.

De scenbilder som utgjorde föreställningens element var sällsamt vackra och bildade dramaturgiska sekvenser, visuella gåtor med en egen logik. Ett exempel: En hord barn rusar in och spelar boll, ledda av en gymnastiklärare och en lärarinna. Det kvartslånga bollspelet tycks oändligt. När eleverna väl är borta, hamnar lärarna i ilsken sexistisk ordväxling som urartar i slagsmål. Lärarinnan stryper läraren, tar tag i fötterna och släpar liket efter sig mot fonden. Fyra kvinnor i baddräktsliknande svarta trikåer och stövlar syns nu hänga i bakgrunden, medan "Ack Värmeland Du sköna" gång på gång klingar ut på klockren svenska.

Författarinnans epilog skulle ha lästs av Marianne Hoppe, men hon fick förhinder och regissören fick själv rycka in. Sedan Schleef, klädd i frack, läst Författarinnans slutmonolog, ropade en damkör i rosa krinoliner ”Bröd!” och rusade bakåt mot en pluton brungrå sovjetsoldater som lika högt röt "Konst!" Till sist låg damerna livlösa, medan herrarna fortsatte ryta.

Nicolas Stemann (*1968) framstår som Jelineks främste nu verksamme uttolkare på scenen. Mest imponerande av hans iscensättningar är tolkningen av *Ulrike Maria Stuart* på Thalia Theater i Hamburg med urpremiär 28.10.2006.

Ulrike Meinhofs porträtt projiceras på ridån och en skådespelare (Sebastian Rudolph) stapplar ut, förvirrad i sin ärtgröna damdräkt och röda pumps. Någon kastar peruk, poplinkappa och ett tjockt manus efter honom. Ironiskt börjar han med förställd röst recitera alla rollerna från pipiga prinsar i Towern till grovröstad gubbkör och snart får han assistens av kollegerna Felix Knopp, i solglasögon och magnifik glittrande vit klänning, och Andreas Döhler i kort lila. Man läser i stämmor. Döhler intar tänkarpose medan de andra fnittrar: ”jag är den svaga”, ”att tala är inte en gärning”. För dessa unga män i deras bisarra dragshow kan texten bara uppfattas ironiskt.

Den röda ridån dras undan, bakom denna finns ytterligare en röd ridå och bakom denna andra ridå en vridscen. Spelet bryts och man visar inledningstexterna till en svartvit film, ”Undergången del II: Stammhems sista dagar, av Bernd Eichinger”, en allusion på Hitlerfilmen från 2004.

Telefonsignaler avbryter männen en gång till; det är näringslivet som ringer. I ett moment av stillhet har två aktörer klätt ut sig till intima kvinnliga kroppsdelar i rosa och lila springor med pälskant; de framför innerligt och sakta en s.k. vaginadialog mellan Elfriede Jelinek och Marlene Streeruwitz.

Här bryts metateatern och effekterna. Elisabeth Schwartz, en gråhårig dam i Meinhofs generation, kommer in och ber om lite aktning för Ulrike, som skrev och tänkte så mycket.

Jelineks text bygger delvis på citat från Büchner, Marx och framför allt Schillers *Maria Stuart*, samt självfallet avsnitt ur RAF:s texter. Stemann har format textmassorna i en dramaturgi där tio aktörer i stället för att gestalta egentliga roller agerar än som den ene, än som den andre. Schwarz och Katharina Matz är stundom Schillers drottningar Maria och Elisabeth i renässansdräkt, stundom åldrade Meinhof och Gudrun Ensslin. Susanne Wolff, häromåret lovprisad som Ibsens Nora, och Judith Rosmair gestaltar terroristerna som unga.

Pjäsen tillhör Jelineks märkligaste och är ett utmärkt exempel på att även nobelpristagare förmår förnya sig. I hennes antiösterrikiska pjäser var ställningstagandet lätt, men här konfronteras vi med två kvinnor som har kraft och intelligens nog att vilja förändra världen, men tar till oförsvarbart våld. Meinhof och Ensslin framstår som mytomspunna men obegripliga ikoner för sena tiders barn och Jelinek tar inte ställning. Som feminist grubblar hon också över det märkliga i att två kvinnor som flera gånger kastat av sig kvinnorollen – Meinhof var ju radikal journalist – och till sist gripit ledningen för RAF privat ständigt strävar efter prinsens, Andreas Baaders, gunst. I centrum för pjäs och föreställning står sökandet efter identitet i en av medier genomträngd värld. Stemanns och aktörernas distans till texten har alltså flera funktioner.

Stemann låter teaterformerna avlösa varandra. Den unga Ensslin börjar sjunga och en musikal med glittergardiner uppförs på vridscenen. Man prövar att ge föreställningen som klassisk konsert med flöjter och piano och som politisk Brechtinfluerad agitpropteater. I fonden lyser den röda RAF-stjärnan med k-pist, gruppens emblem.

I en spektakulär scen härmar man tysk äckelteater, särskilt Jürgen Goschs bejublade Macbethföreställning från Düsseldorf 2005. Endast iklädda grismasker på kalsongernas plats ställer Knopp och Rudolph upp pappdockor som föreställer hatobjekt, d.v.s. politiker, domare och näringslivsfolk. De fyller ballonger med vatten som publiken får kasta på dockorna och kletar in varandra med rosa, brun och vit färg, allt medan de vrålar ”Skit!” och Rudolph tappar vigselringen.

Änglar, som Jelinek lånat från *Angels in America*, uppträder, Ulrike hängs i talja och vridscenen börjar snurra. Drottningarna grälar, rökmoln bildas och man vädjar till Steven Spielberg. Till sist, efter en andra vaginadialog, övergår föreställningen i rockkonsert. På vridscenen sitter en aktör i Jelinekperuk och läser hennes manus med wiensk accent medan Rudolph och Knopp nakna gör bruk av trummor och elgitarr. I fonden lyser ett Jelinekporträtt.

Efter två timmar får åskådaren, nedstänkt av vatten och rosa färg, applådera och lämna Thalia Theater. Ute i snögloppet hemsöks han av pregnanta efterbilder från denna hisnande suveräna föreställning, där ironin ständigt slår över i drabbande allvar och allvaret hela tiden förmedlas av återanvända mediaeffekter. Och de pregnanta bilderna övergår i tankar.

Men hur ser då Elfriede Jelineks dramer ut som texter? Mest intressant vore självfallet ett studium av *Ulrike Maria Stuart*, vilken efter Stemanns tolkning även iscensatts på andra håll. Tyvärr är denna text inte tillgänglig. Uppenbart är att den mythos vi konstruerat blott är en mythos i föreställningen, frammejslad ur texten.

Inte heller i *Ein Sportstück* arbetar Jelinek med mythos i klassisk mening, även om pjäsen styckevis refererar till en autentisk händelse, nämligen, som nämndes ovan, Andreas Münzers död. Det handlar även här om intensifiering av tillstånd, där i synnerhet en 30-sidors “Zwischenbericht” (entr’acte), ett “Pietàparti”, mitt i pjäsen (s. 75–104) fungerar transformerande på den mer “vardagliga” handlingen och författarinnan låter sitt alter ego (”Die

Autorin") avsluta med en fyrasidors monolog (s. 184-188). Kroppsliga/fysiska aspekter och intensiva skildringar av äckel är mycket framträdande även i denna jelinekpjäs.

Scenanvisningarna är här mindre utförliga än tidigare med motiveringen: "Författarinnan ger inte många anvisningar, det har hon lärt sig med tiden. Gör vad ni vill. Det enda som absolut måste vara där är: grekiska körer [. . .] (s. 7)." Jelinek anger att såväl enskilda rollfigurer som grupper av skådespelare måste vara träningsklädda, om ej annat explicit angives. Körledaren är med höranordning ansluten till en sportsändare och avbryter då och då spelet muntligen eller med skyltar eller neonskrift för att meddela intressanta resultat.

Jelinek arbetar med två alter egon i *Ein Sportstück*. Den första person som framträder, "Elfi Elektra", är nämligen även hon en Jelinek i förklädnad. (Referenser till "Die Autorin", författarinnan: s. 49, s. 130; "der lieben Tante Elfi" s. 151, "Elfi" s. 177.). På s. 167 gör ett antal dykare entré släpande Elfi Elektra i ett nät.

Replikföringen kännetecknas av mycket utdragna monologer och dialoger med långa repliker: Elfi Elektra, s. 8–17, Kvinnan, s. 17–22, Kören, s. 22–32, Kvinnan, s. 32–35, Offer, s. 35–37, Kvinnan, s. 37–44, Offer, s. 44, Man, s. 44–45, En ung kvinna, s. 45–48, Offer, s. 48–49, Man, s. 49, Offret, s. 49–52, Kvinna, s. 52–54, Offer, s. 54–55, Man, 55–59 etc. I Pietàscenen har den gamla kvinnan en monolog på tolv sidor (s. 75–87) och sonen Andi fortsätter oavbruten fram till s. 104. Tragedins diskurs om blod, död och offer avbryts av groteska eller barbariska repliker.

Citattekniken är i stort sett Jelineks vanliga: allt från "Alles hat ein Ende nur die Wurst hat zwei" (s. 11) till Bibeln. Även "enklare" personer uttrycker sig på en poetiskt citatbemängd höglitterär tyska. Ofta kan satser läsas såväl allvarligt som ironiskt menade – Jelinek lägger medvetet in dubbeltydigheter.

Den första scenbilden skall gestaltas i ett rum som utgör en syntes av sportstadion och fängelse. I "Pietàscenen" är den gamla kvinnan klädd i gammalmodiga underkläder, sonen i bodybuildingbyxor och på väggen syns ett belyst foto av Arnold Schwarzenegger.

Problematiken i *Ein Sportstück* som tryckt text kan ytligt och förenklat sammanfattas: unga män uppblåses (på mer eller mindre konstgjord väg) till barnsliga själlösa muskelbroilers, underhåller samhälle och media och faller till sist offer för sporten – blott mödrarna tar hand om de utslitna människospillror och det mänskliga avfall som blir kvar. Även transplantationer diskuteras. I stort sett är samtliga sporter från dykning till tennis mål för Jelineks satir. Sport associeras även till krigsbrutalitet. Pjäsens yta är dock försåtlig; stundom refererar Jelineks (ibland citerade) ord till kroppens problematiska förhållande till själen i största allmänhet, eller till relationen Liv/Död; en kvinna i pjäsen kritiserar t.ex. showbusiness och dess forever-young-mentalitet (s. 164). Den existentiella/religiösa diskussionen blir allt mer självfull och intensiv, i synnerhet fr.o.m. pjäsens mitt, och monologerna blir mest djuplodande på pjäsens sista tio sidor (s. 177–188). Någon rollfigur kan till och med se religion, sport och musik som försvar mot Intet (jfr. s. 180).

Ett annat jelinekskt föremål för satir är även här media, i synnerhet TV. Såväl TV:s makt över idrottsmannen som idrottsmannens makt över folket via TV framgår i pjäsen.

Förhållandet män/kvinnor diskuteras någon gång (s. 104 ff.) – Jelineks huvudpoäng tycks vara att elitidrottsmannen blir en könlös maskin som, med undantag av modern, blott förhåller sig till *bilder* av kvinnor. Rollfigurer refererar stundom till den "manliga" instinkten att vinna tävlingen eller att segra i krig. Någon gång /s. 134) dyker också teaterkrisen upp en passant.

Sportmotivet fördjupas genom mytiska projiceringar. De främsta är den redan nämnda Pietàbilden i Zwischenbericht – idrottsmännen jämförs ju då och då i pjäsen med den lidande Kristus. Ett annat exempel är en dialog mellan Hermes och Achilles, vilka uppträder förklädda till två medelålders något fetlagda tennisspelare på de ytterst "myttäta" sidorna 124–137 (en svensk läsares tankar kan föras till Willy Kyrklunds *Gudar och människor*).

En tredje projicerad myt är Orestes-Elektramyten, som genomsyrar texten från början till slut. Under pjäsens senare del diskuteras moder- och fadermord.

Elfriede Jelinek förmår som få andra nu levande tyska dramatiker (endast Botho Strauß är därvidlag hennes överman) skikta sina pjäser i scener, scener på scener, referat av scener och olika typer av publiktilltal och självreferens och därmed skapa scenisk variation och mångfald. Hon blir aldrig monoton. Publiken aktiveras oavbrutet.

Dessutom manövrerar Jelinek elegant ett bokstavligt primärt tema med ett tydligt mål för satir, samtidigt med halvdussinet sekundära teman, d.v.s. inprojicerade myter, historiska paralleller och allmänfilosofiska diskussioner, utan att den dramatiska koncentrationen går förlorad. Tvärtom ter sig jelinekdramerna som sällsamt självbärande språkliga enheter och oavhängiga t.o.m. av författarinnans ursprungliga syfte.

*

Roland Schimmelpfennig (* 19.9.1967) är den vid slutet av 2000-talets första decennium mest spelade nutidsdramatikern i Tyskland. Hans pjäser har iscensatts i 40 länder. Pjäserna är prisbelönta och uppsättningar av dem har inbjudits bl.a. till teaterdagarna i Mülheim. Schimmelpfennig har tidigare arbetat som journalist i Istanbul, bedrev registudier från 1990 vid Otto-Falckenberg-Schule i München och blev sedan regiassistent och medarbetare i den konstnärliga ledningen på Münchner Kammerspiele. De pjäser som här diskuteras är tre av de senare och då i de tolkningar som regissören Jürgen Gosch gjorde på Deutsche Theater i Berlin, nämligen *Auf der Greifswalder Straße* (urpremiär 27.1.2006), *Das Reich der Tiere* (urpremiär 1.9.2007) och *Idomeneus* (urpremiär Cuvilléstheater München 15.6.2008; i Berlin 28.4.2009).

Jürgen Gosch (9.9.1943-11.6.2009) var en regissör som mot slutet av sin karriär gjorde succé med en *Macbeth* i Düsseldorf och en rad Tjechovtolkningar, bl. a. *Onkel Vanja* och *Måsen* på Deutsches Theater i Berlin. Hans iscensättningar av Schimmelpfennig är intressanta eftersom inte ett ord, inte en paus, inte ett kommatecken enligt författaren (som höll tal såväl när Gosch belönades med den preussiska sjöhandelns stora teaterpris i maj 2009 liksom vid Goschs begravning på Dorotheenstädtischer Friedhof i juni) förblir icke iscensatt. På det sättet finns i dessa iscensättningar en idag anmärkningsvärd texttrohet, men observera att noggrannheten gäller *texten*, inte *talet*.

Lättast att beskriva är den förstnämnda pjäsen, *Auf der Greifswalder Straße*, som också haft svensk premiär på Riksteatern. En svensk kritiker (citerad genom Colombine Teaterförlag) söker beskriva texten på följande sätt:

> Schimmelpfennig skriver om storstaden som djungel, en fabel om uppskjutna liv och alienation. Texten skildrar samtida isolering men ändå hur allt lösryckt hänger ihop. Dramat handlar om ensamhet men också om osynliga sammanhang och ständiga beröringspunkter. [---] Handlingen rör sig kring grönsakshandlaren Rudolf som drömmer att han ska dö om exakt ett dygn. Nu har han 2 timmar på sig att utnyttja livet till fullo. Han gör det genom att fria till den långa Maika, även kallad Giraffen, trots att drömmen varnat för en kvinna med just det namnet. Det är som om Rudolf, när han står på knä och tigger om hennes kärlek, försöker blidka Döden.

Beskrivningen ter sig tämligen tafatt för den som läst pjäsen, även om personerna, t.ex. fotoaffärsinnehaverskan Babsi och de tre rumänerna, stämmer in på beskrivningen. Centralt är nämligen just mythosbegreppet, eller med Jan Stolpes översättning fabeln. Att Rudolf har 24 timmar på sig och mycket riktigt skjuts till döds på slutet, just av Maika, är helt tydligt en drift med det klassicistiska dramats dygnsstruktur. Men det finns mer än så av intresse. Särskilt kan noteras en berättelse om en silversked som hantverkaren Johann Erdmann den 25 april 1945

klockan 15 murat in i sin våning på Chodowieckistraße, en sked han fått i present 1877 och som redan då gått i arv. Skeden dyker nu upp när ett lass tegelstenar vräks ner på scenen och hittas av Katja, som härstammar i nedstigande led från Erdmann, och hennes pojkvän. Skedens något romanartade historia, där ”allt lösryckt hänger ihop” läses upp som en scenanvisning av en av aktörerna och förfrämligas därmed från det vi ser på scenen. Handlingen ter sig som en fristående berättelse. Den är såväl perifer som svår att följa och leder därmed medvetet ut ur det drama vi ser på scenen.

Även andra klassiska element förflyttas till ett metaplan. Kioskägaren Hans sjunger en märklig barnslig sång på spanska och tyska som handlar om alfabetet (lexis distanseras). Då och då kommer en hundägare i morgonrock, en tung man i 60-årsåldern, (i Berlin spelad av samme aktör, Bernd Stempel) som ropar på en hund som heter Biene (=bi). På liknande sätt fungerar rockfantasten som flera gånger kommer in och ropar ”Maiden”. Scenanvisningar läses högt, ofta i kör – och ibland är det så redan i pjäsen att tre aktörer, t.ex. Täubchen, Schimdti och Babsi i scen 2.13 (s. 441) anges som de som uttalar repliken. Karaktärer kan ibland läsa omdömen om sig själva högt. Situationen i pjäsen och än mindre i föreställningen är alltså den konventionella, d.v.s. att en rollfigur uttalar en replik ”inifrån”, representerande det naturliga talet. Långa läspass och extrema fysiska handlingar, beledsagade av bullrig turbulens, interfolieras så att föreställningen får en unik rytm. Men även kroppen distanseras, en kvinna föder t.ex. leksaksdjur.

Allra mest säreget är att grönsakshandlaren Rudolf, gestaltad av Ingo Hülsmann, rusar upp från första bänk och springer naken på scenen under hela första akt. Han stiger hos Gosch alltså inte bara upp ur sängen, utan rusar fram och tillbaka över Johannes Schütz scenografi som har formen av en trappa och vid ett tillfälle intar han fosterställning. Det som sker ter sig som en rad erotiska möten med påklädda kvinnor, först den varnande Tanja, sedan Nathalie, fästmön Kiki och fatalt nog också Maika, en vikarierande anställd som kommer i Simonas ställe. Just dessa scener framförs därför med en biton av sensorisk vällust; representerar de Rudolfs erotiska drömmar? Simona söker i slutscenerna få tag på ett generande hårstrå på ryggen och i iscensättningen krälar skådespelerskan naken och blodig över scenen. Denna starka kroppslighet i iscensättningen transformerar naturligtvis pjäsen till att bli något annat än den Handkeparafras (*Die Stunde als wir nichts von einander wußten*) den hos vår kritiker ovan beskrivs som.

Korrekt är däremot att Döden tycks spela en huvudroll. Flera av rollfigurerna ligger döda och blodiga på trappan i slutet, där vi befinner oss långt från de ”realistiska” vardagsscener som ibland bildar vilopunkter i den sceniska turbulensen. Ständiga klädbyten och dubblering av roller får också ethos-faktorn att framstå som distanserad. (I detta avseende tycks Strindbergs *Ett Drömspel* fortfarande vara stilbildande.) Det som kvarstår är ett slags idémässig existentiell konfrontation: konfrontationen mellan den sensoriska nakna människokroppen och Döden, vars signum är blodet. Samtidigt markerar naturligtvis den dödskyss som beledsagas som en revolver riktad mot pannan affiniteten mellan eros och thanatos.

Schimmelpfennigs hittills mest komplicerade och mångbottnade pjäs är *Das Reich der Tiere* (2007). Den drygt 70-sidiga texten tog vid urpremiären närmare fyra timmar att spela. Skillnaden mellan tal och text blir synnerligen tydlig, då närmare tre kvart i början av pjäsen utgörs av stumspel, angivet i didaskalierna. Två skådespelare maskerar sig till lejon respektive zebra, i andra och tredje scenerna följda av som sminkar sig som antilop, ginstkatt och maraboustork.

Personregistret är följande: Peter, skådespelare, 35–40, lejon, senare stekt ägg; Dirk, skådespelare, 40+, maraboustork, senare tomatketchupflaska; Isabel, skådespelerska, c:a 35, ginstkatt, senare pepparkvarn; Sandra, skådespelerska, 35–40, antilop, senare rostad brödskiva; Frankie, skådespelare, zebra; Chris, regissör och författare, 30–35; en krokodil samt eventuellt andra djur: skorpioner, giraffer, noshörningar, elefanter m.m. Pjäsen är för-

sedd med hänvisningar till Brehms *Tierleben* i jubileumsutgåvan från 1929 och Schimmelpfennig betonar explicit ”Ingen plysch, ingen löjlighet”. Kostymeringens enkelhet och förmåga att övertyga betonas.

En konventionell mythosbeskrivning skulle ta fasta på skådespelargruppen med Peter och Frankie i centrum som maskerar sig och framför några scener ur Djurens rike, vilken man spelat i sex ”skitår”, men pjäsen inleds med en diskussion om nästa projekt, en pjäs om ett stekt ägg, Tingens trädgård (Garten der Dinge), vilken sägs ha erhållit ett teaterpris. Efter ett skenbart förvirrat samtal med den påtagligt berusade och cyniske författaren Chris får Frankie ett reklamkontrakt och försvinner från gruppen. Det blir omöjligt att spela djurpjäsen; skådespelarna sitter i djurkostym och diskuterar detta i III:3 och i III:4 får vi se en omöjlig scen gestaltad. I III:5.1 berättas att Frankie nu uppträder i TV-reklam. Man sminkar av och duschar i III:5.2 och klär om till den nya pjäsen. Slutscenen III:6 är ett uppförande av en scen ur pjäsen om det stekta ägget, där bl.a. pepparkvarnen plågar ketchupflaskan så att blod flyter.

Så enkelt är det dock inte. Denna primärhandling förs aldrig till slut – slutet är ju en ny infogad pjäs – , men liksom i *Auf der Greifswalder Straße* överbetonas skådespelarnas fysiska närvaron på scenen. Dirk, som spelar maraboustork, har ådragit sig ett sår i ryggen p.g.a. fjädrarna, Isabel, ginstkatten, har en trasig stinkande tånagel. Sandra har varit barnledig, barnet är oönskat; tydligen är Peter far till det, fast han inte vill låtsas om något etc. Om huvudfabeln skulle referera till något, så skulle det vara till en allmän stämning av frustration och meningslöshet.

När pjäsen spelades stod också något helt annat än mythos i centrum, särskilt i den långa stumscenen i början, nämligen själva maskeringen. Metamorfosen till djur med hjälp av färg, pulver och i storkens fall röda och vita fjädrar fick ett värde i sig. Hopplösheten och frustrationen (suckar, cigarettrökande) hos skådespelare som maskerar sig till djur är uppenbar, men också en rörelse motsatt djurfabelns: förklädnaden till djur framkallar djuriska beteenden, beteenden vilka även är relaterade till den mellanmänskliga interaktionen. Gränsöverskridandet mellan djur och människa har i andra akt gått så långt att vi får ”självbekännande” skildringar av maraboustorken i II:2 och antilopen i II:6.

Även denna pjäs bevarar vissa sceniska trick från komedin, t.ex. när det visar sig att Frankie gömt författaren Chris (Schimmelpfennigs karikerade alter ego?) ryggsäck i sin sportväska (s. 135) och därmed framkallat den frustration över förlorad mobiltelefon och förkomna kreditkort som vi åskådare iakttagit i hela andra akt, där Chris/Frankiescenerna tar störst utrymme, en frustration som binder de båda rollfigurerna samman, vilket ger Frankie fördelar. Denna scen ger naturligtvis den aktör som spelar den eljest välorienterade, men nu berusade och bortkomne, Chris möjligheter att använda sin komiska talang.

Liksom klassisk dramatik arbetar detta drama med gåtor. I den första scenen ondgör sig Peter och Frankie över den andra pjäsen, Garten der Dinge, om vilken vi åskådare ännu inte har en aning.

Det djuriska är av två slag i pjäsen, dels det sagoaktiga i själva den inre pjäsen som man spelat i sex år om zebran som varit djurens konung och nu utmanas av lejonet, stäppen som börjar brinna, lejonet som inte kan simma, zebran som tar det på sin rygg, krokodilen som anfaller men dödas av lejonet etc., dels det råa i den konkurrens mellan rollfigurerna – i synnerhet Peter och Frankie – som allt mer utvecklas. Replikerna i den inre pjäsen är av berättande karaktär (bortsett från vissa av lejonets repliker som i all sin direkthet liknar den konventionella dramatikens metod med rollfiguren som ett talande jag samt de ovan nämnda ”självbekännelserna”); de olika djuren får beskriva snarare än gestalta händelseförloppet.

Metateatrala inslag i pjäsen är närmast lustspelsartade. Först tvingas Dirk, maraboustorken, kleta in sig i grönt och också spela krokodilen, sedan, när Frankie försvunnit och man inte har råd med en ny zebra. får storken bära lejonet över floden och antilopen färga sig i krokodilgrönt – det är just denna scen som får visa det misslyckade i djurpjäsen utan Frankie/zebran.

En aspekt som löjligt för handlingarna (mythoi) samman är den vällust med vilken antilopen utsätter sig för lejonets andningar i I:16. Att Chris tycker att Frankie är en usel skådespelare framgår i II:3 och II:7, kanske är det detta som möjliggör en förbrödring? Chris tar emot Frankies adress i slutet av andra akt.

Den inre pjäsen har ett slags ”budskap”; lejonet som förvisso vinner herraväldet över djuren men allt mera känner sig jagat och hetsat, närmare bestämt av tanken på den flyende zebra det aldrig hann upp. Isabels replik i I:12 är talande: ”Stehen sich gegenüber, schweigend, massiv, später erniedrigen sie sich gegenseitig, sie demütigen sich. Das ist eine Anweisung. Das ist ein wichtiger Hinweis – aber was heißt das?” (s. 114). Frågan är vilken roll vi skall tillmäta detta ”budskap” i ett lustspel. I vart fall är också lustspelets slut öppet.

Det som träder i fokus är nog snarare en situation, en situation där man förvandlar sig, maskerar sig, framför märkliga eller löjliga handlingar utan relation till en rimlig verklighet, skadar sig och diskuterar vad man skall spela. Kanske en pjäs om arbetslösa skådespelare som klär ut sig till städerskor? Mythos blir inte längre bärande utan något som i andra eller tredje hand kommer in i spelet.

Representeras då något utomteatralt i pjäsen? (Eller handlar det om en i ord beskriven postdramatisk föreställning?) I så fall handlingsförlamning och orienteringslöshet (Chrisscenerna). Djurpjäsen får en egendomlig avslutning i III:2 då ginstkatten förklarar att meningslöshet och blodtörst numera regerar i djurens rike: ”Das Reich der Tiere veränderte sich, nachdem das Zebra verschwunden war, es zerfiel. Es hatte einen Herrscher, aber dieser Herrscher regierte nicht. Er wurde von einem Schatten verfolgt, der ihn nie mehr losließ. Und so regierten in dem Reich der Tiere von nun an Sinnlosigkeit und Blutgier.” (s. 146) Exakt detta gestaltas också i de sista scenerna när Frankie som spelade zebran försvunnit; det blir omöjligt att spela djurpjäsen, skådespelarna sitter i djurkostym och diskuterar (III:3). I III:5.1 visar det sig att Frankie nu uppträder i TV-reklam. Att ett annat medium än teatern tycks styra den är en sista ironi i pjäsen.

Elva skådespelare sitter avslappnade och vardagsklädda framför en vit vägg så nära scenkanten att de tappar föremål och nästan ramlar ner. Ogenerade av publiken småpratar de. Plötsligt börjar de grimasera, härmar gubbar, och räcker ut tungan. Föreställningen av Roland Schimmelpfennigs senaste pjäs *Idomeneus* i Jürgen Goschs iscensättning på Deutsches Theater har börjat.

Texten är ett läsäventyr i sig. 18 korta scener som handlar om en av trojanska krigets hjältar, Idomeneus, kung av Kreta, som råkade ur för en storm på hemfärden efter den lyckade invasionen medelst trojansk häst. Mot löfte att offra den första varelse som han mötte vid hemkomsten erhöll Idomeneus havsgudens Poseidons hjälp.

Vad vi först får se är ett skeppsbrott. Aktörerna ropar, skriker, drar i varandras armar, ben och kläder som om de i sjönöd höll sig kvar på flottar och vrakdelar. Texten, även personangivelser och scenanvisningar, läses oftast som skanderad vers i kör, men ibland blott av en eller två skådespelare. Inlevelsen är total när man uttrycker skräck, smärta och förvirring.

Strax efter första scenen vänder dock hela skeendet och aktörerna är inte längre skeppsbrutna utan väntande på Kreta, spanande, hukande. Berättelsen löper fram till skildringen av hur Idomeneus skär halsen av sin son Idamantes, som blev just den som mötte honom vid hemkomsten, sedan hängs upp och ner och får sina inälvor utslitna. Så invänder någon: Nej, så var det inte! (s. 22)

Under föreställningens 70 minuter gestaltas och beskrivs sedan olika handlingsalternativ. Förfördes Idomeneus gemål Meda av f.d. argonauten Nauplios i ett förnedringsprojekt, sedan denne förvägrats duellera med Odysseus? Möttes Idomeneus och Meda i idyllisk kärlek och berättade de om sina upplevelser? Dödade Idonemenus sig själv i stället för sin son, när han märke att sonen var den förste han mötte? Sprättade han upp sin egen buk?

Varianterna är många, precis som i grekernas episka cykel där numera förkomna epos kompletterar Iliaden och Odysséen. Hos Schimmelpfennig är de faktiskt ännu fler, vilket gör att intrigen själv under föreställningen allt mer framstår som ett potentiellt perspektiv, resultatet av ett val träffat mellan många möjliga. Den tycks ibland växa fram ur den skräck och ovisshet som präglar de väntande. I scenernas början återkommer då och då en replik om olivlunden. Men det vore ett missförstånd att se pjäsen blott som ett underfundigt uttryck för allmän relativism. Idomeneus hängde sig inte, sprättade inte upp sig själv, utan dramats sista replik ”Ich hänge am Leben” uttrycker att han inte går i döden utan hänger fast vid livet. Orden liknar en dom till existens i ett krig vars verkningar beklagas av alla, allra mest av kvinnorna, som i körer får en egen kritisk röst. Och kriget är inte bara det trojanska.

I Jürgen Goschs perfekt rytmiserade iscensättning stapplar och hoppar skådespelarna över varandra i samförstånd eller irritation. Sceniska effekter åstadkoms ibland naivistiskt med ett munspel och ett dragspel. Christian Grashof ritar Idamantes bild på väggen och strör mjöl över kollegerna när de skall gestalta åldringar. Erfarna skådespelare som Margot Bendokat, Peter Pagel och Bernd Stempel imponerar självfallet, men allra mest Alexander Khuon som ensam tar sig an Idomeneusrollen på slutet. I hans minspel avlöses det precisa härmandet subtilt av en skräck med öppna gnistrande ögon. I Johannes Schütz scenografi, som vanligt närmast ett icke-rum, förvandlas den föreställning som börjat som grotesk och övergått i spex, lustspel och skräckelskildring till ett tillstånd av oviss och pressande närvaro.

Intill minsta paus och kommatecken är även denna text iscensatt av Gosch, men åter med mera blick för text än tal. Men referensen är (precis som i postdramatisk teater) nu så gott som helt borta – pjäsen är mera sprungen ur än refererande till ett tillstånd av ovisshet. Mythos finns kvar, men är hos Gosch/Schimmelpfennig relativerad och ifrågasatt och dominerad av andra moment i dramat.

Vi kan således konstatera att den relativering av mythosbegreppet vi finner exempelvis i Ludwig Tiecks romantiska komedier och deras mise-en-abîme-struktur vidareutvecklats av millennieskiftets dramatiker Elfriede Jelinek och Roland Schimmelpfennig. Hos Jelinek är pjäserna ofta ett slags stenbrott för regissören, där mythos, ibland på olika plan, relativeras av själva diskursen. Hos Schimmelpfennig, tydligast i *Das Reich der Tiere*, finns en rad smärre mythoi inkorperade i en huvudmythos. I *Das Reich der Tiere* utgörs denna huvudmythos av ensemblemedlemmarnas samspel med varandra, i *Idomeneus* diskuteras mythos i själva diskursen där uppdelningen av texten i roller inte är tydlig.

I sin regi förstärker, förtydligar och differentierar Einar Schleef, Nicolas Stemann och Jürgen Gosch detta drag i texterna och ibland, tydligast i Stemanns *Ulrike Maria Stuart* kompletteras det med ett metateatralt inslag. Teaterföreställningen problematiserar inte bara skilda mythoi på olika plan i pjäsen utan skilda teatergenrer och skilda teatergenrers sätt att representera mythos.

Referenser

Aristoteles, *Om diktkonsten*, ny övers. av J. Stolpe, Stockholm (Anamma) 1994.
Jelinek, Elfriede, *Ein Sportstück*, *Reinbek bei Hamburg* (rororo), 1998.
Lysell, Roland, ”Sport, terrorism och djurens anatomi” i *Den inre scenen. Psykoanalys & teater*, (red.) Barbro Sigfridsson, Stockholm (STUTS), 2009, s. 39–64.
Schimmelpfennig, Roland, *Auf der Greifswalder Straße i Theater Theater, Aktuelle Stücke 16*, Frankfurt am Main (Fischer), 2006, s. 411–479.
Schimmelpfennig, Roland, *Das Reich der Tiere i förf:s Trilogie der Tiere*, Frankfurt am Main 2007, s. 87–156.
Schimmelpfennig, Roland, *Idomeneus* (stencil), Colombine Teaterförlag.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/013/

Om retorikk og litteratur i Jean Paulhans *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*

Inês Bartolo
Universitetet i Oslo
i.e.bartolo@ilos.uio.no

Med utgangspunkt i Jean Paulhans *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* (1941) undersøkes forholdet mellom litteratur og retorikk. I sitt essay beskriver Paulhan en bevegelse som har dominert det litterære feltet siden romantikken. Denne bevegelsen gis navnet *Terror*. Det som forener Terrorens medlemmer, er forakten for retorikken og dens beskjeftigelse med regler, sjangere og faste uttrykk. Terrorens kritikk av retorikken er i virkeligheten en radikal avvisning av språket, hevder Paulhan. Ved hjelp av en rekke oppdiktede eksempler (fabler, anekdoter og sammenligninger) setter han spørsmålstegn ved denne avvisningen av språket, og forsvarer retorikkens posisjon i litteraturen. Et studium av eksemplene i teksten avslører imidlertid at konflikten er oppkonstruert og at det finnes like mye terrorisme hos Paulhan som det finnes retorikk i Terroren. Paulhans eksempler tjener som argumenter, bevismidler og illustrasjoner, og har en klar belærende funksjon. Imidlertid har disse små fortellingene også en åpenbar litterær og estetisk dimensjon som overskrider og problematiserer det rent didaktiske: Like mye som teksten forsvarer retorikkens rolle i litteraturen, reflekterer den over egen språkbruk og argumentasjon.

Om retorikk og litteratur i Jean Paulhans Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres

Hva ville vi tenkt om en lege som avviste fysiologiens lover og viste til mirakler og magi hver gang et medisinsk fenomen skulle forklares? I essayet *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* fra 1941 skildrer Jean Paulhan en kritiker- og forfatterstand som har mistet troen på det som en gang var kjernen i all intellektuell virksomhet, nemlig det språklige uttrykk. [1] Det uutsigelige og det mystiske er blitt litteraturens eneste mål. Fenomenet Paulhan beskriver, er langt fra marginalt: Mistro til språket er et gjennomgangstema i fransk modernisme, fra Flauberts *Madame Bovary* til Marguerite Duras' *Hiroshima mon amour*. I sitt essay setter Paulhan spørsmålstegn ved denne kritikken av språket, som etter hans oppfatning har skapt forvirring og undergravd grunnlaget for både kunst og kommunikasjon. Er det virkelig slik at språket konstant svindler oss, eller må vi fortsatt kunne stole på at ord er knyttet til mening?

Jean Paulhan (1884-1968), som både var forfatter, litteraturkritiker og forlagsmann, spilte en nøkkelrolle i fransk intellektuelt liv i mellom- og etterkrigstiden. Som direktør for det innflytelsesrike tidsskriftet *La Nouvelle Revue française* (*NRF*) i store deler av sitt liv, oppdaget og dyrket han frem noen av Frankrikes største diktere i det 20. århundre. Paulhan var en kontroversiell figur. Under krigen var han dypt politisk engasjert og grunnla motstandsavisen *Les Lettres françaises*, og det var også i stor grad hans fortjeneste at organisasjonen for motstandsforfattere, Comité National des Ecrivains (CNE), ble dannet. Da CNE etter krigen tok til orde for utrenskning av forfattere som hadde samarbeidet med okkupasjonsmakten, brøt han imidlertid med organisasjonen og forsvarte kollaboratørene, noe han skulle komme til å få kraftig kritikk for.[2] Paulhans fremtredende rolle i fransk offentlighet kan ha bidratt til å lede oppmerksomheten bort fra hans eget forfatterskap, men de siste tiårene har verkene han selv skrev blitt gjenstand for en stadig voksende interesse. Tidlig i karrieren fikk han publisert flere skjønnlitterære tekster, blant andre *Le guerrier appliqué* (1914) og *Progrès en amour assez lents* (1917). Men senere skulle språkfilosofi og litteraturkritikk komme til å få en mer sentral posisjon. Et gjennomgangstema i forfatterskapet er interessen for forholdet mellom retorikk og litteratur: Dette er da også temaet i hans hovedverk, *Les fleurs de Tarbes* ou *La Terreur dans les Lettres*. Dette verket, som opptok Paulhan i nærmere 25 år før det ble utgitt i sin endelige form i 1941, er etter min mening et av det forrige århundrets mest interessante bidrag til fransk litteraturkritikk.

Paulhans tekster utgjør ingen systematisk teori, de beveger seg snarere i grenselandet mellom det saklige og det skjønne. På denne måten er Paulhan i nær slekt med samtidige forfattere som Francis Ponge og Maurice Blanchot. På samme tid skriver Paulhan seg inn i tradisjonen av franske moralister som Montaigne, La Rochefoucauld og La Fontaine: I *Les fleurs de Tarbes* vrimler det av det man kunne kalle eksemplariske fortellinger – fabler, anekdoter og sammenligninger. Disse fortellingene har en belærende funksjon, og tjener både som argumenter, bevismidler og illustrasjoner. Imidlertid har disse eksemplene også en åpenbar litterær og estetisk dimensjon som overskrider og problematiserer det rent didaktiske: Like mye som teksten forsvarer retorikkens rolle i litteraturen, reflekterer den over egen argumentasjon. Eksemplene er med andre ord langt mer enn "pynt", de bidrar til å tenke gjennom selve saken. Før jeg går nærmere inn på tekstens *hvordan,* altså hvordan disse eksemplene virker, vil jeg gjøre rede for tekstens tema.

---

1 Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* [1941], Edition augmentée, établie et présentée par Jean-Claude Zylberstein, Paris, Gallimard, Coll. Folio Essais, 1990.

2 Se Michael Syrotinski, *Defying Gravity*, SUNY, New York, 1998, s. 7.

En nokså konservativ problemstilling ser ut til å danne essayets utgangspunkt: På detaljert vis beskriver Paulhan hvordan tradisjon og forbilder har mistet all autoritet i litteraturen. Dette bruddet med tradisjonen knytter Paulhan til retorikkens død og til originalitetsestetikkens fremvekst. Sentralt i beskrivelsen av dette bruddet står allegorien om en bevegelse som gis navnet *Terror*. Navnet henter Paulhan fra historien, nærmere bestemt fra skrekkregimet som etterfulgte den franske revolusjon. I essayet overføres dette begrepet på en stor gruppe kritikere, forfattere og filosofer. Noen av gruppens medlemmer er representanter for romantikkens kunstsyn, andre er naturalister og positivister. Til tross for at disse medlemmene i utgangspunktet representerer svært ulike interesser, deler de noe helt sentralt, nemlig forakten for retorikken og dens respekt for regler, sjangere og etablerte mønstre. Likesom forkjemperne for revolusjonen, vil de rive ned det bestående og brøyte vei for noe helt nytt. Mest av alt avskyr Terroristene *le lieu commun*. [3] Når Paulhan bruker dette begrepet, sikter han til etablerte bilder og faste uttrykk, eller kort sagt det Terroristene ville kalle *klisjeer*. For Terroristene er slike litterære konvensjoner å betrakte som et hinder for tankens utfoldelse. Det konvensjonelle språket legger bånd på tanken og nekter dikteren tilgang til verden og tingene. For Terroristene som er inspirert av romantikken, er diktere som tar slike uttrykk i bruk, dovne og lite oppfinnsomme: Blindt godtar de mønstre som allerede finnes i stedet for å skape verden på nytt. For de positivistiske Terroristene derimot, er slike forfattere mistenkelige. Det hefter noe suspekt ved det *veltalte*: Vakre ord og stilfigurer virker forførende på leseren og leder oppmerksomheten bort fra det som er viktig, nemlig innholdet. Begge syn vitner om at litteraturen befinner seg i en umulig mellomposisjon: På den ene siden er den fullstendig avskåret fra alt som har med fornuftig erkjennelse, samfunn og virkelighet å gjøre, på den annen side har den blitt underlagt naturvitenskapens verdisystem og mistet rettet til å være subjektiv og litterær.

Hvem er så disse Terroristene, helt konkret? I første omgang angriper Paulhan kritikere fra sin egen samtid, kritikere som dagens lesere nok ikke kjenner til, slik som Rémy de Gourmont, Marcel Schwob og Antoine Albalat. Men også Frankrikes mest kjente intellektuelle fra det 19. århundre får gjennomgå, slik som Sainte-Beuve, Taine og Renan, og i tillegg kalles sentrale forfattere som Hugo, Stendhal, Balzac, Rimbaud og Proust inn på teppet. Og Henri Bergson blir Terrorens filosof par excellence. Endelig er det nærliggende å tenke seg at teksten er skrevet med tanke på en litterær bevegelse som ligger enda nærmere i tid, nemlig surrealismen. Med sin sterke vilje til å bryte med tradisjonen og det bestående blir surrealistene mellomkrigstidens Terrorister. Den antiretoriske bevegelsen dekker med andre ord hele det litterære feltet, fra romantikken til Paulhans tid.

Hva kan så Terroristene tilby? Ingenting annet enn total forvirring, hevder Paulhan. Terroristene klarer ikke fri seg fra tradisjonen, jo mer de forsøker å unnfly retorikken og det litterære språket, desto mer blir de innhentet av det. Essayets tittel, *Blomstene i Tarbes*, refererer til et oppdiktet eksempel, en fabel, som illustrerer nettopp dette paradokset. Fabelen forteller om en offentlig park i byen Tarbes, der det er forbudt å ta med seg blomster inn. Allikevel blir parkens gjester stadig tatt på fersk gjerning bærende på blomster. Enten unnskylder de seg med at blomstene har falt fra trærne og ned i kurven deres uten at de merket det, eller de påstår at de ikke forstod at det var blomster de hadde med seg inn. Fabelen avslører at alle bruker retorikk, selv de som hevder det motsatte. Når alt kommer til alt, bunner denne forakten for konvensjoner i en radikal avvisning av språket, mener Paulhan.

3 Av latin, *locus communis* fl.tall, *loci communes,* som direkte oversatt betyr *fellessted* (jf. det engelske *commonplace*). *Locus communis har en* sentral plass i retorikkens argumentasjonsteori: Taleren bør lære utenat en rekke mønstergyldige tekster slik at han kan opparbeide seg et lager av generelle talefigurer og vendinger som han kan forsyne seg av og velge blant. Se Quintilian, *Institutio Oratoria* (*Opplæring av talaren) I-III*, overs. Hermund Slaattelid, Oslo, Det norske samlaget, 2004, s. 123 (2.7.4).

Det er ikke bare litteraturen Terroristene kaster på skraphaugen, det er hele grunnlaget for kommunikasjon, nemlig språket selv:

> Qui ne serait prêt à abandonner la littérature à son sort ? Mais c'est toute pensée qui se voit compromise avec elle. On ne voulait mettre à mort que l'artiste, et c'est l'homme qui a la tête coupée.[4]

For å rydde opp i dette kaoset, tar Paulhan til orde for en rehabilitering av retorikken og en oppvurdering av le lieu commun. Le lieu commun, eller klisjeen, er ikke ensbetydende med det livløse og det stivnede, den er tvert imot et av språkets største spenningsfelt, hevder Paulhan. For er det egentlig mulig å etablere faste kriterier for hvor grensene går mellom det klisjéfylte og det originale? En vending som fremstår som kunstig og forslitt for leseren, kan like gjerne ha virket forfriskende og nyskapende på forfatteren da han skrev det ned, og omvendt. For en inspirert forfatter er det langt fra umulig å tenke at han har oppfunnet et uttrykk (selv om det for alle andre er innlysende at forfatteren kun har funnet det).

> C'est de quoi les lettres d'amour sont l'exemple: infiniment riches et d'un sens exceptionnel pour qui les écrit ou les reçoit, - mais énigmatiques pour un étranger, à force de banalité, et (dira-t-il) de verbalisme. [5]

Terroristenes største feilsteg er å anta at språket er statisk og at mening er en stabil størrelse: Det som konstant unnslipper dem, er at mening dannes i et komplekst samspill mellom ord, tanke, kontekst og erfaring. Det som fremstår som "bare ord" i én sammenheng, kan virke meningsfylt i en annen. Når alt kommer til alt, er klisjeen ikke noe annet enn et skjellsord man tyr til for å signalisere at man ikke liker det man har sett eller hørt.

Denne oppvurderingen av klisjeen innebærer paradoksalt nok en oppløsning av konflikten mellom retorikk og Terror. Og i siste del av essayet innrømmer også Paulhan at konflikten er oppkonstruert, og gir Terroren rett i at det ikke er lønnsomt å være altfor opptatt av ord alene. Når alt kommer til alt, er det ikke så stor avstand mellom de to leirene allikevel. Både retorikken og Terroren søker den gode litteraturen. Men mens retorikken ser på språket som et nødvendig hjelpemiddel for å kunne tenke bedre, gjør Terroristene alt de kan for å flykte fra det. For å uttrykke den rene tanke med et nytt og ubesudlet språk, må Terroristene imidlertid også bruke ord, og dermed ender de paradoksalt nok med å være mer besatt av språket enn retorikken noensinne har vært. Paulhan serverer en tilsynelatende enkel løsning på problemet, nemlig å anerkjenne den retoriske dimensjonen ved all litterær virksomhet. Hvis man slutter å jage språket og klisjeene, og i stedet betrakter det som en ressurs, vil språkets spøkelser også forsvinne. Slik vil retorikken kunne gjenfinne sin plass i litteraturen. Så snart retorikken har blitt stueren igjen, vil det gå opp for oss at dette systemet av regler, sjangere og faste uttrykk slett ikke er noen tvangstrøye: Der Terroristene ser hindringer, ser Paulhan muligheter. Dette illustrerer han med en fabel: En ordfører med sterk ansvarsfølelse beordrer at et rekkverk skal plasseres foran kanten av et stup. Den eventyrlystne opplever dette som en frihetsberøvelse. Han tar selvsagt feil, sier Paulhan.[6] For det første har den eventyrlystne full anledning til å klatre over rekkverket. Dessuten gir rekkverket ham mulighet til å lene seg over kanten slik at han kan studere alle stupets kriker og kroker, uten å risikere å falle ned i det (noe han ellers helt sikkert ville gjort). Dermed *øker* rekkverket den eventyrlystnes muligheter. Slik er det også med retorikken.

4 *Les fleurs*, s. 37.
5 *Ibid*., s. 100.
6 *Ibid*., s. 154.

Litteraturens problem ser dermed ut til å være løst. Essayets siste sider forstyrrer imidlertid dette harmoniske bildet. Paulhan trekker tilbake ekteskapsforslaget mellom retorikk og Terror, - ja, hele hans apologetiske prosjekt undergraves: Det er umulig å oppfinne retorikken på ny, for det er tross alt ikke uten grunn at den gikk av med døden for et par hundre år siden, hevder han. Teksten munner ut i noen svært mystiske, nesten terroristiske – linjer:

> Non, ce n'est pas de tels problèmes que j'agitais, quand j'ai entrepris cette étude. Mais il est arrivé dans la suite que j'ai été surpris par eux à défaut de les surprendre et (si je puis dire) traité par eux à défaut de les traiter. Il est ainsi des lueurs, sensibles à qui les voit, cachées à qui les regarde ; des gestes qui ne s'accomplissent pas sans quelque négligence (comme certaines étoiles ou l'allongement *entier* du bras). Mettons enfin que je n'aie rien dit.[7]

Hvordan skal vi lese denne avslutningen? Hvor mye vekt bør disse siste linjene tillegges? Holder Paulhan oss for narr, eller er det virkelig slik at han plukker fra hverandre alt han har bygget opp i løpet av essayet? Som leser sitter man igjen med en nokså utrygg og ambivalent følelse: Det som begynte som et soleklart forsvar for retorikken i litteraturen, er nå blitt forvandlet til en langt mer uoverskuelig og gåtefull tekst.[8] Går man teksten nærmere etter i sømmene, blir det imidlertid åpenbart at det ikke bare er disse siste linjene som skaper usikkerhet, hele teksten er faktisk gjennomsyret av en form for dobbelhet.

Jeg har allerede nevnt to sentrale eksempler i essayet: fabelen om blomstene i Tarbes og fortellingen om ordførerens rekkverk foran kanten av stupet. Dette er kun to av mange lignende eksempler i teksten. Felles for disse er at de er utformet som moderniserte fabler som illustrerer og underbygger essayets påstander. Disse små fortellingene som det er så mange av i essayet, er livaktige, morsomme og – mest av alt – originale. De har et typisk Paulhan-preg over seg, de kunne vanskelig vært skrevet av noen andre. Det er ikke de faste uttrykkene, *les lieux communs*, som fanger oppmerksomheten vår som lesere, det er snarere Paulhans høyst særpregede fortellinger som overbeviser oss om at retorikken bør ha en plass i litteraturen. Man kunne dermed si at eksemplene speiler kompleksiteten i Paulhans argumentasjon, og at de bekrefter tekstens overordnede budskap: De bekrefter hvor vanskelig det er å trekke opp klare grenser mellom retorikk og Terror.

Den mystiske avslutningen av essayet har fått mange til å betrakte Paulhan som en typisk representant for en "kunst for kunstens skyld"-ideologi. I utgangspunktet er dette kanskje ikke så merkverdig. Ved første øyekast kan problemstillingen Paulhan presenterer – retorikkens rolle i litteraturen – sies å være for de spesielt interesserte. *Les fleurs*' univers befolkes da også for det meste av litteraturkritikere og forfattere. I tillegg finnes det historiske årsaker til at essayet i overveiende grad har blitt lest på denne måten: For det første var Paulhan, som jeg allerede har nevnt, redaktør for *La NRF*, som var ansett som Frankrikes mest høylitterære tidsskrift. I tillegg nektet han å delta i forfølgelsen av forfattere som hadde samarbeidet med tyskerne under krigen, selv om han selv var motstandsmann. Dette har fått mange til å anta at han utelukket politikk og etikk fra litteraturens område. Etter min mening er dette en overfladisk tolkning. Dersom man studerer teksten nøye, blir det tydelig at den problematiserer forholdet mellom språk, erfaring og ideologi.

En kritiker som har hatt øye for nettopp denne kompleksiteten, er Anna-Louise Milne. I boken *The Extreme In-Between* legger hun vekt på den *etiske* dimensjonen ved *Les fleurs de*

---

7 *Ibid.*, p. 168.

8 Denne gåtefullheten i *Les fleurs de Tarbes* utgjør hovedtemaet i Maurice Blanchots essay "Comment la littérature est-elle possible?" : « Le livre dont on vient de s'approcher, est-ce bien le véritable ouvrage qu'il faut lire ? N'en est-il pas l'apparence ? Ne serait-il là que pour cacher ironiquement un autre essai, plus difficile, plus dangereux, dont on devine les ombres et l'ambition ? » (s. 92).

Tarbes.[9] Et av essayets viktigste poenger, understreker hun, er at litteraturen har blitt fullstendig unyttig for fellesskapet. Når kritikere og forfattere nekter å vedkjenne seg den retoriske dimensjonen ved egen virksomhet, mister de samtidig all troverdighet og all påvirkningskraft. For at litteraturen skal kunne gjenerobre en posisjon i samfunnet, er forfattere og kritikere nødt til å konsentrere seg om det de faktisk skal være eksperter på, nemlig det språklige uttrykk. Først når litteraturen har et bevisst forhold til hva den er og hva den gjør, kan den få betydning for samfunnet. Retorikk og etikk er på ingen måter atskilt i Paulhans verk, de to områdene henger tvert imot nøye sammen. Etter min mening kommer denne forbindelsen tydeligst til syne i *Les fleurs*' bruk av eksempler.

Paulhans bruk av eksempler: Autoritet og frihet

For å finne ut hva som egentlig står på spill i denne teksten, er det nødvendig å se nærmere på tekstens *hvordan*. På hvilken måte er teksten konstruert? Hvordan virker Paulhans eksempler?

For Terroristene er retorikk ensbetydende med autoritet og tvang: Den klassiske tradisjonen tvinger oss til å snakke og tenke på en viss måte, i stedet for å gi oss tale- og tenkefrihet. Selv om Terrorens to fraksjoner – scientistene og romantikerne – har forskjellige idealer, deler de den samme visjonen, nemlig å bryte med tradisjonen og søke friheten. Scientistene frykter å bli svindlet av retorikken, og etterstreber derfor klarhet og absolutt viten. Romantikerne på sin side, krever skapelsesfrihet. I det følgende skal vi se nærmere på hvordan Paulhans eksempelbruk møter og problematiserer anklagene fra Terroristene.

To ulike former for eksemplaritet har eksistert side om side siden antikken.[10] Med Platon får eksemplet (paradeigma) betydningen mønster eller forbilde, og er følgelig nært knyttet til idéverdenen. Hos Aristoteles derimot, blir eksemplet ett av retorikkens to overtalelsesmidler; det svarer til dialektikkens induksjon, der man slutter fra flere enkelttilfeller til det allmenne. Mens Platon knytter eksemplet til værenslæren, får det en retorisk funksjon hos Aristoteles: Eksemplet brukes til å bevise eller motbevise noe. Mens Platons eksempel viser til en hierarkisk verdensorden, er Aristoteles' bruk av begrepet mindre totaliserende. I den latinske oversettelsen av begrepet oppstår nok en nyanse som ikke er til stede i det greske paradeigma: *Exemplum* kommer av verbet *eximere*, som betyr å skjære ut en del av en helhet. Men hvilken helhet er det snakk om? Når eksemplet har en retorisk funksjon – når det handler om å rekonstruere et handlingsforløp eller tegne et så overbevisende bilde av en situasjon som mulig – dreier det seg like mye om å gjenfinne en tenkt helhet, eller eventuelt oppfinne en ny.[11] Helheten er ikke gitt på forhånd. Å bruke eksempler betyr å etablere sannsynlighet, ikke sannhet. Eksempel er med andre ord et ustabilt begrep som på den ene siden er knyttet til autoritet og hierarki, på den annen til det tilfeldige og partikulære. I Paulhans tekst skal vi se hvordan disse ulike betydningene av eksemplet spilles ut mot hverandre og problematiserer forholdet mellom retorikk og Terror, mellom det autoritære og det frigjørende språket.

I *Les fleurs de Tarbes* finner vi altså en overflod av eksempler som på ulike måter illustrerer Terroristenes fåfengte kamp for å unnslippe retorikken. I første halvdel vrimler det av det Aristoteles kaller historiske (eller pseudo-historiske) eksempler:

9 Anna-Louise Milne, *The Extreme In-Between*, *Jean Paulhan's Place in the Twentieth Century*, Legenda, 2006, s. 86.

10 Se Alexander Gelleys introduksjon til boka *Unruly Examples*, s. 1-3 (Stanford, California, Stanford University Press, 1995).

11 *Ibid*., s. 3.

> Victor Hugo se prenait pour un pape, Lamartine pour un homme d'État et Barrès pour un général. Paul Valéry attend des Lettres ce qu'un philosophe n'ose pas toujours espérer de la philosophie : il veut connaître ce que peut l'homme. Et Gide, ce qu'il est.[12]

Når essayet publiseres i 1941, har Paulhan allerede hatt en sentral posisjon i *La NRF* i nesten 20 år. Han har nær kjennskap til praktisk talt alle forfattere og kritikere i mellomkrigstidens Frankrike. I denne første delen av teksten handler det om å etablere et solid empirisk grunnlag: Det Paulhan postulerer, er basert på presise observasjoner og på erfaring. Med andre ord finner vi her en imponerende samling av alt Paulhan har *sett* i løpet av sin karriere som intellektuell.

> Paul Valéry n'a pas plu tôt porté sur le poète, ses moyens et son champ de forces, un jugement précis, qu'il s'excuse et paraît confus. (…) Claudel prononce et juge, non sans laisser intervenir Dieu, la nature, les astres. « Ce livre immonde… – Vos critiques, lui dit-on… – Critiques ! Me croyez-vous un valet d'écurie ! – Votre œuvre cependant… – un homme de lettres, une fille de joie ! » Qui attendrait d'Aragon une idée juste ? Il enchante, il donne à rêver. Rostand est gauche près de lui. Mais Aragon traite la littérature de machine à crétiniser, les littérateurs de crabes. S'il n'est pas crabe, on ne voit pas ce qui lui reste. J'ai parlé des meilleurs. Comment leur faire entendre qu'ils écrivent ? « C'est du moins sans le faire exprès », répond Arland.[13]

Her er det *mengden* eksempler som gir oss en idé om hvor utbredt Terroren er. Som John Lyons påpeker i sin bok *Exemplum*,[14] er repetisjon et avgjørende grep for å få eksempellogikken til å fungere: Jo flere eksempler som underbygger et poeng, desto større vekt tillegger man poenget. Selv om det i realiteten er teksten selv som etablerer forbindelse mellom de ulike eksemplene, skapes en illusjon om sammenheng og helhet.

Til tross for at Paulhan gjør alt han kan for å overbevise oss om utbredelsen av den terroristiske tankemåten, er bevisstheten om denne helhetsillusjonen sterkt tilstedeværende i teksten. Det er som om essayet iscenesetter to motstridende bevegelser: Den ene bevegelsen går i retning av å konstruere et solid empirisk grunnlag, den andre søker å problematisere det samme grunnlaget. I siste del av essayet blir dette byggverket mer og mer skrøpelig, ettersom det blir færre og færre historiske eksempler, og flere og flere fabler og sammenligninger, altså fiktive eksempler. Og av de ulike typene bevismiddel, har disse minst troverdighet, ifølge Aristoteles. Ettersom de ikke baserer seg på reelle hendelser, men er oppdiktet av taleren, gir de et mindre vitenskapelig inntrykk. Imidlertid hindrer ikke dette Paulhan i å bombardere leseren med stadig flere fortellinger og anekdoter. Sakte men sikkert forlates ambisjonen om å angripe Terroren på saklig og objektivt vis.

Å gi et eksempel vil si å hente støtte fra en virkelighet "utenfor" teksten; denne virkeligheten kan være tekstlig eller referensiell. Slik får eksemplet karakter av å være bevis. Bevis, eller *evidentia* på latin, betyr som kjent noe som synes på lang avstand, noe som springer oss i øynene på en slik måte at det er umulig å tvile på det. Lyons understreker den nære forbindelsen mellom eksemplet som bevis og sitatet. Å gi et sitat handler jo også om å bringe inn materiale utenfra: Dersom leseren tviler på tekstens sannhetsverdi, kan sitatet tjene som bevis. "Se selv, dette er ikke bare noe jeg finner på", forteller sitatet oss. Sitater gir teksten autoritet.

12 *Les fleurs*, s. 29.
13 *Ibid.*, p. 30.
14 John D. Lyons, *Exemplum*, *The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1989, s. 26-27.

I *Les fleurs de Tarbes* finner vi et stort antall sitater som tjener som nettopp bevis. Når det handler om å gjendrive påstandene til de terroristiske kritikerne i Paulhans samtid, får vi oppgitt presise kildehenvisninger. Med andre ord: Dersom vi er skeptiske til Paulhans fremstilling, kan vi selv konsultere bøkene han refererer til. At teksten er etterrettelig på dette punktet, er kanskje ikke så overraskende. Tekstene til Gourmont, Albalat og Schwob leses fortsatt når *Les fleurs* kommer ut. For å overbevise leseren, er det dermed nødvendig å sitere disse skriftene korrekt. Det som imidlertid er mer interessant å merke seg, er det store antallet sitater *uten* spesifikke referanser.

> «J'ai eu, dit Whitman, beaucoup de mal à enlever de *Brins d'herbe* tous les traits poétiques, mais j'y suis parvenu à la fin. » Et Laforgue: «La culture bénie de l'avenir est la déculture.» L'art d'écrire aujourd'hui, note Jules Renard, est de se méfier des mots usés. (…) Maupassant disait naïvement que le critique (et le romancier) devaient «rechercher tout ce qui ressemble le moins aux romans déjà faits.» Ainsi des autres. De sorte qu'enfin le théâtre ne se trouve rien tant éviter que le théâtral, le roman le romanesque, la poésie le poétique. Et la littérature en général, le littéraire. « Cela tombe parfois dans le roman », disait (méchamment) Sainte-Beuve d'*Indiana* «Théâtral», soupirait Jules Lemaître de *La Dame aux Camélias*. Non sans dédain.[15]

Når det gjelder sitater fra forfatter og kritikere i det 19. århundre, får vi ikke oppgitt noen kilder. Og i grunnen er det ikke så underlig, for etter alt å dømme stammer ikke sitatene fra skrevne kilder: Teksten gjengir det Whitman, Saint-Beuve og Maupassant skal ha *sagt*. Når alt kommer til alt, er det mye som tyder på at det ikke dreier seg om sitater i det hele tatt, dette er fiktive eksempler, det er *fabler*. Dermed oppløses todelingen mellom tekstens innside og utside: Alt det som gir seg ut for å være bevis hentet utenfra, er i virkeligheten oppfunnet av Paulhan.

Den samme tvetydige pendlingen mellom fiktivt eksempel og sitat finner vi i epigrafene foran hvert kapittel. Det første sitatet lyder som følger: « *Comme j'allais répéter les mots que m'apprenait cette aimable indigène : 'Arrêtez ! s'écria-t-elle. Chacun ne peut servir qu'une fois*' »[16]. Ifølge kildehenvisningen teksten gir oss, skal dette være hentet fra reiseskildringene til en forfatter ved navn Botzarro. Michael Syrotinski, som har forsket på Paulhan og blant annet oversatt *Les fleurs* til engelsk, har forsøkt å identifisere alle navnene som er nevnt i essayet. Det har ikke lykkes ham å oppspore denne Botzarro. Det samme gjelder den andre epigrafen, som skal samme fra en viss Thérèse Thirion:

> À peine arrivée chez M. Sainte-Beuve, j'entamai la lecture de Louisa. Au bout d'une demi-heure, M. Sainte-Beuve s'écria : « Ce n'est pas un roman ! » J'allais fondre en larmes, quand il ajouta, du même ton : « C'est la vie même. »[17]

Selv om man ikke kan være sikker på at disse sitatene er falske, er det svært sannsynlig at Paulhan har fabrikkert dem. De er rett og slett for gode til å være sanne.

Når jeg insisterer såpass mye på forholdet mellom sitat og fiktivt eksempel, er det fordi det indirekte reflekterer en av Terrorens største kjepphester, nemlig den autoritære retorikken. Ved å oppfinne sitater spiller Paulhan på denne fordommen: På den ene siden forsøker han seg på en vitenskapelig metode der det gjelder å identifisere flest mulig bevis. På den annen side destabiliseres den samme metoden av de fiktive eksemplene. De oppdiktede sitatene speiler på sett og vis klisjé-problematikken. Klisjeen nyter ingen frihet, ifølge

15 *Les fleurs*., p. 42.
16 *Ibid.*, p. 27.
17 *Ibid*, p. 39.

Terroristene. Det samme gjelder for sitatet: Vanligvis er et sitat gitt en gang for alle. Ordlyden kan ikke forandres uten at sitatet oppløses. Et sitat er også svært nært knyttet opp til en navngitt forfatter, som er den som gir utsagnet autoritet. Når teksten endrer premissene for sitatet, begynner grensene mellom det frie og det ufrie å vakle.

Et annet aspekt som problematiserer forholdet mellom autoritet og frihet, er det *fremmedartede* ved eksemplet. Som Lyons påpeker i innledningen i sin bok *Exemplum*, vil det alltid være en konflikt mellom det allmenne og det partikulære i eksemplet.[18] Et eksempel brukes som kjent til å understøtte et utsagn av generell karakter, men samtidig vil det nærmest alltid gi oss tilleggsopplysninger som strengt tatt ikke var nødvendige for at vi skulle skjønne poenget. Vi får vite mer enn vi egentlig hadde bruk for. Dette gjelder kanskje spesielt for de oppdiktede eksemplene, og i høyeste grad for Paulhans anekdoter og sammenligninger.

> Au monastère d'Assise, un moine avait un accent grossier, qui puait sa Calabre. Ses compagnons se moquaient de lui. Or, il était susceptible ; il en vint à ne plus ouvrir la bouche que lorsqu'il s'agissait d'annoncer un accident, un malheur, enfin quelque événement en soi assez grave pour que son accent eût chance de passer inaperçu. Cependant, il aimait parler : il lui arriva d'inventer des catastrophes. Comme il était sincère, il alla jusqu'à en provoquer. Et notre littérature non plus n'exigerait pas avec tant de soin le sensationnel, la surenchère et l'audace, si elle ne voulait nous faire oublier qu'elle est littérature, qui use de mots et de phrases. Car il ne s'agit de rien d'autre dans son secret : ses paroles lui semblent dangereuses, et son accent odieux.[19]

Vi skjønner hva fabelen vil illustrere: Litteraturen gjør alt den kan for å skjule sin språklighet. Men i tillegg til å anskueliggjøre et argument, er fabelen full av merkelige og morsomme detaljer som nærmest får oss til å glemme det abstrakte poenget. Hvorfor handler den lille fortellingen nettopp om en søritaliensk munk på et kloster i Assisi? Og hva slags katastrofer er det han fremprovoserer? Snarere enn å forfølge problemstillingen essayet behandler, ønsker vi å få vite hvordan det går med munken. Det samme kan sies om denne fortellingen, som beskriver hvor vanskelig der er å skille det klisjéfylte fra det originale:

> Il existait à Rennes, vers 1897, un garçon boucher illettré un peu sauvage, qui découvrit, après quinze ans de recherches obscures, les lois de la circulation du sang. Et l'on pouvait regretter qu'il n'eût jamais songé à ouvrir, ou se faire lire, un traité de physiologie. Mais le dernier reproche à lui faire eût été de l'accuser de paresse ou d'inertie. Ainsi le romancier qui se *contente* d'écrire « minuit sonnait à l'horloge … » témoigne peut-être je ne sais quelle fraîcheur de la sensibilité, quelle naïveté de l'imagination. Il voit cette nuit, il entend ces coups, et s'en enchante. Il entend que le lecteur s'enchante avec lui (il ne s'y trompe pas toujours). La poésie, c'est aussi de voir avec fraîcheur ce que chacun voyait.[20]

Hvorfor finner fortellingen sted i Rennes? Og hvorfor nøyaktig i 1897? Og hva får en slaktergutt som ikke kan lese til å interessere seg for fysiologi? Fabelen reiser mange spørsmål vi ikke får svar på.

Paulhans fabler lever sitt eget liv inne i teksten. Samtidig som de små fortellingene underbygger tekstens argumenter, gir de også rom til flere stemmer og til andre argumenter. På den måten er eksemplene mer enn rene illustrasjoner – de bidrar til å problematisere og tenke gjennom selve saken. Dermed reflekterer eksemplene en av tekstens viktigste innsikter: at språket (og litteraturen) alltid sier mer enn det gir inntrykk av ved første øyekast.

---

18 Lyons, s. 34.
19 *Les fleurs*, p. 62.
20 *Ibid.*, p. 96.

Referanser

Blanchot, Maurice, ”Comment la littérature est-elle possible?”, in *Faux Pas* [1943], Paris, Gallimard, 1971.

Gelley, Alexander (red.), *Unruly Examples*, Stanford, California, Stanford University Press, 1995.

Lyons, John D., *Exemplum*, *The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

Milne, Anna-Louise, *The Extreme In-Between*, *Jean Paulhan's Place in the Twentieth Century*, Legenda, 2006.

Paulhan, Jean, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* [1941], Edition augmentée, établie et présentée par Jean-Claude Zylberstein, Paris, Gallimard, Coll. Folio Essais, 1990.

Quintilian, *Institutio Oratoria* (*Opplæring av talaren*) I-III, overs. Hermund Slaattelid, Oslo, Det norske samlaget, 2004.

Syrotinski, Michael, *Defying Gravity*, SUNY, New York, 1998.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/014/

Hur berättar man framtiden? Utopier i Argentina kring 1910

Andrea Castro
Institutionen för språk och litteraturer, Göteborgs universitet
andrea.castro@rom.gu.se

Efter en intensiv moderniseringsperiod i slutet av 1800-talet i vilken invandring, teknik och arkitektur spelar en viktig roll i skapandet av en nationell identitet, är det argentinska samhället i början av 1900-talet en okontrollerbar blandning av folk och politiska idéer som ses av förra seklets ideologer som ett hot mot ”nationen”. Under denna tid publiceras flera utopier skrivna av invandrade författare som i mer eller mindre grad inte tillhör de intellektuella eliterna. Denna artikel tar upp tre av dessa utopier, nämligen spanjoren Enrique Vera y González *La estrella del Sur* (1903), tyskfödde Julio Dittrichs, *Buenos Aires en 1950 bajo régimen socialista* (1908) och franskfödde Pierre Quiroule *La ciudad anarquista americana* (1914). Utifrån dessa diskuteras hur texterna och deras författare positionerar sig i det samtida litterära systemet samt vilka diskursiva operationer de använder sig av för att berätta en utopisk framtid. För detta ändamål analyseras de legitimeringsstrategier som författarna använder sig av i förord och genom andra paratextuella element. Vidare reflekteras kring utopin som en korsning av diskurser (dess hybrida karaktär). Artikeln avslutas med en analys av hur stadsrummet används för att berätta den utopiska framtiden.

Inledning

1910 firar Argentina hundraårsjubileum av majrevolutionen 1810 och bildandet av den första självständiga regeringen. Under perioden kring detta symboliska årtal präglas det argentinska samhället av en jäsande blandning invandrare av europeiskt ursprung, starka politiska idéer, strejker och demonstrationer och, i ett försök från maktens sida att kontrollera det hela, repressiva lagar som ger polisen mycket fria händer.[1]

Under samma period publiceras i Buenos Aires utopier skrivna av invandrade författare som har olika relationer till de intellektuella och litterära systemen i landet. Tre av dessa är spanjoren Enrique Vera y González *A través del porvenir. La estrella del Sur* (1904), tyskfödde Julio Dittrichs *Buenos Aires en 1950 bajo régimen socialista* (1908) och franskfödde Pierre Quiroules *La ciudad anarquista americana* (1914). I denna artikel vill jag reflektera kring hur dessa tre texter och dess författare positionerar sig i det samtida litterära systemet samt vilka diskursiva operationer de använder sig av för att berätta en utopisk framtid. Jag kommer att titta på legitimeringsstrategier, hybrida diskurser och berättande av framtid genom stadsrummen. Men inledningsvis behövs en kort sammanfattning av perioden kring 1910.

Jubileumstiderna

Vid tiden kring hundraårsjubileet kan man inte längre kalla det Buenos Aires som fr.o.m. 1880-talet moderniserades och utsmyckades med vackra avenyer och imponerande arkitektur ”Río de la Platas Aten.”[2] I stället jämförs staden med Sodom (Viñas 287). Den stora invandringen, som skulle bringa arbetskraft och rikedom till Argentina, ses av några som orsak till det politiska kaoset samt till det spanska språket och den argentinska identitetens förvanskning[3] (Clementi 18). Inom det litterära systemet finns det en motsättning mellan kosmopoliter – som blickar mot Europa (och framför allt Paris) och som bejakar staden och dess myller – och nationalister – som vill tillbaka till det provinsiella, till det ’egna’.[4]

De så kallade ‘gentlemannaförfattare’ som upptog en central plats i 1880-talets litterära system (vars centrum fanns i staden Buenos Aires) och som också hade viktiga positioner i samhället – som politiker, läkare, vetenskapsmän – har ännu inte helt ersatts av professionella författare, men förändringen är igång sedan 1890-talet.

Under perioden antar socialiseringspraktikerna inom det litterära systemet nya former, så att de mycket avgränsade nätverken av släkt och vänner börjar tappa sin hegemoniska position och ingångsportar öppnas för nya aktörer (som t.ex. barn till invandrare) via universitetet och tidningsredaktionerna (Altamirano och Sarlo 83–84). Möten bland intellektuella, som ti-

1 Två av dessa lagar är *Ley de Residencia* (Residenslagen) (1902) som ger myndigheterna rätt att avvisa med omedelbar verkan alla invandrare som stör ordningen och *Ley de Defensa Social* (Lag för samhällsförsvar) (1910) som upphäver de medborgerliga friheter som garanteras av Författningen: mötes- och föreningsrätt, yttrandefrihet och pressfrihet.

2 *La Atenas del Plata.*

3 Inom argentinsk historiografi talar man om 1837-generationen och 1880-generationen som de två generationer män som tänkte ut och genomförde det politiska projekt som ledde till att Argentina skapade sig själv som nation. Trots att man firar första regeringsbildning 1810, dröjde det många år innan Argentina fick sin första författning (1853) och sin första president (1862). Åren mellan 1810 och 1862 präglades av interna strider och en sjuttonårig diktatur (1835-1852). Men stabiliteten i landet nås inte förrän 1880, då Buenos Aires genom en lag ställs under den nationella regeringens makt och blir huvudstad för hela landet.

4 Ett exempel på nationalisterna är en grupp universitetsstuderande som börjar driva en litterärnationalism som givetvis inte går att begränsa till det litterära. För att sprida många av dessa idéer bildas 1903 tidskriften *Ideas*, med skribenter som de unga Manuel Gálvez, Ricardo Rojas och Octavio Bunge (Clementi 18).

digare hade ägt rum i det privata rummet inom medlemsklubbar som *Jockey Club* och *El Progreso*, flyttas till det offentliga rum som caféet erbjuder. Man börjar organisera konferenser så att en bredare publik kan möta författare och andra kulturpersonligheter. Ett exempel på detta är de offentliga konferenser som hölls av författare som Rubén Darío, Enrico Ferri, Anatole France och Blasco Ibáñez under åren kring 1910 (Altamirano y Sarlo 1983:86).[5]

Dessa förändringar medför att en separation mellan författarna och den politiska makten börjar uppstå vilket enligt Altamirano och Sarlos förklaringsmodell kommer att resultera i uppkomsten av ett autonomt intellektuellt fält (91). Journalisten är det paradigmatiska exemplet på en ny sorts skribent som i många fall skriver *mot* Staten. Man kan därför förstå den omnämnda autonomin i första hand i relation till staten och inte i relation till den nya aktören i moderniseringsprocessen, d.v.s. marknaden.[6] Det är också viktigt att poängtera att det framväxande systemet samexisterar på olika sätt med rester av det tidigare systemet av "lärda statsmän" (*políticos letrados*).[7]

Denna beskrivning tar emellertid inte i beaktande utlänningarnas roller och positioner under perioden. Från många håll uppmärksammas det faktum att de många invandrare som lever och verkar i Argentina i allmänhet och i Buenos Aires i synnerhet väljer att *inte* bli argentinska medborgare och därmed begränsar sin egen möjlighet att delta på den politiska arenan. Detta betyder inte nödvändigtvis att de inte kan ha kopplingar till makten. Även om det inte gäller de flesta, finns det flera fall där utlänningar under slutet på 1800- och början på 1900-talet har viktiga maktpositioner i det argentinska samhället.[8]

Från det liberala hållet publicerar Lucio V. Mansilla 1907 en bok med titel *Un país sin ciudadanos* (Ett land utan medborgare) där han bl.a. pläderar för en lagstiftning som ålägger utlänningar som bor i landet att bli argentinska medborgare:

> Våra ledande män har föga brytt sig om att locka utlänningen till att söka medborgarskap, om att ansluta dem till medborgarlivet, om att få dem att känna den moraliska skyldigheten, för det är väl en skyldighet att bidra med röst och handling till välståndet och den goda administrationen av landet man lever i. (Mansilla 82–83)[9]

---

5 Dalmaroni argumenterar för att Staten stödjer detta offentliggörande av vetenskapen och litteraturen och är därmed, genom att "bemyndiga, sträcka ut en hand, sammankalla" ("*habilita, tiende la mano, convoca*") (51), inblandad i den.

6 Man kan dock inte nog påpeka att detta, som vilken beskrivningsmodell som helst, är en förenkling av verkligheten som är starkt präglad av 60 och 70-talets litteraturkritiker och intellektuellas syn på de intellektuellas roll i samhället. I början på 1900-talet finns det många intellektuella bland statstjänstemän och de kommer att bidra att genom skriften skapa de diskursiva grunder som motiverar och rättfärdigar Statens agerande. (jfr. Dalamaroni 45-47)

7 Angel Ramas begrepp *la cuidad letrada* (den lärda staden) syftar till hur de latinamerikanska nationerna är uppbyggda kring städerna som sedan 1600-talet har koncentrerat den institutionella och juridiska makten i händerna på en elit av lärda män. Med andra ord, Rama beskriver en historisk formation i vilken urbanitet, statsmakt och en lärd kultur är starkt sammankopplade. Denna historiska formation börjar naggas i kanten av just de processerna som den lärda eliten sätter igång och som får stor kraft i slutet av 1800-talet: moderniseringsprocesserna och utbildningspolitiken genom vilken flera lär sig läsa. Utvecklingen av pressen är både en konsekvens och en bidragande faktor.

8 Den mest kända är franskfödde Paul Groussac (1848-1929) som efter uppdraget som skolansvarig för Tucumán provinsen i nordvästra Argentina, under 40 år var föreståndare för Nationalbiblioteket i Buenos Aires. Han kritiserades hårt för sitt val att inte bli argentinsk medborgare, och hans position som föreståndare för Nationalbiblioteket ifrågasattes många gånger. Se Bruno för en historisk studie av Groussac.

9 Alla översättningar från spanska till svenska är mina. "Nuestros hombres de gobierno poco se han ocupado de atraer al extranjero á la naturalización, de incorporarlo a la vida cívica, haciéndole sentir este deber moral, ¿o no es un deber contribuir con el voto y la acción á la prosperidad y buena administración del país en el que se vive? Unas cuantas pequeñas leyes de detalle podrían marcarle al extranjero ese deber."

Det är viktigt att komma ihåg att när Mansilla talar om utlänningar talar han nästan uteslutande om europeiska medborgare (och av dem är det männen i produktiv ålder som han ser som mest intressanta). Mansilla nämner italienare och spanjorer i första hand, men talar också om "andra nationaliteter", av vilka han nämner tyskar, engelsmän och fransmän.

Liknande inställning till utlänningar fanns inom de politiska partierna på vänsterkanten. Till exempel, sedan det bildades 1896, körde Socialistiska partiet en kampanj för att värva medlemmar bland utlänningar, men för att bli medlem var man tvungen att bli argentinsk medborgare. Även anarkisterna tyckte att möjligheter att ändra systemet bara kunde skapas om det var argentinska medborgare som deltog i de politiska valkampanjerna (Weinberg 25).

I detta sociala och politiska sammanhang publiceras på spanska och i Buenos Aires Vera y González, Dittrichs och Quiroules utopier. Jag kommer att studera hur texterna och dess författare positionerar sig i det samtida litterära systemet och om de också positionerar sig i andra system än det litterära. Hur och från vilka positioner tänks det utopiska/framtida Argentina, och den utopiska/framtida världen? Vilka är de diskursiva operationer som äger rum när berättelserna beskriver en utopisk framtid? Hur skapas de föreställda framtida stadsrum (med allt dessa inbegriper om man förstår dem som *space*, dvs. platser där sociala praktiker äger rum) och vilken relation har de på berättarnivå till de samtida stadsrummen?

Historierna (ett försök till sammanfattning)

I *La Estrella del Sur* möter vi Luis Miralta, en ung man som lider av melankoli och söker hjälp för att återfinna en mening med livet hos en indisk magiker vid namn Haraontis. Haraontis ger Miralta en dryck som får honom att resa ca. hundra år framåt i tiden. Miralta kommer till Buenos Aires år 2010, när tvåhundraårsjubileet närmar sig. Här är han Renato de Villena, borgmästare i Buenos Aires, en mycket modern metropol som är den andra största staden i världen efter New York. Staden (och landet) ingår nu in en latinamerikansk konfederation som har bildats för att stå emot aggressionerna från USA. Statsmakten är mycket stark och individerna klassificeras sedan födseln enligt deras intellektuella kapaciteter och undervisas därefter. Även om det finns personer med olika etnisk bakgrund (som indier och afrikaner) så är de bara där på besök, och ursprungsbefolkningen är helt borta ur bilden. Berättarrösten tillhör en heterodiegetisk berättare som genom stora delar av berättandet fokaliserar genom Luis Miralta.

I *Buenos Aires en 1950* möter vi en man som har legat medvetslös sedan 1910 efter att ha fått ett skott i huvudet under en politisk demonstration. Den nya vetenskapen har möjliggjort att han har kunnat botas och nu visas han runt av sin son i ett Buenos Aires där socialismen har segrat. Revolutionen ligger 25 år tillbaka i tiden, vilket innebär att mycket har hunnit förändras sedan den brutala kapitalismens tid. Socialismen har segrat i nästan hela världen. Adelsmän från hela världen som har motsatt sig den nya ordningen har fått lov att flytta till Irland, vars befolkning i sin tur har fått plats i Patagonien. Berättarrösten tillhör huvudpersonen och är därmed en autodiegetisk berättare.

I *La Ciudad anarquista americana* möter vi den stad som har byggts upp sedan revolutionen som fällde monarkin i landet El Dorado beläget på den sydamerikanska kontinenten. Huvudstaden Las Delicias är riven och borgarsamhället är utrotat i denna del av världen, medan Europa har halkat efter. Revolutionen har genomförts av europeiska invandare utan det gamla landets medborgares vetskap. Den nya staden heter Solens barn och är uppbyggt som små självförsörjande rationalistiska samhällen. Personerna vi möter är typer och har namn som Optimus, Super, och El Antiguo (den Gamle). El Antiguo har byggt en maskin som dödar genom vibrationer och som kommer att användas för att besegra borgarsamhället i Europa och befria arbetarna där. Berättaren är heterodiegetisk och fokalisationen flyttar mellan El Antiguo och Super, den yngre ledaren för den planerade europeiska revolutionen.

Legitimeringsstrategier

Gemensamt för Vera y González, Dittrich och Quiroule är att de kom som invandrare till den invandrartäta staden Buenos Aires och att de skriver var sin utopisk roman i perioden kring 1910. Uppseendeväckande är att alla tre väljer att publicera i bokform, en vid denna tid svårare form än tidskriften vad gäller att nå en läsekrets.

Men här är det slut på likheterna mellan de tre författarna. Förutom att de är födda i tre olika länder och har – antagligen – relation till tre olika modersmål med allt detta kan inbegripa, kommer de till Buenos Aires i olika åldrar och på olika sätt. Och mer relevant för den analys jag här vill genomföra: alla tre använder olika legitimeringsstrategier för att positionera sig som författare.

Enrique Vera y González kom till Buenos Aires 1896 från Kuba, dit han hade invandrat 1891. Han kom ursprungligen från Spanien och hade med sig fyra universitetsexamina i bagaget: en i matematik, en i fysik och naturvetenskap, en i juridik och en i filologi. Som 20-åring hade han publicerat två radikala essäer, en för revolutionen och en mot slaveriet (Clementi 16).[10]

En del av *A través del porvenir. La estrella del Sur* ges ut för första gången i Buenos Airestidskriften *Caras y Caretas* under oktober-december 1903. Hela texten kommer ut i bokform 1904 genom tryckeriet på cigarr- och cigarrettfabriken La Sin Bombo.[11] Redan 1907 ges den ut i en andra upplaga genom samma tryckeri. Det är viktigt att notera att tryckerichefen är Juan Canter, en man som rör sig i den första argentinska presidenten Bartolomé Mitres[12] närmaste krets. År 2000 och 2007 kom det nya upplagor av romanen, utgivna av Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires[13].

Förordet till första upplagan (som finns med i andra upplagan också) är ett öppet brev till Juan Canter där han tillägnas *La Estrella del Sur*. Enligt genrens klassiska grepp tillskriver författaren Canter all inspiration och de viktiga detaljerna i ”denna lilla bok” (*el librito*), medan han tar på sig ansvaret för dess ”bristfälliga utförande” (*la defectuosa ejecución*) och ”ofullkomligheter vad gäller fantasin och stilen” (*las deficiencias de imaginación y estilo*). Förordet signeras ”Enrique Vera y González, Buenos Aires, Octubre a Diciembre de 1903”.

Detta förord måste ses som en stark legitimeringsstrategi från en man som hade kommit till Buenos Aires bara sju år innan publiceringen av boken. Att föra fram Canters namn är ett sätt att använda sig av den välfungerande sociala praktiken baserad på ’kontakter’, i detta fall med huvudstadens intellektuella och politiska elit.

Julio Dittrich föddes i Tyskland 1872 och kom till Buenos Aires som tonåring. Där arbetade han som metallarbetare, var maskiningenjör vid krigsflottan och så småningom blev han ägare till en fabrik (Weinberg 29). Han var tvungen att bli argentinsk medborgare när han anslöt sig till Socialistpartiet. Dittrich var mycket intresserad av mekanik och sysselsatte sig

10 Titlarna på essäerna var enligt Clementi (16) *Estudios populares sobre las revoluciones* och *La esclavitud y sus relaciones con el estado social de los pueblos*.

11 Kombinationen cigarr- och cigarrettfabrik och tryckeri är intressant. Baksidan på andra upplagan (och förmodligen även på den första) upptas av reklam för fabriken: “La Sin Bombo. La fábrica más antigua de la República – La Sin Bombo. La fábrica que más tabaco cubano consume – La Sin Bombo. La fábrica que mejores cigarrillos elabora – La Sin Bombo. Nunca cambia la calidad de sus tabacos – CAPRICHOS. El cigarillo de moda por su calidad insuperable – IDEALES. La marca más antigua de veinte centavos.”

12 Bartolomé Mitre (1821-1906) är ett av de viktigaste namnen bakom bildningen av nationen Argentina och en prototypiskt “lärd stastman”. Han var inte bara den förste presidenten, mellan 1862 och 1868. Han var också, bland mycket annat, grundare av dagstidningen *La Nación* (1870) som fortfarande idag är en av de viktigaste tidningarna i Argentina och fortfarande är i släkten Mitres ägo. Han grundade även den argentinska historiska akademien (*Academia Argentina de la Historia*). Han var mycket inflytelserik inom politiken fram till sin död. Quintana, som valdes till president 1904, var en känd Mitreanhängare.

13 Ett forskningsinstitut som ligger under Staden Buenos Aires kultursekretariat.

med att bygga små artefakter och leksaker till sina barn och barnbarn. Han tyckte om att läsa och bland hans böcker fanns romaner av bl.a. Verne och Flammarion (Weinberg 30).

Buenos Aires en 1950. Bajo el régimen socialista publicerades 1908 i Buenos Aires. Det är troligt att det är en författarutgåva, då det inte går att finna något förlags- eller tryckerinamn. 1976 inkluderar historikern Félix Weinberg delar av denna bok i sin *Dos utopías argentinas de principios de siglo* (Två argentinska utopier från seklets början) som publiceras i Buenos Aires.

Förordet, som inte inkluderas i Weinbergs urval, är kort men mycket tydligt om hur boken ska läsas. Skriften vill vara omedelbar och avskalad från ”utstuderade stilar som vill dölja det som man egentligen säger”[14]. Återigen markeras omedelbarhetens logik när han säger: ”Jag lämnar utrymme för min fantasi och även om jag inte är författare har jag på min sida att jag är arbetare, jag har levt bland arbetare och känner till deras situation”[15]. Författarintentionen formuleras tydligt i de sista raderna: ”Om jag lyckas dra mitt strå till stacken så att den proletära klassen får det bättre, kommer jag att känna mig nöjd”[16]. Förordet är signerat kort och gott Författaren (*El Autor*).

Här är det viktigt att notera att på spanska finns det två ord för ’författare’, nämligen *escritor* och *autor*. Medan *escritor*, liksom det svenska ’skriva’, kommer från det latinska *scribere* (*escritor* ung. skrivare/skribent), kommer *autor* från latinet *auctor* (skapare, initiativtagare, anstiftare). Ordet *autoridad* (auktoritet) härleder från samma stam. Dittrich är noga med att påpeka att han inte är författare (*escritor*) men skriver under som Författaren (*El Autor*).

Legitimeringsstrategierna är här i stort sett de motsatta till Vera y González. Här nämns inga namn, varken det egna eller någon annans som kan fungera som auktoritet inför en lärd läsekrets, utan auktoriteten upprättas genom själva skrivandet, genom nedtecknandet av signaturen *El Autor*. Författaren använder sig av sin arbetarbakgrund som presentationskort vilket får oss att tänka på att det i första hand är en arbetarläsekrets den vänder sig till. Vi vet inte om Dittrich vid det här laget redan ägde fabriken; i så fall väljer han att fortfarande presentera sig som arbetare.

Det är också intressant att den framtidsvärld som skapas i Dittrichs bok ligger ganska nära i framtiden. De förändringar som huvudpersonen observerar 1950 har redan börjat ske 1925[17] (17 år efter bokens publikation). Detta gör att romanen, som utopi, har ett mycket kort ’bäst före-datum’.

Pierre Quiroule är pseudonym för Alexandre Falconnet.[18] Han föddes 1867 i Lyon, Frankrike, och flyttade till Argentina som barn tillsammans med sin far. Han var aktiv anarkist redan på 1890-talet. Han började med att medverka i *El Perseguido* (1890–1897) som var de anarkistiska kommunisternas tidskrift. 1893 grundade han *La Liberté*, en veckotidning som kom ut på franska mellan 1893 och 1894. Från 1907 ingick han i redaktionen till *La Protesta*, den viktigaste anarkistiska tidskriften i Argentina. Han arbetade som typograf på Nationalbiblioteket i Buenos Aires (Weinberg).

La Ciudad anarquista americana. Obra de construcción revolucionaria publicerades för första gången 1914 av förlaget La Protesta i Buenos Aires. På omslaget får vi veta att den

14 “estilos calculados para esconder más de lo que en realidad se dice”

15 ”Yo dejo libre espacio a mi imaginación y aunque no soy escritor, tengo de mi parte que soy un trabajador, he vivido entre obreros y conozco su situación.”

16 ”[S]i yo consigo aportar mi grano de arena para el mejoramiento de la clase proletaria me doy por muy satisfecho”

17 ”Pronto van a cumplirse veinticinco años que el pueblo argentino pertenece a la Gran Sociedad Universal. [---] ¡Cuántos obstáculos ha habido que vencer hasta llegar al gran año 1925! Año del triunfo, pero también de desvelos.” (Dittrich 125)

18 I Argentina bytte han förnamn till Joaquín Alejo Falconnet.

inkluderar en karta över den anarkistiska staden. 1976 inkluderas delar av denna roman, inklusive kartan, i Weinbergs redan nämnda publikation. 1991 publicerar Gómez Tovar, Gutiérrez och Vázquez den i sin helhet.

Quiroule är den enda av dessa tre författare som skrev fler än en utopi. *Sobre la ruta de la anarquía (Novela libertaria)* kom 1909–1910 och *En la soñada tierra del ideal*, 1924.[19]

La Ciudad anarquista americana tillägnas på första sidan de mexikanska revolutionärerna[20] och på andra sidan ”de beundransvärda utopister som smider ideal”[21]. Förordet, med titeln ”Två ord som förklaring”[22] (Quiroule 1–17), är långt och kan beskrivas som en programförklaring som söker bemöta en del av den kritik anarkisterna brukade få. På detta sätt förbereder förordet läsningen av romanen som följer som ett svar på kritiken:

> Man har sagt en och flera gånger på alla möjliga sätt att anarkisterna, utmärkta kritiker och förstörare av det som finns, inte hade en aning om vad vi skulle ha på de ställen där vi förstör [det gamla]. Meningen med denna skiss av den anarkistiska staden och av morgondagens organisation i den anarkistiska kommunen är att krossa den fördom.[23] (Quiroule 17)

Förordet är signerat P. Q.

Quiroule har ett eget namn genom sina många år som skribent i den anarkistiska pressen och han skriver utifrån den auktoritet namnet ger honom. Att skriva sina initialer visar denna självsäkerhet.

Om man jämför alla tre förord och paratextuella element i början av varje bok kan man notera markeringar på klasstillhörighet i Vera y González förord. Den ena är hänvisningen till författarens och Canters samtal om framtiden och den andra är kommentaren om att boken skrevs på fritiden. Konversation och fritid är två praktiker som traditionellt skyltar om en borgarklasstillhörighet. Här har vi två individer med egna idéer som till synes inte följer något program.

Å andra sidan möter vi två andra författare som inte framhäver sig som individer utan som språkrör för en sak. Dittrich, efter att ha förklarat att han inte är författare utan arbetare, skriver under som Författaren. Han blir då en arbetare som intar rollen Författare för att kunna tjäna sin sak. Quiroule, P.Q., blir en van politisk talare (som han kanske också var). Han vill bemöta och övertala, men också ge på käften. Hans tal är aggressivt och snabbt, och vill framför allt ge svar.[24]

---

19 Den första har jag nyligen fått tag på men har inte hunnit läsa den. Tanken är att den ska inkluderas i projektet. Den andra ligger utanför den period jag studerar.

20 “A los valerosos revolucionarios que, en México, luchan por ¡TIERRA Y LIBERTAD!”

21 “A los admirables utopistas forjadores de Ideal, gloriosos alquimistas del Pensamiento humano, que en el curso de su colosal labor de elaboración y selección filosóficas, han hallado al fin, en el fondo del crisol de la sabiduría eterna, la Idea-madre fecunda ¡Anarquía! […]”

22 “Dos palabras de explicación”.

23 “Se ha dicho y repetido en todos los tonos que los anarquistas, excelentes críticos y demoledores de lo existente, ignorábamos totalmente lo que pondremos en el lugar de lo destruido. A destruir ese prejuicio responde el presente bosquejo de la ciudad libertaria y de la organización de mañana en la comuna anarquista.”

24 Frågor om invandring och medborgarskap och maktförhållanden inom den nya nationen Argentina skulle kunna finnas med genom en tematisering av nationalspråket. Märkligt nog varken kommenterar man språket eller ger det en framträdande plats av någon av de tre romanerna.

Den hybrida diskursen

I introduktionen till *A Modern Utopia* (1905) av Wells,[25] möter läsaren en författarröst som genom en metafiktiv strategi presenterar berättarrösten[26] och berättelsen som strax ska börja. Författarrösten pekar på den hybrida karaktären hos utopin som genre, både skönlitteratur och essä:

> The entertainment before you is neither the set drama of the work of fiction you are accustomed to read, nor the set lecturing of the essay you are accustomed to evade, but a hybrid of these two.

I *A Modern Utopia*, emellertid, gör både de metafiktiva lekarna och ett parodiskt förhållningssätt från berättarens sida, att man inte kan låta bli att huvudsakligen läsa den som skönlitteratur.

I romanerna som här behandlas finns den hybrida karaktären också mycket närvarande. Läsningen balanserar mellan den omedelbarhetens logik vad gäller hur texten presenteras i förorden och en läsningens logik som erkänner det utopiska rummet (*space*) som ett rum som är skapat genom språket. Närhet och avstånd: å ena sidan finns möjlighet att identifiera det lästa med en historisk verklighet, å andra sidan uppstår främmandegöringen genom det utopiska avståndet. I den utopiska romanen gör läsligheten sig gällande enbart utifrån utsagans presens. Detta gäller för många skönlitterära texter men särskilt för denna genre då den bär med sig en intention av att förändra tillkomststundens verklighet.

Omedelbarhetens logik lyckas emellanåt göra sig gällande för hela texten och skapar därmed läsningar som Weinbergs (69–70), som utan att lägga märke till obestämdheter i *La Ciudad anarquista americana* gör ett försök att tillskriva den anarkistiska staden en konkret referent. Weinberg vill ”bestämma läget för denna utopins skådeplats”[27] (69) och genom detta ge en starkare giltighet åt den sociala kritik som texten lägger fram.

Man kan även tänka sig, utifrån den funktion texterna säger sig vilja ha, att det förekommer en hybriditet mellan muntlighet och skriftlighet. Läsaren befinner sig inför en text som vill intala, övertyga, orsaka ett skifte i den historiska verkligheten. På detta sätt närmar berättarrösterna sig de röster som höjs i den politiska sammankomsten eller på torget och som vill mobilisera folkmassan, röster som vill bli performativa genom mobilisering. I slutet på *La Estrella del Sur* frågar Luis Miralta när han återkommer från sin tidsresa: ”Har jag drömt? Har allting varit en storslagen fantasi?” ”Nej”, svarar Haraontis, den indiske magikern, ”du har skönjt framtiden. Nu har du den heliga skyldigheten att arbeta för att den ska förverkligas. Och du skall arbeta”[28] (Vera y González 191).

Men å andra sidan handlar det om texter som till fullo utnyttjar skriftens möjligheter. Detta görs t.ex. genom förorden, kapitel och mellanrum samt genom påhittade världar, utnyttjandet av typografin hos Dittrich (som när berättaren presenterar en skylt de ser på ett torg) och av

---

25 Denna introduktion heter “The Owner of the Voice” och ska inte blandas ihop med förordet “A Note to the Reader”. Denna är signerat av H. G. Wells, medan den första inte är det.

26 “Now, this Voice, and this is the peculiarity of the matter, is not to be taken as the Voice of the ostensible author who fathers these pages. You have to clear your mind of any preconceptions in that respect. The Owner of the Voice you must figure to yourself as a whitish plump man, a little under the middle size and age, with such blue eyes as many Irishmen have, and agile in his movements and with a slight tonsorial baldness—a penny might cover it—of the crown. [---] And his Voice (which is our medium henceforth) is an unattractive tenor that becomes at times aggressive.” (Wells)

27 ”determinar la ubicación del escenario de esta utopía”

28 “He soñado? ¿Todo era una ilusión sublime?”. ”No”, le responde el mago Haraontis que lo ha hecho viajar ”has entrevisto el porvenir. Ahora te incumbe el deber sagrado de trabajar para que se realice. Y trabajarás.”

illustrationer i Vera y González roman.[29] Som nämndes tidigare har Quiroules roman en karta över de nya samhällen som tillsammans utgör *La Ciudad de los Hijos del Sol* (staden Solens barn).

Att berätta framtiden genom stadsrummen

I dessa tre romaner berättas framtiden genom att på olika sätt 'berätta' staden både som plats (*lieu*) och som rum (*espace*) (Certeau 117).[30] Framtiden skapas då genom att berättelsen sätter fokus på de förändringar som både plats och rum har genomgått. Och den gemensamma startpunkten för den förändringen är staden vid tiden för publikationen av romanerna, utsagans presens.

I *La Estrella del Sur* och *Buenos Aires en 1950* äger historierna rum i staden Buenos Aires och berättelserna uppehåller sig gärna i olika sorts beskrivningar av den samtida staden. Innan han ska börja sin resa strosar Miralta omkring i sin älskade hemstad Buenos Aires[31], och går med hjälp av berättarrösten igenom stadens (och utifrån den även landets) historia. Miralta har farhågor vad gäller stadens framtid. Moderniseringen och tron på framsteg har gått för fort och detta kan leda till förfall:

> Den svindlande uppstigningen[32] – sa han till sig själv – kan inte gå mycket längre. Förr eller senare kommer vi att nå gränsen. Vem vet, kanske har vi redan gått över den! Jag fylls av längtan att se mitt hemlands fertila slätter läggas under plogen, att känna att min röst kan frammanna jordbrukskolonier, blomstrande samhällen, hundratals städer. Men tanken på att utvecklingen av Buenos Aires kan stanna upp och förvandlas till förfall fyller mig med bitterhet.[33] (Vera y González 40)

Buenos Aires 2010 ligger på samma ställe som hundra år tidigare och områdena kring staden behåller samma namn: Matanza, San Isidro, Morón, Quilmes, etc. (Vera y González 141). På nationell nivå, även om de politiska konfigurationerna i världen har förändrats något, behåller man den nationella identiteten. Argentina, Uruguay, Paraguay och Bolivia har bildat en *supernation* och tillsammans med alla de andra länderna i Latinamerika har de bildat den stora latinamerikanska konfederationen (Vera y González 86–87).

I *Buenos Aires en 1950* ledsagas huvudpersonen runt i staden av sin nu vuxna son, Juan. Men redan innan han skrivs ut från sjukhuset där han har varit inlagd, börjar huvudpersonen beskriva den kusliga (*Das Unheimliche*) känslan av att det bekanta har blivit främmande, t.ex. beskriver han nya sociala praktiker: vakterna, sjuksköterskorna, trädgårdsmästarna och läkarna duar varandra och ingen behöver längre säga "herr Doktor" (Dittrich 6), vissa talar esperanto (11), och det som verkar vara en komet på väg att störta mot jorden är inget annat

29 Den inkluderar bilder av olika illustratörer: Buil, Herman Pujol, Rojas, Tusell och Méndez Bringa.

30 "A *place* is […] an instantaneous configuration of positions. It implies an indication of stability. A *space* exits when one takes into consideration vectors of direction, velocities, and time variables. Thus space is composed of intersections of mobile elements. [---] In short, *space is a practiced space*." (Certeau 117)

31 "Para engañar su desasosiego, empleó muchas horas de aquellos dos días en recorrer las calles y los suburbios de Buenos Aires, su ciudad natal, por la que sentía profundo cariño. Uno de los amores que habían flotado constantemente sobre la postración nerviosa de Luis era el de su tierra y sobre todo el de su patria chica" (Vera y González 32)

32 Även om det låter lite märkligt på svenska väljer jag att behålla metaforen 'uppstigning' (*ascención*) för en förändring i utvecklingens tecken.

33 "Esa vertiginosa ascención –se decía– no puede continuar por mucho tiempo. Tarde ó temprano llegaremos al límite: ¡quién sabe si lo hemos traspasado ya! Ardientemente deseo ver surcadas por el arado las fecundas llanuras de mi patria; quisiera que al conjuro de mi voz brotasen por todas partes colonias agrícolas, villas florecientes, centenares de ciudades; pero me llena de amargura la idea de que el progreso de Buenos Aires pueda detenerse, cambiándose en decadencia."

än 11-posten som kommer från Paris (13). Och så fortsätter det när han skrivs ut och de åker runt i staden. Berättaren ser till att hela tiden referera till det gamla Buenos Aires:

> Vi satte oss i bilen som nu kördes av min son och vi körde mot stan, därför att Juan och hela hans familj nu bor nära plaza Constitución (Författningstorget) som nu heter Jämlikhetstorget.
> Vi körde calle del Buen Orden som nu heter calle Alem, och snart var vi vid plaza Montserrat som nu är inglasat och heter Folkets galleri.[34] (Dittrich 37)

Till skillnad från *La Estrella del Sur*, ger *Buenos Aires en 1950* mer detaljerade referenser till staden Buenos Aires och dess gator och torg. Detta grepp av att införa en rikedom av topografiska detaljer och namngivning av olika gator och torg hänvisar till realismens estetik och dess strävan att skapa en illusion av igenkänning hos läsaren. Även om staden är tänkt i en framtid/utopisk tid skapas den genom samma realistiska estetik som gäller för rena realistiska romaner från 1800-talet. Samtidigt iscensätter detta grepp periodens moderniseringslogik där urbaniseringen och att riva det gamla för att bygga nytt spelar en viktig roll.

I *La ciudad anarquista americana* heter staden som ska rivas inte Buenos Aires, utan Las Delicias. Parallellerna mellan städerna är många men lika många är obestämdheterna. Det som återfinns är moderniseringslogiken av att riva det gamla för att ersätta det med nytt. När Super funderar kring de ord som han har använt för att övertala sina partikamrater minns han följande:

> Och så, blir oundvikligen storstäderna till behållare för allt skräp som befolkningen – både människor och djur – slänger och som förpestar luften: de är inget annat än en samling fulheter av värsta sort, en djävulsk ansamling av allt som kan skada människan: smuts, sjukdom, korruption, förfall, brottslighet, förtryck, slaveri, hunger, elände, oro, osv., osv.[35] (Quiroule 244)
> Och framför allt, lämna storstäderna, riva dem obevekligen till dess att inte någon sten står på sten, som om de vore förbannade städer...[36] (Quiroule 245)

Genom ett språk färgat av bibliska allusioner visar Quiroules berättare moderniseringens mörka sida: den smutsiga och korrupta staden, den stad som måste lämnas för att man ska kunna starta det anarkistiska samhället. Men det är inte nog med att detta 'Sodom' lämnas, det måste också utplånas. Genom den bibliska tonen skapas en bild av Super som Gamla Testamentets ursinniga Gud vars vrede inte skyr några medel och vars handlingar inte får ifrågasättas.

Medan både Vera y Gonzáles och Dittrichs romaner huvudsakligen fokuserar på rörelse och sociala praktiker i det givna rummet Buenos Aires inför Quiroules roman kartan som grepp, en karta av den nya konfiguration som staden har fått. Och kartan presenteras inte i sig utan förklaras utförligt under flera avsnitt. Som den traditionella spanska staden är den anarkistiska staden geometriskt byggd runt ett torg med namnet *Plaza de la Anarquía*. Det är

---

34 "Subimos al automóvil que esta vez era manejado por mi hijo, y nos dirigimos hacia el centro, porque Juan y toda su familia vivían cerca de la plaza Cosntitución, que ahora se llama Plaza de la Igualdad.
Tomamos por la calle Buen Orden, que ahora se llama calle Alem, y no tardamos en llegar á la plaza Monserrat que ahora está cubierta de vidrio, y se llama Galería del Pueblo."

35 "Y así todo…; convirtiéndose fatalmente las grandes ciudades en receptáculos de todas las inmundicias arrojadas por la población, animal y humana, que envenenan la atmósfera: ellas no son sino un conjunto de fealdades de la peor especie, una reunión diabólica de todo lo que puede dañar y perjudicar al hombre: suciedad, enfermedad, corrupción, degeneración, delincuencia, opresión, esclavitud, hambre, miseria, aflicción, etc., etc."

36 "Y sobre todo, huir de las grandes ciudades, derribarlas implacablemente hasta que no quede de ellas piedra sobre piedra, como si fueran ciudades malditas…"

omringat av en *Calle de la Anarquía* och de fyra avenyer som går diagonalt ut från torget heter *Avenida de la Libertad* (Frihetsavenyn), *Avenida de la Amistad* (Vänskapsavenyn), *Avenida de la Armonía* (Harmoniavenyn), *Avenida de la Humanidad* (Mänsklighetsavenyn).

Vi får också veta att staden är placerad där "den otämjbara argentinska pampas-gauchon"[37] (Quiroule 31) bott och vi får topografiska detaljer som visar att den nya staden "inte restes slumpmässigt på vilken plats som helst av sina grundare, som brukade ske med de borgerliga städerna" (Quiroule 73).

Det är viktigt att komma ihåg att i den omvälvande urbanisering som var som starkast i Argentina under perioden runt 1880–1910 kommer man att skapa många nybyggarsamhällen. Men det förmodligen mest fantasieggande projektet var ritningen och grundandet av en ny huvudstad för provinsen Buenos Aires, då staden Buenos Aires blev Argentinas huvudstad, 1880. Staden La Plata skapas från ingenting, ett rutnät med diagonala avenyer som korsar det hela (Ansoalbehere 240–241). Argentina var inte ensamt om urbaniseringsfeber; andra städer som Mexico City, Paris och London genomgick radikala förändringar under denna period, eller något tidigare.

Även vad gäller befolkningen upplever staden Buenos Aires en omvälvande förändring. Den stora invandringen förändrar stadens utseende och de sociala praktiker som äger rum i den. För invandrarna gäller det att bekanta sig med och hitta en plats i den nya storstaden. Så här beskriver kåsören Mansilla de nya invånarna i staden:

> De har inte varit långa stunder i Buenos Aires och så ser man dem överallt, de hänger i hörnen, de står och glor (eller så står de och ljuger för en godsägar- eller rikemansdotter, även om hon är ful), eller vid ingången till konditoriet El Aguila, eller på trottoaren utanför Jockey Club eller El Progresoklubben, eller vid något av de *fashionabla* ställen, just där man får stå utan att förolämpa den urbana moralen, även om att göra det är mycket fräckt.[38] (Mansilla, "Limosna")

Liksom gatu- och torgnamnen i *Buenos Aires en 1950* fungerar kartan i *La ciudad anarquista americana* i allra högsta grad som scen där handlingen ska kunna äga rum. I detta avseende är det befogat att i alla tre romaner fundera kring Saids definition av sitt begrepp *imaginative geography*:

> Representation of other places –of peoples and landscapes, cultures and 'natures'– and the ways in which these images reflect the desires, fantasies and preconceptions of their authors and the grids of power between them and their subjects. (Johnston et al. 372)

Tanken att makten alltid är inblandad i all representation av platser och rum, av människor och av sociala praktiker, är något de flesta idag kan vara överens om. Men spelar det någon roll vilka positioner författarna har i det samhälle de lever i? Det intressanta är att trots att de alla innehar olika positioner i detta hundraårsjubileums-samhälle ligger de maktstrukturer som reproduceras i texterna mycket nära varandra.

I *La Estrella del Sur* är det nya Buenos Aires huvudstad för den latinamerikanska konfederationen, men det är ett Buenos Aires som fortfarande, liksom när romanen skrevs, har ögonen 'utåt', en centralistisk metropol som inte räknar med de övriga argentinska provinser-

37 "la figura legendaria del indómito gaucho de las pampas argentinas"

38 "[A]l rato nomás de estar en Buenos Aires, ya los ve uno en todas partes, parados en las *esquinas*, papando moscas (o cameleando la hija de algún estanciero o *bachicha* rico, aunque sea fea), o en la puerta de la Confitería El Aguila o en la vereda del Jockey Club, del Progreso, de cualquiera de los sitios *fashionables*, donde es lícito plantarse sin ofender la moral urbana, por más impertinente que se sea."

na – det som i Argentina fortfarande kallas för ’*el interior*’ (övers. inlandet) som motsats till Buenos Aires, som är hamnen och har alltid betraktat sig själv som ansiktet utåt.

I *Buenos Aires en 1850* hittar vi en mycket tydlig Latinamerika-Europa-axel. Efter den socialistiska revolutionen 1925 har Buenos Aires ingått i den Stora Universella Sammanslutningen vars Centralråd sitter i Bern, Schweiz, och vars gemensamma språk är esperanto. Inte heller i denna roman finns de argentinska provinserna (’*el interior*’) med.

I *La ciudad anarquista americana* visar det sig att revolutionen är ledd av europeiska invånare som i detta “stora, generösa och jungfruliga amerikanska land” (Quiroule 194) ser en chans att lyckas med en revolution som skulle direkt krossas i de starka europeiska länderna. De fakta att befolkningen var mindre till antal än i de europeiska länderna och att de omöjligen kunde vara lika fästa vid sitt land (191) rättfärdigar detta val i Supers tankar. Men även vetskapen att marken redan är bestulen från ursprungsbefolkningen (192) tjänar som argument för att rättfärdiga att man får ta landet för revolutionens sak.

Dessa få exempel visar några av maktförhållanden som spelar in i representationen av platser och rum i de studerade texterna och därmed pekar mot en möjlighet för användningen av ett begrepp som *imaginative geography*. Här har jag bara kunnat visa på en eurocentrisk maktstruktur som reproduceras på liknande sätt i dessa mer eller mindre revolutionära utopier. Det återstår att följa diskussionen kring begreppet och att genomföra en djupare analys som visar hur ytterligare maktförhållanden tydligare kan kartläggas.

Referenslista

Ansolabehere, Pablo. *Literatura y anarquismo en Argentina (1879–1919).* (Doktorsavhandling). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. "La Argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". En: Altamirano y Sarlo. *Ensayos argentinos: De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983. 69–105.

Bruno, Paula. *Paul Groussac. Un estratega intelectual.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Övers. Stephen Rendall. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988.

Clementi, Hebe. "Una utopía española para América del siglo XXI" En: Vera y González, Enrique. *A través del porvenir. La estrella del sur*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Cuidad de Buenos Aires, 2007. 15–31.

Dalmaroni, Miguel. *Una república de las letras*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2006.

Dittrich, Julio O. *Buenos Aires en 1950. Bajo el régimen socialista.* Buenos Aires: Förlag saknas, 1908.

Gómez Tovar, Luis; Ramón Gutiérrez och Silvia A. Vázquez. *Utopías libertarias americanas*. *La ciudad anarquista americana.* Madrid: Ed. Tuero, 1991.

Johnston, Ronald John; Derek Gregory; Geraldine Pratt och Michael Watts. *The Dictionary of Human Geography*. Oxford: Blackwell Publishing, (4:e upplaga) 2000.

Mansilla, Lucio V. *Un país sin ciudadanos*. Paris: Garnier Hermanos, 1907.

——. "Limosna y mendicidad". *Entre nos. Causeries del jueves. Libro IV.* Buenos Aires: Casa Editora de Juan A. Alsina, 1889. (web 090625) http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/cuentos/entrenos4/b-608167.htm

Quiroule, Pierre. La Ciudad anarquista americana. Obra de construcción revolucionaria. Buenos Aires: La Protesta, 1914.

Rama, Angel. *La ciudad letrada.* Hanover, USA: Ediciones del Norte. 1984.

Weinberg, Félix. *Dos utopías argentinas de principios de siglo*. Buenos Aires: Solar/ Hachette, 1976.

Wells, H. G. A Modern Utopia.
http://ebooks.adelaide.edu.au/w/wells/hg/w45mu/introduction.html

Vera y González, Enrique. *A través del porvenir. La Estrella del Sur.* Buenos Aires: Imprenta de la fábrica La Sin Bombo, (2:a upplaga) 1907.

Viñas, David. [1982] *Indios, ejército y frontera.* Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/015/

Lokaliseringen som grepp – exemplen Sandemose och Camus

Christer Ekholm
Stockholms universitet
christer.ekholm@littvet.su.se

Till fiktionslitteraturens primära och performativt konstruerade spatialitet hör inte bara berättandets rum och diegesen, utan även det rum i vilken den tänkta eller implicerade läsaren placeras och förflyttas i olika riktningar. Så lyder utgångspunkten i denna studie, som med hjälp av en kombination av fenomenologiska, talaktsteoretiska, responsestetiska och narratologiska perspektiv söker nya svar på den urgamla frågan om litteraturens verkan. Litteraturen framträder här som en särskild form av riktad akt, i vilken det jag benämner ’lokalisering’ är ett centralt element. Detta samtidigt rumsskapande och positionsangivande grepp utgör den zon i vilken den apostroferade läsverklighetens dominanta sensorium aktualiseras och förhandlas inom ramen för läsakten; i ’lokaliseringen’ som grepp – så som detta realiseras i den stund läsaren svarar på textfenomenets manande gerundivum – blottläggs centrala aspekter av litteraturens pragmatiska dimension.

I all korthet tillämpar jag min särskilda begreppsapparat och läsart och på ett par exempeltexter: Aksel Sandemoses *En flyktning krysser sitt spor* (1933) och Albert Camus *L’Étranger* (1942). Analyserna visar att dessa texter inte blott tematiserar flykt och främlingskap, utan även – i den implicerade läsningens rum – *skapar* rörelser bort och avstånd till en initialt in- och tillskriven position. Och det är, menar jag, inte minst på denna responsnivå som dessa texter, liksom all dikt, äger rum *som litteratur*.

Spatialitet och läsarroll

Frågan om fiktionslitteraturens rumslighet kan ställas – och har ställts – på en mängd olika vis och med starkt skiftande fokus. En given inriktning rör 1) *den framställda världen*, diegesen, det vill säga det imaginära rum i vilket historien utspelas.[1] Ända sedan antiken och poetikens födelse har det förts en diskussion om litteraturen med utgångspunkt i dess efterbildande karaktär, och i föreställningen om *mimesis* som litteraturens kärna finns givetvis implicerad en idé om (det verklighetshärmande) rumsskapandet som ett primärt element.[2] Ytterligare, mer nutida ingångar rör, om man hårdrar det, dels 2) *den betecknande texten* som spatial kategori, antingen som komposition eller figur uppfattad oberoende av berättelsens temporala ordning (som hos Joseph Frank och W.J.T. Mitchell)[3] eller, mer radikalt, som fysisk-typografisk utsträckning,[4] och dels 3) *berättandets rum*, med vilket en del (i första hand tidigare) forskare avsett den narrativa diskursens förhållande till den historisk-geografiska plats i vilken författaren till en text verkar eller verkade, medan andra fjärmat begreppet 'berättare' från den biografiska skribenten och reserverat det för den i sig fiktiva yttrandeinstans som berättelsen spelar med som sin producent, och som givetvis står i såväl spatial som temporal relation till det berättade.[5]

I detta teoretiska utkast vill jag inrikta mig på en fjärde aspekt av fiktionslitteraturens spatialitet, nämligen den rumslighet som uppstår i och med att den förutsatta eller implicerade läsaren placeras och förflyttas av texten, det vill säga artefakten i ord, koncipierad som riktad språkakt, som ett *verk* präglat av *gerundivt tilltal*.[6] Mitt grundläggande perspektiv är härvid-

---

1 Termen "dieges" är hämtad från Gérard Genettes narratologiska begreppsapparat. I den klassiska essän "Discours du récit" förklaras "diégèse" vara delvis ekvivalent med "histoire" (historien, *vad* som berättas), men i senare verk betonar Genette att diegesen är det universum i vilket historien (den kronologiska händelsekedjan) utspelas ("Discours du récit: Essai de méthode", i förf:s *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, s. 72, n. 1; *Palimpsestes: La littérature au seconde degré*, Paris: Seuil, 1982, s. 341f.; *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil, 1983, s. 13).

2 Så här heter det till exempel hos David Lodge, i tydlig anknytning till den aristoteliska poetikens idealisering av den kausallogiskt välordnade fabeln: "it is by its continuity that a work of fiction, if successful, imposes its vision of the world upon the reader, displaces the 'real world' with an imagined world in which the reader (especially in the case of realistic fiction) lives vicariously" (*The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London: Edward Arnold, 1977, s. 231).

3 Se Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature" (1945), i förf:s *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick/London: Rutgers U.P., 1991, ss. 31–66; W.J.T. Mitchell, "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", *Critical Inquiry* 6 (1979–80), ss. 539–567.

4 Föreställningen om den litterära texten som konkret materia har visserligen aktualiserats mest vad gäller poesin, men det har mot bakgrund av den moderna, experimentella romanen visat sig orimligt att, så som till exempel Jean-Paul Sartre en gång gjorde, etablera en distinktion mellan romankonst och poesi med utgångspunkt i antagandet att poeten till skillnad från romanförfattaren betraktar orden som ting och inte som tecken. (Se *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948, s. 17ff.)

5 Till dessa ingångar bör naturligtvis tillfogas Michail Bachtins teori om kronotopen, *tidrummet*, som den grundläggande estetiska kraften i den litterära texten. (Se "Kronotopen. Tiden och rummet i romanen: Essäer i historisk poetik", i förf:s *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Gråbo: Anthropos, 1988, ss. 14–165.)

6 Här och i det följande använder jag mig av begreppen "text" och "verk" i en betydelse som anknyter till Wolfgang Isers distinktion mellan författarens *text* som strukturell realitet – d.v.s., som jag pragmatiskt vill uppfatta saken, det inom en specifik historisk kultur eller livsform gemensamma i uppfattningen av en betydelsestruktur i en teckenräcka – och det virtuella *verk* som är resultatet av den utvecklade interaktionen mellan text och läsare, d.v.s., i mitt perspektiv, det som tar form i och med att läsningen förhåller sig till det lästa som ett tilltal. (Jfr Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1978), Baltimore & London: John Hopkins U.P., 1980, s. 20f. Se även Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore & London: John Hopkins U.P., 1974, s. 274f.) Det bör för

lag, uttryckt i all korthet, fenomenologiskt och talaktsteoretiskt. Jag förutsätter därmed till att börja med att interaktionen mellan text och läsare är präglad av *intentionalitet*, det vill säga att det läsande medvetandet är riktat mot texten och att texten, eller snarare verket, är riktat mot läsaren. Med till exempel Roman Ingarden, Hans Robert Jauss och Wolfgang Iser ser jag läsakten som något dynamiskt och produktivt, som en realisering, konkretisation eller utfyllnad av textens schematiska struktur, varvid det litterära verket som fenomen uppstår och under läsningens gång fortlöpande utvecklas. Men samtidigt som läsaren i interaktionen med texten konstruerar mening, så konstrueras också det läsande subjektet, betonar Iser: ”The constituting of meaning and the constituting of the reading subject are […] interacting operations that are both structured by the aspects of the text.”[7]

Till skillnad från hos Iser ligger mitt fokus här emellertid inte i första hand på läsakten som en signifikansbyggande process, utan istället på dess retoriska, eller kanske snarare gestiska implikationer. Därvidlag utgör J.L. Austins teori om alla språkliga yttranden som performativa *talhandlingar* en utgångspunkt.[8] I Austins välbekanta distinktion mellan ett språkligt yttrandes *lokutionära* innehåll (som är bestämt av handlingen att uttala en meningsfull sats), *illokutionära* kraft (som är vad som avses med yttrandet) och *perlokutionära* effekt (som är yttrandets inverkan på åhörarens eller läsarens medvetande) har jag hämtat inspiration för att närmare beskriva den läsaktens intentionalitet som här ligger under luppen. Och för tillämpningen av idén om talhandlingar på just skönlitteratur inför jag slutligen författaren och litteraturteoretikern Lars Ahlins, med Austins talaktsteori samtida och i hög grad erinrande beskrivning av litterära texters ”stumma anrop” i termer av deras ”*gerundivprägel*, det vill säga […] deras inte etiska men estetisk-grammatiska böra-former”, vilka läsaren måste träda i dialog med för att en estetisk situation överhuvudtaget ska uppstå.[9] Min egen användning av dessa perspektiv och begrepp kommer att framgå närmare i det följande.

Implicit författare/läsare: från text till verk

Med Iser kan man grovt indela det receptionsteoretiska fältet i dels *receptionsestetiska* undersökningar, avseende verkliga läsares litteraturreception, och dels *responsestetiska* studier, inriktade på receptionen så som denna gestaltas i eller förbereds av den litterära texten eller

---

säkerhets skull noteras att denna distinktion går på tvärs med Roland Barthes bekanta – om än inte helt genomskinliga – funderingar kring verket som den (läsbara) materiella substans som bildar förgård till (den skrivbara) texten som ett fält av organiskt aktiv pluralitet (”De l’Œuvre au Texte”, *Revue d’esthétique* 1971:3, ss. 225–232). Jfr även med Anders Palms utläggning om den litterära textens dubbla karaktär av *artefakt* och *arteakt* (”Att tolka texten”, i *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten, 2. rev. uppl., Lund: Studentlitteratur, 1992, s. 192f.). För en aktuell, teoretiskt kreativ och mycket tankeväckande problematisering av ett fast textbegrepp, se Christian Mehrstam, *Textteori för läsforskare*, Göteborg: Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, 2009.

7 Iser, *The Act of Reading*, s. 152.

8 Mitt fokus ligger alltså på den serie postumt utgivna föreläsningar som utgavs 1962 med titeln *How to Do Things with Words*. Här gör Austin upp med sin egen tidigare distinktion (i *Other Minds*, 1946) mellan konstativer och performativer, det vill säga mellan yttranden som är ”sayings” och yttranden som är ”doings” (utfästelser, tillrättavisningar o.s.v.), och hävdar helt frankt att även påståenden och beskrivningar egentligen är talhandlingar (*How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955* (1962), New York: Oxford U.P., 1973, se särskilt s. 99–131).

9 Lars Ahlin, ”Romanläsaren som estetiskt problem”, i förf:s *Estetiska essayer: Variationer och konsekvens*, Stockholm: Bonniers, 1994, s. 120f., min kursiv. Texten är ett manuskript till ett i samtiden mycket uppmärksammat, nästan tre timmar långt föredrag som Ahlin höll på Biskops-Arnö i september 1960. Begreppet ”gerundivum” är ursprungligen en grammatisk beteckning för en latinsk verbform med ändelsen ”-ndus” som fungerar som ett adjektiv med betydelsen ’det som borde eller måste göras’. Ahlin har emellertid närmast hämtat termen från den brittiske filosofen P.H. Nowell-Smith, som talar om ”G-words”, det vill säga gerundiver, som de ord som ”imply not merely that the relevant person is likely to have a certain reaction, but that he ought to have it” (*Ethics*, London: Penguin, 1954, s. 151).

det litterära verket 'i sig'.[10] Föreliggande utkast ryms inom det sistnämnda området, som sedan Wayne C. Booths insats i *The Rhetoric of Fiction* (1961) har utvecklats till en av de mest vitala litteraturvetenskapliga forskningsgrenarna.[11] Responsestetiken är dock på intet sätt en enhetlig eller lättöverskådlig disciplin. Frågan om läsaren i litteraturen har ställts i flera olika perspektiv – retoriska, strukturalistiska, fenomenologiska, hermeneutiska, psykoanalytiska, sociohistoriska etc. – som därtill ofta överlappar och kompletterar varandra i de konkreta analyserna.[12] Emellertid finns centrala och synvinkelförenande spörsmål, varav ett av de mest grundläggande är det om den inskrivna läsarens nivå och karakteristik, en fråga som har manat fram termer som ”mock reader” (Gibson/Booth), ”superreader” (Riffaterre), ”intendierte Leser” (Wolff), ”narrataire”/”narratee” (Genette/Prince), ”implied reader” (Iser), ”model reader” (Eco) och ”encoded reader” (Brooke-Rose), för att bara nämna några i mängden.[13] Jag kommer här inte att närmare gå in på eller distinkt positionera mig i förhållande till denna uppsjö av olika begrepp, men ansluter mig till den i stort sett genomgående tendensen att tala om den aktualiserade mottagarinstansen i termer av ”läsare”, helt enkelt därför att det bär med sig den i denna undersökning aktuella synen på verket som ett kommunikativt riktat och inbjudande eller manande fenomen, istället för som ett autonomt objekt.

Jag definierar den adresserade läsare jag i det följande intresserar mig för som den nivåmässigt ekvivalenta motparten till *den implicite författaren*, en beteckning som myntades av Booth i *The Rhetoric of Fiction*. Den implicite författaren är för Booth den verklige författarens ”second self”, ett inskrivet 'andra jag' som läsaren konstruerar ur summan av de utläsbara betydelserna och som utgör den övergripande norm som styr förståelsen av alla utsagor, handlingar och känslor i verket:

> Our sense of the implied author includes not only the extractable meanings but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of the characters. It includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which *this* implied author is committed, regardless of what party his creator belongs to in real life, is that which is expressed by the total form.[14]

---

10 Iser, *The Act of Reading*, s. x.

11 Givetvis kan även Louise Rosenblatts *Literature as Exploration*, vars första version publicerades så tidigt som 1938, betraktas som ett pionjärverk inom det responsestetiska fältet. Det dröjde emellertid till 1970-talets slut innan Rosenblatts insats på allvar erkändes, och då främst med betydelse för och inverkan på den starkt växande litteraturdidaktiska forskningen (se Gladdys Westbrook Church, ”The Significance of Louise Rosenblatt on the Field of Teaching Literature”, *Inquiry* 1997:1, ss. 71–77 samt Gun Malmgrens förord till den svenska översättningen av *Literature as Exploration* (*Litteraturläsning som forskning och upptäcktsresa*, övers. Sven-Erik Torhell, Lund: Studentlitteratur, 2002, s. 5f.)).

12 Se Susan R. Suleiman, ”Introduction”, i *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, red. förf. & Inge Crosman, Princeton: Princeton U.P., 1980, ss. 3–45, för en uppslagsrik översikt. För senare arbeten inom området, se t.ex. *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*, red. James L. Machor & Philip Goldstein, New York: Routledge, 2001.

13 Walker Gibson, ”Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers” (1950), i *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, red. Jane P. Tompkins, Baltimore & London: John Hopkins, 1980, ss. 1–6; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1961, s. 137ff.; Michael Riffaterre, ”Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's 'Les Chats'” (1966), i *Reader-Response Criticism*, s. 36ff.; Erwin Wolff, ”Der intendierte Leser”, *Poetica* 4 (1971), ss. 140–166; Genette, ”Discours du récit”, s. 265ff. & *Nouveau discours du récit*, s. 90ff.; Gerald Prince, ”Introduction to the Study of the Narratee” (1973), övers. Francis Mariner, i *Reader-Response Criticism*, ss. 7–25; Iser, *The Act of Reading*, s. 34ff.; Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Text*, Bloomington: Indiana U.P., 1979, s. 7ff.; Christine Brooke-Rose, ”The Readerhood of Man”, i *The Reader in the Text*, ss. 120–148.

14 Booth, *The Rhetoric of Fiction*, s. 73f. Den oupplösta paradoxen i Booths redogörelse för den implicite författaren – som alltså å ena sidan framställs som något den verklige författaren skapar (se särskilt s. 70f.;

För Booth är den implicite författaren inte minst bäraren av ett verks *ethos*, dess underförstådda rättesnören och värderingar, som alltså, påpekas det i en mycket uppmärksammad diskussion, kan stå i kontrast till en berättares normer och värderingar – det är just en sådan etisk distans mellan implicit författare och yttrandeinstans som karakteriserar ett verk med en bedräglig eller opålitlig berättare.[15]

Värt att notera i Booths redogörelse för den litterära fiktionens retorik är i vårt sammanhang den helt och hållet speglande roll som tilldelas den implicite författarens motpart – *och* den verklige läsaren. Läsarens ”second self” är helt enkelt, vid en korrekt identifikation, detsamma som författarens ”second self”, och läsning handlar för Booth idealt om att i tolkningen anamma verkets övergripande norm: ”the implied author of each novel is someone with whose beliefs on all subjects I must largely agree if I am to enjoy his work”; ”the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement”.[16] Detta innebär inte bara att Booth får problem med och kritiserar litteratur som inte bär fram något stabilt och icke-ironiskt *ethos* – som vägrar att ta ställning (likt t.ex. Becketts texter)[17] – utan också att läsaren tilldelas en roll som starkt tenderar mot det statiska och odynamiska.

Om den förutsatta läsaren på så vis är något av en ’sidekick’ hos Booth, så lyfts instansen i fråga upp till en huvudroll i Isers fenomenologiskt inriktade responsestetik. Visserligen förbinder även Iser denna läsare – nu (helt klart med inspiration från Booths ”implied author”) kallad just ”the implied reader” – med det litterära konstverkets övergripande ”vision”, men utan Booths betoning på normer och värderingar (och därmed inte med dennes pejorativa inställning till ’normlös’ ordkonst) och utan att på samma vis låsa fast den faktiska läsningen i det retoriska mönstret. Iser beskriver så den implicite läsaren som

> a textual structure anticipating the presence of a recipient without necessarily defining him: this concept prestructures the role to be assumed by each recipient, and this holds true even when texts deliberately appear to ignore their possible recipient or actively exclude him. Thus the concept of the implied reader designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text.[18]

Till denna inviterande och manande appellstruktur har den verklige läsaren att förhålla sig aktivt, aktualiserande sitt eget ramverk av konventioner och förväntningar (repertoar) istället för att bara passivt avläsa textens – ja, Iser menar till och med att den implicite läsaren förlorar sin funktion om läsaren helt och hållet accepterar den roll som texten förser honom eller henne med.[19] Det är i anknytning till detta, att textsystemet tillåter olika fullbordanden, som Iser talar om ”gaps” eller ”structured blanks” som den axel runt vilken hela interaktionen mellan text och läsare roterar.[20] Dessa textens tomrum eller obestämdheter väcker läsarens produktivitet (och relativa frihet) till liv; de bjudande tomrummen blir under läsningens (och

144), och å andra sidan beskrivs som något läsaren konstruerar under receptionsprocessen (se särskilt s. 71) – lyfts på ett klargörande vis fram i Tom Kindt & Hans-Harald Müller, *The Implied Author: Concept and Controversy*, Berlin: de Gruyter, 2006, s. 58ff.

15 Booth, *The Rhetoric of Fiction*, s. 157ff.; 211–266.

16 Ibid., s. 137; 138.

17 Se Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1974, s. 240ff.

18 Iser, *The Act of Reading*, s. 34.

19 Ibid., s. 36f.

20 Ibid., s. 169.

omläsningens) gång ifyllda och korrigerade i en kontinuerlig tolkningsprocess där läsarens bidrag hela tiden stäms av mot textens strukturella helhet.[21]

Föreliggande ansats utgår visserligen från Booths och Isers begrepp om implicit författare och implicit läsare, men förskjuter intresset bort från en hermeneutisk syn på läsning som *tolkning* – som ett sökande efter enhet och signifikans – och bort från fokuseringen av kategorierna som sammanfallande *textstrukturer*.[22] Jag inriktar mig istället på det litterära *verket*, d.v.s. på läsaktens realisering av texten, och fäster – med större emfas och snävhet än Booth och Iser – blicken på en till synes banal aspekt av denna konkretisation, en aspekt som jag med t.ex. Lars Ahlin vill stipulera som grundläggande för allt språk, och därmed all litteratur: ”Ordet är ett meddelelsemedel som har betydelse och värde endast då det blir ’riktat till någon om något’.”[23] I det citerade sammanhanget är Ahlin först och främst angelägen om att diskutera konsekvenserna av denna insikt om språkets grundläggande riktadhet för ordkonstnärens arbetssätt, men frågan har minst lika stor bäring i ett läsperspektiv. Jag menar med Christian Mehrstam att ett viktigt, för att inte säga primärt och oundvikligt steg i läsakten är läsarens frambringande av verket – ’transaktionalisten’ Mehrstam kallar det ”texten” – som ”inriktat på att få till stånd en specifik sorts reaktioner, och därefter att läsaren i sin respons förhåller sig till den riktade text hon själv har koncipierat”.[24] Med andra ord: Att läsa är inte bara, eller ens först och främst, att avkoda mening, referens och signifikans. Att läsa är också och ofrånkomligt att realisera och erfara en riktadhet, en appell, ett *tilltal* – och i koncipieringen av denna ”adressivitet” ingår naturligtvis konstruktionen av ett för tilltalet ansvarigt, virtuellt subjekt, vilket alltså är det fenomen för vilket jag här vill reservera begreppet ’implicit författare’.[25]

Märk väl: I ett *textperspektiv* är det egentligen missledande att tala om implicit författare/läsare; Beata Agrell påpekar t.ex. helt riktigt att den prefiguration som Iser kallar ”implicit läsare” bättre fångas in av begreppet ”appellstruktur”.[26] I ett *verkperspektiv* är saken dock, vill jag hävda, en annan: I interaktionen mellan text och läsare är koncipieringen av och förhållandet till en övergripande (och i texten alltså blott strukturellt prefigurerad) avsändarinstans, den implicite författaren, och dess likaledes virtuella adressat, den implicite läsaren, ett

---

21 För en distinkt och klargörande redogörelse för centrala linjer i Isers interaktionsteori, se Beata Agrell, ”Mellan raderna? Till frågan om textens appellstruktur”, i *Främlingskap och främmandegöring: Förhållningssätt till skönlitteratur i universitetsundervisningen*, red. Staffan Thorson & Christer Ekholm, Göteborg: Daidalos, 2009, s. 39f.

22 Visserligen talar Iser om den implicite läsaren inte blott i ett textperspektiv, utan också i ett verkperspektiv. Men även här tenderar det betecknade att sammanfalla på ett, utifrån min synvinkel, odynamiskt och problematiskt vis. Den implicite läsaren som textuell struktur respektive som strukturerad akt förhåller sig till varandra, menar Iser, ”in much the same way as intention and fulfillment” (*The Act of Reading*, s. 36).

23 Lars Ahlin, ”Konstnärliga arbetsmetoder”, *40-tal* 1947:4, s. 131. (Ahlin citerar här Paul Valéry, som enligt Ahlin fick ”den tunga lotten att genomskåda den puristiska poesins självständighetsförklaring”.) Definitionen av språk som något riktat är förstås varken ny eller radikal – vilket är en del av min poäng: vi finner den i flera av den moderna filosofins och lingvistikens riktningar, och inom litteraturvetenskapen är uppfattningen vanlig alltsedan Roman Jakobsons och Michail Bachtins (se not 25) högst olika, men lika inflytelserika varianter.

24 Mehrstam, *Textteori för läsforskare*, s. 59.

25 Begreppet ”adressivitet” är hämtat från Michail Bachtin: ”Ett viktigt (konstituerande) kännetecken på ett yttrande är dess *riktning* till någon, dess *adressivitet*. Till skillnad från språkets betydelsebärande enheter – ord och satser –, som inte är personliga, inte tillhör någon och inte är adresserade till någon, har yttrandet såväl upphovsman (och alltså expressivitet, vilket vi redan har nämnt) som adressat” (”Frågan om talgenrer”, övers. Helena Bodin, i *Genreteori*, red. Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius, Lund: Studentlitteratur, 1997, s. 234).

26 Agrell, ”Mellan raderna?”, s. 39. Se Iser, ”Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedindung literarischer Prosa” (1970), i *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, München: Wilhelm Fink, 1975, s. 241.

konstituerande element. Därmed upprättas ett retoriskt kraft- och spänningsfält till vilket den verklige läsaren förhåller sig i läsningen.

Det ordlösa tilltalet: illokution och gerundivum

Seymour Chatman argumenterar för giltigheten och användbarheten av begreppet ”implicit författare” på grundval av receptionsorienterade linjer som i viss mån liknar de jag här etablerat. Han påpekar så att termen säkerställer att den verklige läsarens förhållande till texten inte förenklas och reduceras. Varje läsning av en fiktionsberättelse ”reconstructs it intent and principle of invention”,[27] menar Chatman, och gör följande distinktion mellan denne implicite författare och (den extradiegetiske) berättaren:

> In my view, it makes sense to attribute to every narrative fiction an agency that does not personally tell or show but puts into the narrator’s mouth the language that tells or shows. The implied author has no ”voice.”. The implied author only empowers others to ”speak.” The implied author ”says” nothing.[28]

Distinktionen mellan en övergripande, *ordlös* diskurs och fiktionstextens manifesta yttranden är fruktbar, och än mer så, menar jag, i det perspektiv jag valt att anlägga.[29] Medan Chatman kvarhåller textperspektivet, och talar om att läsningen ”*reconstructs*, not *constructs*” den implicite författaren – ”The text is itself the implied author”[30] – vill jag ju hävda en förstärkt distinktion: de manifesta yttrandena hör *texten* till, medan den implicite författarens styrande aktivitet aktualiseras inom ramen för *verket*, som en manande *energi* riktad mot den position i verket jag här benämner den implicite läsaren. I mina ögon är en sådan teoretisk konstruktion inte bara mer plausibel än Chatmans,[31] utan också mer produktiv.

Detta visar sig inte minst i tillämpningen av talaktsteori på ämnet i fråga. Till skillnad från tidigare försök att diskutera litteratur i ett talaktsteoretiskt perspektiv – jag tänker då särskilt på John R. Searle – intresserar jag mig här egentligen inte för fiktionskapandet som sådant. Istället för att, som Searle, (med tämligen orimliga, om än roande följder) fokusera den för

---

27 Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca & London: Cornell U.P., 1990, s. 74.

28 Ibid., s. 85.

29 Min användning av termen ’diskurs’ motiveras dels av de konnotationer av makt som ett modernt diskursbegrepp bär med sig, och dels av en medveten problematisering av Émile Benvenistes klassiska distinktion mellan *histoire* och *discours*. Historien karakteriserar berättelsen i tredje person – vilket enligt Benveniste uttrycker en ”non-personne”, en icke-person – och allmän förfluten tid, medan diskursen utgör ett mycket vidare, såväl muntligt som skriftligt fält: diskurs är alla yttranden vilka implicerar ett yttrande jag och ett mottagande du, och en intention hos det förra om att på något sätt påverka det senare. Diskurs är ett expressivt och subjektivt modus, medan historia är ett narrativt och objektivt; diskursen organiserar sig runt den talande, medan det historiska yttrandet skapar betydelser som ’glömmer sagesmannen’: ”Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes.”. (*Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966, s. 238ff.) Gérard Genette påpekar apropå Benvenistes lingvistiska modell – som ju är synnerligen intressant i relation till fiktionsprosa – att de båda modi nästan aldrig uppträder i ren form: ”il y a presque toujours une certain proportion de récit dans le discours, une certain dose de discours dans le récit”. Orenheten är dock asymmetrisk – eftersom diskursen är den bredaste och mest universellt naturliga framställningsformen kan den använda sig av historia utan att upphöra att vara diskurs; den historiska berättelsen slutar däremot att vara historia när diskurs uppträder i den. (”Frontières du récit”, i förf:s *Figures II*, Paris: Seuil, 1969, s. 64ff.) Här vill jag som synes driva Genettes synpunkt ett steg längre. I mitt perspektiv är alla yttranden, vare sig de innehåller narration eller inte, i grund och botten av diskursiv karaktär.

30 Chatman, *Coming to Terms*, s. 74; 81.

31 Se Gérard Genettes textorienterade kritik av begreppet implicit författare från Booth och framåt (*Nouveau discours du récit*, s. 93–107).

texten ansvarige *författaren*, som ”pretends to perform a series a illocutionary acts”,[32] lokaliseras den övergripande talakten – och då i synnerhet dess *illokutionära* aspekt, dess uppfordrande och responsinbjudande *kraft* – här *inom* det litterära verket, d.v.s. som en intentionell och performativ handling som koncipieras i läsningen och är virtuellt verksam under dess gång (se ovan).[33] Med Lars Ahlin kan vi således betrakta den litterära texten som ett gjort ting (ett ”fiktum”)[34] och ett verktyg vars gerundiva handlingskaraktär realiseras först under läsakten, då den estetiska orten eller situationen – ett nyckelbegrepp i Ahlins tänkande – uppstår:

> Läsaren är en cooperator, en konstnärlig medarbetare, en medskapare av de estetiska orterna. Och dessa orter ingår i hans liv och i ingen annans; att tro att vi kan införa likriktning genom en ”rätt” analys av en dikt, en roman eller ett annat konstverk är en försmädelse mot det estetiska livets rikedom. […]
>
> Ett verktygs värden ligger i dess bruk. Det har gjorts för att nyttjas. De estetiska värdena har verbkaraktär. Det är handlingar-händelser det rör sig om. Och dessa handlingar-händelser är verkliga.[35]

Jag kommer här inte att närmare fördjupa mig i Ahlins bitvis kryptiska – men ständigt fascinerande – utläggning om litteraturens egentliga realisering som verb eller handling i läsakten, ”i tiden eller i livet, då i detta ords biografiska betydelse”.[36] Emellertid är det värt att, likt Agrell, understryka att denna realisering enligt Ahlin i grund och botten innebär att textens estetisk-grammatiska böra-former, dess gerundivum utlöses ”som *personligt tilltal*, vilket sätter verket ’i rörelse’”.[37] Det perspektivet får tjäna som bjudande bakgrund till det följande, där jag kort och tentativt – och i skissartad anknytning till ett par litterära exempel – kommer att diskutera en av de mest primära aspekterna av fiktionslitteraturens illokutionära *verk*-samhet, nämligen den som rör spatialitet.

---

32 John R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge U.P., 1979, s. 65. I en famös sekvens diskuterar Searle det faktum att vissa av referenserna i en fiktionell narration inte är av det för fiktionen specifika låtsade, simulerade slaget: ”Most fictional stories contain non-fictional elements: along with the *pretended* references to Sherlock Holmes and Watson, there are in Sherlock Holmes *real* references to London and Baker Street and Paddington Station”. Och skillnaden mellan dessa element är, menar Searle, påtaglig: ”if Sherlock Holmes and Watson go from Baker Street to Paddington Station by a route which is geographically impossible, we will know that Conan Doyle blundered even though he has not blundered if there never was a veteran of the Afghan campaign answering to the description of John Watson, MD” (ibid., s. 72). Searles exempel är väl för övrigt inte det mest entydiga. Visserligen är *gatan* där Holmes bor en geografisk realitet, men *gatunumret* – 221b – har aldrig existerat.

33 I ett av de hittills mest ambitiösa och tänkvärda försöken att anlägga ett talaktsteoretiskt perspektiv på skönlitteratur gör Mary Louise Pratt följande grundantagande: ”Literature itself is a speech context. And as with any utterance, the way people produce and understand literary works depends enormously on unspoken, culturally-shared knowledge of the rules, conventions, and expectations that are in play when language is used in that context” (*Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington & London: Indiana U.P., 1977, s. 86). Utan att egentligen ha något att invända mot denna beskrivning, vill jag här tillföra den aspekt av den litterära ’talkontexten’ som visar sig genom införandet av ett fenomenologiskt verkperspektiv och ett begrepp om den implicite författaren som ’talare’.

34 Se Ahlins utskiljande av ’fikta’ från ’fakta’ som en klass av ”instrumentella realiteter” som har ”en radikalt annan ontologisk status än vad fakta har”. Fikta existerar nämligen ”genom konvention (exister par convention)”. (”Fakta och fikta”, i förf:s *Sjung för de dömda! Sjung för dem som lever mellan tiderna*, Stockholm: Bonniers, 1995, ss. 59–69.) (Artikeln lästes upp som radioföredrag i P2 den 1 juni 1966.)

35 Ahlin, ”Romanläsaren som estetiskt problem”, s. 121f.

36 Ibid., s. 121.

37 Agrell, ”Mellan raderna?”, s. 30, min kursiv. Överhuvudtaget är Agrells utläggning av Ahlins pragmatiska estetik den i många avseenden hittills mest klargörande (se ibid., s. 28–34).

Lokaliseringen som grepp

”Le langage est créateur lorsqu’il met au service de la fiction”, påpekar Gérard Genette apropå den fiktionella textens grundläggande rumsskapande karaktär.[38] I mitt perspektiv är detta rumsskapande det första steget i läsakten, och är alltså snarare ett kreerande som läsaren står för, genom att välja att positivt respondera på de kontextuella eller paratextuella läsanvisningar som är bilagda texten.[39] Det fiktionella rummet finns alltså inte i texten, bara i verket, försåvitt läsaren koncipierar texten som fiktion. Men i ett andra steg sätts denna fiktionella verklighet i förhandling, i likaledes spatiala förhållanden, genom att den implicite läsaren placeras och förflyttas relativt fiktionsrummet i fråga. Det är denna andra fas jag, en smula provokativt, vill kalla ’lokaliseringen som grepp’.

Frasen anspelar givetvis på Viktor Šklovskijs klassiska essä ”Konsten som grepp” (1917; 1925), där det hävdas att litterariteten, d.v.s. det som gör en språklig artefakt till konst, uppstår genom formella grepp (främmandegöringen och den medvetet försvårade formen) inriktade på att desautomatisera vaneläsandet (betraktat som ett uttryck för vår vardagliga förtvinade livsförnimmelse i sin helhet) och skapa distans till det välbekanta så att det blir uppmärksammat och sett på nytt, *som* nytt.[40] Det som än idag gör Šklovskijs ansats aktuell, trots dess kanske föga moderiktiga koppling till såväl formalistiskt textstudium som marxistisk alienationsteori, är den pragmatiska, receptionsorienterade attityden: att den konstnärliga texten beskrivs som riktad på mottagaren och syftande till att förändra dennes förutsatta sätt att läsa texten – och ytterst världen (vilket f.ö. är just vad Bertolt Brechts teaterorienterade och mer uppenbart politiska vidareföring av Šklovskijs utkast tar fasta på). Av särskilt intresse i mitt sammanhang är den aspekt av riktadheten Šklovskij kallar *främmandegöring* (*ostranenija*), en ”frigörelse från varseblivningens automatism”[41] som bygger på etableringen av en för ett ’verkligt’, icke-automatiserat seende nödvändig *distans* till det beskrivna objektet.[42]

Teorin om lokaliseringen som grepp – ett grepp som här tillskrivs den implicite författaren – har Šklovskijs främmandegöringsbegrepp som utgångspunkt, men i ett verkimmanent perspektiv, med det spatiala förhållande mellan fiktionsvärld och implicit läsare som upprättas till följd av verkets adressivitet för ögonen. I detta begränsade utkast – som emanerar ur ett postdoktoralt forskningsprojekt jag nyligen påbörjat – fokuserar jag förhållandet i fråga i termer av ”centrifugalitet” och ”centripetalitet”, begrepp hämtade från responsestetikern Karlheinz Stierle. Stierle använder termerna för att beskriva två olika former av reception: 1) när läsarens förväntningar hela tiden infrias av texten slungas hon ut ur verkligheten och in i

38 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris: Seuil, 1991, s. 17.

39 Begreppet ’paratextualitet’ betecknar i Gérard Genettes transtextuella taxonomi relationen mellan den ’egentliga’ litterära texten och dess ’sidotexter’, det vill säga alltifrån titel, baksidestext, förord, motton och kapitelrubriker (peritext) till manuskript och författarkommentarer (epitext). Genette liknar paratexten vid en tröskel eller vestibul; den utgör en vagt avgränsad zon mellan verkets ’ute’ och ’inne’, inom vilken ett av pragmatiska och strategiska överväganden präglat auktoralt styrande tilltal har en privilegierad plats. (Se *Palimpsestes*, s. 7–14; *Seuils*, Paris: Seuil, 1987, s. 8–11.) För den vidare kontextens betydelse för etableringen av den litterära yttrandeformen, se Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, s. 86ff.

40 Viktor Šklovskij, ”Konsten som grepp”, övers. Bengt A. Lundberg, i *Form och struktur: Texter till en metodologisk tradition inom litteraturvetenskapen*, red. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg, Stockholm: PAN/Norstedts, 1971, s. 50f.

41 Ibid., s. 52.

42 Se Carlo Ginzburg, ”Making Things Strange: The Prehistory of a Literary Device”, *Representations* 56 (1996) för en genomgång av bl.a. denna aspekt, vars förhistoria Ginzburg spårar ända tillbaka till Marcus Aurelius, som redan på 100-talet e.Kr. hävdade att ”we must learn to look at things from a distance” (ibid., s. 11).

fiktionsvärlden, vilket är receptionens *centrifugala* kraft; 2) när läsarens förväntan bryts av texten rycks hon tillbaka till verkligheten bort från fiktionsvärlden och blir påmind om dess låtsaskaraktär, vilket är receptionens *centripetala* kraft.[43] Här vill jag pröva att lyfta ut de båda begreppen från Stierles textstrukturorienterade och värderande kontext – där det framför allt gäller att inte falla offer för den centrifugala kraft som i synnerhet byggs upp av ”the popular novel”[44] – och helt enkelt använda dem för att beskriva de illokutionära förflyttningar av den implicite läsarens lokalitet visavi diegesen och de manifesta yttrandesituationerna (inklusive den extradiegetiska berättarsituationen) som manas fram i verket.

I mitt perspektiv beskriver så den centrifugala rörelsen en receptionell *identifikation* med element i den skildrade världen, en rörelse som realiseras försåvitt den övergripande adressivitet som koncipieras i läsakten innefattar ett (slarvigt uttryckt ’realistiskt’, bättre formulerat ’mimetiskt’) anspråk på att beskriva en verklighet som i en eller annan mening, direkt eller indirekt (i både historiskt och geografiskt avseende), är läsarens. Denna centrifugala rörelse, d.v.s. lokaliseringen av den implicite läsaren *i* det fiktionella rummet, som förvisso är en central aspekt av det fiktionella verkets pragmatiska kraftspel, står i ett intimt men spänningsfullt förhållande till den likaledes grundläggande centripetala rörelsen, som alltså beskriver en receptionell *distansering* från den skildrade världen, d.v.s. en lokalisering av den implicite läsaren *utanför* det fiktionella rummet, vilken realiseras försåvitt den övergripande adressiviteten koncipieras som i första hand ett ’tal’ *till* läsaren, om fiktionen. Som främmandegöring tar den centripetala rörelsen gestalt i den mån den tar spjärn emot en centrifugal rörelse, och därmed aktualiserar ett distanserat perspektiv på fiktionen i sin helhet.

Flykt, främlingskap, litteraritet

Jag låter avslutningsvis, och i all korthet, två romaner – som inte bara receptionellt, utan även tematiskt aktualiserar främlingskap – tjäna som illustrationsexempel på hur lokaliseringen som grepp (i det här begränsade avseende jag ovan redogjort för) på skiftande vis kan komma till uttryck. För att göra saken mer intressant och ställd på sin spets har jag valt att göra det extra svårt för mig genom att välja två berättelser i första person, d.v.s. fiktioner där förhållandet mellan implicit författare och extradiegetisk berättare respektive implicit läsare och narrat (narrataire/narratee) är särskilt intrikat. Och saken blir kanske inte mindre spännande av att det är fråga om två jag-berättare som bägge är/blir mördare.

Den danskfödde norrmannen Aksel Sandemoses *En flyktning krysser sitt spor* (1933) är kanske mest känd för formuleringen av Jantelagen, en pastisch på de tio budorden lagd i munnen på småstadens avvikarförtryckande arbetarkollektiv som inte minst i Sverige fått ett stort genomslag.[45] *En flyktning krysser sitt spor* är berättelsen om hur berättarjaget, arbetarpojken Espen Arnakke från danska Jante, blev en mördare – berättandet äger rum 17 år efter detta mord på vännen/rivalen John Wakefield i Misery Harbor, New Foundland, dit Arnakke kom som sjöman. Romanen tar gestalt som, med Anna Forssberg Malms ord, ”en fiktiv psykoanalys […] eller självanalys, då en analytiker saknas”. Men, tillägger Forssberg

43 Karlheinz Stierle, ”The Reading of Fictional Texts”, i *The Reader in the Text*, s. 87f.

44 Ibid., s. 87.

45 I en dubbelessä har jag redogjort för den svenska receptionen – i vid kulturell mening – av Sandemoses (typiskt modernistiska) budord, ett tämligen oreflekterat mottagande som den 29 oktober 1998 tog sig närmast absurt uttryck i form av ett kommunfullmäktigebeslut (på socialdemokratiskt initiativ!) i den värmländska orten Torsby: ”I Torsby kommun är Jantelagen upphävd.” (Se Ekholm, ”Jantelagen i Torsby: Sandemose och den kommunala demokratin”, *Dagens Nyheter*, 13 & 14/6 2000.)

Malm, ”[d]et inskrivna duets funktion kan möjligen jämföras med en (fiktiv) psykoanalytikers – duet är den punkt diskursen på ett konkret plan riktas mot”.[46]

Det ligger i jagberättelsens natur att öppna upp för en koncipiering av den implicite författaren som identisk med jagberättaren, d.v.s. att den övergripande illokutionära kraften – ’the voiceless putting into the narrator’s mouth the language that he tells’, för att travestera Chatman – införlivas med den manifesta, narrativa utsägelsen. En sådan textkonkretisation innebär i sig en etablering av centrifugalitet; att identifiera den implicite författaren med berättaren är, så att säga per definition, att identifiera den implicite läsaren med narraten, d.v.s. det av det berättande jaget förutsatta och/eller explicit tilltalade duet. I *En flyktning* initieras denna centrifugala rörelse direkt – ”Nu vil jeg fortelle alt”[47] – och vidmakthålls genom en direkt och på sina ställen intimiserande du-apostrofering romanen igenom.[48]

Detta förhållande har avgörande betydelse för beskrivningen av Jante och den förtryckande Jantelag som jaget sätter fram som den yttersta orsaken till att han blev en mördare.[49] Jagets dräpande kritik av det nivellerande grupptrycket överförs till duet, en överföring av distans till det skildrade samhället som till och med tar sig konkret uttryck i en direkt och idealiserande konstruktion av adressaten som helt och hållet frikopplad från kollektivets förbannelse: ”Du er ikke fra Jante”.[50] Den centrifugala rörelsen yttrar sig alltså här, en smula paradoxalt, som en lokalisering av den implicite läsaren *utanför* diegesen, utanför Jante som bjudande verklighetsbeskrivning, men ändå distinkt *inuti* fiktionen, såtillvida att den implicite läsarens position likställs med den position relativt diegesen som intas av den instans som fiktionen spelar med som sin producent.

Mot denna centrifugalitet står dock en minst lika kraftfull centripetalitet, som etableras av jagets påtagliga, bitvis mycket påstridiga kontroll av duet, som både direkt och indirekt beskrivs som någon som måste övertalas, övertygas och övermannas; som lika mycket ett objekt för jagets aggression som Jante.[51] Einar Eggen har påpekat att Jantelagen i själva verket är Espens hållning gentemot andra (även om han själv projicerar den monotona besvärjelsen på omgivningen),[52] och detta gäller också aspekter av berättarjagets hållning till den adresserade andre. ”Du er ikke fra Jante” uttrycker alltså inte bara en idealiserande allians, utan också ett diskvalificerande distanstagande. Därmed realiseras en lokalisering av den implicite läsaren *utanför* fiktionen, som inte bara banar väg för rekoncipiering av den implicite författaren som en i förhållande till jagberättaren överordnad läsaradresserande instans, utan också öppnar upp för ett på allvar ’seende’ perspektiv på den därmed *framvisade* fiktionen i sin helhet.

I Albert Camus roman *L’Étranger* (1942) präglas förhållandet till diegesen i huvudsak av centrifugalitet, men relationen till jagberättaren av centripetalitet. Redan i och med de första meningarna, som närmast dryper av moralisk och känslomässig indifferens, bryts – i varje fall

46 Anna Forssberg Malm, *Kollisioner: Aksel Sandemose som outcast och monument*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1998, s. 27. Forssberg Malms utmärkta studie av *En flyktning* (s. 27–64) har, väl att märka, haft stor betydelse för de synpunkter på Sandemoses roman som jag här anför.

47 Aksel Sandemose, En flyktning krysser sitt spor: Fortelling om en morders barndom, Oslo: Tiden, 1933, s. 5.

48 Det intima tilltalet kan ta sig t.ex. följande uttryck: ”Her skal du få høre” (ibid., s. 85); ”Du sa her om dagen at jeg snakket svært lite om penger” (ibid., s. 199).

49 Jfr Randi Birn, *Aksel Sandemose: Exile in Search of a Home*, Westport & London: Greenwood P., 1984, s. 31; 38f., där mordet tvärtom tolkas som Espens slutgiltiga uppror mot Jantelagen. Forssberg Malm problematiserar dock den läsningen: ”Framför allt utövas ju Jantelagen i riktning från Espen till John Wakefield, så kraftigt till och med att det resulterar i mord. ’Du skal ikke le av *oss*.’” (*Kollisioner*, s. 45.)

50 Sandemose, *En flyktning krysser sitt spor*, s. 100.

51 Se Forssberg Malm, *Kollisioner*, s. 49f.

52 Einar Eggen, *Espen Arnakke og hans verden: Bidrag til en analyse av ”En flyktning krysser sitt spor”*, Oslo: Aschehoug, 1981.

i de allra flesta konkretisationer av texten – den för jagberättelsen karakteristiska identifikationen av den implicite författaren med berättaren:

> Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués." Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.[53]

Att jaget, Meursault, som romantiteln antyder, är en främling i den med realistiskt anspråk skildrade verklighet som manas fram i verket framgår med all tydlighet – i alla hans reaktioner och relationer, och slutligen konkretiserat i domstolsdomen – och detta fundamentala främlingskap motsvaras alltså av förhållande till den implicite läsaren, som illokutionärt bjuds in till ett kritiskt betraktande av jagberättarens säganden och göranden, denne Meursault som "acts in a human situation as though human relationships, and therefore responsibilities, do not exist", som Germaine Brée beskriver det.[54]

Det i mitt perspektiv intressanta med denna stora lilla roman är att den distans till och kritiska betraktande av berättarinstansen som manas fram i den första delen av berättelsen genom den andra delen självt blir objekt för skarp kritik. Det hela sker ordlöst, manifesterat i kompositionen, som ju sönderfaller i två, nästan exakt lika långa kapitel, som uppenbart står i ett speglande förhållande till varandra,[55] och som båda avslutas med mord: Meursault dödar en arab / staten står i begrepp att avrätta Meursault – inte därför att han mördat, utan på grund av sådant som att han inte gråtit på sin mors begravning. Försåvitt verkets första del koncipieras enligt ovan, med en kritisk distans till jagberättaren, innebär den andra delen – där Meursault döms till döden – inte bara en konkret lokalisering av denna värderande distansering i den diegetiska verkligheten, utan också en manande beskrivning av denna den implicite läsarens tidigare dömande attityd som betydligt mer orättfärdig och mordisk än den som gestaltas i Meursault. En sådan reflexivt giltig uppfattning av romanen är emellertid bara möjlig i den mån jag som verklig läsare relaterar till den implicite författarens intrikata och processuellt dynamiska lokaliseringar av den implicite läsaren i förhållande till berättare och dieges, och upplever denna ordlöst performativa gestik som ett gerundivt, uppfordrande tilltal. Därmed binds jag måhända slutligen vid den personliga ort utanför fiktionen som är själva förutsättningen för det litterärt estetiska, i den mån detta definieras som en händelse i mottagarens liv; i den läsande och därmed svarande människans rum – inte i texten. Och den händelsen skulle kanske kunna vara lik den som avslutar *L'Étranger*, som ju egentligen inte ebbar ut i mörker och Meursaults död, utan i gryning och hans medvetandes (pånytt)födelse.

53 Albert Camus, *L'Étranger*, Paris: Gallimard, 1942, s. 9.
54 Germaine Brée, *Camus*, New Brunwick & New Jersey: Rutgers U.P., 1959, s. 109.
55 Se t.ex. Pierre-Georges Castex, *Albert Camus et "L'Étranger"*, Paris: Libraire José Corti, 1965, s. 103ff.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/016/

Minnenas materialitet i Breven som aldrig kom av Mauricio Rosencof (Det begränsade rummets dimensioner i fängelseberättelsen (Uruguay 1985–2008))

Anna Forné
Göteborgs Universitet
Institutionen för språk och litteraturer
anna.forne@gu.se

The aim of this article is to analyze the reconstruction of the family genealogy and personal identity that the Uruguayan author Mauricio Rosencof carries out the novel *The letters that never came*. The materiality of memory plays an important role in *The letters that never came*; the superimposed stories are configured by means of spaces and objects linked to the infancy of the protagonist as well as to the family history. In the novel a double play is installed in which the referential immediacy is combined with complex strategies of fictionalization analyzed in three parts, corresponding to the most important commemorative pieces in the novel: the family pictures, the letters and the word.

Bakgrund

I Uruguay, till skillnad från i grannlandet Argentina, kännetecknades återgången till demokrati av en officiell tystnad avseende de brott mot de mänskliga rättigheterna som begåtts under diktaturen (1973-1985). Som en reaktion mot avsaknaden av juridiska åtgärder föddes *fängelseprosan*, en genre som formades som en följd av det massiva och långvariga fängslandet av politiska fångar som varit utmärkande för militärdiktaturen i Uruguay. De första uttrycken inom genren utformades i enlighet med det narrativa protokoll som utvecklats i Latinamerika i anknytning till den kubanska revolutionens kulturpolitik: vittneslitteraturen. I sitt kanoniska format kännetecknas vittnesmålslitteraturen av att sätta prosans funktionalitet i första hand och den föreslagna läspakten grundar sig på en uppfattning om texten som en sanningsenlig spegel av verkligheten som läsaren förväntas acceptera utan invändningar.[1]

I Uruguay kom fängelseprosan att inledningsvis fylla den funktion som det juridiska vittnesmålet skulle ha gjort om en rättslig process hade kunnat inledas mot de ansvariga för brott mot de mänskliga rättigheterna. Således formades berättandet i den tidiga fängelseprosan så att de personliga erfarenheterna kunde läsas som ett objektivt bevismaterial. På sikt, i samband med att ”gränserna för det utsägbara” (Pollak 55) vidgades, blev det möjligt att omformulera erfarenheterna och minnena från fängelset med ett mer personligt anslag utifrån en bredare litterär repertoar.

I egenskap av en av de nio gerillaledare som militärerna tog som gisslan 1973 satt den uruguayanske författaren Mauricio Rosencof i drygt tolv år fängslad under omänskliga förhållanden, isolerad i olika fängelsehålor och celler.[2] I sin prosa skriven under den postdiktatoriska perioden återkommer han vid flera tillfällen till sina minnen från denna tid. 1987 publicerar han tillsammans med Eleuterio Fernández Huidobro, även han gerillaledare och gisslan under diktaturen, vittnesskildringen *Memorias del calabozo* (”Minnen från fängelsehålan”). I denna skildring i dialogform lämnar författarna inte bara vittnesmål om förhållandena i fängelsehålorna på de olika militärförläggningarna, utan de berättar även om de små ting som trots omständigheterna gjorde att de kunde överleva. I ett av bokens inledande stycken, ”Overklighetens lagar”[3], beskriver Rosencof och Fernández Huidobro hur militärfordonens bagageutrymmen och de minimala fängelsehålorna förvandlades till overkliga och illusoriska platser där tidsuppfattningen raderades ut. I dialog med Rosencof berättar Fernández Huidobro:

> Under de förhållanden som vi levde i började vi att införlivas, utan att ännu veta det, i det universum som vi skulle komma att leva i: ett universum konstruerat av vår egen fantasi och våra egna beräkningar. Om det är verkligt eller inte spelar inte så stor roll. Det fungerade som om det vore verkligt. (15-16, *min översättning*)[4]

Det är till dessa fantasins alternativa världar som Mauricio Rosencof, som så många andra medfångar, tar sin tillflykt för att uthärda de omänskliga förhållandena. Vid några tillfällen är

1 Genren institutionaliserades 1970 då Casa de las Américas inrättade ett litterärt pris för kategorin *”testimonio”*.

2 Rosencof var en välkänd dramaturg innan han fängslades. Även efter sin frigivning fortsatte han att skriva teater, verk som skulle kunna infogas under beteckningen fängelsesvit, till exempel *El saco de Antonio* (1985) och *El combate del establo* (1985).

3 “Las leyes de la irrealidad”.

4 “En las condiciones en que nosotros estábamos, comenzamos a introducirnos, sin saberlo aún, en el universo en el cual vamos a vivir: Un universo que está construido por nuestra propia imaginación y nuestros propios cálculos. Si es real o no es real, no importa mucho. Operaba como su fuera real.”

det en medveten flykt, vid andra en följd av de hårda fysiska och psykiska villkoren som driver in fångarna i parallella imaginära världar.
Vid den tidpunkt då Rosencof och Fernández Huidobro publicerade *Minnen från fängelsehålan*, prioriterades textens funktionalitet som vittnesmål. Således nämner författarna enbart förekomsten och betydelsen av dessa fantasivärldar, samtidigt som tonvikten ligger på att beskriva konkreta platser, utrymmen, händelser och förbrytare. Medan Fernández Huidobro även i sitt senare författarskap odlar dokumentärprosan i betydelsefulla texter som till exempel *Historia de los tupamaros* (”Tupamaros historia”) (1986-87), *La tregua armada* (”Den väpnade vapenvilan”) (1987) och *La fuga de Punta Carretas* (”Flykten från Punta Carretas”) (1990), överger Rosencof genren efter publiceringen av *Minnen från fängelsehålan*. I stället tar han sin tillflykt till romanen och prosadikten för att omgestalta sina minnen från fängelset, med särskild enfas på de aspekter som inte ryms inom den kanoniska vittnesskildringen. Hypotexten för samtliga dessa fiktionsgestaltningar är *Minnen från fängelsehålan*, som på olika sätt införlivas och skrivs om i den trilogi som skulle kunna betecknas *fängelsesviten:* romanerna *El bataraz* (”Tuppen”) (1997) och *Las cartas que no llegaron* (”*Breven som aldrig kom”)* (2000) samt prosadikten *Conversaciones con la alpargata* (”Samtal med morgontoffeln”) (1989) [5].

Jag har i tidigare arbeten (Forné, 2008, 2009) analyserat hur narrativa grepp som personlighetsklyvning och animalisering av berättarjaget används i *Tuppen* för att gestalta fängelsehålans alternativa fantasivärldar. I den här studien vill jag fokusera på hur Rosencof i *Breven som aldrig kom* skapar en fiktion om sig själv och sin familjs historia utifrån minnenas materialitet, förankrad i rummen och tingen.

Fotoalbumet

Minnets materialitet har en framträdande plats i de historier som vävs ovanpå varandra likt en palimpsest i *Breven som aldrig kom.* Det är huvudpersonen Moishe (Mauricio Rosencofs alter ego) som i fängelsehålan försöker rekonstruera sin egen identitet utifrån platser och minnen knutna till hans barndom i Montevideo men även till de judiska förfädernas historia i Polen, från tiden innan hans föräldrar utvandrar fram till tiden för Förintelsen några få år senare. Eftersom Moishe saknar ett gemensamt språk inte bara med sina polska släktingar, utan även med sina egna föräldrar, är det i minnenas materialitet i form av platser, namn, konkreta ord, brev och bilder som Moishes identitetssökande förankras.

Historien som berättas i *Breven som aldrig kom* börjar och slutar i moderns rum, köket och den lilla innergård där Moishes mamma skapar en sluten värld av minnen, likt den skokartong där hon förvarar fotografier av de släktingar som utplånats i nazismens förintelseläger. Det är till detta slutna rum som Moishe återvänder imaginärt i fängelsecellens isolering i ett försök att sammanbinda tid och rum i sökandet efter en identitet att hålla fast vid i motstånd mot militärernas outsinliga försök att bryta ner honom. Moderns rum är det livgivande, där sköts innergårdens plantor, där tillagas traditionella måltider och där vårdas framförallt minnet av den förlorade familjen och av den avlidne äldste sonen, Moishes storebror.

I romanens första del, ”Krigets och kvarterets dagar”[6] är det barnet Moishe som berättar om sin uppväxt i trettio- och fyrtiotalets Montevideo, en skildring som cirklar kring moderns slutna rum, i vars kök man om söndagarna läser de brev som fadern får från sin syster i det judiska gettot och i Treblinka. Breven finns inkorporerade i berättelsen, men det förblir oklart om de är verkliga eller fiktiva. Dessa apokryfiska skrifter, i gränslandet mellan det fabulerade

5 Rosencofs verk finns inte översatt till svenska. Samtliga översättningar är mina. *El bataraz*, *Las cartas que no llegaron, Conversaciones con la alpargata.*

6 Días de barrio y guerra.

och det autentiska, har en avgörande funktion i den rekonstruktion av den egna identiteten som skildras i romanen.

Moderns slutna rum utgörs inte enbart av köket och innergården, utan även av den skokartong som innesluter hennes minnen från Polen. I skokartongen, som hon då och då plockar fram och visar Moishe, förvaras foton på hennes mamma och systrar som blev kvar i Polen:

> Min mamma har en hög så här stora foton inuti en skolåda. Lådor är för att spara saker i. I lådorna finns allt möjligt. Och min mamma har sina systrar i en skolåda, och *mamele*, som är hennes mamma, min mammas, och min mamma kallar på mig och med fingret visar hon: ”Detta är Irene och detta är Anna, som har två barn” - men på bilden finns ingen - ”de är som du”; och varför kommer de inte?”; och min mamma, ”och hur ska de komma?” […] (23)[7]

Inkluderandet av ett fotoalbum i slutet av romanen, inte enbart som ett berättarelement, utan som en konkret detalj i form av fotografier av Mauricio Rosencofs egna familjemedlemmar, är en narrativ repertoar som i den postdiktatoriska kontexten i Argentina och Uruguay associerar till cirkulationen av foton på ”desaparecidos”[8] i aktionerna för ”återvändande med liv”[9] som inleddes av mödrarna på Plaza de Mayo. I den mångfaldiga kontext där *Breven som aldrig kom* skapas anknyter fotoalbumet även den process av identitetssökande som präglat andra generationens barn efter Förintelsen.

Det av Marianne Hirsch myntade begreppet *postmemory* resulterar synnerligen talande i förhållande till minnenas materialitet i *Breven som aldrig kom*. Hirsch betonar den komplexa disseminationen av de familjealbum som innehåller bilder på släktingar som suttit i koncentrationsläger. Å ena sidan signalerar fotona inte detta samband, å andra sidan frambringar de en stark symbolisk laddning i nuet: ”a message so simple and, at the same time, so overlaid with meaning that it seems to beg for a narrative and for a listener, for a survivor’s tale.” (1997:19). Hirsch framhåller den simultana närvaron av liv och död i fotografierna och det faktum att det är den kontextuella aktualiseringen av bilderna och inte innehållet som avgör betydelsen eftersom betraktaren ersätter eller kompletterar det som bilden utelämnar. I det avseendet inrättar Hirsch en skillnad mellan det förflutna och nuet, mellan föräldrar och barn, mellan den överlevandes minnen och den andra generationens ”post-minnen”. Skillnaden mellan minnen och postminnen är generationsbunden, och skillnaden mellan minnet och historien är den personliga anknytningen. Därför menar Hirsch att postminnets samband med objektet eller källan är av en kreativ och skapande art (20-22).

I *Breven som aldrig kom* tecknar Rosencof en fiktion om sig själv, en autofiktion, i vilken bildmotiven i form av porträtt ur ett familjealbum åskådliggör vardagliga motiv som emellertid skrivs in i en familjehistoria av förföljelse, fängelse, lidande och död. Denna familjehistoria skapad utifrån personliga motiv inskrivna i en kollektiv berättelse av uppbrott bildar grunden för skildringen av Moishes splittrade identitet. Det är genom fantasin och kreativiteten som det är möjligt att fånga familjeminnena, och att genom dessa skapa en egen identitet. Romanen kan läsas som en rekonstruktion av vem Rosencof skulle ha kunnat vara, riktad mot framtiden och kommande generationer. Dedikationen ägnas Rosencofs barnbarn

---

7 “Mi madre tiene una pila de fotos así de grandes en una caja de zapatos. Las cajas son para guardar cosas. En las cajas hay de todo. Y mi mamá, en la caja de zapatos tiene a las hermanas de ella, a la mámele, que es la mamá de ella, de mi mamá; y mi mamá me llama, y con un dedo dice: «Esta es Irene y esta es Anna, que tiene dos niños» —pero que en la foto no hay nadie—, «y que son como vos»; y «¿por qué no vienen?»; y mi mamá, «¿y cómo van a venir?« […].”

8 Försvunna under diktaturen.

9 Aparición con vida.

Inés: ”Dessa ord är till ditt gryende minne, Inés, sista länken av flimrande leenden, dotterns lilla dotter och av alla dessa blodsband. MORFAR”.[10]

Breven som aldrig kom framställs i det narrativa fält som Leonor Arfuch benämnt det ”biografiska rummet”, i vilket subjektiviteten och intimiteten skildras bortom de gängse genregränserna i ett dubbelt spel där fiktionaliseringen i kombination med en referentiell omedelbarhet förmedlar tvetydighet samtidigt som det inte går att ta miste på intentionen att lämna uppenbara självbiografiska spår (Arfuch 2007: 45). För Arfuch anknyter fotoalbumets omedelbara referentialitet till den tidiga barndomens visuella värld, till ett barndomsminnenas preverbala stadium, en slags inre topografi av osammanhängande minnen, benägna att florera hos alla människor inför detta vardagliga material som fotoalbumet utgör (2007: 50). I den historiska kontext i vilken Rosencofs fotoalbum öppnas är det kanske framförallt en bild av inkräktandet i den privata sfären som förmedlas: ”ett oreparerbart tomrum i familjehistorien som inte kan överbryggas med tiden eller genom generationsväxlingarna.” (Arfuch 2007: 53)[11]. Även Marianne Hirsch betonar fotografiets symboliska laddning för den andra generationen:

> Photographs in their enduring “umbilical” connection to life are precisely the medium connecting first- and second generation remembrance, memory and postmemory. They are the leftovers, the fragmentary sources and building blocks, shot through with holes, of the work of postmemory. They affirm the past’s existence and, in their flat two-dimensionality, they signal its unbridgeable distance. (23)

Fotoalbumet som inkluderas såväl narrativt som materiellt i *Breven som aldrig kom* illustrerar den trasiga släkthistoriens komplexitet, imaginärt rekonstruerad genom fiktionaliseringen av familjens minnen.

I sina studier av den sociala produktionen av identiteter i gränssituationer har Michel Pollak visat på att behovet av att berätta om en extrem erfarenhet är knuten inte enbart till vittnesbörden utan även till viljan och behovet av att återupprätta band och återvinna den emotionella gemenskap som gått förlorad på grund av fasansfulla upplevelser. Den emotiva berättelsen om den erfarenheten artikuleras långt från vittnesmålet, och det är i dess gestaltande som det litterära registret spelar in.

I Mauricio Rosencofs författarskap är det först ett decennium efter diktaturens fall, och efter att ha publicerat en vittnesskildring och flertalet essäer om sina upplevelser i fängelset, som han i fiktionens skepnad kan närma sig de personliga dimensionerna av sina erfarenheter. I *Breven som aldrig kom* gestaltas den familjehistoria av förföljelse, uppbrott, lidande och död som utgör hans identitet. Genom att använda fantasin för att återge en historia med tydliga självbiografiska markörer formuleras en tvetydig berättelse i gränslandet mellan fakta och fiktion.

Breven

Det är genom de fiktiva breven som familjemedlemmarna skriver i gettot och i Treblinka, fabulerade i romanens första del och de brev, i form av ett substitut för de samtal med fadern som aldrig blev av, som Mauricio Rosencof söker förena tid och rum, då och nu, i sökandet efter en identitet att lämna vidare till sin dotterdotter. ”Tystnaden är det verkliga brottet mot de mänskliga rättigheterna” (29)[12], säger den av systrarna som skriver breven som aldrig kom.

10 “Esta palabras son para tu naciente memoria, Inés, eslaboncito último rielado de sonrisas, hijita de la hija y de todas estas sangres. EL ABUELO.”

11 ”una fractura irreparable de las genealogías que no se salda con el paso del tiempo y las generaciones.”

12 “El silencio es el verdadero crimen de lesa humanidad”.

Det är för att sona det brottet som Mauricio Rosencof, i ett försök att bearbeta minnet av de försvunna, fiktionaliserar familjens släkthistoria och det kollektiva minne som de tusentals immigranter i Uruguay och Argentina som undslapp dödens kammare i Nazityskland, för att en generation senare förlora sina söner och döttrar i militärdiktaturernas skräckmaskineri, har gemensamt. De fiktiva breven från Treblinka är ekot av de skrik som tränger ut från koncentrationslägrets barack, och senare även från militärdiktaturens kvarter och fängelser:

> Det är sättet, kanske det enda, som människan har att lämna ett spår, att berätta för de andra hur hon levde och dog. Med sina skrik ger hon tillkänna sin rätt att leva, skickar ett meddelande till yttervärlden, ett rop på hjälp och krav på motstånd. Om inget annat återstår, måste man skrika. (29)[13]

Skriket dör ut, och breven kommer aldrig fram, när brevskriverskan och hennes medfångar tilldelas varsin tvål och ser den inskription som gör att det enda som återstår är att be *Kaddish,* den judiska bönen för de döda. Det är till det ögonblicket som Mauricio Rosencof återvänder när han i sin rekonstruktion av släkthistorien formulerar breven som aldrig kom. Tid och rum, då och nu förenas i breven från Treblinka, rösterna från lägret förenas med huvudpersonens egen i *Breven som aldrig kom*:

> Dessa brev kommer du aldrig att få Isaac. Eller så får du dem när vi inte längre finns, och då kommer de att vara ett sätt för oss att finnas. Kanske skriver någon annan dessa brev. Låt Moishe veta att de också är våra, så att han vet vad som hände hans mor- och farbröder, kusiner, far- och morföräldrar. Vi vill utgöra en del av ditt minne, Isaac. (39)[14]

Det är skriket som når Mauricio Rosencof i fängelsecellen och får honom att inleda resan till det förflutna, i sökandet efter orden som gick förlorade på vägen. Barndomens tystnader och förkomna ord i spåren av immigrationens språkförbistring och föräldrarnas oförmåga att sätta ord på erfarenheterna är det som får honom att vandra vägen tillbaka inte bara till sin egen barndom, som i fängelsehålans skräck ter sig som det förlorade paradiset (Chababo 79) utan hela vägen tillbaka till familjens historia i Polen, en resa som han företar sig så väl via det skrivna ordet som i form av en konkret resa till Polen i sökandet efter materiella spår av den utplånade familjen. I Warszawa söker han efter familjens efternamn i telefonkatalogen, i Auschwitz montrar söker han efter en resväska med familjens efternamn, en hårlock som skulle kunna tillhöra en familjemedlem, eller en rakhyvel som skulle ha kunnat tillhöra en släkting:

> Jag förankrade mina fötter i den förbannade jorden välsignad av så många som vandrat på den, och jag gick in för att titta och läste nog-gra-nt på resväska efter resväska […] det fanns resväskor och stuvade resväskor med namnet på framsidan, en pyramid av resväskor som hade nått sin slutdestination, pappa, se vilket öde, och jag lovar dig, far, jag tittade på dem en efter en, och ingenting, där var de inte, där var vi inte, inte i den där telefonkatalogen, min far, fanns du och jag. (103)[15]

---

13 "Es la forma, tal vez la única, que tiene un hombre de dejar una huella, de decir a los demás cómo vivió y murió. Con sus gritos hace valer su derecho a la vida, envía un mensaje al mundo exterior pidiendo ayuda y exigiendo resistencia. Si ya no queda nada, uno debe gritar."13

14 Estas cartas nunca te van a llegar, Isaac. O te van a llegar cuando ya no estemos, y entonces será para nosotros una forma de estar. Tal vez estas cartas las escriban otros. Que Moishe sepa que también son nuestras, para que sepa qué fue de sus tíos, de sus primos, de sus abuelos. Queremos formar parte de su memoria, Isaac

15 "…afirmé los pies en la tierra maldita bendecida por tantos que la anduvieron, y entré a mirar y leer me-ti-cu-lo-sa-men-te valija por valija […] eran valijas y valijas estibadas con el nombre al frente, una pirámide

Det enda konkreta spår han hittar är likheten mellan formen på gaskamrarnas ugnslucka och den på strykjärnet som hans mamma haft med sig från Polen till Uruguay. Slutdestinationen är byn, Belzitse, där fadern arbetade som skräddare. Inte heller där vill någon kännas vid familjen Rosencofs existens. När alla materiella spår, förutom moderns skolåda med fotografier, är utplånade är det den fiktiva rekonstruktionen som återstår: ”Fantasin, vet du, är den enda mänskliga egenskapen som inte är bunden till verklighetens misär” (40)[16] säger brevskriverskan i Treblinka. Medan fantasin inte är bunden till realitetens elände, tycks minnes- och identitetskonstruktionen vara det, så som Pollak har visat i sin studie av texter om Förintelsen. Genom att börja rekonstruktionen i barndomen, den etapp i livet då identiteten formas tillsammans med språket, rekonstruerar Rosencof i autofiktionens form sin familjehistoria, som den skulle ha kunnat vara. I det avseendet är *Breven som aldrig kom*, som Victoria Daona påpekar, en överbryggande bok som söker fylla tomrummen i en historia märkt av de totalitära regimernas våld i kontrast med barndomens vardagliga och oskyldiga lycka (95). Daona framhäver breven som den gräns som markerar skiljelinjen mellan det inre och det yttre, det egna och det främmande; det är enbart genom fiktionaliseringen av det okända förflutna som denna gräns kan sprängas och överskridas. Gränslinjen mellan det yttre och det inre är inte enbart den konkreta som fängelsehålans väggar utgör, utan har även en imaginär dimension i tid och rum. Medan fotoalbumets kanske är vår familjeidentitets mest fullständiga och bekanta kronotop (Arfuch 2007:47) tycks romanens kronotop vara mer komplex i sin rekonstruktion av det som har varit utifrån huvudpersonernas frånvarande ord (Daona 97).

Det är i korrespondens med fadern som Rosencof försöker återskapa familjehistorien, det kollektiva minnet och sin egen identitet. ”Varför pratade vi så lite?”, frågar Mauricio sin far, ”Jag vet så lite”, säger han, ”jag vill ha fler minnen” (63). Vädjan om minnen uttrycker Mauricio från den cell på två gånger tre meter som under tolv år utgör hans verklighet. Det är under de omständigheterna som han börjar väva familjehistorien och ber sin far om minnen, ord, bilder från livet i Polen. Berättelsen konstrueras i efterhand i ett rum med fönster, i vilket han tänker sig sin pappa när han skriver till honom för att berätta att han åkte tillbaka till Polen i faderns fotspår, men återvände med händerna tomma och ett tungt hjärta (*Breven som aldrig kom*, 89). Det är bara genom faderns ord och fantasins hjälp som det är möjligt att återskapa familjehistorien: ”Jag tror, pappa, att jag skriver till dig för att skriva mig själv. Jag skriver till mig själv som om jag pratade med mig själv…” (89).[17]

Faderns uppläsning av breven har i romanen en rituell karaktär (Daona 99), liksom moderns insisterande på att Moishe lär sig namnen på släktingarna som finns på fotona i skokartongen. När breven som fadern läser kring köksbordet på söndagarna slutar att komma, får brevbärarens tomma händer illustrera den tomhet och tystnad som installerar sig kring familjens köksbord. För att fylla tomrummet fabulerar den vuxne Moishe breven som aldrig kom. På så vis skapas romanens kronotop utifrån det frånvarande ordet, återskapat ur ett tomrum i ett slutet rum i en annan tid.

Ordet

Romanens tredje och sista del, ”Tidlösa dagar”, kretsar kring ordet, det magiska och det obegripliga. Det är genom *ordet* som delar av släkthistorien rekonstrueras eftersom det är på så sätt berättaren slutligen når fram till sin far, bortom familjens tystnader.

---

de valijas que habían llegado a destino, papá, mirá qué destino, y te lo juro, Viejo, las miré una por una, una por una, y nada, allí no estaban, allí no estábamos, ni en esa guía, mi viejo, estábamos vos y yo.”

16 “[L]a fantasía, ¿sabes?, es la única cualidad humana que no está sujeta a las miserias de la realidad”

17 “Creo, papá, que te escribo para escribirme. Me escribo como si me hablara…”.

Familjen Rosencof saknar ett gemensamt språk, Moishe kan inte prata med sina föräldrar för han kan inte jiddisch. I *Breven som aldrig kom* är moderns uttrycksmedel materiella; minnena som vidarebefordras av modern anknyter till det omedelbart förmedlade i fotografiets visualitet, till ett preverbalt stadium av doft, smak, syn och taktila upplevelser, som Mauricio återkallar när han i Warszawa känner doften av moderns kök då han passerar ett bageri. Faderns språk är, å andra sidan, knutet till det immateriella, det som går förlorat när minnena och erfarenheterna tystas ner kring köksbordet.

I *Breven som aldrig kom* är det under de tidlösa dagarna i fängelset som berättaren når fram till ordet och utifrån det kan rekonstruera historien. Avsnittet inleds med orden: ”Det som jag inte minns är ordet. Det var ett enda ord och jag kan inte minnas det. När jag vaknade kunde jag. När jag vaknade hade jag ett ord som jag aldrig hört, utsagt på ett ovanligt språk, obefintligt, något utdött, gammalt språk, vad vet jag.” (107).[18]

Ordet som romankaraktären har hört är det ord som utgör början av historien, en historia som ”inte är litteratur, även om inget, ingen ålägger, tvingar, kräver av mig att händelserna, som vanligtvis då de en gång berättats förlorar sitt sanningsvärde, är sanningsenliga.” (108)[19]. Det är utifrån detta ursprungliga ord som romanen visar det dubbla narrativa spel som förenar dokument och fiktion i en kontrapunkt av hoptvinnade men ändå fristående röster. Det är i rörelsen i det biografiska rummet som släkthistorien kan återskapas med ordets krafts och fiktionens magi.

Ordet som Moishe uppfattar i sin isolering lyckas han aldrig uttala. Emellertid vaknar han med övertygelsen att ordet har hans far uttalat och även om han inte kan yttra det, förstår han innebörden. Det är i fängelsecellens begränsade utrymme som Moishe inleder de imaginära samtalen med sin far som leder fram till återskapandet av familjehistorien och den egna identiteten. Ordet som Moishe uppfattar är ”sesam öppna dig” (108, 120) för hans minnesrekonstruktion, det är genom ordet som fader och son möts, bortom gränsen som murarna mellan dem utgör, och det är genom ordet som Moishe kan återvända till erfarenheterna och familjehistorien: ”Alla ord bär på en trolldom; några en hemlighet. Det är dessa som döljer en liten nyckel som sätter minnet i rörelse, när de undslipper tändernas inhägnad.” (120)[20].

Sammanfattning

I *Breven som aldrig kom* börjar minnesrekonstruktionen och skapandet av en egen identitet i minnenas materialitet. Fotografierna på de utplånade familjemedlemmarna sparade i en skokartong frambringar en komplex dissemination av betydelser, obemärkta av romankaraktären och berättaren som barn men återfunna av berättaren-huvudpersonen som vuxen, i den uruguayanska diktaturens fängelsehålor. Som Hirsch framhåller bottnar den relation som den andra generationen kan skapa med familjealbumen och föräldragenerationens minnen i fantasin och kreativiteten. Det är utifrån denna kreativa anknytning som Moishe-Mauricio rekonstruerar den polsk-judiska familjens historia. Endast genom fantasin, frammanad ur skokartongens fotografier, är det möjligt att komma åt familjens minnen och skapa sig en egen identitet. I *Breven som aldrig kom* har denna rekonstruktion sitt upphov i ett biografiskt utrymme där tvetydigheten, skapad av den

18 ”Lo que no recuerdo es la palabra. Era una sola palabra y no la recuerdo. Al despertar sí. Cuando desperté tenía la palabra que jamás había oído, dicha en un idioma insólito, inexistente, alguna lengua muerta, antigua, qué sé yo.”

19 “no es literatura, aunque nada, nadie me obliga compele, exige la fidelidad de los hechos que, por lo general, una vez narrados, pierden fidelidad.”

20 “Todas las palabras tienen sortilegio; algunas misterio. Son las que esconden una llavecita que acciona sobre la memoria cuando escapan del cerco de los dientes.”.

oväntade kombinationen av subjektivitet och referentialitet, skapar nya oförutsedda betydelser. Utifrån familjens tystnader återskapar berättaren och huvudpersonen skriken från koncentrationslägret i skapandet av breven som aldrig kom och återfinner på så vis det förlorade ordet och anknytningen till sin far.

Referenser

Arfuch, Leonor. ”Album de familia”. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: FCE, 2007. 41–56.

——. El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires: FCE, 2002.

Chababo, Ruben A. ”Las casas de la memoria”. *Memoria y representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*. Huberman, A y Meter, A (eds.). Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. 79–89.

Daona, Victoria. *Testimonio y Literatura: La escritura de Mauricio Rosencof.* Tesis de licenciatura. UNT, 2009. Manuskript.

Fernández Huidobro, Eleuterio, och Mauricio Rosencof. 1986–1987. *Memorias del calabozo*. Montevideo: Banda Oriental, 2005.

Forné, Anna. ”El testimonio en quiebra: Repertorios narrativos y lógicas discursivas en *El Bataraz* de Mauricio Rosencof”. *Actas de las V Jornadas Nacionales “Espacio, Memoria e Identidad”*, 2009.

——. “El desdoblamiento de identidades en *El Bataraz* de Mauricio Rosencof”. *Hipertexto* 8, 2008.

Hirsch, Marianne. Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge: Harvard UP, 1997.

Pollak, Michel. Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006.

Rosencof, Mauricio. 2000. *Las cartas que no llegaron*. Buenos Aires: Suma de Letras, 2005.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/017/

Crime Fiction as Popular Science. The Case of Åsa Nilsonne

Kerstin Bergman
Lund University
Kerstin.Bergman@litt.lu.se

The aim of this article is to discuss the role and function of crime fiction as a contemporary medium of popular science. In the last few decades, crime fiction has become an increasingly dominant genre in the cultural sphere – in literature, film, and television. Indeed, in many senses it could be said to be the most dominant fiction genre. A great deal of contemporary crime fiction displays a strong scientific presence, and it is reasonable to assume that many readers and viewers gain a substantial part of their scientific knowledge from reading crime fiction. In this article, Swedish crime writer Åsa Nilsonne (b. 1949) and her series of police novels (1991−2006), as well as the promotion and reception of these novels, are examined in order to assess how the crime genre depicts and mediates scientific theories and knowledge. The conclusion is that even though Swedes show a strong interest in science-heavy crime fiction, the crime fiction novels produced in Sweden involve only a very limited use of science. Nevertheless, crime fiction does function as popular science in many ways, the most important being that it contributes to spreading knowledge about scientific reasoning and methods. This article is part of my research project “Science in the Crime Genre”.

In the last decade many reports on the declining interest in science education have been published. As a consequence, there has been an increased focus in academia on the importance of presenting scientific research in popular form, in order to stimulate public interest in science. However, in other arenas such as fiction, science has become more popular than ever before. The various *CSI* series, and similar drama shows where science is in focus, have had a tremendous impact in recent years, not only in the US but across much of the world. In addition to scientifically inspired crime fiction, today's TV schedules are also filled with technical "how-to" shows and science documentaries. Popular science magazines are increasing in range and number, and popular science is growing in importance. In today's western world, the interest in science is not dead – but rather taking entirely new routes.

Whether or not we take the negative reports about science education seriously, the interest in scientific fiction and popular science indicates that people still do want to learn about science, albeit through different channels. Popular science can of course never be a substitute for higher education, but for those not intending to pursue a career in science, it still has an important role. Many people acquire scientific knowledge from popular science, through a number of different channels and media. In addition to television documentaries, popular science books, and journals, fiction – in its different shapes, forms, and genres – is an important vehicle for sharing and spreading scientific knowledge. This article addresses, in particular, literary crime fiction as a medium of popular science.

Science and Swedish Crime Fiction

The role of science in today's international crime fiction scene is frequently an important one. One of the best recent examples is of course the forensic science genre, which is growing not only on television, but also in its literary form. Bestselling authors like Patricia Cornwell (b. 1956), Jefferson Bass (pen name for author duo Jon Jefferson and William M. Bass), and Kathy Reichs (b. 1950) are just the tip of the iceberg. Internationally, it is also commonplace for crime fiction authors to have a background in the sciences. Reichs is representative, sharing her life as an author with a successful career as a forensic anthropologist. On her website she also takes advantage of her position as a popular author, introducing forensic anthropology in a popularized and easily understandable format to those readers without a scientific background.[1] She does the same thing in her novels, sometimes even using long, textbook-like passages to explain things. However, having a science background is not exclusive to authors in the forensic science genre; it is equally common in medical thrillers, and in the more technically oriented crime fiction genres.

This internationally produced, scientifically oriented crime fiction has also become a successful concept in Sweden. Many novels with scientific elements are being translated into Swedish every year, and it is striking to see the extent to which the Swedish television schedules are being occupied by crime fiction in general, not least by drama shows belonging to the forensic science genre. With Swedish-produced crime fiction, however, it is a different story altogether. The popularity of Swedish crime fiction is rising, not only nationally but also abroad, where it is being translated on an unprecedented scale. In 2008, Swedish crime writer Stieg Larson (Karl Stig-Erland Larsson 1954−2004) was one of the world's best-selling authors, second only to Afghan-American novelist Khaled Hosseini (b. 1965). In tenth position on the same list was another Swedish crime fiction author, Henning Mankell (b. 1948).[2] However, despite the international recognition of Swedish crime fiction, and the popularity of science-oriented crime fiction in Sweden, Swedish crime writers still tend to avoid including scientific elements in their novels. The Swedish crime fiction hero might

1 Reichs.
2 Flood.

occasionally lift a fingerprint, find a hair or uncover some DNA, but this trace evidence is usually just sent off to a distant lab from which the heroes then await an answer that might eventually help to push their investigation forward. In Swedish crime fiction there are almost no scientific process sequences, and it is very rare that any kind of science is explained, that the novels or films take place in a scientific environment, or that science constitutes an important part of the plot.[3] In this sense, science is almost absent from Swedish crime fiction.

Perhaps this absence could partly be ascribed to the fact that most Swedish crime writers have a humanities or journalism background, rather than in the sciences. This explanation, however, appears to be too simple, not least considering that Patricia Cornwell, the poster girl of forensic crime fiction, has a background in English and journalism. To shed more light on the issue of how Swedish crime writers approach – or do not approach – science, let us look at two contemporary Swedish crime writers whose science background makes them atypical. Among the more well-known Swedish authors today, there are at least two good examples of this: Karin Wahlberg (b. 1950) and Åsa Nilsonne (b. 1949). Wahlberg started out in the humanities and worked for many years as a teacher (Swedish, philosophy, religion). However, in her late thirties she decided to change career. She went back to university and became a medical doctor, eventually specializing in gynecology. Since her debut in 2001, Wahlberg has been writing crime fiction set in hospital environments, and she now works only part-time as a gynecologist.[4] Nilsonne is a practising psychiatrist and a professor of medical psychology in the Department of Clinical Neuroscience (CNS) at Karolinska Institutet in Stockholm (one of the leading medical universities in Europe). In her research, Nilsonne is particularly interested in evolutionary biology.[5] She has published textbooks related to this, and since 1991 she has also been running her own webpage with a blog in which she discusses both crime fiction and science.[6] Nilsonne writes police procedurals set in various locations, but mainly in Stockholm. Her series starring policewoman Monika Pedersen consists of five novels to date, published between 1991 and 2006.[7]

Since Nilsonne has the stronger scientific background, not to mention a better reputation nationally as a crime writer, she will be used as the main example in this article. It is reasonable to believe that an author with a professional scientific interest will also voice some of that interest in her fiction. In an examination of the extent and character of scientific elements in Swedish crime fiction, Nilsonne ought therefore to constitute a useful example. In the following study, how and to what extent Nilsonne uses science in her crime novels will be scrutinized. In addition, there will be a discussion on the part that science plays in the promotion and reception of Nilsonne's novels in Sweden. Does science contribute to Nilsonne's integration into the Swedish public sphere, and if so, how? Finally, there will be a return to the more general perspective, with a consideration of the implications of this analysis in the context of the role of crime fiction as a medium for popular science communication.

---

3 The term "scientific process sequence" is my own, referring to passages or scenes where science and scientific processes are the primary – often the only – content, where science is often allowed to speak for itself. These sequences are very common in, for example, *CSI*. The term is preliminary, still under development. Cf. "montage sequence" in film theory terminology (Bordwell and Thompson, p. 480). My term is, however, less narratological, and focused on the content of the sequence, rather than on form or narrative function.

4 Wahlberg.

5 Cf. Wilhelmson 2001b.

6 Nilsonne 1991 and later.

7 Nilsonne's novels have not yet been translated into English, but are available in German. In the discussions concerning the promotion and reception of Nilsonne's novels, I have also referred to Nilsonne's crime novel *Smärtbäraren* (2002, "The Carrier of Pain"), which is not part of the Pedersen series.

The Role of Science in Nilsonne's Novels

In Nilsonne's debut novel, *Tunnare än blod* (1991, "Thinner than Blood"), science plays a particularly explicit role. The whole story is framed with an account of how a flu virus slowly develops in Mongolia, mutates, and spreads across the world. The virus eventually knocks out large parts of western society, starting with Mexico City before moving on to Europe and the US. The account of how the virus changes and conquers the world is literary rather than scientific, but the choice of topic and the detailed descriptions of how the virus mutates still distinguish this novel from other Swedish crime fiction from the early 1990s. The primary function of the virus narrative is to explain why so many of Stockholm's health care and law enforcement personnel are on sick leave, and thus why Nilsonne's heroine-to-be, Monika Pedersen – a regular police officer – gets to fill in at the murder squad and take on her first-ever murder case.

In *Tunnare än blod*, Nilsonne takes advantage of her medical experience, and the main part of the novel is set in a Stockholm hospital. The murder mystery concerns an old alcoholic who has bled to death after taking medication lethal for someone with his specific blood condition. As she tries to find out how the man got hold of the pills, Monika Pedersen visits the different hospital wards that he has been in contact with. She talks to different members of staff, from researchers and doctors to receptionists and cleaners, giving the reader a clear picture of how a hospital works – and also how it sometimes does not. Just like Nilsonne's following two novels, *I det tysta* (1992, "In Quiet") and *Kyskhetsbältet* (2000, "The Chastity Belt"), *Tunnare än blod* is centered around the stressful working conditions in the hospital. However, since these conditions are portrayed primarily as being a result of the aggressive flu virus causing a lack of staff, any potential social criticism is lost.

Another interesting element of *Tunnare än blod* is its description of the post-mortem examination. Spanning eight pages, it is probably one of the most lengthy and detailed scientific process sequences in Swedish crime fiction.[8] The sequence follows a visiting star pathologist performing the autopsy in front of an audience of medical interns, while describing in detail what he is doing and finding. The primary function of the scene is to reveal that the dead man – to everyone's surprise – was actually murdered. The length of the description and the level of detail, on the other hand, have no explicit purpose apart from educating the reader about the specific scientific procedure. Nevertheless, the scene still has one other important, if less obvious, function. The use of impressive scientific detail which, for the non-expert at least, conveys scientific accuracy helps to establish trust, and to make the reader believe in the fiction. The placement of this post-mortem scene early in Nilsonne's novel – and her debut novel, at that – makes this establishment of trust particularly important, as it sets the scene for Nilsonne as a novelist.

Important parts of Nilsonne's second novel, *I det tysta* (1992), also take place in a scientific environment – this time in a microbiology laboratory, after one of its doctoral candidates is found murdered. However, there is never any focus on the actual research done in the lab. The interest is centered rather on the competitive elements that characterize the research community; on research theft and the exploitation of visiting international scholars. The novel thus addresses problems in the science community, but not science *per se*. The image of the scientists presented in the novel is also surprisingly negative. The fictional scientists in *I det tysta* all appear to care more about their own careers than about their research. Although this is very much in line with how scientists are often presented in fiction, it is all the more discouraging here given that the author has one foot in the sciences.[9]

8 Nilsonne 1991, pp. 24−32.
9 Cf. Flicker p. 309.

In *Kyskhetsbältet* (2000), the working conditions of scientists are discussed further. This is a novel almost free from science, apart from the fact that one of the novel's characters is a heart surgeon and her terrible working conditions are highlighted, giving the novel a strong element of social criticism. The surgeon never has enough time to do her job properly and the long working hours take over her life, turning her job into the chastity belt referred to in the novel's title – and finally, turning her into a murderer. The primary function of the surgeon character is thus to criticize the working conditions in Swedish hospitals, and in doing so, Nilsonne once again sacrifices the image of the good scientist. One of the most common arguments for the importance of improving the image of scientists in fiction is that fiction influences the career choices of the younger generation.[10] Since they are not Nilsonne's main target audience, however, the argument might be less relevant here. Her criticism of the Swedish health care system might have a better chance of reaching and influencing those who can do something about it than those in the process of making career decisions.

In *Bakom ljuset* (2003, "Behind the Light"), Nilsonne leaves science behind almost entirely. Instead, the novel is very much focused on history; more specifically, the history of Ethiopia. While on sick leave, Monika Pedersen investigates the murder of her mother, which occurred in the 1970s. In doing so, she comes across an ongoing humanitarian aid scam connected to Ethiopia. The only real science present in the novel is a passage containing an explanation of so-called "hyperthermophiles", which is given by a man Monika encounters during her investigation.[11] Hyperthermophiles are organisms that thrive at very high temperatures, but as it was long believed that no life could exist at these temperatures their discovery was delayed. The passage about them in *Bakom ljuset* is presented as an example of how people are often misled by faulty preconceptions, and this image demonstrates many aspects of the novel's plot. Here, science thus functions primarily as an illustration of other key elements of the story.

Finally, in *Ett liv att dö för* (2006, "A Life to Die For") one of the main threads of the story involves radiologists from poor countries being murdered after doing contract work for a disreputable company. However, science is not really part of the story, and the scientists themselves play very small roles in the novel. Once again, it is the scientific world – this time the corrupt international economy of medical services – that is examined and criticized, rather than science itself.

Science is thus used in Nilsonne's novels for many purposes and in many ways only briefly exemplified here. The reader encounters scientists and scientific environments, as well as scientific facts and process descriptions. Scientific elements are often used either to explain the cause of events – in one case even the method of murder – or as images to illustrate other ideas found in the novel. However, the most prominent function of the use of elements from the scientific world is to criticize that world from a moral and social standpoint. What is striking, and slightly surprising, is that science is not used to the extent one would perhaps expect from an author who works simultaneously as a scientist, given the well-known international examples in this genre. Finally, it appears that science takes up more page space at the beginning of Nilsonne's series than at the end.

The Role of Science in the Promotion of Nilsonne's Novels

Looking at the promotion of Nilsonne's crime novels, the covers and cover images of her books also show a chronological shift in focus: from a stronger stress on scientific aspects early on, to an emphasis on more general crime fiction in her later novels. Cover images can provide extensive information not only about the content of a book, but also about the

10 Cf. Steinke p. 29.

11 Nilsonne 2003, pp. 65−66.

intentions and ambitions of the publisher, as well as about who the intended readership is.[12] From the covers of Nilsonne's first novels, it is clear that her first publisher, Trevi, initially promoted them using the science angle. The first edition of Nilsonne's debut, *Tunnare än blod*, included the subtitle "A Medical Thriller", which was repeated in the first paperback edition but removed from the second.[13] Her second and third novels were both given the subtitle "A Crime Novel" in their first edition, but after that the subtitle was dropped completely.[14] There is no subtitle in any of the other paperback versions.

Trevi, who published Nilsonne's first two novels, made a dedicated effort to represent the stories in the novels' respective cover images. The cover of *Tunnare än blod* has a background image of a large building, presumably a hospital, and in the foreground a smaller image of a broken rose and a handful of little blue pills. This montage depicts the hospital setting, damaged family relations, and the means of murder. In *I det tysta*, the background image portrays a computer with a green screen showing something that might be a DNA sequence placed in a circle surrounding what appears to be two stylized snakes lying on some papers or envelopes. This probably symbolizes the medical and genetic research conducted at the research facility in the novel.[15] Next to the computer stands a green houseplant, and highlighted in the centre of the image is a coffee mug with an image of a monkey's head, probably that of a chimpanzee. Evidently this is supposed to illustrate the genetic research conducted by the murdered doctoral student, who also happened to be very fond of monkeys.

By the time Nilsonne's third novel was published in 2000, she had joined the publishing house Forum, an established crime fiction publisher. The cover of *Kyskhetsbältet* has more in common with general crime fiction: it consists of an abstract photographic image of light and shadows on a floor, mostly black but with smaller areas of bluish green. Forum continued to use this minimalist cover aesthetic with few colors for both *Smärtbäraren* (2002, "The Carrier of Pain", maroon and pink tones, a female silhouette) and *Bakom ljuset* (blue, black and green, a photo of a wet pavement with the silhouette of two legs walking).[16] In 2006, Forum used a new cover designer for *Ett liv att dö för*, which meant another change of aesthetic.[17] This cover shows a photographic image of the upper body of a man with a dark complexion, dressed in white scrubs on top of a white shirt and tie. He is holding a large X-ray image of a torso. Although the X-ray is covering the man's face, the X-ray and his clothes indicate that he is a medical doctor. The photograph is in color, but as the background is a uniform white (perhaps a light table against which you would look at X-ray images) and all other colors have been muted, it almost gives the impression of being in black and white, albeit with a slight maroon tint. So once again, the focus of the cover image seems to have shifted back to the scientific content of the novel. However, as previously discussed, this type of content is very sparse in *Ett liv att dö för*, so it is obvious that the cover designer has just picked one element of the story and illustrated it, rather than trying to summarize the whole story or the most important theme of the novel. For promotional purposes, it is not so important for the text and cover image of a novel to match. To the customer considering purchasing the book, the cover

12 Cf. Bergman 1997.

13 *Tunnare än blod: En medicinsk thriller* (Trevi 1991 and MånPocket 2000). In the AndersonPocket paperback edition (2007) the subtitle is removed.

14 *I det tysta*: *Kriminalroman* (Trevi 1992), *Kyskhetsbältet*: *En kriminalroman* (Forum 2000).

15 "Two serpents together symbolize the opposites of dualism which are ultimately united" (Cooper p. 148). In this case the opposites would primarily be life and death, referring to the positive and negative use of genetic research as well as to the contrast between murder and the surgeon's role as a life-saver. Snakes are also included in the common symbol for the medical profession, in which one or two snakes are entwined around a staff or caducei.

16 These three covers were designed by Anders Timrén. *Smärtbäraren* (2002) is a crime fiction novel by Nilsonne that is not part of the Monika Pedersen series.

17 This cover was designed by Jens Eriksson.

still sends out the signal that this is a medically oriented crime novel, and it is reasonable to believe that this was the publisher's intention. In 2006, amidst a crowded Swedish crime fiction scene, there was perhaps a renewed need to single Nilsonne out by stressing her professional affiliation.

In Sweden, Nilsonne's novels come in two different series of paperback editions. The first four Monika Pedersen novels and *Smärtbäraren* were republished between 2000 and 2004 by MånPocket, a subdivision of Bonnier AB. MånPocket kept the original covers of *Bakom ljuset* and *Smärtbäraren*, but produced new ones for the paperback editions of the other three novels. *Tunnare än blod* displays a transparent green medical bottle filled with pills, against a black backdrop, thus following the ambition of the original edition to illustrate both the content of the book (here, the murder weapon) and the medical/scientific setting.[18] The black background is repeated on the cover of *I det tysta*, where it is crossed horizontally by three zigzag lines, two green and one red, blurred out into pixels.[19] The lines evoke the graphs on the display of a heart monitor, where heartbeats are illustrated by lines of light against a dark background. This could perhaps be interpreted as an illustration of the research environment portrayed in the novel, but there is no direct link. The blurring of the lines could then be seen as a representation of the blurring of the moral lines of research conduct taking place in the novel's research facility. The cover image was thus most likely chosen partly to make the paperback series look coherent, and partly to stress Nilsonne's medical angle. The fact that the original covers of these two novels were made by another publisher probably also contributed to the change.

Finally, Månpocket presents *Kyskhetsbältet* with an image similar to that of *Smärtbäraren*, but slightly more colorful. A human figure is stretched out, arms and legs extended, over a turquoise background. The figure is abstracted into mere form, and colored in a way that brings images of auras, or pictures from heat cameras, to mind (although this picture is not a photograph). The main part of the torso and the legs are white and blue, while the head and arms have a warmer color scheme of yellow and orange.[20] What the image illustrates is open for interpretation. Perhaps the figure represents someone falling, symbolizing the surgeon's mental breakdown as she turns into a murderer. Perhaps the white and blue colors of the torso represent the hypothermia that both Monika Pedersen and the murderer suffer at the end of the novel. It is also possible that it bears no relation at all to the novel's content, that the image is selected only for its decorative qualities. Interestingly enough, this paperback version of *Kyskhetsbältet* also comes with a new subtitle, *Dokumentärdeckare* ("Documentary Crime Novel"), a genre definition that is rather misleading.[21] *Kyskhetsbältet* is a novel, but there is no question that it is anything other than pure fiction. However, the new subtitle is probably an attempt to stress the element of social criticism in the novel; in other words, a way of claiming that this is a true portrayal of the situation in Sweden in the early 21st century. What is more specifically referred to by the use of the term "documentary" in this context is most likely the working conditions in Swedish health care and law enforcement. Nilsonne and MånPocket are thus trying to promote the novel as a voice in the public debate, and Nilsonne as an author to listen to. Additionally, the documentary novel genre was becoming increasingly popular in the early 2000s.[22] The use of this new subtitle could therefore also be interpreted as an attempt to jump on that bandwagon. Furthermore, on three of the five

18 As previously mentioned, MånPocket also kept the subtitle "En medicinsk thriller" ("A Medical Thriller"). The new cover was designed by Helena Modéer.

19 The cover was designed by Helena Modéer.

20 The cover was designed by Helena Modéer, and the image by Tony Stone.

21 The original hardback edition carried the subtitle *Kriminalroman* ("Crime Novel"), a slightly different genre definition.

22 Cf. Bärtås.

MånPocket covers, it is stated that Åsa Nilsonne is the winner of the Poloni Prize ("Polonipriset"). This was a prize awarded between 1998 and 2001 by the Swedish crime fiction journal *Jury* to the best crime fiction novel of the year by a female author, and Nilsonne won it in 2000 for *Kyskhetsbältet*. Mentioning the prize on the cover is thus an attempt to signify quality, using a symbol understood by most of Sweden's crime fiction aficionados. Interpreting the reference to the prize in this way – that is, as an ambition to promote Nilsonne as a serious crime writer at that time – corresponds with previous observations about her novels and the promotion of her first editions.

The most recent paperback editions by AndersonPocket from 2007 include the five Monika Pedersen novels and *Smärtbäraren*. The covers of the Pedersen novels are now even more standardized than in the previous editions, in order to enforce their attachment to the series: each shows the face of one of its protagonists, or rather victims, together with the emblem of the Swedish police force and, in most cases, a fragment of some kind of a text.[23] *I det tysta* shows various snippets of calculations, probably representing the researchers' work in the novel, *Bakom ljuset* shows a handwritten excerpt from Monika's grandmother's autobiography (which Monika actually reads in printed form in the novel), and *Ett liv att dö för* shows part of a text in Amharic (ahmarinya), referring to important parts of the novel taking place in Ethiopia. In these editions, the face always occupies the upper section of the cover, with a focus on the eyes, which are looking straight at the reader. In some cases extra color has been added to the eyes, making them look artificial. The lower part of the face, and in particular the mouth, is always hidden behind Åsa Nilsonne's name, which is printed in large block letters. The bottom section of the cover is dominated by the police emblem and the textual images described above. The color scheme is soft with an orange base tone and few other colors; it is only the eyes that occasionally stand out. At the bottom of the cover is a quote from another Swedish crime writer about the novel; these will be discussed shortly.[24] The cover of *Smärtbäraren* has the same color scheme as those of the Pedersen series, but displays a black and white photograph of a woman in a cocktail dress and high heels standing in front of a window. The image is tinted in orange-red, and, furthermore, it is covered in small red paint specks, as if it has been gently stroked by an almost dry paintbrush. Red flames (which could also be interpreted as running blood) are painted along the right edge of the cover, and the title and Nilsonne's name are discretely placed at the bottom, just above a review quote.[25]

In the AndersonPocket editions, the science focus is thus not picked up at all in the cover designs. Instead, the stress is on the human aspect of the novels, particularly the murder victims who have witnessed the crimes (eyes in focus) but who are now unable to speak about them (mouths covered). Furthermore, the police emblems illustrate that these novels are police procedurals, which is one of the most popular and prestigious genres in the Swedish crime fiction tradition, represented by authors such as Maj Sjöwall (b. 1935) and Per Wahlöö (1926−75), Henning Mankell, Håkan Nesser (b. 1950), and Åke Edwardson (b. 1953). The combination of emblems alluding to the genre and quotes from popular Swedish crime writers expressing positive opinions of Nilsonne's novels indicate that the main aim here is to show that Nilsonne is an established, well-respected, and high-quality crime fiction author. It is interesting to note, however, that all the authors quoted on the covers are members of a female

23 All the AndersonPocket paperbacks have covers designed by Johan Pettersson.

24 The quotes are by Karin Alvtegen (*Tunnare än blod*), Karin Wahlberg (*Kyskhetsbältet*), Inger Frimansson (*Bakom ljuset*), Johanne Hildebrandt (*I det tysta*), and Liza Marklund (*Ett liv att fö för*).

25 This quote is not by another author, but by Marie Peterson, a critic from *Dagens Nyheter*, one of the major daily newspapers in Sweden.

crime writers' network called "Blodgruppen" ("The Blood Group"), as is Nilsonne.[26] An awareness of this on the reader's part could perhaps go counter to the aims mentioned above, evoking the image of friends covering each other's backs and doing each other favors.

Judging the books by their covers, it thus appears that the objective in the early 1990s was to present Nilsonne's novels as "scientific"; but later, once she became more established, she was marketed as just a regular crime writer, and positive associations with other well-respected Swedish crime writers were sought.[27] However, the promotion of books involves more than just cover design. In what follows, the presentation of Nilsonne and her novels in other contexts will be addressed briefly.

In interviews, Nilsonne tends to stress the elements of social criticism in her novels. In particular, she brings up the difficult working conditions caused by cutbacks in Swedish health care and law enforcement, as well as the tough climate of research environments.[28] Perhaps this is predominantly a personal crusade against Swedish health care politics – something that Nilsonne has explicitly stated as being very important to her.[29] As previously suggested, perhaps it is also part of an attempt to be identified with the well-respected Swedish crime fiction tradition of social criticism, associated with Sjöwall/Wahlöö and Mankell.

Nilsonne adopts a similar stance when she writes about her novels in her blog. Even though she usually uses the blog to comment on scientific issues, she does not seem to connect this with the popular science potential of her own novels.[30] On Forum's website, the presentation of Nilsonne stresses her medical career and her first steps as an aspiring author. In the presentation, only the first three Pedersen novels are mentioned, indicating that the page has not been updated lately.[31] Forum's site contains no publicity photos of Nilsonne, and the final impression is thus that she is not currently a prioritized Forum author. Meanwhile, at AndersonPocket's website the focus of the author presentation is on Nilsonne's popularity as a crime writer. Her career as a scientist is only mentioned very briefly. Since this is her most recent publisher, and also a publisher she herself was involved in founding, it is likely that this is how she and her editors want to promote her today. AndersonPocket only displays one publicity photo of Nilsonne. It is a studio image, where Nilsonne adapts a strict and serious pose against a white backdrop.[32] The image is reminiscent of commonly displayed photos of many successful British female crime writers. The combination of image and text thus presents Nilsonne as a loved and well established crime writer, who should be taken seriously.

It is thus possible that it was Nilsonne's initial publisher, Trevi, who suggested stressing the scientific elements in any promotion in order to create a unique crime writer profile for Nilsonne, and that back in the early 1990s, she embraced the idea, judging from the long scientific process sequence in her first novel. Supporting such an interpretation is Nilsonne's statement that she works very closely with her editor, usually discussing ideas before writing.[33]

---

26 The only exception is Lisa Marklund, but initially she was also part of Blodgruppen. One member of the network – Anna Jansson – is missing from these covers. (Cf. Samuelsson, and Belfrage and Gustavsson.)

27 The German editions have cover images reminiscent of the Icelandic or Faroese countryside – somewhat surprising since the stories take place primarily in urban Stockholm and Ethiopia. The aim when introducing Nilsonne to the German market was thus most likely to take advantage of the general German enthusiasm about everything Nordic and Scandinavian.

28 Sahlberg, Strandell, Wilhelmsson 2001b, Samuelsson.

29 "I write in order to awaken those politicians still sleeping, those who still have not realized the consequences of their decisions" (quoted by Sahlberg, my translation).

30 Nilsonne 1991 and later.

31 Forum Bokförlag.

32 AndersonPocket.

33 Sahlberg.

The Role of Science in the Reception of Nilsonne's Novels

The scientific aspects of Nilsonne's books are also toned down when we look at how they are received. In around twenty randomly selected reviews of her novels, more than half of the reviewers mention Nilsonne's medical career and/or the fact that she is a scientist.[34] Only three, however, relate her occupation to a theme in the novel, and just one claims that Nilsonne's primary strength as a writer lies in her work experience from the medical field.[35] Those are the only mentions of science in the reviews. The review in *Läkartidningen*, a journal aimed at medical professionals, does not even pass comment on Nilsonne's use of science. Instead, only the plot of the novel is described and combined with a short positive judgment.[36]

In the only longer article on Nilsonne to date – Sara Kärrholm's survey article from 2009 – the importance of hospital settings and characters from the medical sphere is pointed out.[37] Kärrholm also states that Nilsonne attempts to explain complicated science in simple terms in her novels (no examples are given, however), and she presents Nilsonne's credentials as a scientist.[38] With the support of a published interview with Nilsonne, Kärrholm also explains that even when drawing on professional experiences in her novels, Nilsonne avoids using experiences from her patients and psychoanalytic explanations.[39] Kärrholm thus notes the elements of science to a greater extent than the reviewers do, but it is still a minor part of her article, her main focus being on the psychological and career development of Monika Pedersen over the course of the series.

If it is reasonable to expect that Nilsonne's scientific background makes her one of the most scientifically oriented crime writers in Sweden, then the conclusion must be that science is a rare commodity in Swedish crime fiction. Even if Nilsonne originally intended to contribute more scientifically oriented novels to the medical thriller genre in the early 1990s, this ambition has faded over time. Perhaps this is a response to the expansion of international science-infused crime fiction in television and film now available in Sweden, Swedish writers having been overrun by the predominantly Anglo-American competition? Or perhaps the tradition of social criticism is so strong in Swedish crime fiction that all authors who want to be successful and respected choose to follow that path – and indeed, are expected by audience and critics to do so? That would be a valid theory, if it were not for the fact that there has been a recent trend in Swedish crime fiction to move away from contemporary reality, and into the timeless realms of small-town drama and amateur psychology in the spirit of the British television drama series *Midsomer Murders* (1997–). Most contemporary Swedish crime writers primarily portray criminals who are motivated by individual traumas that can be traced back to a tough childhood.[40] However, perhaps this trend could, in turn, also help to

34 *Tunnare än blod* 3/4 (Nordberg, Örnkloo, Mårtenson), *I det tysta* 2/4 (Halldén, Örnkloo), *Bakom ljuset* 1/1 (Johansson), *Kyskhetsbältet* 3/4 (Anonymous a, Örnkloo, Andersson), *Ett liv att dö för* 2/6 (Hanell, R. Jonsson). In the reviews of *Smärtbäraren*, which is not part of the Monika Pedersen series, 2/3 reviewers mention Nilsonne's line of work (Eriksson, Anonymous b).

35 Ulf Örnkloo (reviewing *I det tysta*) asserts that Nilsonne uses her professional knowledge about the research environment (Örnkloo 1992), Claire Wikholm (reviewing *Tunnare än blod*) praises Nilsonne's knowledge of the hospital environment (Wikholm), and Roger Jonsson (reviewing *Ett liv att dö för*) regards Nilsonne's medical experience as her primary strength as a crime writer (Jonsson).

36 Böttiger. Böttiger does not even mention Nilsonne's medical career, but perhaps he expects the readers of *Läkartidningen* to already be aware of it.

37 Kärrholm pp. 186, 196.

38 Kärrholm pp. 187−88.

39 Kärrholm pp. 188−89.

40 An interesting article arguing that, in reality, the idea that childhood traumas might make someone a murderer later in life has very little support in scientific research, is Malin Nordgren's "Vanliga mördare passar inte i deckare" (2006). Cf. also the discussion about trends in Swedish crime fiction in the 2000s in

explain the absence of science in the genre? While this absence has been further supported by the Nilsonne case study, the explanations for it and the consequences thereof clearly still need further examination. Let us therefore return to the more general perspective and the role of crime fiction as a medium of popular science.

Crime Fiction as Popular Science

Nilsonne's ambition is to convey social criticism about Swedish health care and law enforcement. However, when it comes to the possibility of her fiction having an impact on society, her efforts appear to be in vain. In one interview she notes that no matter what her intentions, her crime novels are just not considered in debates pertaining to the issues she addresses. Nilsonne concludes that if "you want to make your voice heard, you obviously should not write crime fiction."[41] There is no arguing with Nilsonne's personal experience here, even though the generalizing tone of her statement could be questioned. A good example of fiction being explicitly referred to in social debate occurred when Michael Crichton's crime thriller *State of Fear* (2004) was quoted in the US Senate as making a significant contribution to the climate change debate.[42] Another example is Henning Mankell, who has developed a position as a respected European intellectual who people listen to and look up to. Even though this is due to many contributing factors, a key reason is the international success of Mankell's Wallander novels and their reputation as crime fiction conveying social criticism. Additionally, many scholars suggest that the general public are being influenced by ideas presented in fiction.[43] And if people are being influenced by fiction in general, it is also reasonable to believe that this is true for the widely consumed genre of crime fiction, in all its shapes and forms.

It has been shown above that it is not Nilsonne's primary concern to promote her scientific research in her crime novels – not to her general readers, and even less so to the scientific community. In fact, she does not even believe that scientists and researchers are interested in the ideas presented in fiction and art.[44] Nevertheless, studies into the impact that ideas presented in science fiction have had on real scientific developments show that Nilsonne is wrong.[45] Scientists do consume fiction, and sometimes they are even inspired by the ideas they find there. In many cases science and fiction are, and probably always have been, mutually influential.[46]

It is not, however, in communication with or between scientists that crime fiction might have the most important impact and function as popular science, but rather in the possibilities of fictional science influencing ordinary people. Readers of Swedish crime novels – and Nilsonne's novels in particular – are likely to develop a more negative attitude towards the scientific community, due to the repeated portrayals of it as an environment characterized by competitiveness and bad working conditions. That is, of course, if they encounter any science at all in the novels. Fortunately, however, Swedish crime novels probably constitute only a small part of the science-based crime fiction consumed by the Swedish public. Even if Swedish crime novels are immensely popular in Sweden, a significant proportion of the full range of crime fiction accessible to Swedes consists of novels in translation, as well as British and American television drama series and films.

Kerstin Bergman's "The Well-Adjusted Cops of the New Millennium: Neo-Romantic Tendencies in the Swedish Police Procedural" (2010, forthcoming).

41 Nilsonne quoted in Wilhelmson 2001b, p. 2842, my translation.

42 Allen.

43 Cf. for example Flicker p. 308, Steinke 2005 pp. 28−30, and Perkowitz p. 16.

44 Nordgren.

45 Cf. Poon, and the discussion in Bergman 2005.

46 Cf. Poon p.160.

How fiction can inspire scientists in their career choices was addressed at the beginning of this article, but that is not the only function that science in crime fiction might have for the reader. Science presented in fiction is often criticized for being inaccurate and misrepresented, or, indeed, for being pure science fiction.[47] Although these are often relevant observations, such digressions from "true science" are not necessarily all that damaging to crime fiction in terms of its ability to function as a medium of popular science. A prerequisite of popular science is that it is a simplified version of the real thing. This is essential if science is to reach a wider audience of non-specialists. In common definitions of popular science it is also often pointed out that "the information is made easily accessible by a simple and entertaining style, often characterized by an enthusiasm for the subject at hand. The popularization of science almost always requires that you aim to include the scientific content in a wider cultural context, so its relevance for world views, philosophy, everyday life, industrial applications, etc. is emphasized".[48] An important characteristic of popular science is thus that the science is presented in an entertaining and appealing context. In light of this, crime fiction, being a popular fiction genre with the ability to depict people's thoughts as well as their everyday lives, appears to be a perfect context for popular fiction. Even if learning about science is not the primary aim for most people reading or watching crime fiction, many consumers probably regard this as a positive side effect. Most people are interested in what is going on in the world around them, and science is part of that world. We crave "news from the world around us, but desire it in the form of narratives, stories that make meaning, however tenuous, dramatic, compelling, or paranoid they might be".[49] An important function of the popularization of science is to make it part of a story that regular people can process, and right now, crime fiction appears to be one of the most popular and accessible story forms.

If the primary aim of popular science is thus to communicate science and scientific matters to non-scientists, what are the implications of inaccuracies, misrepresentations, and science fiction? Errors in the representation of science in fiction are often due to aesthetic considerations, particularly in visual media but also in literature. In television and film it is clear that visual elements of science and scientific processes are more likely to be portrayed than non-visual ones. Scientific elements might also be adapted to be more photogenic and look more interesting, and this may be one of the major sources of scientific error in today's visual media, even though science consultants are widely used.[50] Although literature is less affected by such restraints of depiction, the author may have knowledge gaps and potential personal misunderstandings about science, and there are still aesthetic concerns at work.[51] A novel like Kathy Reichs' forensic science thriller *Devil Bones* (2008) contains extensive descriptions of scientific subdisciplines and processes. However, since these descriptions are generally not interwoven with a portrayal of the characters' actual scientific endeavors, the sequences often resemble textbook passages. These segments in the novel are actually akin to sections on Reichs' website, where she presents and explains similar concepts, also in the popular science format.[52] So in the case of Reichs' novel, science is not really integrated with the narrative, and a reader could probably skip over the science passages without missing out on any plot developments. On the other hand, a reader taking the time to read carefully will learn things, and since Reichs, just like her protagonist Dr. Temperance Brennan, is a forensic

47 Cf. for example Marc C. Glassy's *The Biology of Science Fiction Cinema* (2001). In his discussion of each film, Glassy even includes a special section called "What Is Wrong with the Biological Science Presented".

48 Eriksson, my translation.

49 Nichols p. ix.

50 Cf. Kirby pp. 231–68.

51 If not caught by an editor, the author's individual shortcomings might have further-reaching consequences in literature than in film and television productions, as the latter rely more on a collective effort.

52 Reichs

anthropologist, the accuracy of the scientific descriptions is likely to be high even if the science is simplified in order to be popularized.

In a novel where the science is more integrated with the story, as in for example Dan Brown's (b. 1964) high-tech crime thriller *Digital Fortress* (1998), no reader can ignore it, and whether interested or not, most readers would probably learn something about science. Incorporating the science to a greater extent, however, might have consequences in terms of accuracy, and Brown's novel has received extensive criticism in this regard.[53] When the narrative is allowed to play first fiddle, both the number and character of the scientific elements can be affected. Only the most relevant aspects of science are included, and there will probably also be a limitation to the science that can be easily explained and depicted. Complex elements and processes would be more likely to compromise the flow of the narration, and are thus more likely to be left out. However, the reader of this kind of science-infused crime fiction is likely to develop a more positive attitude towards the science at hand, since it is needed to solve the mystery and thus represents an integral part of the novel. In Brown's case, he includes only a few technical details but keeps repeating them, thus creating a sense of positive recognition for the reader. Even readers encountering concepts such as "rotating clear text", "mutational strings", and "tracers" for the first time soon become familiar with their basic meaning, and are likely to feel that they have gained a new-found scientific knowledge.[54]

On the other hand, the scientific content of some crime fiction should be regarded as science fiction, since the reader or viewer is presented with scientific methods and technologies that might be possible in the future, but that are still not available today. This kind of science is often being referred to when people talk about "fake" science presented in crime fiction. Indeed, in some trials in the US, jurors have been expecting to see the same kind of evidence as on *CSI*, not knowing that the science to provide such evidence does not yet exist, or is at least not yet in use. However, to the private individual, the question of whether the science portrayed in crime fiction is possible or only almost possible is probably less relevant. Much of the futuristic, high-tech science often depicted is not something anyone not personally involved in scientific research would ever come into contact with. More important than accuracy is the introduction to scientific thinking and methods that the reader gets through contemporary crime fiction containing scientific elements. This knowledge is applicable in life as well as when encountering other aspects of science, in fiction as well as in other popular science media; in journals, television documentaries, and news media. Perhaps this might be one of the most important functions of crime fiction as a contemporary medium of popular science.

53 Cf. for example Kasman et.al.

54 It should, however, be noted that in this case, science is also demonized in the novel, and not portrayed in a very positive way.

References

Allen, Myles (2005). "A novel view of global warming." Rev. of *State of Fear* (2005) by Michael Crichton. *Nature* 433. (20 Jan. 2005): p. 198.

AndersonPocket (no indication of copyright year or when last updated): "Författare: Åsa Nilsonne" and "Om oss." http://www.andersonpocket.se. Accessed 27/11/09.

Andersson, Gunder (2000). "Styckmord, sadism, nazism… feminism: Gunder Andersson djupdyker i floden av kvinnliga deckare." *Aftonbladet* 04/12/00.

Anonymous a (2000). "Mallen som missar målet". *Nerikes Allehanda* 09/09/00.

Anonymous b (2002). "Spänning". *Nerikes Allehanda* 02/04/02.

Belfrage, Lisa and Marianne Gustavsson (2007). *K Special: Blodgruppen* (television). SVT2 07/09/07.

Bergman, Kerstin (2010, forthcoming): "The Well-Adjusted Cops of the New Millennium: Neo-Romantic Tendencies in the Swedish Police Procedural." *Scandinavian Crime Fiction*, ed. Paula Arvas and Andrew Nestingen, University of Wales Press, 2010.

—— (2005). "Mänsklig kloning och individualitet: Fiktion och vetenskap." *Kulturstudier i Sverige, ecp 015*, (ed.) Bodil Axelsson and Johan Fornäs, Linköping: Linköping Electronic Conference Proceedings, 2005: [1-10, nr. 11] http://www.ep.liu.se/ecp/015/011/.

—— (1997). "I begynnelsen var ordet − men hur är det idag?" *Litteraturens ställning*, Kerstin Bergman et al., Stockholm: Carlssons förlag, pp. 34−47.

Bordwell, David and Kristin Thompson (1997). *Film Art: An Introduction*, 5th Edition. New York, et al.: McGraw-Hill.

Bärtås, Lars (2005). "Factiontrenden är här." *Smålandsposten*, 23/06/05.

Böttiger, Lars Erik (2006). "Många mord i många länder." *Läkartidningen* No. 48, Vol. 103, 2006: p. 3863.

Cooper, J.C. (1978). *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London: Thames and Hudson.

Eriksson, Gunnar (2009). "Populärvetenskap." *Nationalencyclopedien*, http://www.ne.se/lang/populärvetenskap. Accessed 23/11/09.

Flicker, Eva (2003). "Between brains and breasts – women scientists in fiction film: On the marginalization and sexualization of scientific competence." *Public Understanding of Science* 12, 2003: pp. 307−18.

Flood, Alison (2009). "Hosseini dominates 2008s book charts worldwide." *guardian.co.uk*, 15/01/09, http://www.guardian.co.uk/books/2009/jan/15/bestsellers-2008-hosseini/print. Accessed 01/07/09.

Forum Bokförlag (no indication of copyright year or when last updated): "Författare: Åsa Nilsonne." www.forum.se/Forfattare/Forfattarpresentationssida/?personId=6791. Accessed 27/11/09.

Glassy, Mark C. (2001). *The Biology of Science Fiction Cinema*, Jefferson, N.C.: McFarland.

Halldén, Rut (1992). "Svikarnas terrarium: Två deckare med underfundigt tonfall." *Dagens Nyheter* 06/10/92.

Hanell, Åsa (2006). "Hoppas på mer ledighet för Åsa Nilsonne." *Folkbladet,* 22/09/06.

Johansson, Eva (2003). "Lättläst pusselprosa förmår inte engagera." *Svenska Dagbladet* 06/10/03.

Jonsson, Roger (2006). "Till slut får allt sin förklaring." *Katrineholms Kuriren*.

Kasman, Alex, et al. (no copyright year or date last updated available.): "Digital Fortress (1996) [sic]. Dan Brown." *Mathematical Fiction* http://math.cofc.edu/kasman/MATHFICT/mfview.php?callnumber=mf340#math. Accessed 03/07/09.

Kirby, David A. (2003). "Science consultants, fictional films, and scientific practice." *Social Studies of Science* 33. 2, 2003: pp. 231−68.

Kärrholm, Sara. (2009). "Kvinna på gränsen till nervsammanbrott: Åsa Nilsonne (1949−)." *13 svenska deckardamer*. Johan Wopenka et.al. Lund: BTJ förlag, 2009: 184−198.

Mårtenson, Jan (1991). "Lyckad debut." *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 14/06/91.

Mårtenson, Jan (1993). "Nilsonnes tvåa duger också gott." *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 09/01/93.

Nichols, Bill (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington: Indiana UP.

Nilsonne, Åsa (1991 and later): *Åsa Nilsonnes blog,* www.nilsonne.se. Accessed 23/11/09.

—— (1991). *Tunnare än blod*, Stockholm: Trevi.

—— (1992). *I det tysta*, Stockholm: Trevi.

—— (2000). *Kyskhetsbältet*, Stockholm: Forum.

—— (2002). *Smärtbäraren*, Stockholm: Forum.

—— (2003). *Bakom ljuset*, Stockholm: Forum.

—— (2006). *Ett liv att dö för*, Stockholm: Forum.

Nordberg, Elisabeth (1991). "Medryckande medicindeckare." *Arbetet* 15/04/91.

Nordgren, Malin (2006). "Vanliga mördare passar inte i deckare." *Dagens Nyheter* 23/12/06.

Perkowitz, Sidney (2007). *Hollywood Science: Movies, Science, and the End of the World*, New York: Columbia UP.

Poon, Peter N. (2000). “Evolution of the clonal man: Inventing science unfiction.” *Journal of Medical Humanities*, vol. 21, nr. 3, 2000, pp. 159−173.
Reichs, Kathy (copyright 2008). “Forensic Science.” *KathyReichs.com*, http://www.kathyreichs.com/forensics.htm Accessed 15/06/09.
Sahlberg, Yvonne (2001). “Allt mellan himmel och mord”. *Norrköpings Tidningar* 08/03/01.
Samuelsson, Marielouise (2006). “Bara i deckare spionerar forskare på varandra?” *SULF. Sveriges Universitets-LärarFörbund*. www.sulf.se/templates/CopyrightPage.aspx?id=5379, Accessed 23/04/09.
Sandell, Åsa (2002). “Intellektuell spänst saknas boken.” *Helsingborgs Dagblad* 08/05/02.
Steinke, Jocelyn (2005). “Cultural representations of gender and science: Portrayals of female scientists and engineers in popular films.” *Science Communication*, vol. 27, no. 1, Sept. 2005: pp. 27–63.
Wahlberg, Karin (no indication of copyright year or when last updated): “Bakgrund”/ “Biography.” *Karin Wahlberg*, http://www.karinwahlberg.se/. Accessed 15/06/09.
Wikholm, Claire (1991). “Spännande underhållning.” *Dagens Nyheter* 27/03/91.
Wilhelmson, Birgit (2001a). “Åsa Nilsonne – prisbelönad deckarförfattare.” *Läkartidningen*. Vol. 98. Nr. 1−2, 2001: pp. 2−3.
Wilhelmson, Birgit (2001b). “Deckarförfattare i läkarvärlden debatterar vårdkrisen från gräsrotsnivå: ‘Som röster åt de lidande skarorna’.” *Läkartidningen*. Vol. 98. Nr. 23, 2001: pp. 2840−2843.
Örnkloo, Ulf (1991). “Tunnare än blod, men läsvärt.” *Svenska Dagbladet* 22/05/91.
Örnkloo, Ulf (1992). “Spaningsarbete helt enligt sinkadusprincipen: Åsa Nilsonne måste få pli på sin hjältinna, annars kommer ingen av dem att överleva i branschen.” *Svenska Dagbladet* 29/12/92.
Örnkloo, Ulf (2000). “Samhällskritisk men föga originell.” *Svenska Dagbladet* 30/11/00.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/018/

Willy Kyrklund och kvantmekaniken. Om strukturer i novellen ”Katten”

Niclas Johansson
Uppsala universitet
niclas.johansson@littvet.uu.se

Flera forskare har visat att Willy Kyrklund på olika ställen i sitt författarskap gör anspelningar på upptäckter inom den moderna fysiken. Syftet med detta paper är att göra en läsning som visar hur kvantmekanikens filosofiska problem låter sig integreras i den litterära textens struktur. Ett försök görs att läsa novellen ”Katten” (1957) som en kommentar till Erwin Schrödingers berömda tankeexperiment med en till hälften död katt. Schrödingers tankeexperiment, vars syfte var att visa på de ohållbara makroskopiska följderna av reell obestämdhet vad gäller förhållanden på mikroskopisk nivå, formulerades i en översiktsartikel över diskussionen om kvantmekaniken mellan i första hand köpenhamnstolkningen och dolda variabler-tolkningar. Kyrklund iscensätter genom en dualistisk formmotsättning i novellen en motsvarande konflikt mellan olika filosofiska förhållningssätt. Frågor om determinism och fri vilja, subjektivitet och objektivitet, identitet och komplementaritet blir på så vis delar i ett spel mellan två perspektiv, vilka låter sig förstås utifrån den finländske filosofen Eino Kailas idéer om skillnaden mellan ett punktteoretiskt och ett fältteoretiskt perspektiv.

När Willy Kyrklund talar om sitt skrivande återkommer han ofta till sitt stora intresse för strukturer: ”Att finna en strukturlikhet, det är detta och ingenting annat som är så kolossalt roligt.”[1] Genom likheter i strukturer kan han på de mest oväntade sätt lägga olika perspektiv över varandra och på så vis låta tankar och idéer av vitt skilda slag korsbefrukta varandra. I detta paper ska jag i denna mening göra en kyrklundsk läsning av en kyrklundsk text. Utgående från ett antal iakttagelser om den egendomliga diskursiva strukturen i novellen ”Katten” från samlingen *Den överdrivne älskaren* (1957), ska jag göra ett försök att ställa Kyrklunds text mot det berömda kvantmekaniska tankeexperimentet som går under namnet Schrödingers katt.[2] Utifrån detta närmande mellan två texter ska jag visa hur en rad strukturlikheter eller isomorfier står att finna mellan novellen och de kvantmekaniska fenomenen, vilka öppnar nya perspektiv i läsningen och gör singulariteter i texten till meningsfulla komponenter i helheten. Jag ska inte försöka leda en intenderad allusion i bevis, men väl visa att en sådan är tänkbar.

Till utgångspunkt för analysen ska jag ta ett antal uppfattningar om Kyrklunds författarskap som, åtminstone i sin generella inriktning, kan betraktas som allmänt accepterade inom kyrklundforskningen: *Logisk empirism*. Som inte minst Johan Sahlin utförligt visat utgörs grunden i Kyrklunds filosofiska orientering av en logisk empirism, där verifierbarhetskravet är centralt för vad som är meningsfullt att tala om. Sahlin skriver att mycket i Kyrklunds författarskap kan förstås som ”ett svar på denna filosofiska situation”, där fokus ligger på diskussioner om relationen mellan empiri och rationalism, subjekt och objekt, tillfälligt och nödvändigt.[3] *Intertextualitet*. Som bl.a. Ulf Olsson och Paul Norlén påpekat spelar intertextualitet en särskilt stor roll i Kyrklunds författarskap.[4] Hans texter skapas ofta i dialog med eller som kommentarer till andra texter. *Genreblandningar*. Som framförallt Arne Florin understrukit blandar Kyrklund ofta genrer i sina texter och låter deras respektive framställningsvillkor brytas mot varandra.[5] *Tankemodellsestetik*. Kyrklund har vid ett tillfälle sagt han på frågan om vad han ”egentligen sysslar med som författare” brukar svara: ”jag tillverkar tankemodeller”, och förklarar ordet tankemodell som ”[e]tt hörn av tanken sett genom ett temperament.”[6] Han låter förstå att det innebär en växling och en dialog mellan ett ”mänskligt” och ett ”utommänskligt” perspektiv. Hans texter kan ofta läsas på flera nivåer där personerna i berättelserna både ska ses som psykologiskt och existentiellt trovärdiga människor och som representanter i eller för ett tankesystem.

I

”Katten” handlar om statistikern Egil. Tillsammans med sin fru Birgit går han på kvällsbjudning hos H:s, där de träffar Egils gamle skolkamrat Pettersson. Denne var i sin ungdom en litteraturintresserad bohem, vars livsöde fick en tvär vändning då han mötte sin själs älskade i sällskap med en annan man. Istället blev Pettersson den perfekte statstjänstemannen med ord-

1 Kyrklund, ”Matematiken som drottning och tjänarinna” [1991], *Berättelser*, s. 591-597, s. 592.

2 Willy Kyrklund, ”Katten”, *Den överdrivne älskaren*, Stockholm: Bonniers, 1957, s. 118-138. Hänvisningar till ”Katten” sker fortsättningsvis genom sidhänvisningar inom parentes i brödtexten.

3 Johan Sahlin, *Om kyrklundheten. Värde, kunskap och skrivande i Willy Kyrklunds Om godheten*, Lund: Ellerströms, 2008, s. 181.

4 Ulf Olsson, ”Den rätta texten? En kommentar till Willy Kyrklunds slutledningskonst”, Vasilis Papageorgiou (red.), *Skeptikerns dilemma. Texter om Willy Kyrklunds författarskap*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1997, s. 55-67, Paul Norlén, *”Textens villkor”. A study of Willy Kyrklund’s prose fiction*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1997, s. 137-167.

5 Arne Florin, *Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar*, Stockholm: Stockholms universitet, licavhandling, 1992.

6 Kyrklund, ”Tankemodeller” [1990], *Berättelser. Dramatik. Anföranden. Artiklar*, Stockholm: Bonnier Alba, 1996, s. 589-590, s. 590.

nad ekonomi och gifte sig med en anspråkslös flicka. Med på tillställningen är också kapten Engman, som arbetar med skogsavverkning i Indien, men som tillfälligt är hemma i Sverige på semestern. Han berättar om ett möte med en tiger på en landsväg i Indien, vilket till följd av hans förslagenhet slutade lyckligt. När Egil och Birgit kommer hem utspinner sig ett samtal mellan makarna, där man hos Egil kan ana en viss svartsjuka gentemot Engman. Vid sänggåendet störs de av en skrikande katt som hamnat på balkongen. Egil tappar då plötsligt besinningen och jagar katten upp på taket. Efter en farofylld jakt på sex våningars höjd dräper han katten med en sopborste.

Novellen har tidigare ägnats längre analyser av Nils Åke Sjöstedt och Gunnar Arrias.[7] Sjöstedt inriktar sig i första hand på svartsjukemotivet genom att parallellisera Egil och Pettersson och Arrias fokuserar på Egils existentiella upplevelse av ofrihet. Gemensamt har de att de betraktar novellens personer som psykologiskt trovärdiga och existentiellt sammansatta människor. Arrias skriver att "'Katten' torde vara att betrakta som en svårtolkad berättelse", och även om jag anser att Sjöstedt och Arrias lyckas väl i att tolka den på ett "mänskligt" plan, så tror jag att tolkningen kan tillföras ytterligare dimensioner om man även inkluderar ett "utommänskligt" perspektiv, i enlighet med Kyrklunds tankemodellsestetik.[8] Till svårigheterna för tolkningen hör nämligen inte bara den isbergsestetik som Sjöstedt talar om, där det psykologiska knapphändigt antyds, utan även det faktum att novellen innehåller en rad märkvärdiga detaljer och formella egenheter som inte tycks motiveras av det mänskliga motivet.[9] Jag kommer därför i analysen att växla mellan vad som med en grov schematisering kan kallas textens form och innehåll.

Betraktar man texten i dess helhet så ser man att den har två genremässiga huvudformer; dels är den en berättelse om Egils liv, dels är den en utredande text om kattens död. Dessa vävs intimt samman och växelverkar genom hela texten. Sammanvävningen märks redan i novellens inledning, där utredningens och berättelsens respektive utgångspunkter samexisterar utan markerad övergång: "Skall man skylla kattens död en majnatt i kvarteret Sparslanten vid Mälarhöjdsvägen – och vilken majnatt: med skira björktoppar mot en blek himmel" (118). Utredningens fråga glider här över i berättelsens miljöbeskrivning. Som genrer är berättelsen och utredningen varandras antiteser. Berättelsen rör sig framåt i tiden från en given utgångspunkt; utredningen rör sig bakåt i tiden från en given slutpunkt. Berättelsen upprättar samband mellan händelser genom föreställningen om det möjliga; utredningen upprättar samband mellan händelser genom kausal nödvändighet. Berättelsen har en positiv utgångspunkt – den framställer något som givet, till vilket man som läsare kan ställa frågor; utredningen har en negativ utgångspunkt – den ställer frågor, på vilka en berättelse kan svara.

Frågar man sig då vilket innehåll dessa respektive former rymmer, i bemärkelsen deras temata, så får man likaledes antitetiska svar. Utredningen handlar uppenbart om kattens död och dess fråga är på vad man ska skylla den. Berättelsen har, som inte minst Sjöstedts och Arrias' analyser visar, många bottnar, men ska man ange ett huvudtema så tycks det vara livet i allmänhet, i både biologisk och existentiell mening. Ordet "liv" eller någon av dess avledningar används inte mindre än 18 gånger i den korta texten. Huvudpersonen Egils grubblerier rör sig om hur man ska leva sitt liv och Pettersson gjorde sig i sin ungdom "löjlig med att springa efter Livet" (125).

De två genreformerna kan ses som exponenter för det mänskliga respektive det omänskliga perspektivet som vävs samman i texten. Berättelsen gestaltar människans existentiella situation medan utredningen distanserat betraktar de kausala sambanden. Deras skärningspunkt är

7 Nils Åke Sjöstedt, "Willy Kyrklunds Katten", Vivi Edström och Per-Arne Henricson (red.), *Novellanalyser*, Stockholm: Prisma, 1970, s. 168-180, Gunnar Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund*, Göteborg: Göteborgs universitet, 1981, s. 41-47.

8 Arrias, s. 41.

9 Sjöstedt, s. 169.

händelsen kattens död, som utgör berättelsens slutpunkt och utredningens utgångspunkt. Detta anger det spänningsfält i vilket texten utvecklar sig.

Fortsätter man att granska novellens form, så upptäcker man efter ett tag ytterligare en märklig omständighet. Sjöstedt har noterat att novellens inledning ”har en lyrisk-musikalisk karaktär [där] ord och fraser upprepas i lätt varierade sammanhang”.[10] Men frågan är om inte dessa upprepningar har mer än en lyrisk-musikalisk funktion. På de första tre sidorna finner man nämligen en helt genomgående *synonymistruktur*. Betrakta följande stycken:

> hon kämpade med duschen som Danaë, som Danaë kämpade med guldregnet, med guldregnet
>
> och en man vid namn Egil, matematiker till yrket, statistiker, hennes man som hette Egil
>
> när han var på jobbet och skulle slå upp någonting vad det nu var och tog ned boken från hyllan och bläddrade och bläddrade tankspritt vad det nu var... o denna anhopning av siffror och formler, denna härsmakt av symboler uppställda i rader och kolonner och matriser, och se dessa diagram, dessa kurvor, sällsamma projektioner av verkligheten, en bild av tillvaron abstraherad till en enda linje (119)

Utöver den tydliga upprepningen av identiska uttryck finns här knappast något tecken som inte dubbleras av ett annat som är semantiskt identiskt. Denna synonymirelation råder mellan ”matematiker till yrket” och statistiker”, mellan ”vid namn” och ”som hette”, mellan ”skulle slå upp någonting” och ”tog ned boken från hyllan och bläddrade och bläddrade”, mellan ”tankspritt” och ”vad det nu var”, mellan ”anhopning av siffror och formler” och ”härsmakt av symboler”, mellan ”rader och kolonner” och ”matriser”, mellan ”diagram” och ”kurvor”, mellan ”projektioner av verkligheten” och ”bild av tillvaron abstraherad till en enda linje”. Med undantag för enstaka småord är det endast ”kämpade med duschen” och ”när han var på jobbet” som inte upprepas i stycket, men dessa fraser återfinns ordagrant upprepade tidigare på sidan, respektive på nästa sida. Hur genomgående utförd denna synonymistruktur är framgår inte minst av bredvidställningen av uttryck som ”befolkningsstatistiken” och ”Gauss’ felfördelningskurva” (119) och ”sin a” och ”cos b”. Gauss’ felfördelningskurva beskriver statistiska variationer och används bl.a. i befolkningsstatistik. Sin a och cos b beskriver på olika sätt samma förhållande mellan två sidor i en rätvinklig triangel.

I denna synonymistruktur upprepas alltså varje företeelse av två eller flera tecken. Dessa tecken skiljer sig i varierande grad från varandra men har samma referens. Texten struktureras genomgående på detta sätt fram till den punkt där den tidigare avbrutna frågan om skulden till kattens död slutligen ges en fullständig formulering: ”Det hade varit kvällsbjudning hos H:s. Skall man skylla kattens död på denna kvällsbjudning?” (121) Därefter återkommer den endast punktvis i texten, fram till dess att den tydligt återupptas i novellens sista replik: ”– Kom då, sa Birgit. Kom då. Kom. Kom.” (138)

Hur är det då med den del av texten som inte struktureras enligt synonymiprincipen, uppvisar den några särskilda formella egenheter? Här finner man faktiskt en rakt motsatt formprincip, nämligen vad man skulle kunna kalla en *antonymistruktur*. Här följs enskilda tecken, på olika långt avstånd i texten, av tecken med motsatt innebörd, på det sätt som sker då Pettersson konstaterar att han är till hälften död: ”Om han hade varit mera patetiskt lagd hade han tillagt: Och jag beklagar det inte. Men eftersom han icke var patetiskt lagd, så tilla han ingenting.” (121f) Även antonymistrukturen är mycket konsekvent genomförd:

10 Sjöstedt, s. 171.

> Birgit hade han träffat på en fest på kåren.
>
> Om han inte hade träffat Birgit. Noga taget var det ju Birgit som hade träffat honom. I själva verket var det i hög grad Birgit som hade träffat honom. Han hade nästan varit färdig med sin examen. Fast det hade naturligtvis inte spelat någon roll för Birgit. Inte för Birgit, kanske för någon annan.
>
> Hon hade naturligtvis tyckt att han var klyftig och sådär. Fast naturligtvis mest sådär. Klyftiga fanns det ju många andra som var, kanske tillochmed klyftigare. Kanske fanns det också andra som var mera sådär. När allt kommer omkring, otvivelaktigt. (125f)

Antonymier upprättas här mellan ”hade han träffat” och ”Om han inte hade träffat”, mellan ”Birgit hade han träffat” och ”Birgit som hade träffat honom”, mellan ”Inte för Birgit” och ”kanske för någon annan”, mellan ”klyftig” och ”sådär”, mellan ”andra som var [...] klyftigare” och ”andra som var mera sådär”.

Antonymierna varierar också med avseende på avstånd i texten. Då det sägs om fru Petterssons relation till slaktaren att ”den här slaktaren var en så till den grad köttslig person att Pettersson var övertygad om att förhållandet skulle förbli platoniskt” (123), så uppträder oppositionen mellan ”köttslig” och ”platonisk” i samma sats. Andra antonymier uppträder med större mellanrum, som Egils utrop ”Nej. Nej. Nej.” (127), vilket först två sidor senare besvaras med ”Ja. Ja. Ja.” (129).

Om formen kan det alltså konstateras att texten organiseras enligt två motsatta principer, vilka kan kallas synonymiprincipen och antonymiprincipen. Gör man ett försök att sätta dessa iakttagelser om formen i samband med novellens innehåll, så kan man observera att synonymiprincipen organiserar den text som berättar om omständigheterna *före* själva middagsbjudningen. Den text som organiseras på detta sätt tillhandahåller någon typ av bakgrundsinformation och beskriver ett utgångsläge.

Vad gäller den text som organiseras enligt antonymiprincipen kan det sägas att denna framför allt behandlar tre ämnen: dels omslag i livsöden, dels Egils inre ambivalens, dels samspelet mellan Egil och Birgit. Det som skildras i den antonymistrukturerade texten är alltså böljande fram- och återrörelser eller upp- och nedgångar i livsöden. Om vi för ett ögonblick solidariserar oss med huvudpersonen, matematikern Egil, och hans dagdrömmar om ”dessa kurvor, sällsamma projektioner av verkligheten, en bild av tillvaron abstraherad till en enda linje” (119), så finns en ganska uppenbar möjlighet att utifrån en återkommande bild i novellen skapa en matematisk schematisering av den antonymistrukturerade texten: ”Den vågiga sinuskurvan, den behagfullt rundade.” (120) Det som jag beskrivit som antonymier kan också beskrivas som en komplicerad vågrörelse, där värdena över tid växlar mellan positivt och negativt i förhållande till en jämförelseaxel, där livsödena stiger och dalar och där den ”utförsbacke” Engman cyklar i blir en ”uppförsbacke” (131) om han skulle välja att fly från tigern.

Sammanfattningsvis kan vi konstatera att texten sammanväver två genremässiga former samt att den struktureras enligt två olika betydelseprinciper. Hur dessa strukturella egenheter hänger samman och hur de kan användas för tolkningen av novellen är ännu svårt att säga något om. Låt oss så introducera det främmande elementet, tankeexperimentet som formulerades av kvantfysikern Erwin Schrödinger, där en annan katts liv står på spel, för att undersöka huruvida det kan bidra till att göra novellens struktur meningsfull. ”Schrödingers katt” har kommit att bli en emblematisk figur för de paradoxer som kvantmekaniken upptäckte under första halvan av 1900-talet och fungerar som en öppning mot de många ontologiska och kunskapsteoretiska frågor som ställdes på sin spets i den moderna fysiken. I sin helhet beskrivs experimentet enligt följande:

> Man kann auch ganz burleske Fälle konstruieren. Eine Katze wird in eine Stahlkammer gesperrt, zusammen mit folgender Höllenmaschine (die man gegen den direkten Zugriff der Katze sichern muß): in einem Geigerschen Zählrohr befindet sich eine winzige Menge einer radioaktiver Substanz, *so* wenig, daß im Lauf einer Stunde *vielleicht* eines von den Atomen zerfällt, ebenso wahrscheinlich aber auch keines; geschieht es, so spricht das Zählrohr an und betätigt über ein Relais ein Hammerschen, das ein Kölbchen mit Blausäure zertrümmert. Hat man dieses ganze System eine Stunde lang sich selbst überlassen, so wird man sich sagen, daß die Katze noch lebt, *wenn* inzwischen kein Atom zerfallen ist. Der erste Atomzerfall würde sie vergiftet haben. Die ψ-Funktion des ganzen Systems würde das so zum Ausdruck bringen, daß in ihr die lebende und die tote Katze (s.v.v.) zu gleichen Teilen gemischt oder verschmiert sind.[11]

Schrödingers syfte med tankeexperimentet är att visa på de absurditeter som uppstår då kvantmekaniska fenomen fortplantas från den mikroskopiska verkligheten till den makroskopiska. Han sätter här fingret på några av de problematiska frågorna i tolkningen av kvantmekaniken, inte minst den fysikaliska determinismens giltighet och verklighetens beroende av den subjektive observatören.

Det finns ett antal astrukturella element i novellen som närmar de båda texterna till varandra. Egil har studerat fysik (125) och bör alltså känna till kvantfysiken. Han arbetar med statistik, vilket också är det enda kvantfysiken har att tillgå, eftersom man på den subatomära nivån tvingas ersätta strikt kausala förklaringsmodeller med statistiska. Om schrödingerkattens halvdöda status påminner fraser som ”att vara bortom livet och döden” (119) och Pettersons uttalande ”[s]om jag nu lever är jag till hälften död” (121).

På ett mer tematiskt plan aktualiseras referensen av att berättelsen ställer frågan om livet i fokus. Ett av de områden på vilket tongivande fysiker som Schrödinger och Niels Bohr var ivrigast att extrapolera sina upptäckter var vetenskapen om livet. Schrödingers bok *What is Life?* inspirerade bl.a. till upptäckten av DNA.[12] Utredningen om kattens död ställer istället de kausala sambanden i fokus: ”Liksom ett flodsystem uppströms förgrenar sig till den mest obetydliga händelse, till att ett löv faller till marken, eller en man.” (121) Kausaliteten är en av de centrala principer som ifrågasätts av kvantmekaniken. För att motivera kopplingen mellan texterna tarvas emellertid en digression i de kvantmekaniska fenomenen och deras tolkningar.[13]

---

11 Erwin Schrödinger, “Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik”. I engelsk översättning: “One can even set up quite ridiculous cases. A cat is penned up in a steel chamber, along with the following device (which must be secured against direct interference by the cat): in a Geiger counter there is a tiny bit of radioactive substance, *so* small, that *perhaps* in the course of the hour one of the atoms decays, but also, with equal probability, perhaps none; if it happens, the counter tube discharges and through a relay releases a hammer which shatters a small flask of hydrocyanic acid. If one has left this entire system to itself for an hour, one would say that the cat still lives *if* meanwhile no atom has decayed. The psi-function of the entire system would express this by having in it the living and dead cat (pardon the expression) mixed or smeared out in equal parts.” ”The Present Situation in Quantum Mechanics”, övers. John D. Trimmer, Hhttp://www.tu-harburg.de/rzt/rzt/it/QM/cat.htmlH, 2009-06-05.

12 Erwin Schrödinger, *What is Life? with Mind and Matter and Autobiographical Sketches*, Cambridge: Cambridge Univesity Press, 1992 [1944].

13 Framställningen av kvantmekaniken utgår främst från David Lindley, *Paradoxen som försvann. Kvantvärlden är konstig men inte så konstig som du tror*, Lund: Studentlitteratur, 2002, övers. Ive Appelquist och Lisa Kirsebom, Gunnar Ohlén, *Kvantvärldens fenomen. Teori och begrepp*, Lund: Studentlitteratur, 2005, och Euan Squire, *The Mystery of the Quantum World*, Bristol/Philadelphia: Institute of Physics Publishing, 1994.

II

De märkliga fenomen som uppträder på det subatomära planet upptäcktes först med avseende på ljuset. Alltsedan 1600-talet pågick en diskussion inom fysiken om huruvida ljuset består av partiklar eller vågor. Under 1800-talet blev fysikerna efterhand alltmer övertygade om att ljuset består av vågor. Detta visades bl.a. genom s.k. dubbelspaltsexperiment (fig. 1) som utformades av Thomas Young och Augustin-Jean Fresnel: Man låter en ljuskälla belysa en skärm med två smala parallella springor. Bakom denna placeras ytterligare en skärm som belyses av ljuset som passerat mellan springorna. Är springorna tillräckligt smala och befinner sig på ett visst avstånd från varandra kommer då ett randigt mönster uppstå på den bortre skärmen. Detta går att förklara om man antar att ljuset utgörs av vågor. Den bakre skärmen belyses nämligen från två punkter (de två spalterna) och ljuset måste från dessa färdas olika lång väg för att nå samma punkt på den bakre skärmen. På de punkter där skillnaden i väg är delbart med en våglängd ligger de två ljusvågorna i fas med varandra. Här möts två vågtoppar eller två vågdalar och ljuset intensifieras. Men på de punkter där skillnaden i väg endast är delbart med en halv våglängd är ljusvågorna ur fas med varandra. Här möts istället en vågtopp och en vågdal, vilka tar ut varandra så att det blir mörkt på skärmen. Det randiga mönstret kallas interferensmönster, eftersom det beror på interferensen mellan de två ljusvågorna.

Härmed tycktes frågan om ljusets vågnatur slutligen vara löst. Men år 1900 upptäckte Max Planck vid en undersökning av den fotoelektriska effekten att det finns en nedre gräns för i vilka energinivåer som ljus och annan elektromagnetisk strålning kan avges. Ljuset består av små energipaket, eller ljuskvanta. Albert Einstein utvecklade upptäckten 1905 och visade att man måste anta att det finns en minsta ljuspartikel, som senare kom att få namnet foton. Detta är mycket märkligt med tanke på dubbelspaltsexperimentet. Hur skulle två fotoner kunna interferera med varandra på ett sådant sätt att de tar ut varandra?

Efterhand utvecklades experimentmöjligheterna så att man lyckades utföra dubbelspaltsexperimentet med endast en foton i taget. Från ljuskällan skickar man alltså ut en foton och registrerar sedan på vilken punkt den träffar den bakre skärmen. Om fotonen hade betett sig som man förväntar sig att partiklar gör, så hade den åkt genom den ena spalten och träffat den bakre skärmen rakt bakom denna. Men det gör den inte. Till synes slumpmässigt kommer den istället att träffa den bakre skärmen på olika ställen. Då man upprepar försöket ett stort antal gånger visar det sig att fotonerna fördelar sig över den bakre skärmen på ett sätt som motsvarar det tidigare interferensmönstret. Man kan alltså endast statistiskt fastställa sannolikheten för att en foton kommer att träffa den bakre skärmen på ett eller annat ställe. I de ljusa banden är sannolikheten hög, medan den i de mörka närmar sig noll. Fotonen tycks interferera med sig själv.

Här har vi kärnan i de paradoxala fenomen som uppstår i den subatomära världen: ljuset beter sig som både våg och partikel. Det är endast om ljuset betraktas som ett vågfenomen som det går att förklara varför fotonen inte fortsätter rakt fram, samtidigt som det bevisligen rör sig om en enskild partikel. Vill vi sedan ta reda på genom vilken av spalterna elektronen färdades, så måste vi ändra på experimentuppställningen och sätta upp en detektor som fångar fotonen vid en av spalterna. Nu kommer vi att se att varannan foton uppfångas av detektorn vid den ena spalten och varannan träffar den bakre skärmen, men nu uppstår inget interferensmönster på den bakre skärmen. Nu fortsätter istället fotonerna rakt fram och träffar skärmen rakt bakom spalten (om också med en viss variation, som låter sig beskrivas med den tidigare omtalade Gauss' felfördelningskurva). Det innebär alltså att fotonen i det förra experimentet på något sätt måste ”veta” om att det finns två spalter, trots att den rimligen bara kan färdas genom en av dem. Denna upptäckt påvisade att någon fundamental del av den traditionella naturvetenskapliga världsbilden inte är tillämplig på de minsta delarna av universum.

Frågan var vilken princip som skulle revideras – kausaliteten, tids- och rumsbegreppen, relationen mellan objekt och subjekt, motsägelselagen, den fysiska världens realitet osv.

Ju mer forskning som gjordes på detta område, desto mer tycktes märkvärdigheterna fortplanta sig. 1924 upptäckte Louis de Broglie att våg-partikel-dualismen gäller även för materiepartiklar, så att liknande experiment som det ovan kan göras även med exempelvis elektroner, då även de har en vågnatur. Denna upptäckt ledde Erwin Schrödinger att 1925 formulera den s.k. schrödingerekvationen. Med hjälp av den kan sannolikheten för en partikels läge beskrivas som en vågfunktion. Den omsätter på så vis våg-partikel-dualismen i ett omräkningsbart förhållande och den fysikaliska determinismen kunde bevaras åtminstone i relationen mellan olika vågfunktioner. Vågfunktionen är likväl ingen sannolikhetsbeskrivning i traditionellt avseende, där sannolikheten är ett resultat av vår okunskap, men där verkligheten är på ett bestämt sätt. Dessa vågfunktioner kan nämligen interferera med varandra som vågfenomen. Då vi gör en mätning har vågen emellertid reducerats till en partikel. 1927 upptäckte så Werner Heisenberg den s.k. osäkerhetsrelationen som visar att det är principiellt omöjligt att med godtycklig noggrannhet både mäta en partikels läge och hastighet. Detta eftersom varje mätning innebär en påverkan på det som ska mätas. För att kunna se var en partikel befinner sig måste den belysas med åtminstone en foton, vilket påverkar dess energinivå. Ju noggrannare man mäter läget, desto mer kommer hastigheten att påverkas på ett okontrollerbart sätt och vice versa.

Vad är det då som händer i tankeexperimentet med Schrödingers katt? Här har vi att göra med en potentiellt sönderfallande radioaktiv atom. Atomers sönderfall är ett kvantfenomen och kan alltså endast beskrivas med hjälp schrödingerekvationen. Dess tillstånd utgörs av en vågfunktion. Då vi observerar den kommer vågfunktionen att kollapsa och vi ser en atom som antingen sönderfallit eller inte. Frågan är nu när vågfunktionen kollapsar och kvanttillståndet övergår i ett s.k. klassiskt tillstånd (d.v.s. ett tillstånd av den typ som vi känner till från vår erfarenhetsvärld, där saker förhåller sig på det ena eller andra sättet och inte endast har en viss sannolikhet för det ena eller det andra). Det enda vi härvidlag kan vara helt säkra på är att då vi gör en observation har kvanttillståndet övergått i ett klassiskt tillstånd. Mellan våra observationer är det teoretiskt möjligt att alla interaktioner mellan fysikaliska entiteter utgörs av relationer mellan alltmer komplicerade vågfunktioner. Vissa skeptiska tolkningar av kvantmekaniken, som köpenhamnstolkningen, menar att vi endast ska erkänna realitet åt de observationer vi kan göra, och låta tillstånden däremellan vara genuint obestämda. Schrödingers tankeexperiment visar på de absurditeter som detta kan leda till. Med viss tvekan kanske vi kan acceptera att en elektrons läge är genuint obestämt, men vi skulle knappast acceptera ett en katt är till hälften död och till hälften levande. I så fall skulle det först vara den observatör som öppnar lådan som avgör om katten är död eller levande.

III

Om vi antar en intertextuell relation mellan Schrödingers katt och ”Katten”, så inställer sig omedelbart ett ganska uppenbart sätt att se Schrödingers experiment som en förlaga till Kyrklunds text. Från utredningens perspektiv kan texten ses som en experimentuppställning. Genom en överföring kan man säga att Egil, då han ”måttade efter [katten] med sopborsten” (136), gör en mätning, som får utfallet att katten är död, liksom den observatör som öppnar lådan i Schrödingers experiment gör, och då, enligt ett sätt att se på saken, dödar katten. Vad Egil i så fall gör är att han får vågfunktionen att kollapsa – vilket också sker i texten när vågstrukturen åter går över i synonymistruktur. Att Egil har något av en observatörsroll understryks inte minst av det sätt som frågan om skulden till kattens död slutligen avslutas på:

> Skall man skylla kattens död på denna kvällsbjudning? Eller skall man skylla den på att en av gästerna vid namn Pettersson tjugo år tidigare hade mött sin älskade på en gata i Malmö tillsammans med en som var flottare klädd? Eller ska man skylla den på att f. d. sjökaptenen Engman, numera i Tändsticksbolagets tjänst, hade kommit hem från Indien? Eller på att Birgit hade glömt att stänga vindsdörren, när hon hängde småbarnstvätt på takterassen? (121)

Ingen av de tänkbara förklaringarna har att göra med Egil, som faktiskt slår ihjäl katten. Ser man texten som en experimentuppställning där frågan som ska utredas är orsaken till kattens död, så uttrycker synonymistrukturen ett klassiskt tillstånd och vågstrukturen ett kvanttillstånd. I det förra har objekt en stabil identitet och vanliga kausala principer råder, medan det senare är obestämt med avseende på enskilda partiklar. I novellen beskrivs utgångsläget, före experimentet, och resultatet, efter experimentet – vilka i det kvantmekaniska experimentet både är klassiska tillstånd - genom synonymistrukturen. Vågstrukturen används istället för att beskriva det som sker i experimentet och som präglas av genuin osäkerhet.

Att uppfatta texten på detta sätt, kan med Olle Widhe betraktas som en allegoriserande ansats.[14] Widhe menar att Kyrklund använder en allegorisk gestaltningsmetod, men att han aldrig skapar helt genomförda eller entydiga allegorier. Försöker man utveckla läsningen ovan allegoriskt så upptäcker man också begränsningar; hela texten låter sig inte läsas som en utbyggd metafor med kattdråpet/kattmätningen som nyckel. Jag tror att det är mer meningsfullt att tala om en isomorfi, en strukturlikhet, med en begränsad räckvidd. Det går dock att visa hur denna läsning skapar öppningar för andra lokala isomorfier, som bidrar till förståelsen av novellen. För att göra det ska jag först sätta in Schrödingers experiment i sitt sammanhang och uppmärksamma på vilket sätt Kyrklund använder sig av modern fysik i andra litterära texter.

IV

Schrödingers tankeexperiment publicerades ursprungligen i en översiktsartikel som syftar till att klarlägga den dåvarande situationen i kvantmekaniken och motiverades av en pågående diskussion mellan olika tolkningar av de nya upptäckterna. Debatten fördes i första hand mellan köpenhamnstolkningen, med Bohr som viktigaste företrädare, och dolda variabler-tolkningar, som företräddes av Einstein.

Bohr menar att vi på atomfysikens område måste ge upp kausalitetsprincipen i dess klassiska form, där vi antar att ett entydigt bestämt tillstånd hos ett system enligt naturens lagar vid en senare tidpunkt kommer att generera ett annat entydigt bestämt tillstånd hos samma system. Han menar att det enda logiskt hållbara sättet att förhålla sig till de fenomen som uppstår är att erkänna två sinsemellan oförenliga beskrivningar, som det enda möjliga sättet att fullständigt beskriva ett tillstånd. Han kallar det att ersätta kausalitetsprincipen med en komplementaritetsprincip. Einstein menade istället att kvantmekaniken måste betraktas som en ofullständig teori, eftersom han ansåg att det finns element i den fysiska verkligheten som inte har någon motsvarighet i teorin. Han antar istället att det finns ytterligare variabler som skulle förklara kvantfenomenen, men som ännu inte upptäckts. På så vis skulle kausaliteten kunna bevaras även med avseende på kvantfenomenen. Schrödingers huvudsyfte var att tydliggöra de problematiska punkterna i diskussionen och han betonade vikten av att försöka förena kvantmekaniken med relativitetsteorin.

14 Olle Widhe, Främlingskap. *Etik och form i Willy Kyrklunds tidiga prosa*, Lund: Ellerströms, 2005, s. 51.

Kyrklund har använt sig av modern fysik vid flera tillfällen i sitt författarskap. En överblick kan både tjäna till att motivera parallelläsningen av Schrödingers katt och ”Katten” och till att visa hur fysiken givits en litterär tillämpning i författarskapet.

Sten Wistrand uppmärksammar en sådan anspelning på modern fysik redan i *Tvåsam* (1949).[15] Här talas det, liksom i ”Katten” om hur ett fallande lövs rörelser är bundna av orsakssambanden, vilket anses gälla för alla förlopp i naturen och betraktaren sluter sig till ”att jag kan med gott samvete gå och sticka kniven i ryggen på min broder, vilket jag länge önskat göra.”[16] Berättaren ändrar sig emellertid och menar, med en indirekt hänvisning till kvantfysiken, att orsakssambanden inte gäller för alla naturliga processer. Vidare fastställer han att ”[j]ag är icke någon process i naturen. Jag är en uppfattning av en process i naturen.”[17] Som Wistrand påpekar uppmärksammas här skillnaden mellan klassisk fysik och kvantfysik. Det som står i fokus är kausalitetsprincipen, dess giltighetsområde, dess relation till det moraliska ansvaret och dess relation till förhållandet mellan subjekt och objekt.

Ett annat användande av atomfysiken förekommer i *Polyfem förvandlad* (1964), där det istället är identitetsproblematiken som står i centrum. Här figurerar en person som har en fågel som flyger in i elden och brinner upp. Fågelägaren bekymrar sig dock inte över det, eftersom han samlar ihop askan i en flaska och konstaterar att han har kvar fågelns atomer, ”fastän i en annan ordning”.[18] Då dyker det upp en herr Lundström som berättar att han råkat tappa askan i en atomkross och sedan samlat ihop den igen, men försäkrar att det är samma elementarpartiklar i flaskan. Härpå frågas det: ”Och förövrigt, vilka pretentioner ställer ni på kontinuiteten? Ni kan iaktta en partikel här och nu och där och nyss, i vilken mån den har existerat däremellan kan icke vetas, men alltefter omständigheterna kan det vara praktiskt att kalla den för samma partikel.”[19] Här aktualiseras frågan om identitet över tid. I första hand problematiseras huruvida en sådan identitet ska tillskrivas substansen eller formen. I andra hand ifrågasätts huruvida vi över huvud taget kan anta att två i tiden skilda entiteter har någon form av identitet. Denna fråga aktualiseras av kvantmekaniken, och avfärdas som meningslös av köpenhamnstolkningen. I dubbelspaltsexperimentet ovan vet vi att vi sänder iväg en foton eller en elektron från källan och vi vet var den träffar den bakre skärmen. Då vi försöker föreställa oss partikelns väg däremellan så stöter vår föreställningsförmåga emellertid på problem: samtidigt som vi vet att det bara är en partikel så verkar den ha passerat genom båda spalterna. Bohr och Heisenberg menade därför att det inte är meningsfullt att tala om denna väg, utan att vi ska inskränka oss till att tala om observerbara tillstånd.

Johan Sahlin fäster uppmärksamheten på ett annat ställe i författarskapet där den moderna fysiken spelar en viktig roll, nämligen avsnitt 12 i *Om godheten* (1988).[20] Här är det visserligen snarare relativitetsteori än kvantmekanik som tematiseras, men sättet som det görs på är belysande även för ”Katten”. Som Sahlin påpekar sker här en antropomorfisering av de fysikaliska fenomenen, där en liten solstråle räknar och medvetet förhåller sig till sin situation och parallellställs med den unge Willy Kyrklund på tågresa.

Slutligen kan vi nämna dramat ”Kaosfunktionen” (1994) där rollfiguren filosofen talar om Heisenbergs osäkerhetsrelation:

> Heisenberg (1901-1976) påvisar att en elektrons hastighet och läge icke kan bestämmas samtidigt, eftersom själva observationen ändrar det observerade förloppet. Vi kan med fördel jämföra situationen med den som drabbar väderlekstjänstens utsända i Sundbyberg

15 Sten Wistrand, *Spelets regler. En studie i Willy Kyrklunds författarskap*, Bibliotekshögskolan, specialarbete 1981:56, Borås 1981, s. 25.
16 Willy Kyrklund, *Tvåsam*, Stockholm: Albert Bonniers, 1949, s. 32.
17 Ibid., s. 33.
18 Willy Kyrklund, *Polyfem förvandlad*, Stockholm: Albert Bonniers, 1964, s. 86.
19 Ibid., s. 88.
20 Sahlin, s. 96-110, Willy Kyrklund, *Om godheten*, Stockholm, Alba, s. 83ff.

> eller Jänisjärvi med uppgift att studera fjärilens fladdrande. På grund av den utsändes närvaro fladdrar fjärilen åt ett annat håll och därtill med ökad hastighet. – Vi måste konstatera sådana lägen där den speciella informationen aldrig kan uppnås oavsett hur förfinade mätinstrument som står till mitt förfogande.[21]

Här sker en extrapolering av Heisenbergs osäkerhetsrelation, så att den osäkerhet som kommer av mätningen antas gälla även för makroskopiska förhållanden. Då Kyrklund här jämför osäkerheten i mätningen av elektronen med osäkerheten i mätningen av de atmosfäriska förhållandena, likställer han dock två distinkt skilda fenomen på ett sätt som är instruktivt för läsningen av ”Katten”. Mätningen av elektronen är nämligen förknippad med en principiell osäkerhet, som inte är reducerbar. Mätningen av fjärilen påverkar däremot väderförhållandena på ett sätt som, teoretiskt sett, är möjligt att beräkna. Problemet är att en sådan beräkning skulle vara så komplicerad att ingen som befinner sig inom det aktuella vädersystemet kan ha tillgång till tillräcklig information för att göra den. På så vis ställs åter frågan om relationen mellan subjekt och objekt i fokus.

Sammanfattningsvis finner vi följande distinkta drag i Kyrklunds litterära applikationer av modern fysik: a) problematisering av kausalprincipen med avseende på moraliskt ansvar och subjektivitet, b) problematisering av identitet över tid, c) antropomorfisering av fysikaliska fenomen och d) överföring av kvantfysikaliska fenomen på andra verklighetsområden. Det kan nu visas att dessa, via lokala isomorfier, står att finna även i ”Katten”.

V

Liksom Kyrklund i ”Kaosfunktionen” överför Heisenbergs osäkerhetsrelation till makroskopiska förhållanden, kan en extrapolering av komplementaritetsprincipen iakttas i ”Katten”. Egils grubblerier om livet vacklar mellan två förhållningssätt, ”klyftigheten” och ”detdär”, vilka svarar mot de gudomligheter som som Egil ställer mot varandra i sina funderingar, ”den höga sinusoiden” och ”Anpassliga Anton”. Dessa utgör oförenliga motsatser på samma sätt som partiklar och vågor. Egil försöker förtvivlat begripa livets problem utifrån de förnuftiga och kausala samband som han förknippar med den höga sinusoiden, ”[m]en livet är irrationellt. Eller som man också säger – idiotiskt.” (127) Bohr gör en motsvarande överföring av kvantteorins problematik på livets område:

> Fra dette synspunkt må livets eksistens opfattes som en elementaer kendsgerning, for hvilken ingen naermere begrundelse kan gives og som må tages til udgangspunkt for biologien, på lignende måde som virkningkvantet, der fra den klassiske mekaniske fysiks standpunkt fremtraeder som et irrationelt element, sammen med elementarpartiklernes eksistens udgør atomfysikkens grundlag.[22]

Bohr menar att livets fenomen endast kan förstås om vi tillämpar en motsvarande komplementaritetsprincip på det. Han specificerar inte hur detta ska gå till, men menar att den gamla antinomin mellan determinism och fri vilja kräver ett logisk-empiristiskt förhållningssätt inom psykologi och biologi som motsvarar det som man tvingas till i kvantmekaniken:

> Just the fact that the paradoxes of atomic physics could only be solved not by a one sided attitude towards the old problem of “determinism or indeterminism,” but only by examining the possibilities of observation and definition, should rather stimulate us to a re-

21 Willy Kyrklund, ”Kaosfunktionen” [1994], *Berättelser*, 1996, s. 533-564, s. 538.

22 Niels Bohr, ”Lys og liv” [1932], *Atomfysik og menneskelig erkendelse*, Köpenhamn: Schultz, 1957, s. 11-22, s. 19.

> newed examination of the position in this respect in the biological and psychological problems at issue.[23]

På samma sätt är ”klyftigheten” och ”detdär” två komplementära egenskaper, som alltså motsäger varandra, men båda är nödvändiga för förståelsen av livet. Egils problem tycks vara att han så hårdnackat håller fast vid sinusoiden, som med en återkommande formulering kallas ”enögd”. Då han söker en kausal förklaring bortser han från det faktum att han som observatör själv är delaktig i skeendet, varför distinktionen mellan subjekt och objekt upplöses och kausalprincipen inte är tillämplig.

Bohr skriver: ”Således ville vi utvivelsomt draebe et dyr, hvis vi forsøgte at gennemføre undersøgelsen af dets organer så vidt, at vi kunne skildre den rolle de enkelte atomer spiller for livsfunktionerne.”[24] På motsvarande sätt slutar Egils försök att med hjälp av det enögda, mekaniska förnuftet begripa livets problem med att han dräper en katt. Svårigheten att göra objektiva mätningar av livsrelaterade fenomen omnämns också i texten: ”om det nämligen vore så att man kunde mäta njutningen på ett objektivt sätt, vilket man givetvis inte kan” (120). Egil kan i själva verket uppfattas som en personifikation av den svårighet att skilja subjekt från objekt som mätningarnas problem består i. Berättelsen om honom växlar nämligen på ett omarkerat sätt mellan första och tredje person. En möjligen djärv tolkning vore att utläsa namnet Egil som en sammanskrivning av latinets ego och franskans il.

Liksom vi såg att Kyrklund i andra texter antropomorfiserar den moderna fysikens fenomen, så finns i ”Katten” också exempel på att kvantmekaniska fenomen förmänskligas. Sedan vi uppmärksammat objekt-subjekt-ambivalensen i Egil och motsättningen mellan den klassiska fysikens synonymistruktur och den modernas vågstruktur, kan vi nämligen iaktta ytterligare märkvärdigheter i textens relationer mellan form och innehåll. Just där synonymistrukturen övergår i vågstruktur och texten går in på middagsbjudningens tilldragelser finner vi följande stycke:

> Petterson, för att börja med honom, var i verket från nio till fyra eller nio till fem med avbrott för lunch. Därmed är allt sagt om Pettersson.
>
> Nej – icke allt. (121)

Härpå följer sedan redogörelsen för Petterssons livshistoria. Det är en övergång från synonymi- till vågstruktur: klockslaget nio upprepas, men på vågstrukturens typiska sätt sägs det först att allt är sagt om Pettersson och sedan att det inte är det. Det tycks som om arbetstiderna är det enda som finns att säga om Pettersson i det klassiska, tveklöst objektivt giltiga, tillståndet, medan en ”kvantifierad” beskrivning kräver en längre utläggning. Följer vi texten vidare, så finner vi att de två andra klockslagen, fyra och fem, återkommer senare i texten. Det är klockan fyra som Pettersson möter sin själs älskade på en gata i Malmö (124) och det är klockan fem som Engman möter tigern på landsvägen i Indien (130). Det rör sig i båda fallen om livsavgörande möten, där Petterssons livskurva vänder nedåt och Engmans uppåt. Med ledning av den synonymistruktur som vid det här laget är tydligt etablerad, kan man fråga sig hur individualiserade Pettersson och Engman egentligen är i berättelsen. Ska de uppfattas som personer med självständig existens, eller uppträder de som skilda individer endast inför den blick som på ett oreducerbart sätt är färgat av Egils betraktande? Misstanken att de inte är fullt individualiserade personer stärks då vi upptäcker att ytterligare en av de få synonyma upprepningarna i den vågstrukturerade texten kommer just vid övergången mellan berättelsen om Pettersson och berättelsen om Engman, då både vad Pettersson och Engman säger går ”genom

23 Niels Bohr, ”Causality and Complementarity”, *Philosophy of Science*, 1937:3, s. 289-298, s. 295.
24 Bohr, ”Lys og liv”, s. 18f.

märg och ben" (130). I ändpunkterna tycks alltså Petterssons livsöde kopplas samman med Engmans som om det inte rörde sig om två oberoende individer.

Ett sätt att begripliggöra denna omständighet är att se Engman-Pettersson som en antropomorfisering av den s.k. EPR-paradoxen. EPR-paradoxen är ett tankeexperiment som formulerades av Einstein, Boris Podolsky och Nathan Rosen i en artikel i *Physical Review* på våren 1935 för att bevisa att kvantmekaniken inte kan betraktas som en fullständig fysikalisk teori.[25] Det var särskilt med anledning av detta inlägg i debatten om tolkningen av kvantmekaniken som Schrödinger skrev den artikel där kattparadoxen förekommer. I något förenklad form kan experimentets uppställning sägas vara som följer. Vi har en partikel som befinner sig i vila och som har egenskapen 0-spinn. Spinn är en egenskap hos partiklar som avgör åt vilket håll de viker av då de passerar igenom ett magnetfält. Detta magnetfält sätts upp i en bestämd vinkel i förhållande till partikelns färdväg. I klassisk mekanik har partikeln ett bestämt spinnvärde som anger hur den kommer att vika av från sin bana då den passerar genom en viss typ av magnetfält. Har den uppåt-spinn i relation till magnetfältet så viker den av uppåt, har den nedåt-spinn i relation till magnetfältet så viker den av nedåt, och har den ett spinnvärde som är vinkelrätt mot magnetfältet så viker den inte av alls. Klassiska partiklar fördelar sig alltså jämnt mellan de två ytterligheterna om de har en jämn fördelning av spinn-värde.

För kvantfenomen gäller istället att partikeln bara har två möjliga spinnvärden, +½ eller -½, vilket innebär att de viker av maximalt åt det ena eller det andra hållet – detta oavsett i vilken vinkel man sätter upp magnetfältet. Partikelns spinn beskrivs innan observationen med hjälp av Schrödingers vågfunktion. En mätning innebär att vågfunktionen kollapsar och observationen faller ut åt det ena eller det andra hållet. Som vanligt påverkar alltså själva mätningen i någon mån mätresultatet, eftersom partikeln av det oändliga antal möjliga spinnvärden som den kan ha, beroende på i vilken vinkel man placerar magnetfält, nu tvingas att anta ett av två möjliga värden, +½ eller -½ i relation till magnetfältet.

Låt oss så återgå till den ursprungliga partikeln som alltså befinner sig i vila och har spinn noll. Denna partikel kan nu sönderfalla så att två partiklar bildas. Dessa far iväg åt varsitt håll med samma fart. På såväl kvantmekanikens som den klassiska mekanikens område gäller nämligen att rörelsemängden hos ett system förblir konstant. Om partiklarna är lika stora och far i väg i rakt motsatta riktningar med samma fart, så bevaras den sammanlagda rörelsemängden noll. Samma princip gäller också för spinn. Det innebär att om man utför en mätning av den ena partikelns spinn och finner att den är +½ i vinkeln a till färdriktningen, så vet man omedelbart att den andra partikelns spinn är -½ i vinkeln a. Detta även om de två partiklarna vid mätningen befinner sig tusentals kilometer ifrån varandra. Det är nämligen det enda värde som gör att spinnvärdet noll bevaras för hela systemet. Skulle vi istället mäta den första partikelns spinn i vinkeln b och få resultatet +½, så avgörs dock omedelbart att den andra partikeln får värdet -½ i vinkeln b. Detta gäller oavsett i vilken vinkel vi mäter den ena partikelns spinn. Det sätt på vilket en mätning påverkar ett mätresultat tycks alltså även påverka en egenskap som inte mäts, och som kan gälla en partikel som befinner sig miljontals kilometer från den utförda observationen. Den innebär en verkan på avstånd som strider mot vår grundläggande rumsåskådning. Einstein, Rosen och Podolsky menade att det var ett argument för en dolda variabler-teori.

Vad EPR-experimentet innebär inom ramen för den kvantmekaniska teorin är i alla fall att inga system som någon gång interfererat med varandra är helt oberoende av varandra. Om vi applicerar tankexperimentets struktur på Engman-Pettersson, så skulle den första beskrivningen av Petterson – han "var i verket från nio till fyra eller nio till fem" (121) – kunna ses

25 Albert Einstein, Boris Podolsky och Nathan Rosen, "Can Quantum-Mechanical Description of Physical Reality Be Considered Complete?", *Physical Review* 1935, s. 777-780. Experimentuppställningen i min redogörelse skiljer sig, för åskådlighetens skull, något från den ursprungliga och grundar sig i huvudsak på Euan Squires, *The Mystery of the Quantum World*, s. 84-91.

som en beskrivning av hela systemet Engman-Pettersson, vilket alltså kan förstås i klassiska termer, medan delsystemen i experimentet måste förstås i kvanttermer. När de enskilda systemen utsätts för mätningar – möten med en tiger eller en kvinna – så viker deras banor av i rakt motsatta riktningar, Petterssons livskurva viker nedåt – han blir ”mycket led vid att leva” (124) och är ”till hälften död” (121) – och Engmans uppåt – han ”trampar för brinnande livet” (132). Pettersson utfaller som förnuftig, Engman utfaller som sådär. Pettersson har ”inte de laterna att han kunde påräkna något mera betydande avancemang” (122), medan Engman ”gjort sig värdefull som övervakare av hyggena” (133).

För vi vidare resonemanget så kan vi anta att Egil, som statistiker och bevandrad inom fysiken, känner till dessa fenomen. Han inser att livet tar en vändning vid ett möte med en kvinna eller ett kattdjur. Egil är vidare svartsjuk på Engman och hade antagligen gärna sett att han blivit uppäten av tigern. Om han då antar att två system som kommit i kontakt med varandra inte längre kan vara oberoende av varandra, utan att en mätning av det ena systemet även påverkar det andra, så skulle han genom att gå i direkt konfrontation med katten och dräpa den kunna påverka en rival på ett sådant sätt att denne vid ett motsvarande kattmöte istället blir dräpt av katten.

VI

Bakgrunden till EPR-paradoxen är som sagt Einsteins, Podolskys och Rosens dolda variabler-tolkning av kvantmekaniken. Detta är intressant för läsningen av ”Katten”, eftersom det öppnar ett spår i den filosofiska diskussionen om den nya fysiken som gör det möjligt att tydligare förankra Kyrklunds relation till problematiken. En i sammanhanget relevant diskussion om dolda variabler-tolkningar finner vi nämligen i Eino Kailas *Tankens oro. Tre samtal om de yttersta tingen* (1944). Kaila, som var Kyrklunds filosofilärare innan andra världskrigets utbrott och som haft ett väldokumenterat inflytande på honom, ägnar den moderna fysiken stort utrymme i sitt tänkande. *Tankens oro* utgörs av tre dialoger mellan konstnären Aristofilos och filosofen Eubulos. Här lägger Aristofilos fram en dolda variabler-teori som tycks ha en särskild relevans för ”Katten”. Han förklarar:

> Jag har en teori om livet, för vilken det i vissa avseenden är fördelaktigt att föreställa sig den verkliga världen som fyrdimensionell, så att vårt tredimensionella rum är endast ett slags ”hinna” i den fyrdimensionella verkligheten. [...]
>
> Föreställ dig en tvådimensionell hinna och ytvarelser som lever i den. Låt oss anta att dessa varelser inte kan avlägsna sig från hinnan och följaktligen har en åskådlig föreställning endast om sådant, som är eller sker i hinnan. Men låt oss nu tänka att det i denna hinna skulle förekomma *hål*. [...]
>
> Det kan tänkas, att ur dessa hål vissa påverkningar breder ut sig över deras ytvärld. Dessa fenomen skulle de naturligtvis inte kunna förutsäga, ifall de utginge endast från det, som sker inom deras ytvärld. Men kunde det hända, att om en dylik påverkning engång har träffat randen av ett hål, den sedan breder ut sig över ytvärlden enligt de lagbundenheter, som gäller för skeendet inom ytvärlden.[26]

Aristofilos tänker sig alltså vår värld som försedd med någonting bortom vår åskådning, vilket skulle kunna liknas vid en fjärde, oåskådlig, rumsdimension. Denna ”fjärde dimension” verkar genom s.k. hål. Det är just en teori av detta slag som skulle kunna lösa EPR-paradoxen, eftersom man då kan tänka sig ett hål i den fjärde dimensionen som förbinder de ömsesidigt beroende partiklarna. På frågan var dessa hål skulle förekomma, svarar Aristofilos att de före-

26 Eino Kaila, *Tankens oro. Tre samtal om de yttersta tingen*, Stockholm: Natur och kultur, 1945 [1944], s. 45f.

kommer i ”cellkärnornas gener” och att det ”är *Livet* som [rivit hålen] och gör det allt fortfarande.”[27] Liksom Bohr kopplar alltså Aristofilos samman kvantfenomenen med livets problematik, men på ett annat sätt. Han söker inte som Bohr metodologiska analogier mellan vetenskaperna, utan tänker sig en gemensam bakomliggande princip, kallad ”Livet”. Livet är också det problem som Egil brottas med och som han, liksom Aristofilos, förtvivlat söker en rationell förklaring på. Om vi tänker oss att han resonerar som Aristofilos så blir hans kattdråp alltmer begripligt. Katten uppenbarar ett ”hål” i den åskådliga verkligheten och en möjlighet att komma åt Livet, ”den svagaste lilla spricka i godset” (127).

Eubulos sympatiserar i stora drag med Aristofilos teori om Livet, men menar att den är metafysisk och inte logiskt-empiristiskt hållbar, eftersom den inte får några prövbara konsekvenser. Med anledning härav utvecklar han en tanke om en perspektivdualism som är belysande för ”Katten”. Aristofilos och Eubulos är eniga om att man bör försöka finna teorier om verkligheten som styrs av lagbundenheter. Där Aristofilos för att förklara livets och kvantmekanikens problematik vänder sig till en bortomsinnlig princip, uppställer Eubulos istället en alternativ form av lagbundenheter som kan prövas empiriskt. Han menar att det finns fall där vårt traditionella sätt att uppställa principer för verkligheten stöter på situationer där dessa principer inte är tillämpliga. På samma sätt som vi såg Kyrklund göra i ”Kaosfunktionen”, tar Eubulos kausalprincipen som exempel och visar att subjektet inte kan tillämpa denna princip på sig själv, liksom man enligt Heisenbergs osäkerhetsrelation inte kan tillämpa den på kvantfenomenen.[28] Han menar att Aristofilos försöker tillämpa en sådan otillämplig princip och att hans misstag består i att han ”förutsätter att de ordnade strukturerna överallt är sammansatta av vissa yttersta konstanta delar, med ’absoluta’, d.v.s. av omgivningen – alltså just av fältet – oberoende egenskaper.”[29] Eubulos menar att denna förutsättning är mekanistisk, och kallar varje teori av detta slag ”punktteoretisk”. Det punktteoretiska tänkandet utgår från att världen överallt är sammansatt av absoluta element, som besitter vissa inre egenskaper. Mot detta tänkande ställer Eubulos det fältteoretiska, som istället antar att ”det *överhuvud inte finns några absoluta element utan endast fält.* Det som vi kallar isolerade absoluta element är vissa singulariteter i ett homogent fält.”[30] Han menar vidare att det endast är utifrån det fältteoretiska tänkandet som vi kan bevara lagbundenheten i sådana fenomen som de kvantmekaniska, de psykologiska och de sociala.

Utgångspunkten för det punktteoretiska tänkandet är, enligt Eubulos, genidentitetsaxiomet:

> För att *x* och *y* skall vara genidentiska måste det först och främst finnas en egenskap *E*, som tillkommer dem båda; denna *E* kan helt enkelt vara tung massa. [...] I fall det nu finns en kurva i rummet, som är en kontinuerlig och entydig funktion av tiden och så beskaffad att *E* påträffas på alla punkter av denna kurva, så säger vi att *x* och *y* är genidentiska, ’samma’ objekt på två skilda ställen i rumtiden.[31]

Det punktteoretiska tänkandet utgår från att världen består av sådana genidentiska element, vilka kan vara exempelvis partiklar, vågor eller människor. Men det är just detta tänkande som genererar paradoxer i förklaringen av kvantfenomenen. Om vi tänker oss att fotonen i dubbelspaltexperimentet är ett genidentiskt element, så blir dess beteende obegripligt. Samma sak sker om vi istället utgår från en genidentisk våg. Eubulos menar alltså att vi istället ska utgå från fältet och uppfatta vågor och partiklar som singulariteter i detta, vilka inte besitter någon individuell identitet över tid utan bestäms av fältets helhet. Istället för en sammansättning av individuella entiteter, har vi i det fältteoretiska perspektivet relationsmängder eller

27 Kaila, *Tankens oro*, s. 47, 49.
28 Ibid., s. 131.
29 Ibid., s. 134.
30 Ibid., s. 136.
31 Ibid., s. 147.

strukturer inom ett fält. Lagsamband upprättas inte för relationerna mellan individuella element, utan mellan rörelser i fältet. Genidentitetsaxiomet är också det som ifrågasätts i den tidigare uppmärksammade passagen i *Polyfem förvandlad*.

Det fältteoretiska perspektivet återkommer ofta i Kailas tänkande och i *Personlighetens psykologi* (1934, svensk översättning 1935) argumenterar han för att detta holistiska tankesätt, där helheten intar ”en bestämmande ställning med hänsyn till sina delar”, gäller för allt levande: ”Ett levande väsen i dess helhet, liksom också var och en av de deltotaliteter som inlemmats i den, är en *meningsfull totalitet*.”[32] Han menar att det som på detta sätt är organiserat som en meningsfull helhet styrs av behov, till skillnad från det som likt maskiner styrs av verkande orsaker.

Vi kan nu se hur denna perspektiviska dualism är tillämplig på ”Katten”. Den ena av textens huvudformer, utredningen om skulden till kattens död, tar sin utgångspunkt i ett punktteoretiskt perspektiv. Den söker kausala samband mellan enskilda händelser. I utredningstexten är Egil, som fungerar som representant för ett ”enögt förnuftigt” eller punktteoretiskt perspektiv, ett observerande subjekt. Av ett antal skäl är dock det punktteoretiska tankesättet inte tillämpligt här: för det första eftersom Egil är delaktig i skeendet, för det andra eftersom det rör sig om livets fenomen, för det tredje eftersom det rör sig om en etisk frågeställning (i den mån det handlar om skuld förutsätts också en fri vilja, vilken inte låter sig förstås i det mekanistiska perspektivet). Då den förnuftige Egil, liksom Aristofilos, inte ger upp genidentitetsaxiomet, utan fortsätter att söka mekanistiska förklaringar, leds han in på metafysiska spekulationer och en dualism mellan ”förnuftet” och ”detdär”, vilka slutar i ett tämligen missriktat överfall på en katt.

Kailas sätt att rädda empirismen består som sagt i en övergång till ett fältteoretiskt perspektiv där man istället utgår från meningsfulla totaliteter. En berättelse är just en sådan meningsfull totalitet. Där det punktteoretiska tänkandet utgår från elementen och betraktar dem som absoluta, ser det fältteoretiska tänkandet istället till strukturer och betraktar elementen som abstrakta entiteter. På motsvarande sätt problematiserar berättelsens struktur just identiteten. Uttryck som ”sin a och cos b” (120) förbinder på ett iögonenfallande sätt två identiska termer. Dessa är dock semantiskt identiska och uttrycket är tautologiskt även i det fältteoretiska perspektivet. Då synonymistrukturen övergår i vågstruktur skapas istället förbindelser mellan element som Engmans cigarettändare (131) och hans anställning vid ”Tändsticksbolaget” (133). Här antas istället en genidentisk relation som grundas i en gemensam egenskap, vilken lika väl kan vara ”Engman” som ”elddon”. På så vis ifrågasätter det fältteoretiska perspektivet vår naiva förutsättning att se exempelvis Pettersson eller Engman som självidentiska människor. Textens struktur för istället uppmärksamheten mot systemen av relationer, mot de meningsfulla totaliteterna.

Ur detta perspektiv upphör exempelvis relationen mellan ”förnuftet” och ”detdär” att vara den oöverbryggbara dualism som den utgör för Egil och blir istället till en spänning i fältet. Genom isomorfirelationer kan så strukturerna jämföras med andra strukturer vilket bidrar till att kasta ljus över fenomenen, på det sätt som vi sett gällande Schrödingers katt, komplementaritetsprincipen och EPR-paradoxen. Kanske kunde man betrakta Kyrklunds konst på det sätt som Aristofilos beskriver musiken:

> En sådan musik är en exakt avbildning av det djupandliga i samma formella mening som en karta är en avbildning av ett landskap. Jag antar att man om denna avbildningsrelation kan använda den matematiska benämningen ”strukturlikhet” eller ”*isomorfi*”. De har båda

32 Eino Kaila, *Personlighetens psykologi*, Stockholm: Natur och kultur, 1943 [1934], övers. Jan Gästrin, s. 25.

> samma struktur. [...] Dessa tonaliteter hör till de underbara ”enheter i mångfalden”, som Livet enligt sin grundnatur gestaltar sig till.[33]

Liksom kvantmekaniken problematiserar också Kyrklund sådana grundläggande relationer som dem mellan subjekt och objekt, determinism och fri vilja, identitet och förändring. Han närmar sig härvid de punkter där tankarna kring fysikens utgångspunkter tenderar att ta till metafysik för att bevara åskådligheten, men som Eubulos uttrycker saken, ”den enhetliga sammanfattande, exakta beskrivningen av till exempel det stationära atomtillståndet, såsom Schrödingers ekvation anger det, *måste vara* ’*oåskådlig*’.”[34] På samma sätt är Egils brottning med livet, i dess existentiella mening, ett problem som han inte lyckas åskådliggöra, men som litteraturen strukturellt kan efterlikna.

33 Kaila, *Tankens oro*, s. 71f.
34 Ibid., s. 154.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/019/

Kreativ läsning och mediereflexivitet – ett försök till inringning av en problematik

Johan Elmfeldt & Magnus Persson
Malmö högskola, Lärarutbildningen
johan.elmfeldt@mah.se; magnus.persson@mah.se

Notions about the reception of print fiction as well as new media texts have a strong tendency to fall back upon the dichotomy between naïve and critical reading. It is presupposed that reception will be characterized by either the one or the other. We will try to critique this dichotomy on the basis of the hypothesis that media cultural change brings with it new and hybrid textual forms, ways of reading, and patterns of reception which not lend themselves to description in simple terms of naïve or critical. We make a case for the necessity of transgressing the dominant assumptions of transactional reception theory within literary studies and instead move in the direction of what we call creative reading and media-reflexivity.

Inledning

I den samtida mediekulturen tar sig fiktion uttryck i olika format, tryckta såväl som digitala. Den litteraturvetenskapliga receptionsforskningen utgår från läsarens möte med den tryckta skönlitteraturen och har under mer än trettio år utgjort utgångspunkt för litteraturpedagogisk praktik och teori. Sedan drygt tio år har samtidskulturen genomgått en genomgripande medialisering och därmed släpar receptionsteorin efter i förhållande till barns och ungdomars litterära och mediala socialisation.

Föreställningar om receptionen av såväl tryckt fiktion som nya medietexter har en stark tendens att falla tillbaka på dikotomin mellan naiv och kritisk läsning. Mottagandet sägs vara präglat av antingen det ena eller det andra. Vi vill försöka problematisera denna dikotomi utifrån hypotesen att mediekulturell förändring för med sig nya textuella hybridformer, läsarter och receptionsmönster som inte låter sig beskrivas med enkla uppdelningar mellan det naiva och det kritiska. I detta paper kommer vi att föra en kritisk diskussion om receptionsforskningens dikotomiska antaganden samt argumentera för att man istället skall röra sig i riktning mot något som vi kallar kreativ läsning och mediereflexivitet. Vårt paper skall ses just som ett försök att inringa en problematik. Några färdiga svar eller ”lösningar” kommer inte att ges. Vi försöker istället mejsla fram frågor och teman som, om de fördjupades och tillämpades i empiriska undersökningar, skulle kunna bidra till en medieteoretiskt grundad kvalificering av receptionsforskningen. Eftersom vi är verksamma på en lärarutbildning är vi särskilt intresserade av att belysa problematiken ur utbildningsvetenskapliga perspektiv.

Bakgrund

Vi menar att frågan om de gamla och nya mediernas likheter och skillnader måste granskas för att invanda föreställningar och fördomar inte ska bestämma färdriktningen. Förhållandet mellan gamla och nya medier ses nämligen ofta som renodlat antagonistiskt. För skönlitteraturens del kan man ur ett historiskt perspektiv notera att i princip varje nytt medium uppfattats som ett hot mot boken och läsandet. Massmediers menliga inverkan på särskilt barn och ungdomar har varit ett återkommande bekymmer inom samhällsdebatt och kulturkritik. Oron kan ha gällt alltifrån uppluckringen av de ungas moral och smak till deras försämrade och förflackade läs- och skrivförmåga.

Särskilt intensiv har kanske denna rädsla varit inom skolan, men också inom delar av den högre utbildningen. I stället för att öppet och förutsättningslöst förhålla sig till det nya har man närmast reflexmässigt sett det som sin uppgift att motarbeta och utestänga det (Persson 2000). I skolan oroar man sig ofta för vad som kan uppfattas som brister i elevernas skriv- och läsförmåga, eller i deras kommunikativa förmåga, vilket kopplas till föreställningar om minskat intresse hos barn och ungdomar för läsning av skönlitteratur. Denna oro förstärks av resultaten redovisade i internationella undersökningar som PIRLS 2006.

I den pågående diskussionen om litteraturläsningens villkor och humanioras ställning inom högre utbildning har skolans betydelse som arena för litterär socialisation betonats. I den utbildningsvetenskapliga forskningen, och då i synnerhet inom forskningsfältet Svenska med didaktisk inriktning, har flera avhandlingar och forskningsprojekt ägnat den litteraturpedagogiska uppmärksamheten åt läsning av skönlitteratur i klassrummet. Denna forskning har utövat ett stort inflytande på skolans styrdokument och på lärarutbildningen. Allt detta har haft den tryckta fiktionen i fokus för uppmärksamheten, även om det är så att det idag talas om ett vidgat textbegrepp.

Nyare forskning visar att synen på förhållandet mellan litteratur och medier som antagonistiskt fortfarande är framträdande inom såväl skolans svenskämne (Bergman 2007, Ewald 2007, Olin-Scheller 2006) som inom den akademiska disciplinen litteraturvetenskap (Forslid

& Ohlsson 2007; Persson 2007). En sådan inställning ter sig alltmer ohållbar i dagens medialiserade och kulturellt heterogena samhälle.

Naiv och kritisk läsning

Vår avsikt är alltså att försöka komma bortom den historiskt starka tendensen till dikotomiskt tänkande inom litteratur- och receptionsteorin och litteratur- och mediepedagogiken. En grundläggande dikotomi som måste problematiseras är, som vi har sett, den mellan litteratur och medier. En seglivad och med denna nära sammanhängande dikotomi är den mellan naiv och kritisk läsning.

I Persson (2007) redogörs för hur den amerikanske litteraturteoretikern J. Hillis Miller beskriver förhållandet mellan naiv och kritisk läsning. En kort rekapitulering kan här vara på sin plats. Hillis Miller (2002) menar till skillnad från majoriteten av professionella litteraturvetare att litteratur skall läsas både naivt och kritiskt. Detta kanske omöjliga krav kallar han för *läsandets apori* (s. 118).

Den naiva läsningen liknar barndomens oskuldsfulla läsning. Det litterära verket blir levande för läsaren som ett slags inre teater, oberoende av orden på boksidan. En förutsättning för att detta skall kunna ske är att läsaren överlämnar sig själv helt åt läsningen, utan misstankar, reservationer och ifrågasättanden. Alla eventuella kritiska impulser måste hållas tillbaka. Läsningen blir ett exempel på vad Immanuel Kant föraktfullt avfärdade som *Schwärmerei*, men som av Hillis Miller ses som en grundförutsättning för litteraturens magi:

> If it is really the case, as I have argued, that each literary work opens up a singular world, attainable in no other way than by reading that work, then reading should be a matter of giving one's whole mind, heart, feelings, and imagination, without reservation, to recreating that world within oneself, on the basis of the words (s. 118).

Den naiva läsarten kräver ett visst tempo i läsningen. Man måste läsa snabbt och ”låta ögonen dansa genom boksidorna”. Man får inte dröja för länge vid enskilda formuleringar, eftersom orden då riskerar att sluta vara ”fönster mot det hittills okända” (s. 120f). Man kan självfallet kritisera Hillis Miller för att idealisera den naiva och underförstått oförstörda läsningen. Man kan också kritisera honom när han hävdar att förmågan att läsa naivt är universell (s. 118). Han tycks då glömma att alla barn inte drabbas av litteraturens magi eller ges lika goda förutsättningar att göra det. Men kritiken skjuter delvis förbi målet. Karakteristiken av det naiva sättet att läsa innebär framför allt en ämneskritik – genom den enorma uppvärderingen av ett sätt att läsa som litteraturvetenskapen sett som sin uppgift att erbjuda ett sofistikerat botemedel mot. Och det handlar som sagt inte om ett antingen eller (naivt eller kritiskt) utom om ett både och.

Om den snabba, naiva läsarten är den ena förutsättningen för att bli en god läsare är dess motsats, den långsamma och kritiska, den andra. Hillis Miller karakteriserar denna läsart såhär:

> Slow reading, critical reading, means being suspicious at every turn, interrogating every detail of the work, trying to figure out by just what means the magic is wrought. This means attending not to the new world that is opened up by the work, but to the means by which that opening is brought about (s. 122).

Hillis Miller urskiljer två huvudvarianter av denna demystifierande läspraktik (s. 122ff). Den ena kallar han den retoriska läsningen och dess främsta kännetecken är den rigorösa närläsningen av texter med avseende på de lingvistiska grepp som tas i bruk för att skapa textens magi: bildspråk, skifte av synvinklar, ironi med mera. Den andra varianten kallar han kulturkritisk, och här arbetar man med att påvisa hur texten förmedlar ideologiska föreställningar

om klass-, genus- och rasrelationer. Syftet är att denaturalisera vad som framställs som naturligt, objektivt eller allmängiltigt.

Båda varianterna av kritisk läsning upplöser litteraturens magi och står i direkt motsatsställning till den naiva läsningens barnsliga och okritiska svärmeri. Ändå krävs det i Hillis Millers idealbild av den goda läsaren att hon kan vara både naiv och kritisk, helst på samma gång. Men det är just detta som kan visa sig vara hart när omöjligt, därav benämningen läsandets apori.

En anledning till den naiva läsningens låga status menar vi är att den ofta förknippas med fritidsläsning, medier och populärkultur. De egenskaper som sägs kännetecknа naiv läsning återkommer också i karakteristiken av hur medier används. Naiv läsning, av litteratur såväl som medier, är snabb, ytlig, inlevelsefull, kroppslig, odistanserad och så vidare. Kritisk läsning är den som premieras av litteraturvetenskapen och skolans litteraturundervisning.

Som Karen Littau (2006) har visat i sin kritiska genomgång av den moderna litteraturteorins historia ligger fokus här på *tolkningen* av texters *mening* snarare än på litteraturens och läsningens materiella, känslomässiga och kroppsliga aspekter. Enligt Littau gäller denna privilegiering av tolkning också receptionsteorin. Det är de inskrivna eller faktiska läsarnas arbete med att skapa mening som är av intresse, inte någonting annat. Det övergripande syftet med den noggranna kritiska läsningen är enligt Littau att disciplinera läsningen: ”In this respect, dispassionate analysis, whether it takes the form of a text-centered formalism or a reader-oriented will-to-interpretation, has a regulatory function: to put the intellect into control so as to bypass the unruly passions (s. 156)”.

Dikotomin mellan naiv och kritisk läsning har flera och komplexa dimensioner som vi ser som angelägna att undersöka. Den första gäller olika *alternativa formuleringar* av det problem dikotomin försöker bearbeta. Olika kombinationer kan här urskiljas av nyckelord, där läsning kan ses som å ena sidan subjektiv, identifikatorisk, inlevelsefull och å andra sidan beskrivas med föregivet motsatta termer som objektiv, distanserad och noggrann. Det intressanta här är inte den semantiska rikedomen i sig utan vilka olika kvaliteter och egenskaper hos läsarten som de alternativa termerna försöker ringa in. Man kan till exempel konstatera att båda varianterna av Hillis Millers kritiska läsning innebär ett utmönstrande av kropp och känslor ur läsningen.

En andra aspekt av dikotomin är att den är starkt värdeladdad och antar formen av en *värdehierarki*. Skillnaden mellan naiva och distanserade läsarter kopplas samman med lägre och högre kultur – och sämre respektive bättre läsare. Här kan hänvisas till numera smått klassiska empiriska undersökningar inom fältet cultural studies som påvisar detta för såväl litteraturläsning (Radway 1984) som medieanvändning (Ang 1985).

Detta leder fram till en tredje aspekt som metaforiskt eller på annat sätt associerar de olika sätten att läsa med olika *sociala kategorier*. Inom litteraturteori och litteraturpedagogik har till exempel det naiva sättet att läsa associerats med kvinnors läsning (Larsson 1989, Littau 2006). Dikotomin bär alltså på tydliga föreställningar om läsning och biologisk könstillhörighet. Tanken om populärlitteraturen som förförisk och därmed förgörande för ett oskyldigt sinne har sina tydliga genusbestämda konnotationer.

En fjärde aspekt handlar om hur dikotomin korresponderar mot eller pekar ut olika *pedagogiska och institutionella rum* för de två läsarterna. Det okritiska, naiva och uppslukande sättet att läsa förknippas då typiskt med fritidens läsning, som det är skolans och den högre utbildningens uppgift att bota genom olika analytiska, professionaliserande och disciplinerande tekniker (Bennett 1990).

Frågan om det går att kombinera de två olika sätten att läsa borde som vi ser det vara en kärnfråga för receptionsteorin. Med begreppen kreativ läsning och mediereflexivitet skulle denna möjlighet kunna utforskas både teoretiskt och empiriskt. Innan vi går närmare in på

dessa begrepp är det nödvändigt att säga något om den mediekulturella situation som ligger som en förutsättning för begreppen.

Den nya medieekologin

Föreställningen att ett gammalt medium automatiskt hotas av ett nytt är som sagt djupt problematisk. Med begrepp som konvergenskultur (Jenkins 2006) och remediering (Bolter & Grusin 1999) sätts i stället fokus på hur nya och gamla medier ingår i komplexa och varierade relationer av ömsesidigt beroende. Detta är för övrigt två bland många exempel på medieteoretiska begrepp som skulle kunna vitalisera den litteraturvetenskapliga receptionsforskningen.

När man skall försöka skissera konturerna av den samtida mediekulturen måste åtminstone tre tendenser uppmärksammas (Liestøl 2007). Gemensamt för dem är att de just handlar om i vad mån olika medier och det som förmedlas via dem kännetecknas av konvergens och/eller ökad mångfald.

Den första gäller infrastrukturella karaktäristika. Medan massmedier som TV, radio och dagstidningar bygger på en vertikalt organiserad spridning av nyheter, underhållning, fiktion etc, där ett fåtal agerar i förhållande till många, så kännetecknas de nya nätverken av horisontalitet, dvs. från många till många. Det är just denna skillnad som fått uttryck via nya vardagsord som ”community” och ”bloggosfär”.

Den andra tendensen gäller industriell massproduktion av alla olika apparater som används för att överföra, utbyta och lagra digitaliserad information. Även om det är så att persondatorn med dess grafiska gränssnitt möjliggör för var och en att med hjälp av en och samma maskin manipulera koder för alfabetiska tecken, stillbilder, video och ljud, så har det inte på något sätt inneburit att produktionen av nya varor avstannat. I stället är fallet att olika modaliteter renodlas och kombineras för olika syften och följaktligen lanseras oupphörligen nya typer av tv-skärmar, mobiltelefoner, mp3-spelare och GPS-mottagare, vilka på olika sätt kan kopplas ihop med varandra (Liestøl 2007).

Den tredje tendensen handlar om den utbytesekonomi som kännetecknar underhållnings- och upplevelseindustrin (Jenkins 2006, Persson 2004). Teknologiska, ekonomiska och estetiska symbioser löper in i och ut ur varandra i en alltmer globaliserad och kommersiell kultur. En och samma ”text”, exempelvis av Disney, kan lanseras i ett otal olika medier och format: som film, tryckt berättelse, leksak, klädesplagg, maträtt osv. Samtidigt möjliggör de nya gränslösa teknologierna också oväntade, ”aberativa” eller mothegemoniska avkodningar och användningar.

De tre tendenserna visar att vi lever i vad N. Katherine Hayles kallar en *medieekologi*, där förhållandet mellan gamla och nya medier är ”as diverse and complex as those between different organisms coexisting within the same ecotome, including mimicry, deception, cooperation, competition, parasitism, and hyperparasitism” (Hayles 2002, s. 5).

Problematiseringen av olika mediers relationer till varandra inleddes för mer än fyrtio år sedan. Som redan Marshall McLuhan (1964/1967) poängterade existerar inget medium i sig själv utan endast i samspel med andra medier. McLuhan menade lite tillspetsat att innehållet i ett nytt medium i själva verket är ett gammalt medium:

> ”Mediet = budskapet” betyder, i den elektroniska tidsålderns fall, att en helt ny miljö har skapats. Innehållet i denna nya miljö är den gamla mekaniserade miljön från den industriella tidsåldern. Den nya miljön pressar tillbaka den gamla lika radikalt som TV tränger tillbaka filmen. För ”innehållet” i TV är filmen. (s. 7).

Även om McLuhan använder formuleringen ”pressas tillbaka” betyder alltså inte det att det gamla mediet spelat ut sin roll. Alla medier innebär nämligen att människan inte är begränsad av den egna kroppens begränsningar. Tvärtom, medier, eller kanske snarare medialiseringar,

har i mänsklighetens historia alltid inneburit att hon har kunnat överskrida sig själv i tid och rum.

Så tillmätte McLuhan inte minst skönlitteraturen en avgörande roll när det gällde att tidigt få syn på förändringar i medieekologin. Författare som Joyce och Eliot bedrev ett slags medieteknologiskt upplysningsarbete genom att inkorporera nya uttrycksformer som film, radio och jazzmusik i sina verk. De nya mediernas egenskaper framträder, tycks McLuhan mena, i skarpare belysning när de remedierats genom ett gammalt medium som litteraturen. Han talar till och med, och inte så lite romantiserande, om konstnärerna som släktets antenner. ”Konstnärer inom skilda konstgrenar är alltid de första som upptäcker hur ett medium kan användas för att frigöra ett annat mediums resurser (s. 60).” Shakespeare kan till exempel med detta synsätt utropas till något av en mediefilosofisk siare.

Litteraturens förmåga att utforska nya medier är ett viktigt tema också i den samtida mediefilosofin. Jochen Hörisch (1999) menar att en av litteraturens viktigaste funktioner är att med yttersta uppmärksamhet iaktta massmedierna, vilka utgör litteraturens skarpaste konkurrenter på ”meningserbjudandenas marknad” (s. 25). I förstone kan litteraturens frågor och iakttagelser te sig dysfunktionella och anakronistiska. Men litteraturen har ett högt medialt medvetande just eftersom den aldrig kan registrera varseblivningar som sådana direkt utan måste arbeta med att gestalta dem. Allt litteraturen kan göra, skriver Hörisch, är att ständigt på nytt gå den excentriska omvägen över sina symboliskt kodifierade 28 bokstäver (s. 33f).

Om mediernas former och innehåll kontinuerligt förändras i samband med förändringar i den totala medieekologin borde det samma gälla för receptionen och användningen av dem. Även när det gäller denna fråga var McLuhan tidigt mycket bestämd. Medieförändringar, skriver han, påverkar hela sinnesapparaten:

> Varje uppfinning eller ny teknik innebär en utbyggnad, en ympning eller självstympning av våra kroppar, och sådana utbyggnader kräver i sin tur nya inbördes relationer och nya jämviktslägen mellan de andra organen och kroppsutbyggnaderna (s. 51).

Trots att de receptionsteoretiska konsekvenserna av detta är uppenbara, blir de sällan föremål för explicit tematisering. Litteraturläsningen ser helt enkelt inte likadan ut i TV- eller Internetåldern som i äldre medieekologier. Med detta avser vi inte att läsningen blivit ”sämre”, ”slarvigare” eller att den kvantitativt sett har minskat, även om belägg för dylika påståenden naturligtvis finns. Med det medieekologiska perspektiv som ovan skisserats blir förklaringar i termer av påverkan, effekter osv. problematiska. Frågan gäller i stället om och i vad mån receptionen av litteratur och nya medier korsbefruktar eller kortsluter varandra. I Elmfeldt & Erixon (2007) påvisas till exempel hur läsning och skrivande hos gymnasieelever står i en intensiv och många gånger kreativ dialog med elevernas övriga medieanvändning.

Kreativ läsning och mediereflexivitet

Vi vill försöka tänka samman och utforska två begrepp från skilda forskningsfält: kreativ läsning och mediereflexivitet. De två begreppen har vuxit fram oberoende av varandra under arbetet inom två nyligen avslutade forskningsprojekt (Elmfeldt & Erixon, 2007; Persson, 2007) och de har för oss framstått som alltmer centrala som beteckningar på vad som kännetecknar läsarerfarenhet, eller snarare den estetiska erfarenheten, i den nya medieekologin. Begreppen har såväl medie- och textteoretiska som receptionsteoretiska implikationer.

Vår grundtanke är enkel. Båda begreppen handlar om en aktiv utforskning av och ett försök att överskrida dikotomin naiv/kritisk. Det handlar alltså *inte* om att ta avstånd från vare sig det naiva eller kritiska sättet att läsa utan att sluta se på termerna som arrangerade i en statisk dikotomi där den ena polen utesluter den andra. Ett antal olika begrepp och metaforer kan

användas för att beskriva hur vi stället vill se på relationen: oscillering (Manovich 2001), glidande skalor, mångfald av läsarintressen (Felski 2008) m.fl.

Kreativ läsning myntades av Persson (2007) i förhållande till läsning av tryckt skönlitteratur och som ett försök att lösa upp ett antal litteraturpedagogiska motsättningar, inte bara den mellan naivt och kritiskt utan också mellan form och innehåll, estetisk och instrumentell läsning, individuella och sociala legitimeringar osv. *Mediereflexivitet* arbetades fram av Elmfeldt & Erixon (2007) för att ringa in den estetiska erfarenhet som präglar umgänget med digitala medier. Centralt i denna erfarenhet är en ständig pendling mellan immersiva och distanserade receptionsmönster. Genom att försöka tänka samman kreativ läsning och mediereflexivitet hoppas vi kunna vitalisera såväl den litteraturvetenskapligt inriktade receptionsforskningen som forskningen om bruket av nya medier och dess samband med förändrade läs- och skrivpraktiker.

Begreppet kreativ läsning har framför allt sin utgångspunkt i Hillis Millers redan nämnda insisterande på att litterär kompetens måste inbegripa både den naiva och den kritiska läsningen. I Persson (2007) prövades sedan först att med hjälp av konkreta exempel hämtade från litteratur och litteraturkritik visa hur den kreativa läsningen uppmuntras eller förutsätts av många litterära texter. I nästa steg skedde en ytterligare teoretisering av begreppet i dialog och polemik med tidigare litteraturpedagogisk forskning (bl.a. Rosenblatt 1938/1995). Hypotesen blev att ett antal klassiska ”låsningar” inom litteraturpedagogiken på så sätt skulle kunna synliggöras och dyrkas upp, inte minst motsättningen mellan en litteraturundervisning som fokuserar antingen form och närläsning eller subjektiv relevans och medborgerlig bildning.

Av stort intresse är också hur dikotomin mellan naiv och kritisk läsning gestaltar sig olika på de olika arenorna för litteraturundervisning inom utbildningssystemet (i Persson (2007) undersöktes skolans svenskämne, svensklärarutbildningen och ämnet litteraturvetenskap). Särskilt litteraturvetenskapen utmärker sig genom sitt aktiva motarbetande av naiva, subjektiva läsningar. Begreppet kreativ läsning kan alltså också tas i bruk för institutionsanalytiska ändamål, som en parameter och måttstock för om undervisningen vill stödja läsarter som överskrider och problematiserar traditionella receptionsteoretiska dikotomier.

Det innebär inte att den kreativa läsningen skulle vara något som man snabbt och enkelt kan implementera som ett slags metod på de olika arenorna. Begreppet skall snarare ses som en skärningspunkt för ett antal grundläggande frågor om hur, vad och varför man skall läsa litteratur, frågor som har hanterats mycket olika på de olika arenorna. Begreppet kan med fördel ses inte bara som en praktik (ett visst sätt att läsa) utan som en komplex och mångfacetterad problematik. Kreativ läsning handlar om läsarens reflexioner över och problematiseringar av sin egen läsning – i dialog med andra. Det handlar om att utforska relationen mellan det naiva och det kritiska. Denna relation aktualiseras i varje läsakt, i varje unikt möte mellan en text och en läsare. Begreppet uppfordrar också de olika arenorna för litteraturundervisning till att skärskåda sina respektive bevekelsegrunder för att privilegiera det ena eller andra sättet att läsa. Kanske är det rentav oviljan att tänka sig en kreativ kombination av läsarterna som blockerat en mera produktiv dialog mellan arenorna.

Begreppet *mediereflexivitet* (Elmfeldt & Erixon 2007) tar sin utgångspunkt i teorier om det reflexivt moderna (Beck, Ziehe, Giddens m.fl.) men kopplar på ett starkare sätt samman det som antas prägla senmoderniteten (individualisering, kulturell friställning, ambivalens) med medieteknologier. Centralt är hur identitetsarbetet hela tiden sker i samspel med olika medier. ”Eftersom utbudet av möjligheter och fantasier förmedlas medialt blir reflexivitet i allt högre grad en fråga om *det mediereflexivt moderna* vilket i fortsättningen helt enkelt kallas för mediereflexivitet (Elmfeldt & Erixon 2007, s. 121).” Till skillnad från begreppet kreativ läsning, som utgår från tryckt fiktion och litteraturvetenskapliga teoribildningar, har begreppet mediereflexivitet sina viktigaste teorikällor inom medieteorin.

Dikotomin mellan naiv och kritisk spelar också en nyckelroll inom forskningen om nya medier, men tematiseras där med hjälp av andra begreppspar som immedialitet – hypermedialitet (Bolter & Grusin, 1999) och fönster – spegel (Bolter & Gromala, 2003). Det förstnämnda begreppet i respektive par avser att beteckna berättelsers och mediers strävan efter att låta läsaren uppslukas av ett skeende som framstår som helt oförmedlat. Det andra begreppet betecknar det utrymme för reflektion över medieringen som sådan som alla medieringar också kan ge.

Ett annat begreppspar för att beteckna den estetiska erfarenheten är *immersiv – distanserad* (Elmfeldt & Erixon 2007). Nya medier som datorer och DVD-skivor gör inte bara äldre medier föråldrade, utan i bruket av dem utvecklas nya kommunikativa förmågor som inte är primärt skriftspråkliga. Just DVD-skivans genomslag är intressant i detta perspektiv. Filmer på DVD erbjuder liksom film i andra format immersiva filmupplevelser, vilket innebär att tittaren kan låta sig uppslukas eller omslutas av fiktionen. Den immersiva upplevelsen kan ytterligare förstärkas genom högupplöst TV, så kallad HD-TV, i kombination med avancerad ljudåtergivning. Men film-DVD innehåller som bekant inte bara en film utan den kan åtföljas av bildklipp från själva filmproduktionen i form av exempelvis intervjuer med medverkande skådespelare, interiörbilder från inspelningen av olika scener, redogörelser för hur animeringar skapats och så vidare. Det går också mycket lättare än vad som var fallet med film på videoband att stoppa filmen mitt i en bild, att upprepa eller att hoppa över scener. Film på DVD möjliggör därmed distanserande insikter i hur den immersiva upplevelsen har kunnat åstadkommas regimässigt och tekniskt. Film som medium framträder därmed tydligt. Med andra ord: DVD-filmen som produkt skapar förutsättningar för mediereflexiv produktion och reception.

Att se film på DVD möjliggör en pendling i den estetiska erfarenheten mellan immersiv och distanserande reception. Denna pendling gäller såväl äldre medier, som till exempel skönlitterär fiktion, som nya digitala. Men digitaliseringen erbjuder tillfällen att arbeta med kombinationer och transformationer av text, bild och ljud på ett sätt som hittills inte varit möjligt. Gränserna mellan medier och mellan original och kopia förefaller då erodera i ständiga återbruk och omvandlingar.

Det hittills sagda kan ytterligare preciseras. Manovich (2001) menar att den centrala dikotomin för de gamla medierna (tryckt fiktion) förskjutits eller upplösts när det gäller umgänget med nya digitala medier. Detta umgänge kännetecknas av ett slags ”meta-realism” som just tar sig uttryck i en ständig pendling mellan illusion och avslöjandet av illusionen:

> Like classical ideology, classical realism demands that the subject completely accepts the illusion for as long as it lasts. In contrast, the new metarealism is based on oscillation between illusion and its destruction, between immersing a viewer in illusion and directly addressing her. In fact, the user is put in a much stronger position of mastery than ever before when she is “deconstructing” commercials, newspaper reports of scandals, and other traditional noninteractive media. The user invests in the illusion precisely because she is given control of it (Manovich 2001, s. 209).

Man kan fråga sig hur utbredda de mediereflexiva texterna och receptionspraktikerna egentligen är. Förlitar sig inte många av mediekulturens texter, oavsett medium, fortfarande på vad Manovich kallar den klassiska realismens koder? Det är en rimlig invändning. Men också receptionen av traditionella narrativer transformeras troligen genom det faktum att de trots allt cirkulerar i en ny medieekologi. En annan invändning kan vara att många av de exempel som de nya mediernas teoretiker lyfter fram tycks höra hemma inom en smal, avantgardistisk sfär, fjärran från mainstream. En sådan kritik skulle till exempel kunna riktas mot urvalet i Hayles (2008). Flertalet av de exempel på elektronisk litteratur som diskuteras där ger ett sådant intryck. Å andra sidan poängteras i Hayles (2002, s. 110) att det hon kallar materialistiska stra-

tegier som fäster uppmärksamheten på själva mediet och medieringsprocesserna ingalunda är förbehållna den avancerade digitala konsten och litteraturen utan lika gärna kan påträffas i en tryckt bestseller-roman som *House of Leaves* av Mark Z. Danielewski. Hayles skriver:

> The remarkable achievement of *House of Leaves* is to devise a form that locates the book within the remediations of the digital era, along with the concomitant realization that reference becomes unstable or inaccessible in such an environment, and still deliver the pleasures of traditional realistic fiction. (s. 128)

Exakt samma iakttagelse kan göras även om en långt mindre experimentell text än Danielewskis, nämligen Stieg Larssons monumentala bestseller *Millenium-trilogin* (2005-2007). Med Larssons deckartrilogi befinner vi oss mitt i mainstream. Få svenska böcker har nått sådana försäljningsframgångar på såväl den inhemska som den internationella bokmarknaden. Att romanerna på ett grundläggande narrativt plan följer kriminallitteraturens och den realistiska romanens konventioner är det ingen tvekan om. Men sviten är också starkt mediereflexiv, något som förvånansvärt nog inte uppmärksammades av kritikerna, annat än genom påtalandet av hjältinnan Lisbeth Salanders remarkabla kompetens som hacker.

Det första och uppenbara tecknet på mediereflexivitet är designen av omslagen, som samtliga remedierar det grävande journalistmagasinets koder. Bokomslagen ser alltså inte ut som bokomslag utan som (löpsedlar till) tidskriftsomslag. Nästa tecken är förvaltandet av kriminallitteraturens genrer. Detta genomförs i trilogin också på ett sätt som drar uppmärksamhet till själva representationsprocessen. I första delen går Larsson in i och transformerar den gamla pusseldeckarformeln, komplett med alltifrån herrgårdsmord till upptryckta kartor i boken. I andra och tredje delen är det i stället den hårdkokta polisromanen som blir föremål för författarens lekfulla omvandlingsnummer. Viktigast av allt är emellertid att Larsson med sin trilogi skapat en textväv som in i minsta fiber är genomsyrad av den medialiserade samtidens teknologier. Kommunikationen i Larssons fiktiva universum är hela tiden iögonenfallande medierad och indirekt. Man mejlar, chattar, programmerar, scannar, buggar, fotograferar, ordbehandlar och pratar i mobiltelefoner. Om kommunikationen någon gång sker direkt ansikte mot ansikte kan vi vara ganska säkra på att dialogen snart avbryts av någon av de överallt närvarande medieteknologierna.

Poängen med detta nedslag i Larssons trilogi är att vi i ett av de mest lästa skönlitterära verken på senare tid finner en estetik som uppmuntrar eller till och med påbjuder kreativ läsning och mediereflexivitet. För att få full utdelning som deckarläsare krävs alltid ett visst mått av naiv läsning, av ”suspension of disbelief” och en beredvillighet att låta sig uppslukas av den spänning som alstras i den representerade fiktiva världen. Å andra sidan störs denna immersivitet eller immedialitet av en hypermedialitet som tar sig uttryck i att texten vill rikta läsarens intresse också mot de representations- och medieringstekniker som både textens karaktärer och texten själv är oupphörligt upptagna med att använda och manipulera. Romanserien kräver alltså en läsare som är beredd att låta sin läsning oscillera mellan det naiva och det kritiska, det immersiva och det distanserade. Med tanke på att ingen av romanens recensenter påpekade detta drag *kanske* man kan dra slutsatsen att ett sådant sätt att läsa inte är särskilt anmärkningsvärt eller ovanligt i den nya medieekologin.

I detta paper har vi presenterat några av huvudtankarna och nyckelbegreppen i ett planerat forskningsprojekt. Vi vill undersöka de teoretiska, estetiska/textuella och pedagogiska relationerna mellan mediereflexivitet och kreativ läsning i förhållande till såväl nya som gamla medier. Trots de slående likheterna mellan begreppen har de tenderat att reserveras för respektive forskningsfält. Vi menar att en undersökning av detta slag kunde vara produktiv och innovativ för såväl mediepedagogiken som litteraturpedagogiken. Trots allt tal om multimodalitet och ett vidgat textbegrepp finns det få teoretiska, och ännu färre empiriska, undersökningar som fokuserar frågan om samspelet mellan kreativ litteraturläsning och mediereflexivitet. Kan

mediereflexiviteten, som förmåga, fungera som en viktig läroresurs i skolans och den högre utbildningens litteraturundervisning? Och omvänt – kan den kreativa läsningen ha någon bäring på umgänget med nya medier?

Referenser

Ang, Ien (1985). *Watching Dallas*. New York: Methuen.

Bennett, Tony (1990). *Outside Literature.* London & New York: Routledge.

Bergman, Lotta (2007). *Gymnasieskolans svenskämnen* (ak. avh.), Malmö: Malmö högskola.

Bolter, Jay David & Grusin, Richard (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge MA: MIT Press.

Bolter, Jay David & Gromala, Diane (2003). *Windows and Mirrors. Interaction Design, Digital Art and the Myth of Transparency*. Cambridge MA: MIT Press.

Elmfeldt, Johan & Erixon, Per-Olof (2007). *Skrift i rörelse. Om genrer och kommunikativ förmåga i skola och medielandskap*. Stockholm/Stehag: Symposion.

Ewald, Annette (2007), *Läskulturer. Lärare, elever och litteraturläsning i grundskolans mellanår* (ak. avh). Malmö Studies in Educational Sciences No 29. Malmö: Malmö högskola, Lärarutbildningen.

Felski, Rita (2008). *Uses of Literature*. Malden & Oxford: Blackwell.

Forslid, Torbjörn & Olsson, Anders (2007). *Hamlet eller Hamilton? Litteraturvetenskapens problem och möjligheter*. Lund: Studentlitteratur.

Hayles, N. Katherine (2002). *Writing Machines*. Cambridge & London: The MIT Press.

Hayles, N. Katherine (2008). *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

Hillis Miller, J. (2002). *On Literature*. London & New York: Routledge.

Hörisch, Jochen (1999). *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

Larsson, Lisbeth (1989). *En annan historia. Om kvinnors läsning och svensk veckopress*. Stockholm/Stehag: Symposion.

Liestøl**,** Gunnar (2007). ”The Dynamics of Convergence and Divergence in Digital Domains”. Tanja Storstul & Dagny Stuedahl. *Ambivalence towards Convergence. Digitalization and Media Change*. Göteborg: Nordicom.

Littau, Karen (2006). *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania*. Cambridge: Polity Press.

Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge MA: The MIT Press.

McLuhan, Marshall (1964/1967). *Media. Människans utbyggnader.* Svensk övers. Richard Matz. Stockholm: PAN/Norstedts.

Olin-Scheller, Cristina (2006). *Mellan Dante och Big Brother. En studie om gymnasieelevers textvärldar* (ak. avh). Karlstad: Karlstads universitet.

Persson, Magnus (red.) (2000). *Populärkulturen och skolan*. Lund: Studentlitteratur.

Persson, Magnus (2004). ”Marknadsestetiken”. Aulin-Gråhamn, Lena, Persson, Magnus & Thavenius, Jan, *Skolan och den radikala estetiken*. Lund: Studentlitteratur.

Persson, Magnus (2007). *Varför läsa litteratur? Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen*. Lund: Studentlitteratur.

Radway, Janice (1984). *Reading the Romance*. Chapel Hill: U. of North Carolina Press.

Rosenblatt, Louise M. (1938/1995). *Litteraturläsning som utforskning och upptäcktsresa*. svensk övers. 2002. Lund: Studentlitteratur.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/020/

Her mother and his hand? A study of possessives and nouns in *Bridget Jones's Diary and fan fiction*

Maria Helena Svensson
Umeå University
Mia.Svensson@franska.umu.se

The interdisciplinary project "Cyber Echoes" analyses fan fiction, texts written by fans who use characters, places and themes from a source text, place them in a context they construct, and publish the texts on the Internet. One part of this project is linguistically oriented, and sets out to examine the language of a source text (a novel, a tv-series, a movie etc.) and the texts written by fans. This is where this paper is initiated. Is is also inspired by a Danish article by Scheuer (1995, english title: 'His wife and her breasts'), who has made a quantitative study of the possessive pronouns in the dictionary "Den danske ordbog" ('The Danish Dictionary'). What is interesting is of course not the pronouns themselfs, but rather what follows. "His" followed by a certain noun tells us something about male ownership, while what follows after "her" shows some relation between certain objects/ phenomena and women. While such a study can be interesting in itself, this paper aims to compare a source text – in this case *Bridget Jones's diary* by Helen Fielding – with some fantexts that take place in the Bridget Jones universe. The object of the study is the nouns that follow the possessive pronouns, and the focus is to detect similarities and differences in the texts with a gender aspect in mind.

Introduction

> "I just noticed the utter lack of connection between my feelings and my self, as evidenced by the lack of "I/me/my in the above entry. Maybe I do need therapy".
>
> M. Darcy

What is fan fiction?

The term fan fiction refers to texts by fans, posted on the Internet, in which they develop stories within an existing fictional universe and use a source text as inspiration. The term *source text* is broad and can refer to a novel, a film, a poem, a short story, a TV series and so on, and even combinations of those. What they have in common is that they make up the *canon*, whereas the *fanon* consists of what the fans produce. Or, as Hellekson & Busse (2006:9) put it: "Most important to treatments of fan texts are understandings of *canon*, the events presented in the media source that provides the universe, setting, and characters, and *fanon*, the events created by the fan community in a particular fandom and repeated pervasively throughout the fantext". The *fanon* can also be defined as "the noncanonical knowledge about a source text" (Kaplan 2006:136).

Even though the variety of fantexts is great, there are certain rules and practices that fanfic writers tend to follow. For instance, most fanfic texts have a disclamer in the header, to make explicit that the characters and setting have been borrowed for the story. A disclamer can be: "I don't own the characters... etc. but sure wish I did!". Since they are so common, fans really write "etc.", confident that their audience knows what they mean. Critique and comments from the readers are usually welcomed. It is often understood that you are supposed to be faithful to the canon and try to respect the characters and their style as well as the language of the source text and not change anything that would not be logical in the canon universe. Having said that, I also need to acknowledge that there are different genres and subgenres, each with their own logic and that individual fanfic sites will have their own rules that decide to what extent writers may or may not deviate from the canon (or fanon) style and universe. One possibility, often explored, is to create romantic or sexual parings that are not explicitly stated (though sometimes hinted at) in the canon. The most well-known genres that play with this are *het* (where heterosexual relationships are either developed or created) and *slash* (the term used for same-sex relationships, often invented by the writer). Fantexts may also play with a number of possibilities such as *AU* (alternative universe, a "new" universe explored, in which familiar characters can be put in new contexts), *crossovers* (where characters from different canons can meet) or *missing scenes*, where writers explore scenes that did not take place in canon but could have done so.

Fantexts make an interesting study object because they not only provide new texts, but also expose different ways of interpreting or developing the canon. Furthermore, they show relations between different texts and sometimes between different medias and they very concretely display relations between the writer/-s of the canon and the fans.

Method and material

When working with fan fiction, there are some methodological issues to take into consideration, one of which is how to choose which texts to analyse. Today, fanfic texts are published en masse on the Internet. Consequently, there is no risk of running out of material. So while there is enough material on which to base a study, it can never be exhaustive in the sense that the complete material can be examined. New texts are constantly posted, so even if

one would find a study object with a limited amount of texts, there's always a chance/risk that new texts will be added overnight.

Kaplan (2006:134) points out that, "Fan fiction has not been much studied *as fiction,* as texts [...]" and stresses that most studies on fan fiction so far have been undertaken by social and cultural theorists[1]. While a short introduction on fan fiction in general was perhaps necessary, this study will look at the texts in their own right and takes on a linguistic rather than a literary perspective. The source text I use is the novel *Bridget Jones's diary*[2] by Helen Fielding. For this article, I choose to work with only one fanfic writer[3] to examine how he/she develops the source text. I have used five fanfic texts by S. Faith: *The Journal of M. Darcy, Esq.*, *The Journal of M. Darcy, Esq. Vol. 2*, *Passport and Pants*, *The space between [1/2]* and *The space between [2/2]*[4]. It is interesting that two of the fanfic texts are also written in diary form, but from Mark Darcy's perspective. This may (or may not) affect the number of possessives referring to a male owner. The three others are not in diary form, nor do they have a first person narrator, which means they will add a new perspective since the narrator is not a character in the story.

Another aspect to consider is that there may be more than one possible source text. Hellekson & Busse (2006:9) point out that a canon may consist of many combinations and give the example of *Lord of the Rings,* for which there are several films to choose from but also an animated movie. Even when working with the books, there are supplementary works which may or many not be included. In the case of *Bridget Jones's Diary*, there is the novel by Helen Fielding, but there is also a film based on it. Fantexts may be based on either one. There is also a sequel; *The Edge of Reason* (also both a novel and a film).

The quote by Kaplan above holds true for fantexts based on *Bridget Jones's Diary*. I have not found any studies on fan fiction based on the novel. Studies about *Bridget Jones's Diary* itself are not hard to find. It is often stated that "chick lit" was born with Fielding's novel (See for instance Gill 2007:226, Modleski 2008:xxi or Nilson 2008:13) or that Bridget Jones is the "singleton par excellence" (Whelehan 2000: 136). Feminist issues concerning Fielding's texts are discussed (Harris 2004, Gill 2007, Modleski 2008) and there is even a "Reader's Guide" (Whelehan 2002).

The fantexts studied here are explicitly stated to be based on the film, but also on the novel "to place entries chronologically" (S. Faith). They remain rather close to the style and plot of both the film and the novel, even when filling gaps for missing scenes, but S. Faith takes the liberty to include some details that are not in the canon. The story *Passport* is an AU, according to S. Faith. She states: "I've always been rather fond of 'alternate universe' stories (aka "What if [x] had happended instead of [y]?") and was led to ponder in the shower one night how things might have gone if Mark Darcy had shown up to Bridget's flat just five minutes later than he did after his return from London. And so this little story was born". S. Faith's disclaimer is: "It all belongs to the strange mind of Helen Fielding. Strange in a good way, of course".

Objective

Inspired by Scheuer's article "Hans hustru og hendes bryster" ('His wife and her breasts') (1995), a quantative study of the possessive pronouns in the dictionary *Den Danske Ordbog*, I set out to examine the use of the English equivalent of those – and some other – pronouns in Fielding's novel and in a selection of fan fiction. What is interesting in Sheuer's article is of

1 See for instance Jenkins 2002.
2 Henceforth "Bridget"
3 Among fantexts based on *Bridget Jones's Diary*, a majority is by this particular fanfic writer, S. Faith (november 2009).
4 Henceforth "Fanfic".

course not only the pronouns themselves, but rather what follows. ”His” followed by certain nouns tells us something about male ownership, while what follows ”her” consequently shows some relation between certain objects/phenomena and women.

For the sake of comparison, I give some data from Scheuer (1995). The 10 most significant combinations with the pronoun ”hennes” (’her’) in the Danish article were; *hair, eyes, mother, cheeks, body, voice, parents, father, leg/-s* and *face,* 6 of which belong to the category ’body’. For the male pronoun, the list looks as follows: *sons, brothers, work, man, opinion, death, collegues, friends, pictures* and *party*, thus no nouns from the ’body’-category. If combinations of pronouns and certains words and/or categories show significant differences for male and female owners in such a study, chances are that peoples’ expectations of ownership, at least in some cases, are influenced by the gender of the owner.

While a quantitative study of pronouns and what follows can be interesting in itself, and from a gender perspective, the objective is here to compare a source-text (*Bridget*) to fantexts. The objective is to identify the nouns that follow the possessive pronouns, the focus being to detect similarities and differences in the texts with a gender aspect in mind. In this study, the selected pronouns are ”my”, ”his”, ”her” and ”your” as well as any nouns that follow. In the data thus collected, notice has been taken of if the owner is male or female.

Background

A brief background may put the present paper in a more logical place. This research started as part of an interdisciplinary project with participants studying literature and linguistics in the English and French languages. The study object is fan fiction and the idea is to do close readings of a number of text and compare *fanon* and *canon* from different aspects, with a gender perspective in mind. As the project develops, it will be more and more interesting with possibilities to compare not only source-text and fantext, but also different genres and texts in both English and French.

Being the linguist in the group, my task is to focus on the language, that is on linguistic similarities and differences revealed in the different texts. I will also look into potential gender issues expressed.

Terminology

It is important to bear in mind what possessive pronouns actually represent and mean. Focusing on those pronouns and their presence in a literary context, has little to do with grammar but more to do with the relation between the ”owner” and the ”owned”. The use of quotation marks indicates, of course, that a possessive can indicate something other than the relationship owner – owned. Taylor (1996:5–6) gives the example of *John’s car* and states that it can cover many more relations than the (maybe prototypical) assumption that John is the owner of the car. He says (1996:6):

> the expression could denote the car that John has rented from a car-hire company, in which case the car is not strictly speaking one of John’s ’possessions’. Or it could be the car that the car-hire company intends to allocate to John. Alternatively, supposing John to be a car-designer, *John’s car* could be a car that John has designed. And so on. In fact, one might even be inclined to say that *John’s car* could invoke any one of an indefinite number of pragmatically plausible relations that could hold between a car and a person.

There are obviously many ways to categorise nouns. When dealing with possessives, the first fact to take into account is thus that a possessive can indicate something other than the relationship owner – owned. In her extensive study of possessives in French, Heinz (2003:20) writes that a relation that involves possession is a relation between two units. She calls them ”possessor” and ”possession” and claims that both can be represented either by a human being

or by an object. She then makes a more detailed classification, where the "object" in question can be divided into several subcategories (*animal, natural object, concrete object, part – body part* or *some other part*, *product* and *collectivity*). This may be useful to keep in mind, especially when looking at mere numbers – it would be hasty to conclude that every noun that follows a possession represent an owned object.

Frequent nouns

Bridget is written in diary-form, thus, the pronoun "my" is very frequent and obviously often refers to a female "owner". The fact that the source text is written in the first person will have to be taken into account, since mere statistics would show many female "owners" for that reason alone.

To look at some results, let's start with the most frequent nouns with a female "owner" in the source text and in the fantexts: (indicated is the number of total tokens):

Table 1: Frequent nouns in the texts.

Bridget		**Fanfic**	
Female "owner"	**Male "owner"**	**Female "owner"**	**Male "owner"**
mother/mum (43)	mother/mum (6)	mother (42)	hand/-s (21)
head (13)	hand (3)	hand/-s (19)	eye/-s (16)
flat (8)	arm (2)	arm/-s (17)	mother (16)
arm (7)	car (2)	head (17)	arm/-s (15)
skirt/-s (7)	girlfriend (2)	face (16)	finger/-s (9)
life (6)	woman (2)	flat (14)	voice (7)
eye/-s (6)	(+ only single	eyes (13)	face (7)
hair (6)	instances)	mouth (11)	life (6)
hand/-s (6)		hair (10)	wife (5)
heart (5)		leg/-s (9)	cheek (5)

We can conclude that half of the most frequent nouns after a possessive in the fantext appear frequently with both female and male owners; *mother, hand, arm, eye* and *face*. Most of them are also among the most frequent nouns in the source text. Four of the words belong to the category "body". Eight of the ten most frequent nouns with a female "owner" belong to this category, while for a male "owner", the figures are six of ten nouns. In the texts, the most frequent words that appear with both female and male owners are *mother* and *hand.*

The case of "mother"

While those nouns may tell us something just by being there and having the frequency that they have, it is more interesting to look at them all in the context in which they appear. Some examples deserve more attention. The noun "mother", for instance, is frequent both with male and female "owners" and in both the source and the fantexts. What does this tell us? Why are the people in those texts mentioning their own and other persons' mothers? In what contexts do they appear? (In the examples that follow, the "owner" is indicated between square brackets). The majority of the examples from the fantexts are clearly pejorative vis-à-vis the mother, with words like 'hideous', 'insanity', 'ad nauseum', 'mistake', 'nonsense', 'off-center' (paired with the expression 'Oh, heavens') and 'slam the door shut in her mother's face' being connected with the mother in question.[5]

> Maybe I do need therapy. If any of my colleagues saw me in the *hideous* reindeer jumper my dear **mother** gifted me with this Christmas, they would undoubtedly

5 In all the examples quoted in this article, boldface and italics are by me.

second that opinion. [M. Darcy] (Faith, *Journal*)
[…] she had a cigarette in one hand, drink in another, verbal incontinence of the highest order, and dressed as *hideously as* her **mother** in something resembling a floral tapestry drape. [B. Jones] (Faith, *Journal*)

I sometimes wonder if my **mother** is verging on *insanity*. [M. Darcy] (Faith, *Journal*)

I suspect this bit of information was something parroted *ad nauseum* to her by her **mother**. [B. Jones] (Faith, *Journal*)

I'd made the *mistake* of calling my **mother** on Saturday or Sunday […] [M. Darcy] (Faith, *Journal*)

Her **mother** was hot on her heels, nattering *nonsense* all the way. [B. Jones] (Faith, *Passport*)

Oh, heavens. It was her slightly *off-center* **mother**, Pamela. [B. Jones] (Faith, *Space*)

The urge to *slam the door shut in her **mother's** face* became overwhelming, but it was too late […] [B. Jones] (Faith, *Space*)

There are some examples not as outspokenly negative, but still I would argue that this next example is very sarcastic and not in favour of Bridget Jones's mother's taste:

[…] her **mother** thinks gherkins on toothpicks are haute cuisine [B. Jones] (Faith, *Journal*)

The next example is more neutral, but the interpretation, once again, is arguably intended to ridicule Bridget Jones's mother, since the reader, probably has other examples fresh in mind:

[…] her **mother** was beside herself with glee that Bridget had hooked such a magnificent catch […] [B. Jones] (Faith, *Space*)

Are there really no examples with the word "mother" in a more positive context? They are few, but there is at least one:

He smiled. How he loved his **mother**. [M. Darcy] (Faith, *Passport*)

And in the first example quoted the mother seems to be appreciated even if the jumper offered was not:

Maybe I do need therapy. If any of my colleagues saw me in the *hideous* reindeer jumper my *dear* **mother** gifted me with this Christmas, they would undoubtedly second that opinion. [M. Darcy] (Faith, *Journal*)

We can note though, that this concerns Mark Darcy's mother and not Bridget Jones's. Also, we cannot be sure that the "dear" is not ironic when it appears in the same sentence as "hideous jumper".

Among the examples just quoted, the most neutral ones were excluded (”I’d told my mother” etc.). It is thus clear that with only some exceptions, the majority of the examples do not associate the most frequent noun with very positive connotations.

Let us now turn to some examples from the source text, to see if they are equally negative. Interestingly, while they are not entirely positive, I retrieve no examples as negative as the ones found in the fanfic. The more negative ones include those that either hint at a negative reaction in Bridget Jones or refer to her mother’s somewhat intense manners (but without explicit adjectives like ’hideous’ or ’insanity’ or the like):

> Humph. *Just what I needed*. My **mother** *burst into my flat*, last week’s Grashopper Who Sang All Summer crisis miraculously forgotten. [B. Jones] (Fielding, p. 81)

> My **mother**, I said, *desperately*, out of the corner of my mouth. [B. Jones] (Fielding, p. 164)

> *Why oh why* did I give my **mother** a key to my flat? [B. Jones] (Fielding, p. 211)

> [...] there, frozen in a video-effect diamond [...] was my **mother**, *all bouffed and made-up* as if she were Katie *Bloody* Boyle or someone. [B. Jones] (Fielding, p. 90)

> I spent the rest of the party wearing [...] a [...] dress of Janine’s with Mark Darcy’s Natasha and my **mother** periodically rushing past going, ’That’s a pretty dress, darling’ [...] [B. Jones] (Fielding, p. 170)

> I was just desperate to start running around opening and closing all the cupboards like my **mother** [...] [B. Jones] (Fielding, p. 174)

Most other examples are in fact rather ’objective’ in the sense that Bridget Jones is reporting what her mother does (or is), without actually labelling or otherwise qualifying her:

> [...] the doorbell rang. It was my **mother**, on the doorstep, in floods of tears. [B. Jones] (Fielding, p. 71)

> [...] and revealing, [...] that my **mother** was thrusting a microphone under the nose of a mousy-looking woman. [B. Jones] (Fielding, p.90)

> [...] the phone rang. ’Hello darling’! My **mother**. [B. Jones] (Fielding, p.134)

> [...] only to find my **mother** had not noticed my absence [...] [B. Jones] (Fielding, p.163)

> When I retrieved the phone my **mother** was still talking. [B. Jones] (Fielding, p.164)

> My **mother** is sleeping with a Portuguese. [B. Jones] (Fielding, p.181)

> Found myself describing my **mother** as being ’Caucasian’ and ’of medium build’. [B. Jones] (Fielding, p.277)

> [...] wondering how my **mother** was going to manage for two weeks in Portugal on 200 pounds. [B. Jones] (Fielding, p.296)

In some examples, Bridget Jones seems to admire her mother's strength and is grateful or even jealous of her:

> My **mother** has become *a force* I no longer recognize. [B. Jones] (Fielding, p.65)

> I experienced the *totally novel sensation of being grateful* to my **mother**. [B. Jones] (Fielding, p.274)

> [...] mainly *extreme sense of jealousy* of failure and foolishness at being in bed alone on Sunday morning while my **mother** aged over sixty is probably just about to do it for the second... [...] No. I can't bear to think about it. [B. Jones] (Fielding, p.61)

Of course, only quoting some examples does not do justice to the study material, no matter how they are chosen. Also, the impression a reader gets of the characters is not merely based on what follows possessive pronouns. What seems clear though, is that the word "mother" makes enough material for a study of it's own and that something in the text by Fielding triggered a negative impression of Bridget Jones's mother, which is explored in the fantext. Maybe this is not so strange after all. According to Nilson (2008:15), many so called "chick lit" texts are about liberation and breaking up (in general) but also about coming back home and accepting one's mother (for instance). She also states that family relations in general are important in chick lit (Nilson 2008:78).

The dedication by Helen Fielding at the beginning of the novel cannot be left unquoted in this context:

> "To my mum, Nellie, for not being like Bridget's".

Categories

Some nouns are not very frequent. But even if there are only a few of them or they are single instances, their appearance in a certain category may be relevant. For this study, the only relevant possessor is, of course *human being*, with the subcategories *male* or *female*. I will continue to use the term "owner", having explained the somewhat broad definition of it. The possessions can of course be of various kinds. In this study, I have classified the nouns into the following categories:

> abstract (some examples are: chance, commitment problem, emotional failure)
> body
> clothes
> family (mother, father, brother, parents)
> food (including drinks; eggs, meals, Chardonnay)
> object (flat, answerphone, desk, car)
> relation (boyfriend, friend, relationship)
> work (boss, career, employer)

Obviously, some categories are more problematic than others. Even though all of them can be problematized in some way, I would argue that the most straightforward categories are *body, clothes, family, food, relation* and *work*. But even those are not always easy to deal with. Even a seemingly homogeneous category like *food* may contain an abstract noun, (for example

'mouthful'). The two most problematic categories are *objects* and *abstracts*. This is partly due to their size. To deal with them, we will have to look more closely at the examples. I stated above that many frequent nouns belong to the *body*-category. Below, I will therefore discuss the categories *objects, abstracts* and *body* more in detail. Since the word "mother" is so frequent, and since many words denoting people are among the most frequent in Scheuers study, I will start with a brief overview of *people*, where I have collected *family, friends, partners* and *others*.

People

The table below (number of tokens in brackets) shows that *Bridget* and the fantexts to a large extent match each other in the number of words denoting people that follow a possessive. The largest group in both texts is *family*, which is not surprising, the word "mother" being so frequent. The total number of instances with a female owner is exactly the same in source- and fantext, and it is the largest. That is not surprising either, since the protagonist in the story is a woman. Instances with a male owner are about twice as frequent in the fantexts, which seems logical, since two of those have Mark Darcy as a narrator. This is bound to change the perspective of the story, even if Brigdet Jones is still at the center of attention. The amount of friends and partners are almost exactly the same, but the choice of words differ a little. The word "boyfriend" is not present after a possessive in the fantexts, who instead include the proper names of the protagonists.

Table 2. Nouns denoting people in the texts.

Bridget		**Fanfic**	
female owner (63)	**male owner (15)**	**female owner (63)**	**male owner (32)**
family (55)	***family (8)***	***family (52)***	***family (24)***
mother/mum (43)	aunt (1)	mother/mum (42)	mother/mum (16)
brother (3)	mother (6)	parents (6)	parents (4)
father/dad (6)	parents (1)	daughter (2)	father (2)
parents (3)		father (1)	daughter (2)
		son (1)	
friends (8)	***friends (1)***	***friends (8)***	***friends (1)***
friend Tom (2)	friends and colleagues (1)	friends (8)	mate (1)
boyfriend (3)			
friend Simon (1)			
friend/-s (2)			
partners (2)	***partners (5)***	***partners (2)***	***partners (7)***
current boyfriend (1)	wife (1)	fiancé (1)	wife (5)
perfect new boyfriend (1)	woman (2)	Mark (1)	Bridget (1)
	girlfriend (2)		ex-wife (1)
others (3)	***others (1)***	***others (1)***	***others (0)***
boss (1)	driver (1)	work colleague (1)	
employer (1)			
camera man (1)			

Others than family, friends and partners are not very present in these texts. As we have seen above, the mother plays an important role not only in *Bridget*, but in chick lit stories in

general (Nilson 2008), as well as in other romance narratives (Smyczyńska 2007:88–89). Our statistics confirm these statements.

Objects

There are 38 instances of nouns that I classify as *objects* that follow a possessive in the source text. Of those, only the eight most common appear more than once: *flat* (8 instances), *answerphone* (3), *car* (4 – inlcuding 'Sierra'), *desk, door, phone, suitcase* (2 instances each). The rest are single instances: *bankers' card, book*, *watch, castanets, champagne glass, cigarettes, computer screen, dog collar, driver, earpiece, handbag, house, tapeworm, straw donkey* and *trolley.*[6]

Table 3: Nouns denoting objects in Bridget.

Objects – Bridget		
Female owner	**Male owner**	**F/M owner**
bankers' card	book	*answerphone*
castanets	driver	*car*
champagne glass	house	
computer screen	*phone*	
desk		
dog collar		
door		
earpiece		
flat		
handbag		
straw donkey		
suitcase		
tapeworm		
trolley		
watch		

In the fantexts, there are 75 objects, of which *bed, bedroom, briefcase, building, car, takeaway/curry container, door, key, place, flat, flute, home, list, phone, robe, room* and *watch* appear more than once (in italics in the table below).

The single instances are: *answerphone, bath, bureau, clock, cupboards, diary, dining room table, dinner plates, doorstep, driving-license, fork, hairbrush, handbag, house, journal, noisemaker, paper top hat, pillow, razor, sofa, table, taxi, tiara, things, towel, tree*, and *wine cellar*.

6 Tables 3 and 4: The words in boldface appear in both *Bridget* and the fantexts and the words in italics appear more than once in the text in question.

Table 4: Nouns denoting objects in fanfic.

Objects – Fantexts		
Female owner	**Male owner**	**F/M owner**
bath	answerphone	*curry/takeaway container*
bedroom	*bed*	*key*
building	*briefcase*	*list*
bureau	*car*	*phone*
cupboards	clock	place
diary	driving-license	
dinner plates	*flute*	
door	fork	
doorstep	*home*	
flat	house	
hairbrush	journal	
handbag	paper top hat	
noisemaker	pillow	
(terrycloth) robe	razor	
room	things	
sofa	watch	
table	wine cellar	
taxi		
tiara		
towel		
tree		

Now, looking at all these objects, let's see if there are any evident gender issues in ownership. When looking at gender issues, I will refer to conventions and stereotypes. I make no claims about what individual men and women (or even men and women in general) usually own or not. Even if some claims about stereotypes can be – and have been made – those are also complex. Some studies show that femininity is routinely associated with domesticity and sexuality and that women are stereotyped at sexual objects and/or housewives (Pilcher & Whelehan 2004:167). There is also a conventional association of masculinity with the public, whereas femininity is associated with the private (Pilcher & Whelehan 2004:124–128). Studies of masculinities can further problematise this, since there are obviously several 'masculinities' (see Gill 2007:29–32).

In the texts I have read, the most obvious, and maybe only, examples of stereotypically "female" objects are probably *handbag* and *tiara.* A man could obviously have a handbag, but in the majority cases where a man carry a bag, it would be named differently.

> For the first two hours this morning I kept staring at my **handbag** as if it was an unexploded bomb. [B. Jones] (Fielding, p. 118)

> She fumbled with the contents of her **handbag**, found her quarry, and held up a packet of Silk Cut. [B. Jones](Faith, *Space*)

> She set her new **tiara** on top of her head. [B. Jones](Faith, *Space*)

Of course, there *are* gender issues in the novel (and in the fantexts). There are numerous examples of womens subordinated or secondary status both in public and private spheres (see for instance Pilcher & Whelehan 2004:125). And even if *Bridget* takes place in the -90's in a society where women appear in both private and public spheres, it may not be a conincidence that Daniel Cleaver is her boss and that she has a subordinated status in relation to him, nor

that Mark Darcy is a successful lawyer, wich is usually highly ranked on hierarchical scales. But these issues are not necessarily reflected in the nouns studied here. We can also note, that ’flat’ has a female owner in both Bridget and the fantexts whereas ’house’ has a male.

> It turned out Magda had booked at big table at 192 and told everyone to go there instead of my **flat**, and there they all were waiting with presents, planning to buy me dinner. [B. Jones] (Fielding, p. 84)

> When I got to the building, I found that the main door was already opened, so I found myself at the door of her **flat**. [B. Jones] (Faith, *Journal*)

> ’What about my **house**?’ said dad. ’And the savings?’ [B.’s father] (Fielding, p. 281)

> As soon as we arrived back to my **house**, I poured us each a glass of wine, excused myself to use the loo, every intention of having a reasonable, adult conversation when I came out. [M. Darcy] (Faith, *Journal*)

Mark Darcy himself describes the differences between his own and Bridget’s homes in one of the fantexts:

> Her **flat** is cosy, which usually translates in real estate adverts as ”too bloody small”, but I like being there. It’s more of a home than my **oversized brushed steel Spartan place**. (Faith, *Journal*)

I leave to the reader to judge the possible gender issues here…

In Sheuer’s article there were more nouns in the ”work-category” appearing with male owners, but ”computer screen” and ”desk” are not stereotypically gendered, not in the context of Bridget Jones’s Diary nor in a contemporary western society. Maybe ’briefcase’, appearing in the fantexts, would be more easily associated to a male owner.

> Suddenly , `Message Pending` flashed up on the top of my **computer screen**. [B. Jones] (Fielding, p. 29)

> Eventually, when Perpetua was out, he walked past my **desk**, stopped for a moment and murmured, ’Jones, you gorgeous creature. Why are you ignoring me?’ [B. Jones] (Fielding, p. 73)

> Remembered to stash this into my **briefcase**. Interpol's information currently places Jed in Dubai, where it’s terribly difficult to get criminals extradited from. [M. Darcy] (Faith, *Journal*)

One might be inclined to think of men as owners of a ”razor”, but stating that women can also be owners of razors, even if they don't use it for the same body parts as men do would not be too bold.

My conclusion for the category “objects” is that there are no big differences between the source-text and the fanfic-texts. Nor do either of them conflict with any expectations one might have of stereotypical links between objects and gender.

Abstracts

Abstract nouns that follow a possessive equally make up a large group. They include words like *chance, love-life* and *ego.* There are 60 types and 76 tokens with a female ”owner” in Fielding’s text. Consequently most of them are mentioned only once.

The abstracts can be further categorized into: *emotions* (”feeling”, ”worries”), *pertaining to relations* (”commitment problem”, ”love-life”), *pertaining to self* (”mind”, ”ego”, ”personality”), *time* (”birthday”, ”seconds”), *conversation* (”comment”, ”words”), *actions* (”christmas shopping”) and *words possible to concretize* (”phone number”).

According to Pilcher & Whelehan (2004:166–169), there are gender stereotypes suggesting that women are (stereotypically) emotional and unpredictable. They are also supposedly bad drivers and like chocolate. Men are (stereotypically) rational, instrumental, bad at housework and like sport.

Most of the nouns in *Bridget* are gender-neutral in the sense that they are not stereotypically associated with male or female ”owners”. Since the data are unevenly spread (there are very few abstracts with a male ”owner” in Fieldings text), it is difficult to draw conclusions. Of all the examples in *Bridget*, only two appear with both a male and a female ”owner”; *mind* and *party*. In the table below I give all the examples with a male ”owner” and the examples with a female ”owner” that I consider the least neutral.

Table 5: Nouns denoting abstracts in Bridget.

Abstracts – Bridget	
Female owner (least neutral examples)	**Male owner** (all instances)
(premature) ageing	Achilles' heel
christmas shopping	capability
(bitchy) comment	freedom (from alcoholism)
commitent problem	(glad) rags
excuses	(special) hugs
	intelligence
	invitation
	lack (of smoking)
	mind

Words that are typically gendered are hard to find within this category. Even if there are dichotomies like reason/emotion or knowledge/experience, where the first terms are or were conventionally associated with masculinity (and thus having a higher status) (Pilcher & Whelehan 2004:24–25), it is hard to claim that those dichotomies are valid in the Bridget Jones universe. The words fitting in those dichotomies would be *capability* and *intelligence*, but again, I don’t think they can be claimed to be gendered in this context.

There are numerous studies that evoque the fact that the protagonist in *Bridget* is obsessing about her body (see for instance Whelehan 2002:49 and Gill 2007:228–229) and that Bridget Jones herself associates this with being a woman. (See Smyczyńska, 2007:158, who reasons about the gendered body in chick-lit fiction). Bearing this in mind, we might be able to consider the example *(premature) ageing* as gendered. Also taking into consideration the huge market of make-up and magazines aimed at the appearance of women, one could consider *premature ageing* and *unattractiveness crisis* as more typically ”female”, although I’m sure that in contemporary culture, men can also suffer from those conditions.

Shopping may also be associated with the female stereotype. At least it is often mentioned as an important feature in chick lit (see Modleski 2008:xxi, Gill 2007:247 and Nilson 2008:13). However, one single example, taking place around christmas which is when many

consumers in western societies spend a great part of their money, is not enough to build stereotypes on.

A *comment* can of course be made by men as well as women, stereotypes considered or not. But I doubt the attribute ”bitchy” can be said to be associated with men.

In the fantexts there are 109 instances with male ”owners”, of which 19 types appear more than once. The most common noun is ”voice”, followed by ”life”. Those are fairly neutral. As was the case with the examples from Fieldings text, it is hard to find gendered nouns. There are 75 types and 96 tokens, with a female "owner". Here, the most common one is *voice*. After that follow *life, speech, way, words, attention, faulty internal editor* (the main word being "editor" but less straightforward without its attributes), *message, mind* and *time* with 2–3 instances each.

Of all the instances, below are the least neutral ones.

Table 6: Nouns denoting abstracts in fanfic.

Abstracts – fantexts	
Female owner (least neutral examples)	**Male owner (least neutral examples)**
ability (to sit up)	advances
attention	amazement
apology	anger
confidence	(unending) consideration
curiosity	courage
embrace	deceit
feelings	disappointment
imagination	(friendly) embrace
insecurities	(professional) façade
outburst	feelings
reconciliation	fidelity
reverie	hopes
senses	interest
unease	love-life
	(appreciative) smile
	status
	talent (for saying the wrong thing)
	(cultured) veneer

The examples expressing emotions (or reactions to emotions) are: *attention, confidence, curiosity, feelings, imagination, insecurities, outburst, reconciliation, reverie, senses* and *unease*. Some examples with context:

> She had no retort to that, and instead turned her **attention** to the food [...]. [B. Jones] (Faith, *Space*)

> Bottle of wine in hand, clearly expecting Bridget to be alone, and clearly in search of a pity reconciliation for sex (I know him all too well). He was undoubtedly aware of my **attention** to their conversation, so he pulled her into another room. [M. Darcy] (Faith, *Journal*)

> Instead of denying it, Jude and Shazzer were accepting my premature ageing as read, tactfully trying to change the subject to spare my **feelings**. [B. Jones] (Fielding, p. 147)

> That is precisely my **feeling** about Darcy and Elizabeth. They are my chosen representatives in the field of shagging. [B. Jones] (Fielding, p. 246)
>
> (Side note: she must have gone to my home first and encountered Rebecca, who must have confessed her **feelings**. I have no other way to explain Bridget advising me that my girlfriend is a lesbian.) [Rebecca. Gillies] (Faith, *Journal*)
>
> I just noticed the utter lack of connection between my **feelings** and my self, as evidenced by the lack of ”I/me/my” in the above entry. Maybe I do need therapy. [M. Darcy] (Faith, *Journal*)

Abstracts nouns appearing with both a female and a male ”owner” in the fantexts are: *address, attention, birthday (feast), comment, life, love-life, number, party, speech, self, way, lack (of smoking), lack (of response)* and *mind*.

The most obvious difference between the source text and the fantexts is that there are very few instances with a male owner in Bridget. One example is the rather humoristic ”his lack of smoking”.

”Mind” is the only example with both a female and male ”owner” that appears in both types of text.

The abstracts being ”owned” by a female are either typical of the Bridget-universe and plot (*attention, birthday, birthday feast, life, love-life, party* and *self*) or rather neutral (*address, comment, number, speech* and *way*).

In the present context very few of the nouns involved are typically male or female stereotyped. As mentioned, the attention to grooming present in the fanfic-texts could be a male or a female preoccupation just as anger can be experienced by men as well as women (although traditionally, ”violence” is stereotyped as more male. See for instance Fejes, 1992 and Modleski, 2008).

Body

I stated above that four of the most frequent nouns that follow a possessive in the fanfic texts belong to the category ”body” and that this is true for as many as 8 of the 10 most frequent nouns with a female ”owner”.

In Fielding’s text there are as many as 107 instances of a noun consisting of a body part with a female owner. These instances make up 39% of all tokens with a female owner. The nouns in the ”body”-category with a male owner are only 11, but since the total amount of examples with a male ”owner” is considerably smaller (both compared to those with a female owner and compared to those with a male owner in fanfic), they still represent 37 % of the nouns with a male owner.

Of all tokens (all categories), the ”body”-instances with a female owner represent 44 % in fanfic. The male owner-examples make up 40%.

Looking at mere numbers, the ”body”-category is an important one.

Table 7: Body: Statistics of types and tokens.

Bridget		Fanfic	
Female owner	**Male owner**	**Female owner**	**Male owner**
Types: 42 Tokens: 107	Types: 8 Tokens: 11	Types: 51 Tokens: 207	Types: 38 Tokens: 143

As the statistics show, the types of nouns referring to the body are not few. Some are obvious, like: *arm, hand, head, face, eyes, mouth, hair, leg, feet, shoulder, ear, hips, fingertips* and so on. Inner organs are also placed in this category, for example: *brain, heart* and *earlobe*. But I have included some that may be less obvious, which I concider tightly connected to the body, like *make-up, breath,* and *smile*.

Coming back to the issue of the source text, one difference between written and visual material will now be obvious. The following two passages would obviously be different (and with much fewer possessives being explicitly spoken) on film:

> She pulled back to look at him and found she couldn't look away, even if she wanted to. Slowly their lips met for the first time. The genle, tentative kiss quickly turned passionate, even hungry. Raising **her hand** to **his face**, she wove **her fingers** into **his hair**, then wrapped **her arms** around **his neck**. [...] His reply wasn't spoken so much as emanated past **his lips** in a low, guttural rumble, only the most miniscule hint of his cultured veneer remaining: ”Oh yes, they fucking do.” (Faith, *Space*)

> He placed **his hands** upon **her hips** and pulled her against him, kissing her once again, fingertips moving to toy with the elastic edge of her ridiculously skimpy tiger-striped panties. That was definitely not a mobile in his pocket. Her head was swimming. As **his teeth** grazed **her bottom lip**, it was only **his arm** encircling the small of **her back** that kept her from actually falling backwards. She could feel **his mouth** smile aginst her own, and he broke away to speak in a low voice into **her ear**. (Faith, *Space*)

In these cases, the difference between written and visual is bound to be greater than the difference between fanfic and source text. The quoted passages are to be found nor in the novel(-s), nor in the movie (-s), since this is a gap filled by the fanfic texts. I have stated above (see ”Abstracts”) that the body is an important issue in Fielding's novel. This, however, is not necessarily appearent in the nouns that follow possessives. Nor are there great differences between *Bridget* and the fantexts.

Humour

Humour is obviously not one of the categories I have listed for what is being ”owned” by someone in the texts. It is clear though that it is very present both in Fieldings' novel and in the studied fantexts. Many examples can be revealed by looking at the attributes surrounding the identified nouns. A great deal of humour is expressed by unexpected or unusual nouns or adjectives or by their combination. For a richer comparison between the source text and the fantext, the descriptive words around the nouns should be taken into account. In fact, the attributes surrounding the noun in question often carry meaning that is crucial in the examined context.

In some examples, Bridget Jones states all the good qualities that Mark Darcy has. Among his qualities we find his ”capability”, ”intelligence” and ”chauffeur-driven cars”, but also some ”qualities” that he doesn't have, typically lined up right next to the ones just mentioned

and expressed as nouns: his ”lack of smoking” and ”freedom from alcoholism”. This is Bridget Jones’s way of stating that Mark Darcy doesn’t drink or smoke. Some other examples of this kind of ”negative” description (i.e. expressing something you actually do *not* have with a noun) are ”my temporary speechlessess” and ”my emotional failure”:

> ’I’ll just pop the telly on,’ said Daniel, taking advantage of **my temporary speechlessness** to press the remote-control buton, and moving towards the curtains, which were those thick hotel ones with blackout lining. [B. Jones] (Fielding, p. 159)

> It is very kind of them and I appreciate it v. much but it only seems to highlight **my emotional failure** and isolation [...] [B. Jones] (Fielding, p. 212)

Examples like those are echoed in the fantext by examples like the following;

> She stopped. Great. Damn **her faulty internal editor**. [B. Jones] (Faith, *Space*).

> I did not think she was an idiot [...] with **her faulty internal editor** allowing her to blurt out whatever came to mind without regard to the consequences. [B. Jones] (Faith, *Journal*)

And, as we have seen among the examples of abstracts, one can have a ’talent’ which is actually the opposite of a talent:

> She said to me that despite my haughtiness, my **talent for saying the wrong thing** in every situation, […] I'm a nice man and that she likes me as I am, as well. [M. Darcy] (Faith, *Journal*)

Not all examples express missing qualities. Some display the very opposite, in *Bridget* as well as in *Fanfic*:

> [...] since it had happened to me in a previous incarnation and would never have happened to **my new improved self**. [B. Jones] (Fielding, p. 185)

> And as **my Perfect New Year's Eve list** has you on it and not Jude, Shazzer, Tom, et cetera, I can say with utmost confidence that I’ve chosen well. [B. Jones] (Faith, *Space*)

And some are just very creative and descriptive:

> Somehow I got through those hundred and eighty seconds – **my last hundred and eighty seconds of freedom** – picked up the stick and nearly screamed. [B. Jones] (Fielding, p. 118)

> ”Bizarre what some men find attractive,” Natasha said smugly (and, I fear, possessively) when she spotted Bridget in **her unfortunate bunny outfit**. [B. Jones] (Faith, *Journal*)

I have not carried out a comprehensive study with all the attributes, but some examples clearly reveal the fan author’s ambition to imitate Fieldings humoristic style of writing.

Conclusion

Overall, the fantexts do not deviate much from *Bridget* in the aspects studied. There are small differences when it comes to the choise of words, and no great suprises when it comes to gender issues. The most obvious difference found in this study, is the negative representation of Bridget Jones's mother. A similarity between the source text and the fantexts is the humoristic style well preserved for example in attributes surrounding nouns.

One possible reason to this ressemblance is the genre of both the source text and the type of fan fiction. Even if chick lit is not identical to classic romance, it is clearly influenced by and associated with it (there are explicit implications to Austen and several features belonging to romance narratives). This may not be the most popular genre to alter in fanfic writing (although there are examples that are more subversive). This is echoed by Modleski in her new Introduction to the Second Edition: "The assumption underlying many fan studies seems to be that these texts are in some sense already oppositional to what is called the 'source text' by virtue of the fact that the fans are manipulating it rather than being manipulated by it. The fact that in much (not all) fan writing many of the ideologically troubling aspects of the source texts remain unquestioned and unchallenged is disregarded" (2008:xxix). The type of fanfic may also be important. The texts I have studied are regular texts, not classified with any specific label (like *slash, hurt/comfort, adult texts* etc.), except for an AU which is more like a missing scene.

Interestingly, this study, although restricted to possessives and nouns, shows that those nouns illustrate many of the phenonena that others have associated with the genre (chick lit/romance) and with this particular text (*Bridget*). The fan writer clearly imitates these features, since there are many similarities between source text and fantext.

It would be interesting to make a similar study based on other types of texts (both genre of source text and type of fanfic) to see if that would reveal greater differences.

References

Barker, Chris (1995), *Possessive Descriptions*, CSLI Publications, Stanford, California.

Faith, S. *The Journal of M. Darcy, Esq.* http://sfaith.livejournal.com/290.html (accessed 2008-05-28).

—— *The Journal of M. Darcy, Esq. Vol. 2* http://sfaith.livejournal.com/1012.html (accessed 2008-09-05).

—— *Passports… and Pants* http://sfaith.livejournal.com/1178.html (accessed 2008-09-05).

—— *The space between [1/2]* http://sfaith.livejournal.com/1497.html (accessed 2008-09-05).

—— *The space between [2/2]* http://sfaith.livejournal.com/1694.html (accessed 2008-09-05).

Fejes, Fred J. (1992), ”Masculinity as Fact. A Review of Empirical Mass Communication Research on Masculinity”, *in*: *Men, Masculinity and the Media,* Craigh, Steve (ed.), 1992. Sage Publications, Newbury Park.

Fielding, Helen (2001 [1996]), *Bridget Jones's Diary*. Picador, London.

Gill, Rosalind (2007), *Gender and the Media.* Polity Press, Cambridge.

Harries, Dan (ed.) (2002), *The New Media Book.* British Film Institute, London.

Harris, Anita (ed.) (2004), *All about the Girl. Culture, Power and Identity.* Routledge, New York.

Heinz, Michaela (2003), *Le possessif en français. Aspects sémantiques et pragmatiques.* De Boeck & Larcier, Éditions Duculot, Bruxelles.

Hellekson, Karen & Busse, Kristina (eds.) (2006), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet.* McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson, North Carolina.

Jenkins, Henry (2002), ”Interactive Audiences?” *in*: Harries (ed.) (2002).

Kaplan, Deborah (2006), ”Construction of Fan Fiction Character through Narrative” *in*: Hellekson & Busse (2006), pp. 134–152.

Modleski, Tania (2008), *Loving with a Vengeance : Mass Produced Fantasies for Women*. Routledge, London.

Nilson, Maria (2008), *Chick Lit. Från glamour till vardagsrealism.* BTJ Förlag, Lund.

Pilcher, Jane & Whelehan, Imelda (2004), *50 Key Concepts in Gender Studies.* Sage Publications, London.

Pugh, Sheenagh (2005), *The Democratic Genre. Fan Fiction in a literary context.* Seren, Bridgend, Wales.

Scheuer, Jann (1995), ”Hans hustru og hendes bryster”, *Møde om Udforskningen af Dansk Sprog, 5*, Århus.

Smyczyńska, Katarzyna (2007), *The World According to Bridget Jones.* Peter Lang, Frankfurt am Main.

Taylor, John R. (1996), *Possessives in English. An Exploration in Cognitive Grammar.* Clarendon Press, Oxford.

Whelehan, Imelda (2000), *Overloaded. Popular Culture and the Future of Feminism.* The Women's Press Ltd, London.

—— (2002), *Helen Fielding's* Bridget Jones's Diary. *A Readers Guide.* Continuum, New York.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/021/

Den romantiska ironins cirklar

Katarina Båth
Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet
katarina.bath@littvet.uu.se

När Kierkegaard skriver att ”ironin snor runt som Leviathan i havet” sätter han fingret på flera av ironins centrala drag. Det bibliska sjöodjuret symboliserar en mänsklighet i opposition mot gud, och den romantiska ironin kan ses som ett sätt att hantera en tillvaro där det gudomliga känns avlägset, och den egna dödligheten –livets ändlighet– blivit mer påtaglig. Romantiker som Friedrich Schlegel (1772-1829) och Novalis (1772-1801) beskriver ironins dubbelhet av yttrat och menat, tecken och betecknat, som ett splittrat tillstånd av ”både-och” – en i konsten anad dialektik, en cirklande reflexionsrörelse ut mot oändligheten. I tomrummet efter ett svunnet Absolut blir romantikernas ironi den moderna människans oändliga frihet att skapa sig själv. När blicken vänds mot den egna blicken existerar jaget bara som kreativ process, som evigt förändringsprojekt. I följande artikel relateras den svenske romantikerns P.D.A. Atterboms (1790-1855) dikt *Narcissen* (1811) till Schlegels romantiska ironibegrepp. *Narcissens* kluvna pendlande mellan spegelbild och bakomliggande verklighet liknar ironikerns subjektskapande, där varje etablerad självbild alltid förintas till förmån för en ny. Så cirklar det romantisk-ironiska subjektet vidare, i samma upprepade bana. Detta romantisk-ironiska dilemma kan man känna igen också idag. Det är med liknande logik vi skapar våra självbilder i dagens konsumtionssamhälle – där oändligt många åtråvärda spegelbilder alltid lockar, men i sin ouppnåelighet alltid tvingar jaget vidare mot nya, gäckande ideal.

Den romantiska ironins cirklar

Är människan inte lika mycket icke-jag som jag – undrar Novalis [Friedrich von Hardenberg] i en polemik mot Fichte.[1]

”Men Ironien er Begyndelsen og dog heller ei mere end Begyndelsen, den er og er ikke, og dens Polemik er en Begyndelse, der ligesaa meget er en Slutning,”[2] menar Kierkegaard, några decennier senare.

Jag och icke-jag i ett, samt en början som också är ett slut – tillsammans skulle man kunna säga att citaten ovan uttrycker ett tillstånd av skillnad och cyklisk upprepning. Fichte utgår i sin filosofi från en ursprunglig, absolut grund för tänkandet, en självidentitet där jaget som tänker på sig själv sammanfaller med det jag det tänker sig, i ett enhetligt, autentiskt medvetande. Romantikerna, med Novalis och Friedrich Schlegel i spetsen, använder ironi för att ifrågasätta denna absoluta grund. Det Absoluta är inte begreppsmässigt fattbart, hävdar man, och den självmedvetna människans blick på den egna blicken splittrar alltid jaget i projicerad (tanke)bild och bakomliggande, oåtkomligt själv. Det ironiska subjektet är därför alltid tudelat – lika mycket icke-jag som jag – i en motsatsernas dialektik som rör sig ut mot oändligheten, i en evigt fortskridande rörelse, ”ewige Agilität”, som Schlegel kallar ironin.[3] Men som Kierkegaard anmärker, är denna ironins oändliga rörelse, pendlandet från den ena positionen till den andra, en form av upprepning där början alltid sammanfaller med sitt slut. Ironikern distanserar sig kritiskt från ursprunget, från tanken på något absolut, men cirklar likväl upprepat kring det hon skapat avstånd till.

Ironi har förvisso alltid varit ett cirklande halt och svårfångat fenomen, men samtidigt ett centralt begrepp i västerländsk filosofi och särskilt inom den tankesfär jag vill koncentrera mig på här, nämligen romantikens tankar kring estetik och subjektivitet. Ur ironikerns självmedvetna sätt att alltid distansera sig och kritiskt dra undan mattan för det nyss utsagda, och etablerade – uppstår en svävande, ogripbar identitet, hela tiden undanglidande skild från sina olika uttryck och avtryck.

För att översiktligt försöka reda ut vad ironi är och har varit, kan man rita upp de olika spåren i ironins historia på följande vis: å ena sidan kan man teckna en retorisk, satirisk och språkfilosofisk ironitradition, från antika retoriker som Quintilianus och Cicero, över 1700-talssatiriker som Alexander Pope och Jonathan Swift fram till samtida språkfilosofer och litteraturvetare som John Searle och Wayne Booth. Inom denna tradition betraktas ironi främst som en retorisk trop, där den enklaste formen av retorisk ironi ju är att säga motsatsen till vad man menar,[4] exempelvis ”jättespännande!” om det sövande ointressanta. Ironin är ur detta perspektiv en språklig teknik, en mer eller mindre raffinerad litterär stil att använda sig av inom en delad förståelsegemenskap, där den insatta läsaren/publiken uppfattar en annan (då oftast syrligt skeptisk och raljant) mening bakom den bokstavligt yttrade. Det centrala här är kommunikationen, betonandet av att en ironisk intention kan uppfattas av mottagaren. Men

---

1 Kluckhohn, Paul, “Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und dichtung”, *Novalis Schriften, Erster Band, Das Dichterische Werk*, (Stuttgatt, 1960), s. 11.

2 Kierkegaard, Søren, ”Om begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates” [1841], *Samlade væerker*, Bind I, (Köpenhamn, 1994) s. 239.

3 Schlegel, Friedrich, *KFSA II*, s. 263. Om Fichtes påverkan på Schlegel och Novalis se: Benjamin, Walter, ”Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, *Gesammelte Schriften, band I, Erster Teil*, (Frankfurt am Main, 1974), Frank, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, (Frankfurt am Main, 1989), s. 248ff, Behler, Ernst, *German Romantic Literary Theory*, (New York, 1993), s. 137f., samt Menninghaus, Winfried, *Unendliche Verdopplung: die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion* (Frankfurt am Main, 1986), s. 27ff.

4 Quintilianus, *The institutio oratoria of Quintilian: in four volumes/with an English translation by H.E. Butler*, (Cambridge, Mass. & London, 1943), vol. III, Book IX, II.44.

redan den mest grundläggande formen av retorisk ironi bygger på, och utnyttjar, språkets ofrånkomliga dubbelhet, eftersom det ironiska yttrandet alltid bär på såväl den bakomliggande, ironiska meningen som den ordagrant yttrade. Den andra, mer filosofiska och rationalitetskritiska ironitraditionen kan sägas ta fasta på denna språkliga dubbelhet, och hur det ironiska uttryckets inneboende negativitet visar på en grundläggande instabilitet i tillvaron. Ironin blir här mer av ett filosofiskt och existentiellt tillstånd, och traditionens linje kan istället dras från Sokrates, över Friedrich Schlegel och ett flertal andra romantiker, via Kierkegaard och Nietzsche, fram till poststrukturalistiska tänkare som Jacques Derrida, Paul de Man och Judith Butler, vilka alla på olika sätt använt ironi, lingvistisk instabilitet och paradoxer i sitt tänkande.[5]

Det vi känner som sokratisk ironi härstammar ju från Sokrates sätt att förhålla sig till sina samtalspartners i Platons dialoger – hans sätt att förställa sig och halvt skämtsamt, halvt allvarligt inta en ifrågasättande position där varje ny fråga, varje ny position, alltid upplöses till förmån för en ny. Kierkegaard inleder sin avhandling från 1841 med att kalla ironin subjektivitetens bestämmelse, ironin är något som avgränsar och bestämmer det västerländska subjektet – den uppträder först hos Sokrates, och senare hos romantikerna i form av självreflektion, eller som Kierkegaard säger: ”subjektivitetens andra potens”[6] – alltså subjektivitetens subjektivitet, eller reflektionens reflektion. Som subjektivitetsprincip har ironin relaterats till såväl mystikens negativa språk som till Nietzsches maskspel och det moderna medvetandets framväxt,[7] och den romantiska ironin har också beskrivits som en melankolisk reaktion på att det gudomliga gått förlorat. Ett sätt att hantera en tillvaro där den egna dödligheten, eller ändliga begränsningen, blivit mer påtaglig för människan.[8] Germanisten och Schlegelforskaren Ernst Behler beskriver ironin som ett tillstånd av inautenticitet och föränderlighet förknippat med moderniteten,[9] och den danska teologen Sanne Grunnet kallar Schlegels ironi för det moderna, dialektiska medvetandets mest markanta uttryck.[10]

Romantikens ironi beskrivs ofta som ett splittrat tillstånd av ”både-och”, ett slags motsatsernas förening som drar undan mattan för all harmonisk enhetlighet.[11] Jag och icke-jag, verklighet och fiktion, ändlighet och oändlighet, existerar hela tiden paradoxalt parallellt, i relation till varandra – vilket skapar en i dikten fortgående rörelse. Man kan säga att Schlegel överför den sokratiska ironins dialektiska förhållningssätt på konstnärligt, poetiskt skapande, vilket, sammanfört med påverkan från Fichtes filosofi, blir ett betraktelsesätt där jaget i sin skapande verksamhet bestäms av en dubbel rörelse: å ena sidan en centrifugal rörelse, där

5 Denna sammanfattning bygger på Behler, Ernst, *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, (Darmstadt, 1972) och *Irony and the Discourse of Modernity*, (Seattle & London, 1990), Booth, Wayne, *A rethoric of Irony*, (Chicago, 1974), Colebrook, Claire, *Irony* (London & New York, 2004), Muecke, Douglas Colin, *Irony. The Critical Idiom series*, (London, 1970), Quendler, Christian, *From romantic theory to postmodernist Metafiction*, (Frankfurt am Main, 2001).

6 Kierkegaard, s. 260.

7 Behler, (1990), s. 68-71 och 96-97, samt Elleström, Lars, *Divine Madness*, (London, 2002), s. 19-20 och 118f.

8 Szondi, Peter “Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien”, *Satz und Gegensatz. Sechs Essays*, (Frankfurt am Main, 1976).

9 Behler, (1990), s. 60, 66.

10 Grunnet, Sanne Elisa, *Friedrich Schlegels bevidsthedsteori*, (Köpenhamn, 1993), s. 58.

11 Elleström, s. 18, sammanfattar så här: ”The heart of Romantic irony lies in a conjunction of opposites: both/and is the formula for Romantic irony rather than either/or. Classical, rhetorical irony implies a stable truth and a clear cut intention, whereas Romantic irony implies a fundamental ambiguity of the world. [...] Romantic irony is the Socratic mode of thinking carried to extremes and transformed into literary praxis [...] an ironic text is paradoxical and dialectic in its entirety.”

jaget träder ut ur sig självt, å andra en centripetal, där det vänder tillbaka.[12] Schlegels ironiska transcendentalpoesi pendlar mellan dessa två rörelser och återspeglar därigenom det mänskliga medvetandet, subjektet – inte som något absolut och bestämt, utan enbart som rörelse och medium.[13] Det romantiska, ironiska subjektet blir därför en i diktverket anad, svävande cyklisk pendelrörelse. Schlegel talar om denna rörelse som verkets auto-produktion av sig självt, eller med andras ord ett slags ”becoming-artist of the work” eller ”man as the work of art creating itself”.[14]

Horace Engdahl skriver om varat, ontologin i den romantiska dikten som ett präglat av skapande och förvandling: ”Romantikerna tog risken att ge form åt subjektet, åt det formande som aldrig kan bli ett föremål och alltså trotsar de fasta innehållen”.[15] Det romantiska, ironiska subjektet är ett fritt svävande som hela tiden intar och antar nya identiteter. En akt av repetitiv, eskalerande självmedvetenhet som i förlängningen blir svindlande frihet och samtidigt upplösande av identitet. Reflexionens frigörelse från det Absoluta leder hos romantikerna till en insikt om jagets konstnärliga frihet att språkligt skapa sig själv.

Detta svävande självmedvetna diktjag kan man hitta i Per Daniel Amadeus Atterboms dikt ”Narcissen” (1811). Atterboms diktning brukar förvisso inte betraktas som det mest självskrivna exemplet på romantisk ironi,[16] men hans metafiktiva poesi är ändå givande att läsa i relation till Schlegels självreflexiva estetik. ”Narcissen” är på sätt och vis en poetisk gestaltning av ironikerns dilemma – detta att vara negativt fri, oavhängig allt, vilket också är vad Kierkegaards kritik av ironin riktar in sig på: ”I Ironien retirerer Subjectet bestandig, afdisputerer ethvert Phænomen Realitet, for at frelse sig selv, det vil sige, for at bevare sig selv i den negative Uafhængighed ad Alt.”[17]

Narcissus, ynglingen som förälskar sig i sin egen spegelbild, förekommer ofta som symbol för poeten och poesins självreflexion under romantiken. Det ovidianska förvandlingsnumret används för att illustrera både likheten mellan det poetiska skapandet och mystikens skådande av gud i sig själv (tanken att dikten speglar människosjälen som i sin tur speglar det gudomliga), och det splittrade, självreflexiva subjektet – uppdelat i betraktare och betraktat. Romantikens Narcissus är den självskapande individen som avvisar verkligheten för sin egenhändigt skapade självbild, tragiskt medveten om att den åtrådda bilden alltid glider undan och försvinner i samma stund man söker förenas med den.[18] Däri konstens och det skapande, självmedvetna jagets ironi, dess eviga känsla av kluvenhet, brist och inautenticitet.

I Atterboms ”Narcissen” finns ett kluvet diktjag som pendlar mellan verklighet och etablerad självbild.[19] Atterbom arbetar medvetet genom sitt författarskap med allegorisk dikt,

---

12 Om den sokratiska ironins dialektiska karaktär och Schlegels förståelse av densamma, se Bubner, Rüdiger, ”Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie”, *Die Aktualität der Frühromantik,* [hrsg. Ernst Behler und Jochen Hörisch], (Paderborn-München-Wien-Zürich, 1987), s. 85-95.

13 Grunnet, s. 61.

14 Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand* [1978], [övers.] Barnard, Philip & Lester, Cheryl, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, (Albany, New York, 1988), s. 77f

15 Engdahl, Horace, *Den romantiska texten*, (Stockholm, 1986), s. 265.

16 I svensk romantik är det framför allt Carl Jonas Love Almqvist och Claes Livijn som relaterats till ironibegreppet i tidigare forskning.

17 Kierkegaard, s. 273.

18 Jfr Vinge, Louise, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, (Lund, 1967), s. 305.

19 ”Narcissen” ingår i Atterboms diktcykel *Blommorna*. Ilse-Marie Landgraf sammanför *Blommorna* med Schlegels 121:a Athenäumsfragment, kravet att diktaren ska spalta upp sitt jag i flertal personer och stämmor, ena stunden söka den ena, sen den andra sidan av sitt väsen. Se Landgraf, Ilse-Mari, *Über die Einheit im Zyklus* BLOMMORNA *in 'Poetisk kalender 1812' ...Versuch einer stilistischen Interpretation*, (Göttingen, 1952), s. 51. Vidare menar Hjelmqvist, Bengt i ”Uppslaget till Atterboms Narcissen”, *Festskrift*

i hans allegoriska universum finns alltid minst två nivåer: ett etablerat allegoriskt skeende, och en bakomliggande, åsyftad betydelsenivå. ”Narcissen” kan läsas som en allegori över detta självmedvetna, allegoriskt kluvna diktjag, och dikten blir därigenom en form av metaallegori. Narcissen är hälften växt och hälften vatten och slits dikten igenom mellan liv och (spegel)bild.

> Son av en flodgud och en lilja,
> jag lutar över dammens rand,
> och ser, när skyarna sig skilja,
> i vattnets djup ett himmelskt land.[20]

Fadern, flodguden[21] tillför dimensionen av svunnet men anat gudomligt ursprung i vattnets spegling av det egna jaget. Fast i den jordiska kroppens rötter, förgäves böjd mot sitt flytande, oåtkomliga ursprung är narcissen en rotlös växt, dömd att förgäves tråna efter en ouppnåelig självbild/gudomlighet. Ett anat, ”ett himmelskt land” i vattenspegeln.[22] Narcissjagets speglande i vattnets rörlighet blir en bild för romantikens självreflexion, skapandet av det egna jaget som estetisk projektion – en ogripbar reflex och rörelse i vattenytans krusning:

> En skepnad, av min tanke lånad,
> ljuvt tindrar där på azurgrund,
> och fängslar min bedragna trånad
> med hopp om stundande förbund.[23]

Diktjaget är låst i tudelningen mellan bild och liv. Mellan den i vattnet projicerade självbilden och den egna, biologiska kroppen är han en varelse aldrig helt fri från, aldrig helt förenad med sig själv. Paul de Man talar om ironin som en medvetenhet om det ofrånkomligt allegoriska tillståndet i det språkliga skapandet av självet, “the narration of the self”. Det ironiska subjektet är splittrat i ett empiriskt, ogripbart, och ett språkligt, fiktivt.[24] Narciss och ironiker har medvetenheten om det oöverstigliga gapet mellan värld och text, mellan tecken och betecknat, gemensamt. I denna ligger ironikerns frihet att skapa sig själv, men också hans inautenticitet – känslan av att aldrig direkt och oreflekterat bara vara, utan att alltid distanserat och medvetet etablera det egna jaget i form av en bild, en position. Narcissjagets alienation är i linje med Kierkegaards kritik av ironikern som verklighetsfrånvänd, oavhängig allt: ”I Ironien er Subjectet negativt frit; […] og som saadan svævende, fordi der Intet er, der holder det.”[25]

---

tillägnad Theodor Hjelmqvist, (Stockholm, 1926), s. 75-87, att Narcissen skildrar: 1) den fallna människan, strävande mot idealet och 2) den självreflexive diktaren. Se även Cederblad, Sven, *Studier i Stagnelii romantik*, (Uppsala, 1923), samt Axberger, Gunnar, ”Atterboms dikt Narcissen”, *Samlaren* 1929 och *Den unge Atterbom* (Uppsala, 1936), s. 153.

20 Atterbom, P.D.A., ”Narcissen”, [1811], *Valda Skrifter III*, (Stockholm, 1927), s. 191.

21 I Ovidius Metamorphoser är Narcissus son till flodguden Cephissus och nymfen Liriope. Cephissus (grek Κηφισσός) är också namnet på en man som Apollo förvandlar till ett sjömonster samt namnet på tre grekiska floder. Liriope är det latinska namnet på växten druvlilja.

22 I den äldre romantikforskningen förs romantikens speglingsdualism tillbaka på nyplatonismen. Albert Nilsson har i sitt klassiska verk *Svensk Romantik*, (Lund, 1916) följt traditionen via Platon, Plotinus, Bruno, Shaftesbury, Schelling, och tecknar där Atterboms åskådning som nyplatonsk-schellingiansk kristendom. De moment i platonismen som romantiken tillägnat sig är framför allt läran om idéerna som tingens urbilder. Då själen ser idéernas avbilder/speglingar i sinnevärlden, särskilt skönhetens avbild, vaknar hos henne minnet av det ursprungliga, hon längtar efter att befrias från det sinnliga, och höja sig till idésynen.

23 Atterbom, s. 191.

24 de Man, Paul, “Rhetoric of Temporality”, *Blindness and Insight*, 2:a uppl., (Minneapolis, 1983), s. 213, 214

25 Kierkegaard, s. 276.

I Atterboms dikt förs det så in ett icke-jag, i form av Eko – en förmanande princip, ”eko från förflutna dagar/min sorg, och dock min vällust är”. Hon är en ”varnande och trogen” röst som ”förgäves mig i fjärran kallar ”, en motkraft till den lockande ”vågens sång”. Denna stämma gör att det uppstår en dubbelhet i de inledande stroferna, jaget klyvs mellan vådan och längtan att ”se sitt sjelf”. Men Eko – vad är hon annat än en ljudspegel? Och med diktjaget etablerat mellan två speglar anar man hur det splittras upp ut i oändligheten. Schlegel använder liknelsen med speglarnas oändliga fördubbling för att beskriva hur den ironiska självreflexionens evigt fortskridande rörelse anas i konsten. Jag citerar ett kort utdrag ur Athenäumsfragment 116:

> Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. [...] Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.[26]

Hur ska man förstå denna reflektionens oändliga fördubbling, rörelsen som uppstår i liknelsen med spegeln som speglar spegeln? Om man tänker i termer av att jag skriver en dikt om att jag skriver en dikt om att jag skriver en dikt osv, så ringar spegelliknelsen in självreflektionens avgrund. Där finns ingen botten, ingen absolut grund och inget slut i ironikerns eskalerande betraktande av sig själv. Betraktandet av det egna betraktandet av det egna betraktandet, förflyttningen utanför det egna subjektet, kan alltid höjas en nivå, i all oändlighet. Därigenom anas det oändliga i själva rörelsen, den i konsten inbyggda reflektionen. Romantikern tror på evig föränderlighet, och Schlegel skriver i *Ideen* nr. 69 om hur ironin är klar medvetenhet om alltings eviga rörelse, alltings oändliga kaos.[27]

För att återgå till Atterboms dikt så är ju narcissjagets splittring, konflikten mellan spegel och Eko, en motsättning ännu helt och hållet inom ramen för diktens projektion, inom dess etablerade bild av blomma på strand. Trots att narcissen är ett kluvet väsen, är illusionen ännu obruten. Men Atterboms dikt är en allegori över allegorin själv, och för att självreflektionens rörelse ska föra vidare, måste en etablerad fiktionsnivå alltid ge vika för en annan. Narcissen som dikt måste spegla sig själv – såsom varande en allegorisk dikt. Successivt märks följdriktigt också att denna allegori är splittrad i strukturen – det svajar betänkligt mellan bildled och sakled – det är en bräcklig blomma jag som läsare har framför mig. Allegorins bild av blomman på stranden faller gång på gång tillbaka i något annat, en bakomliggande verklighet av metafiktiv fundering över diktandets villkor. Varje strof är liksom tudelad: först etablerar det berättande diktjaget –narcissen– sig själv som narciss, för att sedan övergå i yttranden som inte är längre är lika konkret bildetablerande, utan snarare ekar av en bakomliggande konstnärsproblematik.

På så sätt kan man säga att blommans slitning mellan spegelbild och eko återspeglas i diktens struktur, vilken upprepat pendlar mellan allegori till det allegorin vill illustrera, alltså mellan bildled och sakled – eller diktspegel och författarröst om man så vill. Stroferna svävar från narcissens konkreta dilemma enligt den ovidianska myten, till ett mer diffust konstnärsjags upplevelser av att ”vara fängslad i bedragen trånad”, ha ”blott min kropp på jorden kvar” etc. Narcissens dilemma är diktarens, men också konstbetraktarens: det tillstånd jag som läsare just befinner mig i genom mitt blickande ner i diktspegeln/narcissen. Den glidande övergången från fiktiv blomma till suckande diktare upprättar ett tillstånd av parallella världar och

26 Schlegel, s. 182.
27 Schlegel, s. 263.

dubbelhet i tilltalet, dikten befinner sig hela tiden i ett ”både-och” mellan spegling och eko, mellan text och bakomliggande verklighet.

Så långt är narcissen ett jag som fåfängt strävar att förenas med sin åtrådda spegelbild, en allegori som syftar hän till sig själv. Men myten om Narcissus är också en metamorfos, en historia om förändring. Det finns en rörelse här, och Atterboms svajande allegori kulminerar i femte strofen där narcissen/dikten plötsligt står öga mot öga med sitt själv. Spegeln speglar sig själv, nu uttalat medveten om sin allegoriska personlighet och fiktiva status av dikt. Narcissens blick vänds mot den egna blicken, blomnivå och diktnivå existerar parallellt, och skiftar därmed liksom plats:

> En sinnebild av konstens söner,
> jag blomstrar endast i min dröm,
> och, döv för livets varma böner,
> Ser blott mig s j ä l v i diktens ström.
> När stormen över vattnet jagar,
> mitt inre smärtfullt darrar där,
> och eko från förflutna dagar
> min sorg och dock min vällust är.[28]

Ordet s j ä l v i strofens mitt är accentuerat. Däri diktens nav och självupptagna navel, den speglande avgrund alltsammans cirklar kring. Fram tills nu har dikten rört sig in mot den oåtkomliga spegelbilden – den kluvna känslan av trånad och ängslan har gett upphov till en pendlande rörelse av skapande och allegoriskt bildetablerande – av dikt i tillblivelse cirklande in mot sitt eget centrum. Men nu sker en tydlig rörelseförändring och metamorfos. Dikten är etablerad, den stirrar sitt s j ä l v i vitögat, och ändrar sedan riktning ut i en omvänd, centrifugal rörelse. Hierarkin mellan allegori och ”verklighet”, eller bild och röst, skiftar. Narcissen är nu uttalat först och främst dikt. Tilltalet ändras i de återstående stroferna, narciss-subjektet som förvandlats till diktobjekt vänder sig nu istället utåt, direkt till ett läsande du. Allegorins bildled finns visserligen kvar, där träder en ”parkens unga härskarinna” in och vill med sina ”elfenfingrar” plocka narcissen, men denna nivå känns nu mer sagolik och diffus, den sjunker undan som en avlägsen fantasivärld och när diktjaget riktar rösten utåt är det som ett skrivet diktobjekt, en självmedveten vers på ett blad i en bok. Istället för blommans bön till plockerskan att få stanna vid sin älskade spegelbild, hörs diktens önskan att bli sedd och läst direkt mot den läsare som vilar blicken på dess rader:

> dock, grymma! jag förgudar dig;
> ty blott jag med din blick benådas,
> min dröm i blicken speglar sig.[29]

Drömmar och speglande blickar – en klassisk romantisk vapenarsenal att osäkra all säkerhet om vilket verklighetsplan, vilken förståelsenivå vi befinner oss på. Dikten drar i och med sin vändning också in mig, läsaren, och min verklighet, eller fiktion, i processen. Genom övergången från konkret allegorisk bild till bakomliggande metafiktiv betydelse, tvingar narcissen mig som läsare att vända blicken mot mig själv, och gränsen mellan illusion och verklighet flyter ihop. Den ursprungliga illusionen ger vika för ett betydelseplan där min läsarblick speglar sig i dikten ”Narcissen”. Denna dikt, som nu suckar över sin egen oförmåga att bevara illusionen och fånga livets förgängliga rörlighet: ”ty under denna vita vålnad/ej längre blommans hjärta slår” – det är diktens klagan från det livlösa vita bladet som den är tryckt på, bok-

28 Atterbom, s. 192.
29 Ibid, s. 193.

stävernas, tecknens sorg över att aldrig förenas med det blomliv de söker spegla. Slutraden ”kyss till sömns mig, och förkunna/din cittra blommans himmelsfärd” är också dubbel – som spegelmotivet i början, som hela diktens väsen. Blommans himmelsfärd kan förstås ses som poesins, och det skönas, uppgång och underordnande i religionen. Men samtidigt finns den metafiktiva nivån där som en utåtriktad bön till läsaren: ”ty blott jag med din blick benådas” och ”förkunna/din cittra blommans himmelsfärd!” – vad är det annat en bön om att återuppstå genom att bli läst och spelad, igen och igen. Diktens verkliga metamorfos och förändring innebär att den inåtvända narcissen blir till utåtriktad dikt, vänd mot ett läsande du.

Så börjar allting om, med min läsarblick återförd till den första diktradens etablerande av narcissens bild. Det kluvna väsen som narcissen/dikten utgör slutar därigenom där det börjar – med blicken på sig själv: ”Son av en flodgud och en lilja, jag lutar över dammens rand”. Diktens cirkel sluts, min blick vänds mot narcissens blomblad på diktens första blad. På så vis upprepas allt, men på en ny medvetandenivå, och narcissdiktens tudelade jag svävar vidare i en evig vindling mellan dikt och narciss, liv och bild. ”Narcissen” förblir oavslutad, oändligt självreferentiell, likt Schlegels ”progressiva universalpoesi”. Speglandet av spegeln som speglar spegeln –reflekterandet över den egna reflektionen rör sig ut mot oändligheten, i en cirklande spiralrörelse framåt, ett evigt fortskridande utan slut.

Ironins insikt handlar om omöjligheten att nå det bakomliggande (självet, världen, eller det absoluta) på något annat vis än via berättande, som alltid är allegoriskt. Det en allegori vill illustrera är den med nödvändighet alltid skild ifrån, men samtidigt också sammanbunden med, precis som narcissen dras till den spegelbild han aldrig kan förenas med. Längtan till denna spegelbild är det romantiska subjektets centripetala rörelse, precis som den narcissistiska reflektionen är ett nödvändigt erfarenhetstillstånd i den subjektsskapande processen. Men för att metamorfosen ska inträffa och rörelsen fortskrida behövs också en annan kraft, en splittrande, centrifugal princip, Ekos röst. Subjektets frigörelse ur den narcissistiska projiceringen handlar dock inte om att det räddas av den andras röst. Diktens vändning kommer istället ur insikten att varje subjekt också är objekt. Speglingslogiken, det romantiska subjektets fortskridande rörelse, handlar om att internalisera den andre som skillnad. Subjekt och objekt uppstår simultant, beroende av varandra, som en händelse, och reflektionen är alltid dubbel och ömsesidig, tvåfaldig, hela tiden härrörande ur en skillnad, objektets subjektivitet och subjektets objektivitet. Det är den romantiska ironins insikt, tillståndet av ”in/between” eller ”både-och”. ”Narcissen” slutar där den börjar, men på en högre nivå av medvetenhet. John Martis skriver om det romantiska subjektets pendling mellan *technē* (konst) och *phusis* (natur) som en presentation av jaget som ”sensed movement” präglat av förlust. Jagets fokusering på sin estetiska gestaltning leder till att det upplöses och går förlorat: “with the *experience* of “its” own loss through doubling, that is, in the movement that is this loss […] This subject […] loses itself in finding that its every self-representation flows into an ”other” and opposed representation”.[30]

Kärleken i detta splittrat dualistiska universum, oavsett om vi talar om kärleken mellan människor eller som i Atterboms metapoesi – relationen mellan liv och litteratur, bild och bakomliggande verklighet – är utformad som en dialektisk process av att byta plats. Narcissjagets metamorfos ligger i en insikt att skillnaden finns inom mig, inte mellan mig och den andre (eller det Absoluta). Uppdelningen i jag och icke-jag existerar i mig från början (jaget och den känsla av brist som splittringen innebär) det delar mig, men likaså den andre. Om det egna subjektet alltid bara existerar överlappande i den andre och den andre i mig som skillnad, spegelvänt åt båda håll, istället för att endast projicera delar av vårt splittrade jag på den

30 Martis, John, *Philippe Lacoue-Labarthe, Representation and the Loss of the Subject,* (New York, 2005), s. 5, 17-18. Jfr s. 18: “the possibility of a deconstructive subject “distributed between” a self and a “clandestine companion” (Blanchot’s term).”

andre så uppstår ett ömsesidigt ansvar i händelsen – medan jag ser och formar den andre med min blick så ser den andre och formar mig. Då upphör dikotomin subjekt/objekt att gälla – det enda som finns är relation och skillnad. Såväl människor emellan som mellan dikt och läsare, litteratur och liv. Om den andre reflekterar mig, så reflekterar jag den andre – då är vi inget annat än två speglar som speglar varandra. Däri ligger den religiöst romantiska oändlighetsaningen i kärleken, i mötet med den andre, det mötet som alltid uttrycker det absoluta som möjlighet.[31]

Men att göra den andre, den man möter till en spegling av det egna självet innebär förstås också en form av våld, ett slags igenkänningens universalanspråk helt utan verklig öppenhet för det avvikande enskilda och annorlunda. Kierkegaards kritiserar dessutom den romantiske ironikern för att vara förälskad enbart i möjligheten, i allt det som inte är, och som man därför kan fantisera om hur ”det skulle-kunna-vara-annorlunda”. Blir man stående där, vid möjligheten, så blir intet till, menar Kierkegaard. Romantikern står med kraften och möjligheten att skapa sig själv, vilket gör honom till möjlighetens villkor – ett ingenting. Det ”ingenting” som Keats har formulerat: ”Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter”[32] och som Maurice Blanchot pekat ut som hela romantikens essens.[33] Faran ligger, enligt Kierkegaard, i ett överskattande av det mänskliga subjektets kreativa frihet att skapa sig själv. Den romantiska ironin förstör en rådande ordning, bara för att sedan etablera den på nytt, igen och igen.[34]

Romantikens skepticism ligger i hävdandet att det Absoluta inte är begreppsmässigt fattbart. Men på negativ väg, som en medvetandets rörelse i konsten kan det anas, spår av tankens ändlösa strävan mot ett oouppnåeligt, förevigt undflyende Absolut. Reflektionsrörelsen i konsten blir ett sätt för romantikerna att visa fram det Absoluta, via negativa. Konsten (bilden eller texten) blir det enda sättet att presentera detta opresentabla. Entydigheten varmed någon enda utsaga kan uppfattas som gällande upplöses av ironin, och därur uppstår ett svävande uppgående i det oändliga. Denna rörelse kan ses som en fåfäng strävan efter att återfå en svunnen enhet, men också som en kreativ frihet att skapa det Absoluta – en estetisk-nihilistiskt bejakande frihet, en affirmation av det svängrum, den rörelse som uppstår i tomrummet, i avsaknaden av gudomligt ursprung, något absolut.

Kring frihetens avgrund, kring bristen på absolut essens och identitet rör sig det ironiska subjektet i en repetitiv akt av eskalerande självreflektion. Dess begränsning och möjlighet ligger i detta – att alltid kunna etablera sig själv i form av nya provisoriska masker, nya spegelbilder, eller språkligt skapade tillstånd. Detta jag blir därför ett bräckligt och tillfälligt tecken, alltid bärandes på självförintandets negativa frihet. Det är ett jag som inte finns i annan form än rörelse mellan de olika positioner det intar. Å ena sidan en påbörjad frigörelse och dekonstruktion av subjektet, eftersom det endast existerar som rörelse och relation. Å andra sidan en evig upprepning av ett föränderligt medvetande.

Med utgångspunkt i Schlegels och Atterboms speglar skulle man kunna säga att om människan tidigare uppfattat sig som guds avbild – en spegling av det gudomliga – och så gör hon sig av med guden, då försvinner ju också den självbild som det innebar att vara guds avbild. Mitt i det moderna, romantiska subjekt som etablerar sig självt som det fritt svävande, skapande geniet (med alla den vite, västerländske, bildade mannens attribut), mitt i detta jag finns en rotlös identitetslöshet och splittring: en insikt om att jaget alltid skapas ur dialog, i speglat

31 Handwerk, Gary, *Irony and Ethics in narrative: from Schlegel to Lacan*, (New Haven & London, 1985), s. 52.

32 Keats, John, “Ode to a Grecian Urn” [1819], *Romanticism*, An Anthology, (ed.) Duncan Wu, (Oxford & Cambridge, 1994), s. 1058.

33 Blanchot, Maurice, *L’Entretien infini*, (Paris, 1969).

34 För en sammanfattning av Kierkegaards kritik av den romantiska ironin, se Soderquist, Brian K, *The isolated self. Irony and Truth in Søren Kierkegaards On the concept of Irony*, (Köpenhamn, 2007), s. 173.

beroende och relation till det Andra. Detta kan å ena sidan uppfattas som föränderlig frihet, jaget som projekt och relationell process. Kierkegaards poäng är att den romantiske ironikern ändå bara vänder spegeln mot sig själv, och det som uppstår då är inget annat än ett oändligt cirklande kring en tomhet. Själv tar han därför hoppet ut i religionen. Atterboms diktning har också ofta lästs som ett poesins hopp ut i religionen, men som jag har försökt visa här kan i hans texter också anas en cyklisk struktur som påminner om modernitetens eviga upprepning. ”Narcissen” blir en bild för det romantisk-ironiska diktjagets både-och-tillstånd, det evigt föränderliga, svävande subjekt som aldrig kan gripa sig själv utan bara anas som en rörelse i texten, i konstverket – en evigt cirklande strävan att nå självmedvetenhet, en fåfäng dröm om att förenas med sin egen spegelbild.

Det absoluta kan bara anas i konsten säger romantikerna – i konstens återgivning av det egna medvetandets rörelser, tankens dialektik. I äldre, kristen kontext fanns det absoluta i form av gud, och människans självbild fast förankrad som guds avbild. När narcissen tittade i vattnets spegelbild erinrade vattnet på samma gång om hans fader flodguden och därigenom om jagets gudomliga ursprung. I och med att det moderna jaget lösgör sig från tanken på något tydligt närvarande absolut, från en förhoppning om att förenas med något gudomligt, får det istället en ny frihet att skapa sig själv, i en aldrig sinande ström av skiftande spegelbilder – den ena masken efter den andra. Bristen på absolut förankring leder till en ny syn på ”jaget” som process och blivande. Något som repetitivt skapas och etableras, igen och igen, i ständigt nya och föränderliga former. Detta romantisk-ironiska jag, som består av föränderlig process och en i konsten återspeglad reflektionsrörelse, återfinner man ännu idag i våra västerländska föreställningar om människan. Subjektets era har vi ännu inte lämnat. Den moderna människans narcissistiska identitetsbyggande, den frihetliga drömmen om att skapa sig själv är helt i linje med vår tids dyrkan och tro på shopping och konsumtion. För romantikerna var denna kreativa frihet kanske framför allt diktarens, men den har kommit att prägla den kommersiella identitetsskapande logik vi fortfarande sitter fast i. Spegelbildens ouppnåelighet, omöjligheten att sammansmälta med den, är motorn i konsumtionssamhällets logik och det moderna subjektets behov av ständig förändring. Så är baksidan av allegorin, den bakomliggande mekaniken till vårt västerländska, självupptagna subjekt en evig konsumtionsrörelse, en oändlig uppsättning åtråvärda masker och gäckande ouppnåeliga spegelbilder – alltid lockande, aldrig tillfredsställande. Där har vi vår egen tids Absoluta.

Referenser

Atterbom, P.D.A., ”Narcissen”, [1811], *Valda Skrifter III*, (Stockholm, 1927).

Axberger, Gunnar, ”Atterboms dikt Narcissen”, *Samlaren* (Uppsala, 1929).

—— *Den unge Atterbom*, [diss. Sthlm], (Uppsala, 1936).

Behler, Ernst, Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe, (Darmstadt, 1972).

—— Irony and the Discourse of Modernity, (Seattle & London, 1990).

—— German Romantic Literary Theory, (New York, 1993).

Benjamin, Walter, ”Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, *Gesammelte Schriften, band I, Erster Teil*, (Frankfurt am Main, 1974).

Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, (Paris, 1969).

Booth, Wayne, *A rethoric of Irony*, (Chicago, 1974).

Bubner, Rüdiger, ”Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie”, *Die Aktualität der Frühromantik*, [hrsg.] Ernst Behler und Jochen Hörisch, (Paderborn-München-Wien-Zürich, 1987).

Cederblad, Sven, *Studier i Stagnelii romantik*, (Uppsala, 1923).

Colebrook, Claire, *Irony* (London & New York, 2004).

Engdahl, Horace, *Den romantiska texten*, (Stockholm, 1986).

Frank, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, (Frankfurt am Main, 1989).

Grunnet, Sanne Elisa, *Friedrich Schlegels bevidsthedsteori*, (Köpenhamn, 1993).

Handwerk, Gary, Irony and Ethics in narrative: from Schlegel to Lacan, (New Haven & London, 1985).

Hjelmqvist, Bengt, “Uppslaget till Atterboms Narcissen”, *Festskrift tillägnad Theodor Hjelmqvist*, (Stockholm, 1926).

Keats, John, “Ode to a Grecian Urn” [1819], *Romanticism*, An Anthology, (ed.) Duncan Wu, (Oxford & Cambridge, 1994).

Kluckhohn, Paul, “Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und dichtung”, *Novalis Schriften, Erster Band, Das Dichterische Werk* (Stuttgatt, 1960).

Kierkegaard, Søren, Om begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates [1841], *Samlade væerker, Bind I*, (Köpenhamn, 1994).

Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc, L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand [1978], [övers.] Barnard, Philip & Lester, Cheryl, The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism, (Albany, New York, 1988).

Landgraf, Ilse-Marie, Über die einheit im Zyklus BLOMMORNA in ’Poetisch Kalender 1812’..Versuch einer stilistitischen Interpretation, (Göttingen, 1952).

de Man, Paul, “Rhetoric of Temporality”, *Blindness and Insight*, [2:a uppl.], (Minneapolis, 1983).

Martis, John, Philippe Lacoue-Labarthe, Representation and the Loss of the Subject, (New York, 2005).

Menninghaus, Winfried, Unendliche Verdopplung: die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion, (Frankfurt am Main, 1986).

Muecke, Douglas Colin, *Irony.(The Critical Idiom series*), (London, 1970).

Nilsson, Albert, *Svensk Romantik*, (Lund, 1916).

Quendler, Christian, From romantic theory to postmodernist Metafiction (Frankfurt am Main, 2001).

Quintilianus, The institutio oratoria of Quintilian: in four volumes/with an English translation by H.E. Butler, (Cambridge, Mass. & London, 1943), vol. III, Book IX.

Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* (*KFSA*) II, [hrsg. Behler, Anstett, Eichner], (München-Paderborn-Wien, 1976).

Soderquist, Brian K, The isolated self. Irony and Truth in Søren Kierkegaards On the concept of Irony. (Köpenhamn, 2007).
Vinge, Louise, The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century, (Lund, 1967).

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/022/

Om Nietzsches aforistiska och experimentella religionskritik

Mattias Martinson
Uppsala universitet
mattias.martinson@teol.uu.se

Nietzsche's outright hatred of Christianity and theology is well known. He confessed to an instinctive atheism (*Ecce Homo*) and rejected theological hermeneutics as the prime example of "bad philology" (*The Antichrist*). This has not prevented theologians from a thorough conversation with Nietzsche on various issues, in a manner that often has been more receptive than polemical. Behind this curiosity one can perhaps find some form of generally acknowledged – although seldom expressed – distinction between Nietzsche's somewhat unbalanced critique of religion and his more general proto-postmodernism, which has been understood as immensely important for the theological debate on the present situation. In this paper I discuss the dynamics of Nietzsches critique of religion, related to his experimental form and aphoristic style. I relate this to some of Theodor W. Adorno's writings on literary form.

I det följande skall jag reflektera kring Friedrich Nietzsches religionskritik och dess experimentella framställningsform. Utgångspunkten är att Nietzsche på ett slående sätt har sammanfattat den komplexa moderna erfarenheten av att vara en ”upplyst” människa efter det oförblommerade talet om Guds död. Hans ”ateism” och ”religionskritik” betraktas här inte främst som teoretiska positioneringar utan som tvetydiga konsekvenser av ett sökande inom den ambivalenta moderna erfarenhet som nästan tycks tvinga honom till en ofullständig, aforistisk eller fragmentarisk diskurs.

När jag använder uttrycket ”aforistisk religionskritik” innebär det inte att jag närmar mig Nietzsches aforismer i en teknisk mening – eller teoretiserar litteraturvetenskapligt över hans hans aforistik – som om aforismerna eller aforistiken i sig skulle innehålla en ”annan” religionskritik än hans tänkande ”i stort”.[1] Med uttrycket vill jag istället komma åt den fundamentala rörlighet, mångtydighet och elasticitet som inte alltid tillåts framträda i receptionen av hans tänkande. Det är en fundamental mångtydighet som jag – likt många andra – menar börjar just i hans förkärlek för aforismer, dvs. kortare eller längre tänkespråk eller sentenser som på olika plan utvecklar och kommenterar varandra för att tillsammans bilda en öppen serie av motiv, snarare än en helhet.[2]

Aforismerna gestaltar då inte en enhet i mångfald, där aforismen som fragment förväntas vara en del av en helhet. Det är istället helheten som är radikalt söndrad. I *Götzen-Dämmerung* heter det: ”Jag misstror alla systematiker och går ur vägen för dem. Viljan till system är brist på hederlighet [*Rechtschaffenheit*].”[3] Problemet för Nietzsche tycks vara att den starka övertygelsen, via systemets form, tillåts resultera i en alltför statisk överbyggnad som kväver andens frihet. En kommentator har sagt att ”Nietzsches aforismer är flyktvägar från övertygelser, sidovägar i det oförutseddas labyrint”.[4] Den vidare betydelsen av detta blixtbelyses aforistiskt i *Mänskligt, alltförmänskligt*: ”Övertygelser [*Überzeugungen*] är farligare [*gefährlichere*] fiender till sanningar än lögner.”[5]

Det aforistiska handlar således om en mångfald vars förmenta enhet och fasthet *upplöses* genom ständiga förskjutningar och förlängningar av tankegångar. Typiskt för den mångtydighet som då intresserar mig är att den i sina *enskildheter* uttrycks tämligen kategoriskt och unifierat – snarlikt starka övertygelser – men att denna skenbara innehållsliga stabilitet gång på gång upphävs genom att den enskilda aforismen i sin hjälplösa slutenhet står precis bredvid en annan som talar ett motsatt resolut språk. I detta möte mellan slutna entiteter uppstår en produktiv vaghet eftersom de samtidigt, genom den litterära helhet de representerar, pockar på

---

1 Mycket har sagts om dessa ting. Anders Olsson noterar att Nietzsche avlägsnar sig kraftigt från ”aforismens klassiska modeller”, Olsson: *Skillnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment* (Bonniers: Stockholm 2006), s. 136. För en överskådlig framställning av olika bedömningar av relationen mellan Nietzsches filosofiska framställningsformer, hans tankestil och hans tänkande, se Elisabeth Kuhn: *Friedrich Nietzches Philosophie des europäischen Nihilismus* (de Gruyter: Berlin 1991), s. 59–120, särskilt om aforistiken, s. 79ff. Jfr även: Jill Marsden: ”Nietzsche and the Art of Aphorism”, *A Companion to Nietzsche*, red. Keith Ansell Pearson (Blackwell: Oxford 2006); Volker Gerhardt: *Friedrich Nietzsche* (CH Beck: München 1992), s. 9–29; Gianni Vattimo: *Nietzsche. En Introduktion*, övers. William Fovet (Daidalos: Göteborg 1995), s. 9–14; Karin Bauer: *Adorno's Nietzschean Narratives. Critiques of Ideology, Readings of Wagner* (SUNY Press: Albany 1999), s. 205–212;

2 Olsson: *Skillnadens konst*, s. 131

3 Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, KSA:6, s. 63. Finns översatt i Nietzsche: *Nietzsche i urval och översättning av Carl Henning Wijkmark* (Prisma: Stockholm 1966/1987), s. 131.

4 Marsden: ”Nietzsche and the Art of Aphorism”, s. 22.

5 Nietzsche: *Mänskligt, alltförmänskligt*, s. 232 (övers. modifierad, jfr KSA:2, s. 317). I *Der Antichrist* kommenteras och radikaliseras just denna aforism: ”Es ist schon lange von mir zu Erwägung anheimgegaben worden, ob nicht die Überzeugungen gefärlichere Feinde der Wahrheit sind als di Lügen. Dies Mal möchte ich die entscheidende Frage thun: besteht zwischen Lüge und Überzeugung überhaupt ein Gegensatz?” KSA:6, s. 237.

ett tolkande våld. På så sätt kommer de olika och enskilda ”övertygelserna” att förskjuta och retuschera varandra i det oändliga.[6]

Annorlunda uttryckt: som utläggare tvingas man *välja* vilka ”övertygelser” man skall fästa vikt vid. Fullständighet *kan* inte uppnås. Nietzsche säger i boken om Zarathustra: ”I bergen är närmaste väg från topp till topp, men då måste du ha långa ben. Aforismer [*Sprüche*] skall vara toppar, och de som tilltalas stora och högresta.”[7] Genom aforismens produktiva vaghet – som kräver en kreativ styrka och storhet i tänkandet – öppnar sig möjligheten till *konstruktiva* tolkningar som kreativt går vidare istället för söka den bakomliggande meningen.[8]

Tanken i denna text är alltså inte att kritisera Nietzsches religionskritik, även om det ibland vore högst motiverat. Likt Tyler T. Roberts önskar jag snarare fördjupa mig i den ständigt gäckande *tvetydighet* som utfaller när man betraktar hans påståenden om religion och antireligion, det religiösa och det sekulära.[9]

Den litterära problematiken kring filosofi och framställningsform (tvetydighet kontra systematik) återkommer jag till mot slutet av kapitlet, då jag relaterar Nietzsches religionskritik – särskilt idén om Guds död – till Theodor W. Adornos tänkande kring filosofins litterära former. Den teologiska poängen är i den här texten helt implicit. Den skulle dock kunna göras explicit genom frågan hur man efter Guds död kan tala teologiskt på ett ”postkristet” sätt, dvs. på ett sätt som inte räds ateismens konsekvenser men som samtidigt inte faller till föga för en naiv reaktiv ateism a lá Dawkins eller Sturmark; en radikal solidaritet med religionen och dess språk exakt i det ögonblick när som det raseras. Nietzsches hela sätt att tänka och tala är i mitt tycke meningsfullt att rota i för den som söker ingångar till en sådan ”teologi”.

*

Nietzsches kanske mest berömda religionskritiska ansats exemplifierar både den extrema tydligheten och den otillfredsställande vagheten i hans sätt att skriva. Jag tänker på den korta berättelsen i *Den glada vetenskapen* som har nr 125, och rubriken ”Den vansinnige” (*Der tollen Mensch*).[10] I texten framträder en förryckt människa på ett torg där det finns många normala människor ”som inte tror på Gud”. Den vansinnige gör klart att han för sin del söker Gud. Detta väcker stor munterhet och de som befinner sig på torget är inte är sena att håna honom. De frågar ironiskt vart Gud har tagit vägen – har han gömt sig? Den vansinnige svarar ursinnigt: ”Vart Gud har tagit vägen?”, ”det skall jag säga er! *Vi har dödat honom* – ni och jag!”

> Men hur lyckades vi med det? Hur mäktade vi torrlägga oceanen? Vem räckte oss en svamp som kunde sudda ut hela horisonten? Hur gjorde vi när vi lossade kedjan mellan denna jord och dess sol? Vart är den på väg nu? Vart är vi på väg? Bort från alla solar? Störtar vi inte oavbrutet? Och rör vi oss inte bakåt också, åt sidan, framåt, i alla riktningar? Finns det fortfarande ett uppe och ett nere? Är det inte som om vi irrade omkring i ett oändligt intet? Är det inte tomma rymden som slår emot oss? Har det inte blivit kallare? Blir inte natten allt längre och mörkare?

6 Se Behler: ”Das Fragment”, *Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, red. Klaus Weissenberger (Niemeyer: Tübingen 1985), s. 142.

7 Nietzsche: *Så talade Zarathustra*, s. 39 (översättningen modifierad, KSA:4, s. 48).

8 Jfr Nietzsche: *Till moralens genealogi*, FNSS:7, s. 197: ”En aforism, rätt präglad, rätt gjuten, är inte ’deciffrerad’ [*entziffert*] bara för att den blivit läst; tvärtom det är först nu *utläggningen* [*Auslegung*] av den börjar. Och till detta behövs det en utläggningens konst.” (översättningen modifierad, KSA:5, s. 255)

9 Tyler T. Roberts: *Contesting Spirit. Nietzsche, Affirmation, Religion* (Princeton UP: Princeton 1998), s. 6.

10 Friedrich Nietzsche: *Den glada vetenskapen*, FNSS:5, s. 113–114. (De närmast följande citaten är hämtade från dessa sidor.)

Lite senare i detta tal fortsätter den vansinnige att fråga om människans roll efter att hon själv dödat Gud:

> Det heligaste och mäktigaste som hittills stått att finna i världen, för våra knivar har det förblött – vem tvår detta blod från våra händer? Med vilket vatten kan vi rena oss? Vilka försoningsfester, vilka heliga riter blir vi tvungna att uppfinna? Har inte detta dåd en storhet som är alltför stor för oss? Måste vi inte själva bli gudar för att ge intryck av att vara det värdiga? Ett större dåd har aldrig begåtts, och vem som än föds efter oss hör för detta dåds skull hemma på ett högre historiskt plan, högre än all tidigare historia!"

Den vansinnige konstaterar att han har kommit för tidigt. Dådet är redan begånget, men tiden för dess verkliga inbrott har ännu inte kommit. "[G]ärningar behöver tid på sig, även sedan de fullbordats, för att bli sedda och hörda." När den vansinnige (*der tollen Mensch*) sedan fortsatte att vandra runt i stadens kyrkor för att och predika dessa oerhörda nyheter skriver Nietzsche att han gång på gång skall ha upprepat: "Vad är nu dessa kyrkor annat än gravplatser för Gud och minnesvårdar över honom?"

I Nietzsches berättelse är dådet, att döda Gud, inte bara en väg mot ateism utan lika mycket ett förnekande av hela den "goda" kristna kultur och bildningstradition som ateisterna på torget trots allt är benägna att erkänna värdet av. Hela den moderna vetenskapliga förställningsvärlden med sina idéer om lagbundenheter och slump, ja, hela dess materialism är i förlängningen av Nietzsches berättelse uttryck för "teistiska antropomorfismer".[11] Guds död är uppenbarligen inte fullt ut begriplig för dem som har dödat Gud, men den kommer att *bli* det och då kommer också den kultur som för ögonblicket verkar civiliserad att framstå som en frånstötande som en gravplats för Gud.

En vanlig tolkning av detta scenario är att ateismen behöver tänka djupare och mer radikalt om sin uppgift för att inte genast återfalla i det som den tar avstånd från. Historiska former av upplysning, vetenskap och humanism är inte att betrakta som fullständiga avvikelser från tron på Gud, mer radikala insatser krävs för att befrielsen skall bli fullständig. Mer upplysning, således.

Men berättelsen om Guds död har fler dimensioner. Mest iögonfallande är kanske att det "befriande" budskapet bärs fram av en vansinnig. Längre fram i *Den glada vetenskapen* talar Nietzsche på ett betydligt mer prosaiskt sätt om hur perspektivet på saker och ting har förändrats i moderniteten: "Vi förstår inte längre hur forna tiders människor upplevde det närmaste och vardagligaste." Om den religiösa forntiden säger han att sanningen då "upplevdes på ett annat sätt, ty den vansinnige [*der Wahnsinnige*] kunde den gången gälla för dess språkrör – något som får *oss* att rysa [*schaudern*] eller skratta."[12] En liknande framhålls i den tidigare skriften, *Mänskligt, alltförmänskligt*:

> Alla visioner, skräckupplevelser, utmattningar, hänförelser som helgon sägs ha haft är välkända sjukdomstillstånd, som de på grund av inrotade religiösa och psykologiska villfarelser bara *tolkat* annorlunda, nämligen icke-patologiskt. […] Så torde det också ha förhållit sig med profeternas och orakelprästernas vansinne och tungomålstal [*Wahnsinn und Wahnreden*]; det är alltid graden av vetande, fantasi, ambition och moralitet i *uttolkarnas* huvuden och hjärtan som gjort så mycket av dem. Till de viktigare verkningarna av de människor som man kallar helgon och genier hör att de drar till sig uttolkare, som till mänsklighetens fromma *missförstår* dem.[13]

11 Higgins: *Comic Relief*, s. 106. Exemplen finns i Nietzsche: *Den glada vetenskapen*, FNSS:5, 103–104.
12 Nietzsche: *Den glada vetenskapen*, FNSS:5, s. 125.
13 Nietzsche: *Mänskligt, alltförmänskligt*, FNSS:3, s. 92.

Ironin blir uppenbar om man kopplar dessa påpekanden tillbaka till berättelsen om den *der tollen Mensch* och proklamationen av Guds död. Tankarna går snarast till de gudomligt inspirerade oraklen, som exempelvis lyfts fram av Sokrates i Platons *Faidros*: ”Men de största av de goda tingen kommer faktiskt till oss genom vansinnet, förutsatt att vi ges dem av gudarna. Sierskan i Delfi och prästinnorna i Dodona var vansinniga när de uträttade en mängd goda saker för Grekland både enskilt och allmänt, men när de var vid sina sinnen uträttade de mycket litet gott eller ingenting alls.”[14]

Parallellen går att utveckla till de hebreiska profeterna, som visserligen hade en grundläggande sanktion i den religiösa traditionen, men som bemöttes om inte med samma borgerliga hånskratt som *der tollen Mench* så med våldsamma protester och anklagelser när de i gudomligt ursinne framförde sin kompromisslösa kritik av den rådande ordningen. Deras bildliga handlande, straffdomar och ”sanningar” sågs inte sällan som uttryck för ren och skär galenskap. Först efteråt upphöjdes profeterna av de heliga traditionerna. Med Nietzsche kan man kanske säga att de tolkades, *missförstods*, och blev språkrör för den högste Guden.

Om profeten Hesekiel berättas exempelvis att Gud bland annat befallde att han skulle ligga på vänster sida i 390 dagar och på så sätt symboliskt bära Israels skuld (Hesekiel 4:4f.). Sedan uppmanades han av Herren Gud att träda fram och profetera: ”Knyt händerna och stampa med fötterna, ropa ut ditt ve över allt det onda och avskyvärda som israeliterna har gjort! De skall falla offer för svärd och pest.” (Hesekiel 6:11)

Redan genom sin tvetydiga referens bakåt – till det socialt missanpassade religiösa oraklet som ”falsk” sanningssägare – trasslar alltså Nietzsches korta berättelse in sig i en religiös uppenbarelsproblematik: varifrån kommer den vansinniges ord? Vilken status har de? Skall de i sista hand missförstås som ett ”gudomligt” tal om Guds död? Skall hela berättelsen därför – på grund av Nietzsches egen misstro mot vansinnet – negligeras som galenskap? I *Morgonrodnad* skriver Nietzsche på ett sätt som tydlig understryker samma sak:

> [N]ästan överallt är det vansinnet [*Wahnsinn*] som banar väg för den nya tanken och bryter förtrollningen hos en vördad sed och vidskeplighet. […] Låt oss gå ett steg längre: alla dessa överlägsna människor som oemotståndligt drogs till att kasta av sig varje moraliskt ok och sätta upp nya lagar, hade, *om de nu verkligen inte var vansinniga*, inget annat val än att bli vansinniga eller låtsas vara det – detta gäller faktiskt för förnyare på alla områden, inte bara på den prästerliga eller politiska dogmens områden: – till och med förnyaren av den poetiska metern var tvungen att skaffa sig trovärdighet genom vansinnet.[15]

Från att i det första exemplet verkligen ha förfasat sig över tanken på att det vansinniga en gång hölls för det sanna – det ”får *oss* att rysa eller skratta” – glider Nietzsche via sina korta beskäftiga sentenser in i en tvetydig vördnad för det galna och meningslösa och dess nödvändighet för förändring och insikt. Hela berättelsen om den vansinnige och Guds död formerar sig till ett spektrum av möjliga kritiska positioner som alla vilar på lika delar modernt förakt och antik vördnad för vansinnet och dess subversiva potential. Tron på Gud är vansinne, men det krävs en vansinnig med ett vansinnigt bildspråk för att avslöja detta vansinne, och därmed blir centraltanken, insikten om Guds död, också till ett vansinne.

Att sätta den vansinnige i den gudomligt inspirerade profetens roll, för att proklamera upplysningen som byggd på Guds död, får alltså i ljuset av dessa iakttagelser den slutliga effekten att hela den upplysta kulturens värdeskala i sig själv får en anstrykning av vansinne. Därigenom kollapsar möjligheten att entydigt upprätthålla den sokratiska distinktionen mellan

14 Platon: *Faidros*, övers. Jan Stolpe, *Skrifter*, bd 2 (Atlantis: Stockholm 2001), 244a–b.
15 Nietzsche: *Morgonrodnad*, FNSS:4, s. 20–21.

ett produktivt vansinne ”förmedlat av gudarna” och ett ”fysiologiskt vansinne”, som för Nietzsche även kan tolkas som ”neuroser av friskhet.”[16]

I den tidigare skriften *Mänskligt alltförmänskligt* laborerar Nietzsche fortfarande med tanken på ett sorts upplysningens tämjande av de kultiverade känslostormar som driver kulturen till vansinne: ”skall vi inte digna under dessa [känslostormar] måste vi frambesvärja [*beschwören*] en vetenskaplig anda, som på det hela taget gör oss lite kallare och mer skeptiska och inte minst kyler ner den lavaström av tro på yttersta och slutgiltiga sanningar som framförallt kristendomen gjort så våldsam.”[17]

Men redan denna tidiga formulering, som alltså talar om ett ”frambesvärjande”, är tvetydig och förebådar ett mer parodiskt – och galet – brott med hela den allvarstyngda ”vetenskapen” och ”kritiken”, dess sanningslidelse och krav på saklighet. I den sena texten *Der Antichrist* uttryck denna skepsis ännu mer explicit: ”Mänskligheten uppvisar inte en utveckling till det bättre eller starkare eller högre i den betydelse som man idag ofta hävdar. ’Framsteget’ är blott en modern idé, alltså en falsk idé.”[18]

Men dessa tvetydigheter till trots: det råder ändå ingen tvekan om att Nietzsches vansinniga människa, som jag också kallat profet, anför en ytterst radikal upplysningsvision. Frågan är bara vilket ljus det handlar om, vad som framträder efter att dimman lättat. Genom dådet, ”att döda Gud”, blir människan blir själv gud, fri, och hör därmed hemma på ett högre historiskt plan, bortom den kristna skulden, som nu endast kan skönjas som avlagringar – särskilt i de outhärdliga kulturella artefakter, kyrkorna, som de kristna fortfarande bebor och som de högre andarna, ateisterna, njuter estetiskt i sin ytliga likgiltighet.

Brottet med det etablerade tycks för Nietzsche snarast handla om människans *slutliga* utträde ur det religiösa och därmed också ett avståndstagande också från den kultur och den vetenskap som religionen själv har producerat. Upplysningen så om vi känner den från historien lyser inte av sig självt, den rör sig inte framåt i en rörelse av andlig utveckling, utan förlamas ständigt av den mytlogiska neuros som den är en del av. Historien som ljusnande framåtrörelse dras därmed ned i den olycksbådande virvel av tomhet, och Nietzsches egen aforistiska praktik tycks vilja gestalta och omfatta just denna virvel.[19]

*

Gilles Deleuze har påpekat att Nietzsches tal om Guds död utgör en omtagning av Hegels filosofiska precisering av det kristna dramat: ”Gud är död, Gud har blivit människa, människan är Gud.” Skillnaden gentemot Hegel, menar Deleuze, är emellertid att Nietzsche inte för ett ögonblick *tror* på Guds död i någon dogmatiskt preciserbar mening: ”han satsar inte sin tro på detta kors. Med detta menas: han gör inte denna död till en händelse med självklar innebörd.”[20] Man skulle mot kort och gott kunna säga att Gud genom den vansinniges gestaltning dör på ett sådant sätt att den människa som genom denna död uppfattar sig som gudomlig i

16 Nietzsche: *Tragedins födelse*, FNSS:1, s. 14.

17 Nietzsche: *Mänskligt, alltförmänskligt*, FNSS:3, s. 152.

18 Nietzsche: *Der Antichrist*, KSA:6, s. 171. Här är det värt att påminna om den oerhörda brist som vidlåder den svenska ”översättningen” av Tage Thiel. Den anförda passagen tolkas där obegripligt nog som ”Framåtskridandet är en tro på modernitet – och varje tro är en falsk tro.” Friedrich Nietzsche: *Antikrist/Hammaren talar*, övers. Thage Thiel (Bo Caverfors förlag: Stockholm 1970), s. 19. Originalets lydelse är: ”Der ’Fortschritt’ ist bloss eine moderne Idee, das heisst eine falsche Idee.”

19 Eric von der Luft har i relation till Nietzsches eget laborerande med idéer om den kristna trons död som en sorts uppståndelse från döden konstaterat att Nietzsche, ”Anti-Christian though he is”, ”somehow cannot seem to escape falling back on that standard Christian imagery”, von der Luft: “Sources of Nietzsche’s ‘God is Dead!’ and its Meaning for Heidegger”, *Journal of the History of Ideas*, årg. 65, nr 2, 1984, s. 272.

20 Deleuze: *Nietzsche och filosofin*, s. 237.

själva verket tappat all orientering, Guds död blir inte ett steg att kliva upp på för att få en ny utsikt. Eller som den vansinnige säger: ”rör vi oss inte bakåt också, åt sidan, framåt, i alla riktningar.”

Därför kan Nietzsche, strax efter att han har konstaterat att kristendomen gjort världen usel, lakoniskt konstatera att: ”Nu” – och vi får tänka detta nu som tiden efter insikten om Guds död – ”Nu är det vår smak som är avgörande när vi tar ställning mot kristendomen, inte längre våra sakskäl.”[21] Det religionskritiska ställningstagandet är inte längre förankrat i någonting sant, inte ens i en illusion om sanning, eftersom det var precis *den* illusionen som dog med Gud.

Nietzsches personliga smak härvidlag är uppenbar. Han fortsätter att häckla kristendomen så snart han får möjlighet, eftersom det verkar roa honom. I en oförglömlig passage från boken *Till moralens genealogi* utbrister han, mitt i ett resonemang om den kristna moralen och dess asketiska ideal: ”Men det räcker nu! Det räcker! Jag står inte ut längre! Skämd luft! Skämd luft!”[22] Han berömmer sig också för att ha den dåliga smaken att ogilla Nya testamentet, detta ”mest överskattade av alla litterära verk”.[23]

Men det finns också en annan, möjligen mer syntetisk strategi i Nietzsches texter, en kompletterande tematik, som tycks vilja gör upp också med den spontana och överdrivna aversion som han så ofta gör sig skyldig till. Nietzsche talar i vissa sammanhang om en slags intellektuell reträtt efter den hårda kritiken och dess verkan; ett övervinnande av övervinnandet som också – på ett något nyktrare sätt – kan knytas till idén om vansinnet i sökandet efter en högre sanning.

> *Några steg tillbaka.* – Ett visst, rentav ganska högt bildningsstadium har nåtts när människan lämnar vidskepliga och religiösa föreställningar och ångestkänslor och till exempel inte längre tror på goda änglar eller arvsynden och också vant sig av med att tala om själens frälsning: om hon befinner sig på detta stadium av frigörelse bör hon ytterligare spänna sin tankeförmåga till att också övervinna metafysiken. *Därefter* är emellertid en *rörelse åt andra hållet* nödvändig: hon måste inse det historiskt såväl som psykologiskt berättigade i den sortens föreställningar, att de i hög grad har främjat människosläktet och att man utan en sådan rörelse tillbaka skulle avhända sig den hittillsvarande mänsklighetens yppersta bedrifter. – Vad gäller den filosofiska metafysiken ser jag fortfarande många som har kommit fram till det negativa målet (att varje positiv metafysik är en villfarelse), men än så länge få som tagit några steg tillbaka; man bör nämligen visserligen blicka ut från stegens topp men inte vilja bli stående där. De mest upplysta kommer inte längre än till att frigöra sig från metafysiken och överlägset se tillbaka på den, trots att det även här, som på en hippodrom, gäller att svänga runt vid banans slut.[24]

Denna uppmaning till reträtt tolkar jag inte som ett abrupt upphävande av den tidigare kritiken, som för övrigt ständigt återkommer, samtidigt med om uppmaningen till reträtt. (Bara några sidor längre fram säger Nietzsche på nytt: ”ingen religion har någonsin, vare sig indirekt eller direkt, vare sig som dogm eller som liknelse, innehållit någon sanning.”[25]) Reträtten handlar varken om ödmjukhet eller om en kapitulation. Snarare, menar jag, framträder här en ny och mer produktiv sida av den kritik som på ett fundamentalt plan – exempelvis via den vansinniges sanningsanspråk – har ifrågasatt även sin egen legitimitet.[26] Redan

21 Nietzsche: *Den glada vetenskapen*, FNSS, s. 117.
22 Friedrich Nietzsche: *Till moralens genealogi*, FNSS, s. 218.
23 Friedrich Nietzsche: *Till moralens genealogi*, FNSS, s. 303.
24 Nietzsche: *Mänskligt, alltförmänskligt*, FNSS:3, s. 34–35.
25 Nietzsche: *Mänskligt, alltförmänskligt*, FNSS:3, s. 83.
26 Denna synpunkt är samtidigt ett exempel på min aforistiska läsning, som visserligen inte är omedveten om den gängse uppdelningen mellan olika avsnitt och perioder i Nietzsches produktion (dvs. medveten om att

i det talande citatet från *Morgonrodnad* döljer sig, menar jag, den senare Nietzsches INCIPIT ZARATHUSTRA (dvs. det avslutande ”stadiet” i Nietzsches idé om avskaffandet av den sanna världen, alltså även av ”villfarelsen” om en alternativ sanning).[27] Betoningen på en *vändning*, som i den antika hippodromen, indikerar nämligen ett reellt brott med den givna kulturella ordningen, fast nu på en annan nivå än tidigare. Zarathustra frågar i boken från 1885: ”Och vem lär henne [viljan] även tillbakaviljandet?”[28]

Det som utmanas här såväl som i det tidigare citatet är själva den *linjära* tidsligheten, övervinnandets ambivalenta framåtsyftning mot en ”bättre”, ”högre” eller ”sannare” värld, som enligt Nietzsche karaktäriserar den kristna religionen och som genom sitt linjära sanningsbegär har impregnerat den sekulära upplysningen; den upplysning som av samma skäl ”inte kommer längre än till att frigöra sig från metafysiken och överlägset se tillbaka på den”.

Man kan även ana konturerna av läran om den eviga återkomsten. Nietzsches tanke om ”att svänga runt vid banans slut” går då inte minst går ut på att finna en kritisk position i vars ”ögonblick” man kan leva med återklangen från historien, men på ett sätt som innebär att den inte längre tvingar i en viss riktning. I boken om Zarathustra uttrycks de berömda orden: ”Allt rakt ljuger”, ”all sanning är krum, tiden själv är en cirkel”.[29] Reträtten från idén om ett framåtskridande blir en väsentlig del av den fundamentala omvärderingen av alla värden som redan kan associeras med Nietzsches sätt att välja bort det systematiska tänkandet till förmån för fragmentet och aforismen.

*

Någonstans vid denna punkt kan det vara befogat med en utvikning till den italienske filosofen och Nietzsche-kännaren Gianni Vattimos och hans reflektioner över hermeneutiken, kristendomen och nihilismens potential. Vattimo har blivit uppmärksammad inom teologin eftersom han menar att kristendomen kan uppfattas som en katalysator för hela den process av sekularisering som har underminerat religion metafysik och modern förnuftstro. (Han relaterar således kristendomens väsentliga sida direkt till Nietzsches insikt om att ingen sanning är otolkad eller oberoende av mer eller mindre kontingenta språkliga faktorer).

Nietzsches genealogiska bestämning av ateismen som det asketiska idealets ”kärna” stödjer förvisso detta synsätt, men Vattimo drar i motsats till Nietzsche teologiskt positiva slutsatser ur denna omständighet. Han betraktar – i hegeliansk anda – det kristna budskapet om Guds människoblivande, inkarnationen, som ett budskap om den *transcendente* gudens död, vilket underminerar de metafysiska metaberättelserna. Idén om Guds sons nedstigande i den här världen uttrycker kort sagt transcendensens kollaps och tolkningens nödvändighet.

Vattimo hävdar alltså att möjligheten till avförtrollning av världen, pragmatism, humanism, instrumentellt tänkande, ja, det som vi normalt förknippar med sekularisering och avkristning följer med den kristna trons kärnföreställning och den hermeneutiska praxis som

---

det inte är okontroversiellt att läsa samman *Mänskligt, allförmänskligt* med *Den glada vetenskapen*), men som trots detta väljer att låta enskilda textavsnitt belysa varandra i en kreativ process. Därmed misstänkliggörs också idén att det skulle vara möjligt att rekonstruera Nietzsches autentiska tänkande i olika faser och skeden. Det är, menar jag, ytterst belysande att en ytterst noggrann uttolkare som Julian Young missar vändningen i den här anförda passagen. Han noterar bara den första delens bejakande av upplysningen, inte den komplikation som den senare delen anför. Se Young: *Nietzsche's Philosophy of Religion*, s. 68.

27 *Götzen-Dämmerung*, KSA:6, s. 81, avsnittet ”Wie die 'wahre Welt' endlich zur Fabel wurde. Geschichte eines Irrthums”.

28 Nietzsche*: Så talade Zarathustra*, s. 129.

29 Nietzsche*: Så talade Zarathustra*, s. 144.

ledsagade den kristna tron.[30] Kristendomen är för Vattimo ett ”stimulus” som möjliggör en rörelse mot befrielse från metafysikens våld och tvång.[31]

På samma sätt är den postmoderna relativiseringen av militant sekularism, scientism och humanism att betrakta som en fortsatt verkan av inkarnationen och dess avvisande av varje stark struktur i verkligheten. ”Hermeneutiken, som trots att den under sin början i upplysningen uppvisar en avmytologiserande och rationalistisk inspiration, leder, på ett faktiskt paradoxalt sätt, sedan i det samtida tänkandet till upplösningen av objektivitetsmyten själv […] och till en rehabilitering av myten och religionen.”[32]

När den metafysiska drömmen om att förfoga över en kunskap om varat i sig har försvagats så dramatiskt som i vår tid, blir det enligt Vattimo filosofiskt meningsfullt att tala om en försvagning av själva varat, en försvagning av själva verkligheten, vilken alltså ytterst sett knyts till den kristna tron på Guds människoblivande:

> Om jag ställer frågan, eller vi ställer oss frågan, hur det kommer sig att en syn på varats historia som vigd åt försvagning framstår som övertygande, infinner sig svaret: För att vi är arvtagare till en tradition som livnärt sig på ”kristna” värderingar som broderskap, barmhärtighet, avståndstagande från våld, alltsammans grundat på en lära centrerad kring idén om försoningen – som finns redan i Gamla testamentet – samt om inkarnationen, det som Paulus kallar Guds *kenosis*. Jag är fullt medveten om att dessa ”mänskliga” värden i vår tradition är desamma som Nietzsche såg som upphov till nihilismen och dekadensen, men […] det faktum att den postmetafysiska filosofin hamnat i belägenheten att behöva tänka varats historia i termer av försvagningens historia går inte att skilja från att den tillhör [den kristna] tradition[en].[33]

Detta konstaterande skall givetvis inte tolkas som en återgång till religion i den metafysiska mening som den moderna filosofin tog avstånd från, utan som en härledning av ursprunget till den försvagning av varat som idag slår igenom i filosofin och som i sin tur även problematiserar frågan om religiöst ursprung och ursprunglighet. En filosofi som på Vattimos sätt erkänner sin förbundenhet med kristen teologi blir alltså inte religiös i någon annan mening än att den *genom* sin egen kristna traditionskontext inser att ”starka” alternativ – humanism, ateism och scientsim – som strategier betraktade kan uppfattas som lika misslyckade som dogmatiska och vidskeplig religion.[34] Ursprunget i den kristna berättelsen tycks vara viktigt i och för sig, men detta ursprung leder enligt Vattimo inte filosofin in i en dogmatisk reflektion över kristendomen och dess ursprungliga sanning: ”såväl för filosofin som för den av filosofin återupptäckta teologin gäller Nietzsches ’radikala’ sentens enligt vilken den tilltagande kunskapen om ursprunget medför ursprungets tilltagande obetydlighet …”[35]

I någon mening ansluter alltså denna kristendomstillvända tolkning av metafysikens stegrade kris till Nietzsches tanke om den eviga återkomsten där såväl ursprunget som tanken om en entydig progression sätts i fråga. Problemet med Vattimos tänkande i detta sammanhang är att han endast väljer att fullfölja en sida av Nietzsches religionskritik, nämligen tanken att det sekulära framstegstänkandet är metafysiskt och kristet på ett sätt som gör sekularismen

30 Vattimo: *Utöver tolkningen*, s. 67ff; Vattimo: ”Spåret av spåret”

31 Gianni Vattimo: ”Toward a Nonreligious Christianity”, *After the Death of God*, John Caputo & Gianni Vattimo (New York: Columbia UP 2005), s. 35.

32 Vattimo: *Utöver tolkningen*, s. 72.

33 Gianni Vattimo: *After Christianity* övers. Luca D’Isanto (Columbia UP: New York 2002), s. 107 (citatet översatt från engelsk utgåva eftersom det aktuella kapitlet enligt vad jag lyckats finna endast är publicerat i Luca D’Isantos översättning från Vattimos originalmanus).

34 Vattimo: ”Toward a Nonreligious Christanity”, s. 35. Angående begreppet ”scientism” se Mikael Stenmark: *Scientism. Science, Ethics and Religion* (Ashgate: Aldershot 2001).

35 Vattimo: ”Spåret av spåret”, s. 99.

motsägelsefull. Genom att Vattimo till detta hävdar att den kristna bekännelsen djupast sett resulterar i transcendensens död, som i sin tur genererar religionens och metafysikens död upprepar han enligt mitt menande en linjär och metafysisk kristen modell där teologins återkomst i filosofin blir begriplig som en *upptäckt* av sin egen essentiella natur eller sitt ursprung.[36]

Sammanflätningen mellan det specifikt kristna och den upplysning som sedan radikaliserar sig i en relativisering av själva framstegstanken är som vi redan sett inte främmande för Nietzsche:

> Ju mer man frigjorde sig från dogmerna, desto mer sökte man så att säga ett rättfärdigande för denna frigörelse i en kult av människokärleken: att inte stå de kristliga idealen efter, utan om möjligt överträffa dem, var en hemlig sporre för alla franska fritänkare från Voltaire till Auguste Comte: och den senare har med sitt berömda moraliska rättesnöre *vivre pour autrui* i själva verket överkristna kristendomen.[37]

Vattimo verkar dock inte bry sig om den sarkasm som dryper bakom en sådan formulering av Nietzsche. Om Vattimo i sin reception av denna spridning och uttunning av det kristna budskapet (som enligt honom alltså sker *genom* själva den kristna tolkningspraktiken) ser en *positiv* ödesgemenskap mellan kristet och sekulärt, ser Nietzsche i ett sådant erkännande också en ömsesidig utplåning av verkningskraften såväl i det kristna och som i upplysningen. Allt slukas i en virvel. Mer kritiskt uttryckt blir Vattimos kristnade ”nihilism” i sista hand en meningslös gest som i hemlighet rekapitulerar en ursprunglig reaktiv nihilism (slavmoral), medan Nietzsches omvärdering av alla värden fortsätter att vara ett absolut alternativt till den kristna nihilismen, ett ja-sägande.[38]

Till skillnad från Vattimo kan Nietzsche därför inte i något avseende erkänna att denna överkristnade kristendom – som han eventuellt i någon mening återvänder till vid hippodromens kurva – *i sig själv* är att betrakta som en meningsfull och konstruktiv alternativ läsning av historiens lopp. Istället ser han i detta erkännande av upplysningens som en överkristnad rörelse ett djupare tillintetgörande av kristendomen *och* den upplysning som attraheras av slavmoralen.

Perspektivet kan illustreras i två steg, här med hänvisning till *Morgonrodnad*. Först påvisas det besynnerliga och självförstörande i den uttunnade, ickemetafysiska hermeneutiska kristendom som tycks föresväva Vattimo:

> Verkligt aktiva människor lever nu i sitt inre utan kristendom, och de mer medelmåttiga och reflekterande människorna av intellektuell medelklass äger blott en tillrättalagd, det vill säga en besynnerligt *förenklad* kristendom. […][D]et är inte så mycket ”Gud, frihet och odödlighet” som har blivit kvar som välvilja och anständigt sinnelag och tron att också i världsaltet skall välvilja och anständigt sinnelag råda: det är *eutanasin* på kristendomen.[39]

---

36 Se exempelvis Vattimo: *After Christianity*, särskilt kap. 4 där tolkningarnas historia, varats försvagning, blir liktydig med den kristna frälsningshistorien.

37 Nietzsche: *Morgonrodnad*, s. 132.

38 Vattimo har i ett sammanhang skilt mellan två former av nihilism hos Nietzsche, en aktiv och en passiv, som emellertid hålls isär alltför statiskt hos Nietzsche. Den passiva är ett symptom på en falsk verklighetsuppfattning, den aktiva kan relateras Vattimos hermeneutiska respons mot den passiva, och kan den vägen relateras tillbaka exempelvis till en antimetafysisk kristendom. Se Vattimo: *Dialogue with Nietzsche*, s. 134–141, jfr även s. 17ff.

39 Nietzsche: *Morgonrodnad*, FNSS:4, s. 65.

På ett något tidigare ställe i *Morgonrodnad*, nästan som en föregripande förklaring till denna självförstörande tendens inom kristendomen, framhålls emellertid något som kan tolkas som en *fundamental relation* mellan denna tillrättalagda ”nutida” kristendom (betraktad som självupplösande) och den ”ursprungliga” dogmatiska kristendomen, nämligen tendensen till förvrängning och oförblommerad oärlighet:

> Hur föga kristendomen lär ut en känsla för ärlighet och rättvisa får man en ganska bra uppfattning om genom karaktären på skrifterna av deras lärde[.] […][M]an [gav] sig hän åt tolkningar och utläggningar med ett sådant ursinne som omöjligen kunde ha varit förenat med gott samvete: hur mycket de skriftlärda judarna än protesterade så var det i Gamla testamentet tal om Kristus och inget annat än Kristus, i synnerhet om hans kors, och var än ett stycke trä, ett spö, en stege, en kvist, ett träd, vide eller en stav omnämns så innebar detta en profetia om träkorset: till och med när enhörningen eller kopparormen sattes upp, eller när Moses bredde ut sina armar till bön, ja till och med spetten på vilka passahlammet grillas, – allt var anspelningar på och liksom preludier till korset! Har någon som påstod detta någonsin *trott* på det?[40]

Mot Vattimo kan man med hjälp av detta citat konstatera att den nietzscheanska sammanflätningen av kristendom och sekulär upplysning visserligen relaterar till kristendomens benägenhet att *tolka*, men att detta hermeneutiska fundament i sig själv uttrycker kärnan i slavmoralen, ett nej-sägande till det självklara: ”medan all förnäm moral är framvuxen ur ett triumferande ja-rop till sig själv, säger slavmoralen nej till allt ’utanför’, till allt ’annorlunda’, till allt som är ’icke-jag’; och *detta* nej är dess skapande gärning.”[41]

Kristendom/hermeneutik, som hos Vattimo framträder som det bestämda alternativet till en metafysisk världsbild, visar sig hos Nietzsche vara fångad i metafysikens världsförnekande våld. Ett kristet tolkande som fundamentalt sett inte tror på sig själv kan då, om vi använder Vattimos grundfigur, bara leda till en *negativ* uppgörelse med den metafysiska världsbilden, omisskännligt genomsyrad av slavmoralens ressentiment: ”De mest upplysta kommer inte längre än till att frigöra sig från metafysiken och överlägset se tillbaka på den. Trots att det även här, som på en hippodrom, gäller att svänga runt vid banans slut.”

Nietzsches eftergift till kristendomen blir alltså en helt annan än Vattimos. Han erkänner sammanflätningen mellan det primitiva och det (förment) progressiva. Men den enda möjligheten till ett omfamnande av denna perverterade sammanflätning går via ett erkännande av dess reella historiska kraft, dvs. att den vilja till sanning som utgör idealet – slavmoralen, nihilismen – trots allt har *segrat* och därmed sekundärt antar formen av ett ja-sägande, en vilja till makt, om än i den outhärdliga formen av en vilja till *intet*: ”det är och förblir en *vilja*!”[42]

Först i ljuset av denna tvetydiga insikt om det falskas sanning och sanningens falskhet kan reträtten bli till en fortsättning av kritiken som inte bara bekräftar problemet såsom kulturens autentiska kristet öde – den kan istället dra fram något ännu mer kätterskt ur dess innersta galenskap.

---

40 Nietzsche: *Morgonrodnad*, FNSS:4, s. 60–61.

41 Nietzsche: *Till moralens genealogi*, FNSS:7, s. 209.

42 Nietzsche: *Till moralens genealogi*, FNSS:7, s. 317. Angående relationen mellan denna vilja, viljan till makt och nihilismen, se Heidegger: *Holzwege*, s. 217–218. Jfr även resonemang om Nietzsches uppskattande syn på den katolska kyrkans maktutövning i Young: *Nietzsche’s Philosophy of Religion*, s. 99.

*

En besläktad sammanflätning mellan upplysning och religion formulerades på 1940-talet av Horkheimer och Adorno, som i inledningen till sin gemensamma bok *Upplysningens dialektik* anförde två teser: ”Redan myten är upplysning” och ”upplysningen slår tillbaka i mytologi”.[43]

De skrev i det obarmhärtiga ljuset av en reell förnuftskollaps i den allra mest bildade kulturen – tredje riket, andra världskriget och förintelsen – men även i en stark indignation över sina upplevelser i den kapitalistiska nordamerikanska kulturen: ”Kulturen av idag stöper allt i samma form. Film, radio, veckopress utgör ett system. Varje område är enhetligt i sig liksom alla sinsemellan.”[44]

Betraktat ur Nietzsches perspektiv kan man säga att de i någon mån undersöker en situation i vilken den överlägset tillbakablickande upplysningen och dess grundläggande nej-sägande till allting utanför sig själv har tagit systematisk gestalt och frambringat en fullständigt totalitär situation. Metafysikens våld som skulle exorceras har istället materialiserats i samhället. Uppgiften de föresatte sig var därför ingen mindre än att besvara frågan ”varför mänskligheten istället för att nå fram till ett tillstånd av sann mänsklighet sjunkit tillbaka i en ny form av barbari.”[45]

Här finns ingen explicit referens till kristendomen, eller något positivt omfattande av dess specifika mytologi, som hos Vattimo. Däremot finns det generella nietzscheanska antagandet att förnuftet opererar med samma pragmatiska logik när den skapar sina myter som när den överger dessa myter i tron att det närmar sig sanningen i ren form.[46] Därför slår upplysningen tillbaka i mytologi – den är aldrig vad den utger sig för att vara, aldrig helt ren, aldrig fullt ut hygienisk, aldrig utan en återkommande problematik.

Hos Horkheimer och Adorno kommer problematiken att intensifieras eftersom de placerar den inom ramen för en social logik, där det skuldmedvetande som slavmoralen framkallar blir mer eller mindre ofrånkomligt. Nietzsche berör själv denna tematik när han i en ovanlig självkritisk figur kritiserar sitt eget föraktfulla skratt inför en världsåskådning där människan både upphöjs och nedvärderas på samma gång:

> Men hurså? Har vi inte just genom att skratta bara tagit ännu ett steg längre i människoförakt? Och alltså också i pessimism, i föraktet för den *för oss* och vår kunskap åtkomliga tillvaron? Har vi inte därmed öppnat för misstanken att vi hamnar i en motsägelse mellan å ena sidan den värld där vi hittills hört hemma genom vårt vördande [*unsere Verehrungen*] – med vars hjälp vi kanske *uthärdade* att leva – å andra sidan en annan värld som är vi själva: en obeveklig, grundlig, djupt förankrad misstanke mot oss själva som allt mer, allt värre får oss européer i sitt våld och lätt skulle kunna ställa de kommande släktena inför ett fruktansvärt antingen-eller: ’antingen avskaffa det er vördnad [*eure Verehrungen*] eller – er själva!” Det senare vore nihilism; men vore inte också det förra – nihilism: – Detta är *vårt* frågetecken.[47]

Horkheimer och Adorno skriver i en politisk och social situation när frågetecknet på sätt och vis har rätats ut. Skrattet har verkligen fastnat i halsen. Gud är död och innebörden av den tilldragelsen är att även myten om den från Gud befriade människan just framträder i sin mest

43 Horkheimer & Adorno: *Upplysningens dialektik*, s. 14.
44 Horkheimer & Adorno: *Upplysningens dialektik*, s. 137.
45 Horkheimer & Adorno: *Upplysningens dialektik*, s. 9.
46 Se exempelvis Friedrich Nietzsche: *Om sanning och lögn i utommoralisk mening*, FNSS:2, övers. Margaretha Holmquist (Symposion: Stockholm & Stehag 2005), s. 506ff.
47 Nietzsche: *Den glada vetenskapen*, FNSS:5, s. 186–187 (översättningen modifierad, KSA:3, 381).

förljugna mytologiska skepnad, vilket skapar en radikal förljugenhet hos varje idé om en oproblematisk övergång till något annat.

På grund av att Horkheimer och Adorno tänker sig att förnuftet konstruerar sin egen vision på ett sätt som slår tillbaka i mytologi föreslår de en intellektuell hållning som inte söker avslutning. Detta kan visserligen löst relateras till Vattimos hermeneutiska imperativ: det enda som gäller är tolkningar. Skillnaden är att de *inte* tillerkänner någon del av den irrationella myten en sant befriande potential. Inkarnationen och den tolkningslogik som utgår från denna mytologi är inte som hos Vattimo en befriande kärlekslogik – en frälsningshistoria – utan lika lögnaktig som sin motsats, metafysikens vilja till sanning. Mer precist insisterar Horkheimer och Adorno på ett tänkande som vill ge uttryck åt de motsägelser som inte går att omfatta fullständigt genom det förnuft som etablerat sig genom denna lögnens logik.

I förlängningen av detta tillrättavisas även Nietzsche, vars reservationslösa civilisationskritiska ja-sägande och naiva upphöjande av styrkan framför den kristna svagheten inte undgår den fatala civilisatoriska logiken:

> När den tyska fascismen upphöjde kulten av styrkan till världshistorisk doktrin, utlämnade den också denna kult åt dess egen absurditet. Som protest mot civilisationen företrädde herremoralen på ett bakvänt sätt de undertryckta: hatet mot de förkrympta instinkterna är objektivt sett en anklagelse mot plågoandarnas sanna natur, vars följder bara kommer till synes hos offren. Men som stormakt och statsreligion förskriver sig herremoralen helt och hållet åt de civilisatoriska *powers that be*, åt den kompakta majoriteten, åt ressentimentet och åt allt som den en gång bekämpade. Nietzsche blir vederlagd genom att förverkligas, men samtidigt frigörs det som är sant hos honom och som trots allt jasägande till livet var fientligt mot verklighetens anda.[48]

Detta påpekande får givetvis inte uppfattas som ett enkelt förnekande av det som är träffande i Nietzsches grundläggande figur, dvs. att den lögn som i civilisationen kallas sanning måste avslöjas. Problemet verkar snarare vara att det civiliserade tänkandet i sitt realiserade barbari (exempelvis i förintelsen) falsifierar *själva möjligheten* till en alternativ till sanning och moral. Vad som framträder är alltså en ny version av den ofärdighetens maxim som innebär att tänkandet varken får ge sig hän åt en övergripande ontologi (hur försvagad denna än må vara) eller en anti-ontologi som bara bejakar sig själv. Jag kommenterade inledningsvis Nietzsches aforistiska stil, som reste sig mot systemet och det färdigtänkta. Ett sådant ofärdigt tänkande är nu enligt Horkheiemer och Adorno ”motsägelsens röst”. Den försöker vaken ge uttryck åt logiken i en värld där logiken är död (som Vattimo) eller åt en antilogik, snarare ger den uttryck åt den inherenta ”motsägelse som annars inte skulle komma till tals utan triumfera i tysthet.”[49]

Här krävs möjligen en vidare utläggning. Jag anknyter till citatet om den tyska fascismen ovan. Motsägelsens tysta triumf, som det ofärdiga tänkandet vill förhindra, följer av en alltför stor tilltro till det färdigtänkta, så att problemen hos tänkandet realiseras istället för att lösas upp genom tänkandets reviderande praktik. Det är den anklagelsen som i citatet riktas mot Nietzsche.[50] Resonemanget bygger på Guds död, dvs. att motsägelse eller kaos – inte ordning – utgör verklighetens grundvillkor och därmed också det rationella tänkandets grundvillkor. Den fundamentala ordningen, Gud, saknas och man måste inse att den *verkligen* saknas. Här klingar Nietzsches ord från *Den glada vetenskapen*: ”Världens helhetskaraktär är […] ett evigt

48 Horkheimer & Adorno: *Upplysningens dialektik*, s. 117.

49 Horkheimer & Adorno: *Upplysningens dialektik*, s. 270, jfr s. 271.

50 För en bra och mångbottnad behandling av diskussionen om Nietzsche och fascisismen, se Jacob Golomb & Robert S. Wistrich: *Nietzsche, Godfather of Fascism? On the Uses and Abuses of a Philosophy* (Princeton UP: Princeton & Oxford 2002).

kaos, inte i betydelsen avsaknad av nödvändighet utan avsaknad av ordning, struktur, form, skönhet, vishet och vad vi nu har för namn på alla våra estetiska mänskligheter."[51]

Att skänka motsägelsen en röst blir då det samma som att blottlägga tänkandets oerhörda sårbarhet i denna motsägelsefulla verklighet, eller – som Adorno i ett annat sammanhang påpekar med tydliga ekon från Nietzsche – att inse att *inget* tänkande är rent; att förståelse och kunskap "uppstår ur en härva av förutfattade meningar, iakttagelser, självkorrigeringar, antecipationer och överdrifter".[52] Mot den drastiska erfarenheten av förintelsen framstår det som alltmer poänglöst att ens *försöka* övervinna oförnuftet som sådant. Det "renare" förnuftet, eller den sekulära sanningen, den "högre" ordning leder trots alla förbehåll – även Nietzsches egna förbehåll – in i ett alltmer problematiskt självbedrägeri.

Adorno har i ett annat sammanhang hävdat att övervinnandet "alltid är sämre än det som övervunnits".[53] Ett sådant påstående har ofrånkomligen en reaktionär anstrykning, men tankegången motsäger inte nödvändigtvis idén om ett behov av förändring och utveckling. Vad som behövs för att sådan förändring verkligen skall komma till stånd är ett mer följsamt tänkande som inifrån tankesystemets sammanhang visar att det färdigtänkta – det som skulle ligga till grund för förändring – bär på precis de motsägelser som skulle ha kommit att realiseras genom förändringen.

Möjligen är detta den främsta lärdomen man kan dra från läsningen av Nietzsche ovan: när övervinnandet övervinns av ett sådant följsamt tänkande uppträder en verkligt omstörtande förnyelse. Kanske är det är då som man plötsligt kan finna att man trots allt har arbetat sig bort från den tvingande kraften hos de villkor som man utgick från, dvs. tanken på ett *absolut* övervinnande. Man har böjt av vid slutet av hippodromen.

I Adornos tänkande omvandlas kritiken mot den självreproducerande mytologin till ett sorts nietzscheanskt krav på ofärdighet i själva skrivsättet, ett krav på produktivitet som inte söker övervinna sitt material i en linjär gest. Genom ofärdigheten upprätthålls en utopisk dimension i tänkandet. Denna tankemodell benämns även med termen *negativ dialektik*: "I ljuset av en utopisk möjlighet är [en sådan] dialektik det falska tillståndets ontologi".[54]

I en text med titeln "Essän som form" uttrycker sig Adorno denna anti/ontologi – *varken* ontologi *eller* icke-ontologi – i termer av hur själva framställningsformen samverkar med det som skall kommuniceras. Essän, eller det essäistiska skrivandet, ställs av Adorno i ett spänningsförhållande till vetenskapens modeller för kunskapsförmedling. Den traditionella avhandlingens och den strikta vetenskapliga metoden upprätthåller genom själva formen – och det krav på skrivandet som formen innebär – en föreställning om att ämnet kan uttömmas och sedan läggas till handlingarna på ett sätt som i nästa steg måste tolkas som ett kunskapsframsteg.

Till skillnad från avhandlingen börjar essän där författaren vill, vandrar den väg som passar och slutar när det framstår som lämpligt. Dess produktion av mening är ständigt i kontakt med det misslyckande som det innebär att inte kunna grunda, genomföra och avsluta arbetet med anspråk på en fullständighet som motsvaras av en yttre ordning, eller en reduktiv metod. Positivt uttryckt: "Den strävar inte efter att nå 'bortom' de historiska förmedlingar i vilka hela samhället är sedimenterat, utan efterfrågar sanningshalterna som historiska i sig."[55] Essän utgör på det sättet en experimentverkstad där kultur och samhälle och deras ständigt om-

51 Nietzsche: *Den glada vetenskapen*, FNSS:5, s. 103.
52 Theodor W. Adorno: *Minima moralia*. *Reflexioner ur det stympade livet*, övers. Lars Bjurman (Arkiv förlag: Lund 1986), s. 96.
53 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, GS:6, s. 373.
54 Adorno: *Negative Dialektik*, GS:6, s. 23.
55 Adorno: "Essän som form", övers. Anders Johansson, *Glänta*, nr 1, 2000, s. 37.

förhandlade och motsägelsefulla betydelser framträder i ljuset av sina egna historier, inte i ljuset av någon evig princip.

För Adorno handlar det emellertid inte om att framställa en ny metodologisk princip, eller en uppmaning: ”skriv essäer!” Det som aktiverar intresset för essän är just anti/ontologin – dvs. det självmotsägande draget i immanensens *överväldigande* brist på en förekommande ordning, alltså Guds död i Nietzsches mening – varken ordning eller oordning.[56] Denna situation kräver positivt uttryckt en attityd som tror sig kunna reda ut någon liten del av livet utan förväxla denna utredning med en fullständig genomlysning av den verklighet som utredningen befattar sig med. ”Essäisten slår ifrån sig sina egna stolta förhoppningar, inbillningarna om att komma nära det slutgiltiga – det är ju bara förklaringar av andras dikter han har att erbjuda, och i bästa fall av sina egna begrepp.”[57] Vad det handlar om är alltså att arbeta bortom kraven på att bli färdig, att söka en temporär avslutning och förstå den som temporär (om detta sedan resulterar i faktiska essäer eller något annat är mindre viktigt). I *Minima moralia* heter det: ”Texter som ängsligt bemödar sig om att redovisa vart enda steg flyter dessutom ut i en banalitet och en långtråkighet som inte bara dödar läsintresset utan slår tillbaka på deras egen substans”.[58]

I Adornos i förståelse av skrivandet som en kreativ och subversiv akt ligger sålunda den negativa dialektikens särskilda utopiska idé om en befrielse från det falska sanningskravet: ”Glädje och lek är väsentliga för essän.”[59] Här närmar sig Adorno åter Nietzsche och den eviga återkomsten sådan som den skulle kunna utläggs i förhållande till *barnet*, som Zarathustra kallar ”andens högsta form”. Barnet förmår enligt den utläggningen att skapa nya värden. ”Oskuld är barnet och glömska, ett nybegynnande, en lek, ett av sig självt rullande hjul, en första rörelse, ett heligt ja-sägande.”[60]

Essän får sin energi från ett erkännande av kraften det mest flyktiga och naiva. Adorno illustrerar med ett citat från Nietzsches *Der Wille zur Macht*:

> Antag att vi säger Ja till ett enda ögonblick, då har vi även sagt ja inte bara till oss själva, utan till allt som är. Ty intet står för sig självt, varken i oss själva eller i tingen: och om bara våra själar en endaste gång har skälvt och ljudit av lycka som en sträng, så var alla evigheter nödvändiga som förutsättningar för det skeendet – och all evighet var i detta vårt jasägandes enda ögonblick godkänd, befriad, rättfärdiggjord och bejakad.[61]

Men, menar Adorno, den positivt uttryckta utopin i denna hyllning av det flyktiga ögonblicket motsägs samtidigt av essän själv som ”alltjämt misstror den sortens rättfärdigande och bejakande. För den lycka som för Nietzsche var helig, vet den inget annat namn än det negativa”.[62] Adorno fortsätter: ”Även de högsta manifestationerna av anden, de som uttrycker denna lycka, är också de alltid snärjda av skulden över att tillintetgöra den, så länge som de förblir blott ande. Därför är essäns innersta formlag kätteriet. Genom brott mot tankens ortodoxi blir det i saken synligt, som det i hemlighet är ortodoxins objektiva ändamål att hålla osynligt.”[63]

*

56 Se även Bauer: *Adorno’s Nietzschean Narratives*, s. 109–212.
57 Adorno: ”Essän som form”, s. 36.
58 Adorno: *Minima moralia*, s. 96.
59 Adorno: ”Essän som form”, s. 33.
60 Nietzsche: *Så talade Zarathustra*, s. 28.
61 Nietzsche citerad i Adorno: ”Essän som form”, s. 44.
62 Ibid.
63 Ibid.

För att snabbt dra samman dessa reflektioner till en sorts slutsats konstaterar jag att Nietzsche genom sina sammanflätningar och sin stil i samma ögonblick skapar en dogmatisk form av upplysningsfixerad humanistisk ateism och ett kraftfullt underminerande av en sådan ateism. Slitningen mellan dem är outhärdlig för den som vill tänka ateismen i termer av något rakt, högt och ljust.

Den religionskritik som framträder i alla skarvar mellan fragmenten är således inte i första hand intressant för att den slår hål på religiös vidskepelse utan för att den på ett så grundläggande plan pekar på att religion som vidskepelse förutsätter förnuftigt tänkande (och vice versa). Därmed hamnar det förnuftiga tänkandets former, linjer och nyanser i skottgluggen. Religionskritikens otydliga, aforistiska, fragmentariska form kortsluter sig själv – vilket blir synligt i figuren om den vansinnige – och öppnar för en svindlande (o)förståelse av tänkandets materialitet och det rena förnuftets omöjlighet. Allt återkommer evigt. För den som vill tänka ”vidare” utifrån en sådan insikt måste uttrycks*formen* obönhörligen hamna i centrum.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/023/

Wrestling with Angels
Or How to Avoid Decisionist Messianic Romances

Jayne Svenungsson
Systematic Theology, Stockholm School of Theology, Sweden
jayne.svenungsson@ths.se

Throughout (Christian) history, the messianic event has been linked in the imagination to the idea of a consumption – and thus abrogation – of the (Jewish) Law.[1] Although there is little scriptural basis for such an opposition, Law has been pit against Grace, Letter against Spirit, and the Jewish God of Judgment against the Christian God of Love. Even in secular Western thought, the pejorative connotations of the Law remain, most markedly in psychoanalytically influenced philosophies such as those of Jacques Lacan and Julia Kristeva. A similar tendency can also be detected in Alain Badiou's and Slavoj Žižek's more recent appraisals of Saint Paul as the founder of a universal gospel of justice and redemption, causing an irreversible rupture with Jewish legalism and particularism. To both philosophers – writing from the re-emerged radical left-wing of European political thought – the apostle's (alleged) turning against the Law not only reveals the very matrix for every truly emancipatory politics; it also offers an impulse to wrestle free from decades of unfruitful identity politics and localist pragmatism. In line with a significant number of modern European – notably Protestant – theologians, philosophers and biblical scholars, "Law" is once more associated here with restrictive forces which stand in the way of universal human liberation.

Although, at first glance, Badiou and Žižek might seem to merely repeat the supersessionist stereotypes referred to above, both philosophers are careful to stress that the opposition drawn between a reactionary particularism and an emancipatory universalism should by no means be projected onto an opposition between the Jewish and the Christian legacies. Rather, it is a matter of two different veins *within* the Jewish heritage itself. As Žižek puts it in the introduction to one of his recent works:

1 I would like to thank Elena Namli, Göran Rosenberg and Ola Sigurdson for their helpful comments. I am also indebted to Rowan Williams for the title "Wrestling with Angels." Although, in this article, the words primarily refer to Emmanuel Levinas' essay "Le pacte" (cf. below), the collection of essays entitled *Wrestling with Angels: Conversations in Modern Theology* (edited by Mike Higton, Grand Rapids and Cambridge: Eerdmans, 2007) is – like much of Rowan Williams' work – an important inspiration for my thought.

> The irony is that in the history of anti-Semitism Jews stand for both of these poles: sometimes they stand for the stubborn attachment [*sic*] to their particular life-form which prevents them from becoming full citizens of the state they live in, sometimes they stand for a "homeless" and rootless universal cosmopolitanism indifferent to all particular ethnic forms. The first thing to recall is thus that this struggle is (also) *inherent* to Jewish identity. And, perhaps, this Jewish struggle is our central struggle today: the struggle between fidelity to the Messianic impulse and the *reactive* (in the precise Nietzschean sense) "politics of fear" which focuses on preserving one's particular identity.[2]

Without contesting the claim that the Jewish tradition, throughout history, has known both extreme particularizing currents and far-reaching universalizing impulses,[3] it is difficult not to object to Žižek's gesture of reducing the tension between particularism and universalism to an internal "Jewish struggle." This gesture not only obscures the actual historical tropes (epitomized in the dialectical reading of the Christ event implicit in much of Žižek's own work) which link Judaism to particularism and Christianity to universalism. It also, simultaneously, reinforces these long-lived anti-Jewish tropes by identifying what is held to be the more constructive impulse within the Jewish legacy with figures who in one way or another departed from Judaism: Spinoza, Marx and Freud. The message seems clear: a good Jew is no longer a Jew. Or, as Žižek himself "succinctly" puts it with his unmistakable predilection for iconoclastic rhetorical twists, "the only true solution to the 'Jewish question' is the 'final solution' (their annihilation), because Jews *qua objet a* are the ultimate obstacle to the 'final solution' of History itself, to the overcoming of divisions in all-encompassing unity and flexibility."[4] It is also, for the purposes of this article, noteworthy how the "Messianic" – to which, Žižek confesses, the current book is "unashamedly committed" – is defined in contrast to Law (the "ultimate mark of finitude"), which is precisely what it, for the greater part of the Jewish tradition throughout history, has *not* been.

The fact that both Badiou's and Žižek's works rest on a quasi-Christian dialectics of Law and Grace which carries problematic anti-Jewish undertones has not gone unnoticed.[5] I shall, however, set aside the accusations (without thereby necessarily denying their relevance) of latent anti-Judaism in the works of the two philosophers. Rather, it is my intention in this article to engage in a more constructive critical discussion, challenging the neo-Pauline universalism of Badiou and Žižek by confronting it with a notion of the messianic which is not set in opposition to Law, precisely because Law will not be placed within the quasi-Christian dialectics which opposes it to Grace. My point of departure will instead be the notion of the messianic which is elaborated – paradigmatically to much Jewish thought – by Maimonides in the 12th century and further developed by Emmanuel Levinas in the 20th century.

In Maimonides' extensive codification of the Law, the *Mishneh Torah*, the messianic event is spelled out not in terms of a liberation from the Law, but precisely as a liberation *to* the Law. Concretely, his messianic vision – which contains nothing otherworldly – consists in a re-establishment of the Davidic kingdom, which will allow the Jewish people to contemplate

---

2 Slavoj Žižek, *In Defense of Lost Causes*, London & New York: Verso, 2008, pp. 6–7. A similar position is articulated by Badiou in *Circonstances, 3. Portées du mot "juif"*, Paris: Éditions Léo Scheer, 2005, pp. 14–15.

3 Cf. Göran Rosenberg, *Das verlorene Land. Israel – eine persönliche Geschichte*, trans. Jörg Scherzer, Frankfurt: Jüdisher Verlag im Suhrkamp, 1998, pp. 64–87.

4 Slavoj Žižek, *In Defense of Lost Causes*, p. 5.

5 See Éric Marty, *Une querelle avec Alain Badiou, philosophe*, Paris: Gallimard, 2007. A fierce critique of what was explicitly termed "anti-Semitic" traits in Badiou's and Žižek's works was expressed last autumn by Mark Lilla and Adam Kirsch in two review articles for *The New York Review of Books* (Mark Lilla, "A New, Political Saint Paul?," Nr 16, October 23, 2008) and *The New Republic* (Adam Kirsch, "The Deadly Jester," December 3, 2008), respectively. Žižek responded to the latter and generated a heated debate (Slavoj Žižek, "Who Are You Calling Anti-Semitic?" and Adam Kirsch, "Still the Most Dangerous Philosopher in the West," January 7, 2009).

the Law without constraints, and, as a consequence of this contemplation, bring about a reign of peace and justice exemplary to all people. Maimonides' firm conviction that commitment to a particular way of life – *Halakhah* – need not stand in opposition to universal philosophical impulses is echoed in Levinas' explicit endeavor to link messianism to universalism. The messianic universalism advocated by Levinas is thus one which retains its shape, but also its force, from the particular, which in the halakhic tradition is inseparable from the Law. Needless to say, this halakhic notion of the universal stands in obvious contrast to the messianic universalism envisioned by Badiou and Žižek. This, however, is precisely the point at which I wish to engage in a critical discussion with their works. Notably, I wish to challenge the latent – and potentially dangerous – decisionism of a universalism which claims its only legitimacy from "ungrounded" messianic events, i.e. political interventions without any (historical, discursive or other) foundation outside the subversive Event itself.

The messianic as rational contemplation of the Law

As Gershom Scholem emphasizes in his famous essay on the messianic idea in Judaism, there is an essential link between a community's sense of loss of historical reality and the acute longing for a radically different world order to break in.[6] This dialectics between unendurable historical conditions and the urgent longing for messianic redemption is important to keep in mind when one approaches Maimonides' exegesis of the messianic. The trajectory of Maimonides' personal life – exiled from country to country until he finally found a safe haven in Egypt – testifies to the intolerance and oppression which was the historical reality for large parts of the Jewish population of the Mediterranean world (Muslim as well as Christian) in the High Middle Ages. One of his two most well-known texts treating the messianic was also written in direct response to a situation of extreme oppression and rising messianic expectations. Yet, despite this background, Maimonides comes to defend an essentially anti-apocalyptic interpretation of the messianic.

The formal addressee of Maimonides' *Epistle to Yemen*, written in 1172, is a Yemenite Jew named Jacob ben Nethanel Fayyumi, who had turned to the great master for advice and guidance concerning the appearance in the country of a man claiming to be the Messiah. A few years earlier, Yemen had been stirred by an insurgence in which a Shiite sect had overthrown the ruling Sunnite dynasty. The Shiite rulers had imposed forced conversion on the country's Jewish population, arousing despair and messianic fervor. This was the context in which the self-proclaimed Redeemer had appeared, a man who infused hope in the demoralized Jewish community, but who also made them still more vulnerable to the arbitrary reprisals of the new rulers.[7]

Was this actually the Messiah? In his epistle, Maimonides takes pains to offer a theological and historical interpretation of the situation. Like the addressee of the letter, Maimonides perceives the calamities of the Jewish people as presaging messianic times and the restoration of prophecy. However, regarding the alleged messianic harbinger, Maimonides makes the diagnosis that the man must be simple-minded and utterly uneducated. He therefore enjoins the Yemenites to lock the poor man up so that he would not bring any more harm upon the community. Jewish history, Maimonides further reminds his reader, knows of too many renegades who proclaimed peace and redemption, and yet left only violence and turmoil in their wake.

6 Gershom Scholem, "Die messianische Idee im Judentum" (1959), in idem., *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt: Suhrkamp, 1996, pp. 121–167.

7 See further Joel L. Kraemer, *Maimonides: The Life and World of One of Civilization's Greatest Minds*, New York and London: Doubleday, 2008, pp. 233–242.

Maimonides' firm advice to his Yemenite fellow Jews is thus to exercise passive resistance and to wait until the true Messiah appears.[8]

How, then, would we know that an alleged Messiah really is *the* Messiah? Maimonides, in his *Epistle to Yemen*, does not offer much detail regarding the distinguishing traits of the true Messiah, nor does his second famous text on the messianic, situated at the end of the Book of Judges in the *Mishneh Torah*, give a more extensive answer. What is uncontestable, however, is that the Messiah envisaged by Maimonides is an altogether non-apocalyptic figure. In sharp contrast to the vision of the power and glory of the Savior descending from the clouds of heaven, Maimonides soberly states that no spectacular signs or miracles shall distinguish the Messiah. Furthermore, with the inauguration of the messianic age, neither the law of natural order nor the Law of moral order (as revealed in the Torah) will be abrogated. On the contrary, it is precisely at this point that the very core of Maimonides' messianic vision becomes discernable: the messianic age will bring about the end of exile and subsequently a time when the Jewish people shall live in peace and finally be able to devote themselves fully to the contemplation of the commands of the Torah.

However, the precondition for the materialization of this vision is a re-establishment of the Davidic kingdom, which is the concrete aim of Maimonides' messianic hope. Yet it is important to recognize that what is at stake here is not first and foremost a political vision. The crucial point is precisely what this worldly restoration of Israel will bring about, i.e. the possibility of undisturbed contemplation of the Law:

> The Sages and the Prophets did not long for the days of the Messiah that Israel might exercise dominion over the world, or rule over the nations, or that it might eat and drink and rejoice. Their aspiration was that Israel be free to devote itself to the Law and its wisdom, with no one to oppress or disturb it, and thus be worthy of life in the world to come.[9]

The freedom to devote oneself to the Law, according to Maimonides, will mean that more people will gain enhanced knowledge of God and his ways. This, in turn, is the condition for the essential *telos* of the messianic: a time, foretold by the prophets, when peace and justice shall reign and when God's Law shall be written on the hearts of his people.

In his above-mentioned essay on the messianic idea in Judaism, Scholem depicts Maimonides as a radically anti-utopian thinker. This is certainly correct, as far as focus is placed on his misgivings about apocalyptic expressions of messianism. Yet one can rightly claim that the messianism of Maimonides is marked by another form of utopianism – a *rationalistic* utopianism, manifested in his strong conviction that enhanced knowledge will bring about social perfection. The opposite side of the same coin is an equally strong conviction that violence and conflict are ultimately the outcome of ignorance – of deficient employment of reason. Hence, the more people are given the opportunity to exercise spiritual and intellectual refinement, the more social evil will wither away, and peace and justice will flourish.

Although the extreme rationalism of Maimonides may be termed utopian, there is no dialectical determinism underlying his philosophy of history. Messianic redemption is not the effect of a divine necessity, enacted through a miraculous intervention by God in history. On the contrary, it is the fruit of human repentance (*teshuvah*). What we encounter in Maimonides is an active messianism, based on the conviction that a community's historical condition

8 Maimonides, "Epistle to Yemen," in Abraham Halkin and David Hartman (eds.), *Crisis and Leadership: Epistles of Maimonides*, trans. Abraham Halkin, Philadephia, New York and Jerusalem: The Jewish Publication Society of America , 1985, pp. 91–149.

9 Maimonides, *The Code of Maimonides. Book Fourteen: The Book of Judges*, trans. Abraham M. Hershman, New Haven: Yale University Press: 1949, p. 242.

is affected by its moral actions. And in the case of the Jewish people, these actions are guided by the Torah. We can thus begin to discern the full range of the role played by the Law in Maimonides' philosophy: the Law is nothing more and nothing less than God's answer to his people's longing for redemption.[10]

Let me further emphasize this point. In striking contrast to the disjunctive construal of the relationship between Law and Grace prevailing in much Christian (religious and secular) thought, God's gracious action in history, according to Maimonides, is revealed precisely in his giving of the Torah, by which his people receive a vehicle to change their historical condition through an acquisition of moral qualities. This, furthermore, brings us back to the question of the particular and the universal as stated in the beginning of this article. In retaining the central function of the Law also in the messianic age, it might at first appear as if Maimonides gives priority to the particular over the universal. Yet it is precisely in his refusal to pit Law against Grace that the universal impulse of his philosophy is revealed. By stressing that no law – whether the natural law or the revealed Law given as a sign of the Covenant – shall be abrogated in the messianic times, Maimonides confirms an understanding of history which does not violate human reason in order to establish immediacy with God. And it is perhaps here, in his endeavor to explain Jewish particularity in light of an acceptance of universal reason, that the greatest value of his philosophical legacy lies. Maimonides remains, in the words of David Hartman, "a witness to the fact that intense love for a particular way of life need not entail intellectual and spiritual indifference to that which is beyond one's own tradition."[11]

The messianic as an extreme conscience

In the early 1960s, Levinas wrote a commentary to four passages from the final chapter of the Talmudic Tractate Sanhedrin, treating the question of the nature and the advent of the Messiah. At the opening of the article, Levinas inserted a footnote in which he takes issue with Scholem's rather harsh judgment of Maimonides and explicitly states, "It is the positive meaning of the messianism of the rabbis that I want to show in my commentary."[12] By situating himself in the rationalistic tradition of Maimonides, Levinas clearly dissociates himself from any interpretation of spirituality in terms of the Sacred, the Numinous, or the Irrational. These notions, in Levinas' view, are inevitably linked to violence and arbitrariness, and are as such the very opposite of true spirituality:

> Inevitably, a spiritualism of the Irrational is a contradiction. Adhering to the Sacred is infinitely more materialist than proclaiming the incontestable value of bread and meat in the lives of ordinary people.[13]

These words not only indicate that spirituality, to Levinas, is something radically earthbound; that it is "on earth, amongst men, that the spirit's adventure unfolds."[14] They also indicate Levinas' reluctance towards any attempt at playing out spirituality against rationality. Despite the sharp antinomy between the Greek and Hebrew legacies so often depicted by Levinas, he

10 See further David Hartman, *Maimonides: Torah and Philosophic Quest*, Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, 1976, pp. 151–153.

11 Ibid., p. 214.

12 Emmanuel Levinas, *Difficile liberté, Essais sur le judaïsme*, 3rd ed., Paris: Albin Michel, 1976 (1963), Le Livre de Poche: p. 96, n. 1. English translation: *Difficult freedom: Essays on Judaism*, trans. Seán Hand, Baltimore: John Hopkins University Press, 1990, p. 59, n. 1 (pp. 296–297).

13 Ibid., p. 21; Eng. trans., p. 7.

14 Ibid., p. 50; Eng. trans., p. 26.

found, in this respect, a deep concord between Western philosophy and the Jewish spiritual tradition, in that each has struggled to liberate humanity from the arbitrariness of the Sacred.

In Levinas' commentary on the messianic, the rationalistic spirit of Maimonides reverberates from the very first page. Accordingly, with regard to the idea of the Messiah, he states:

> One has failed to say anything about the Messiah if one represents him as a person who comes to put a miraculous end to the violence in the world, the injustice and contradictions which destroy humanity but have their source in the nature of humanity, and simply in Nature.[15]

Levinas, like Maimonides, discards every attempt to interpret the Messiah in terms of a supernatural figure, expected to bring redemption through a miraculous intervention in history. Notwithstanding the agreement between the two philosophers, there is, however, an important shift in emphasis regarding the content of the messianic vision. If Levinas, too, places the messianic event within this world order, he nevertheless tends to remove it to a greater extent than Maimonides from any particular political vision. Levinas, for obvious reasons, does not envision a restoration of the Davidic kingdom (although, *de facto*, the state of Israel had become a historical reality by the time Levinas wrote his commentary – something towards which he remained ambivalent), and he definitely does not harbor the illusion that enhanced knowledge will automatically bring an end to the injustice and contradictions of human life.

It is, rather, the *enduring* nature of human injustice and contradictions which makes the messianic idea perpetually significant. Accordingly, Levinas entirely dissociates the messianic hope from any large-scale vision of collective emancipation, and ultimately from the very idea of redemption in the objective sense. On the contrary, he places the messianic event in the subject, or more precisely, in the innermost being of *any* human subject. The argument is elaborated through a rabbinic commentary on the Suffering Servant of Isaiah 53, a well-known passage, not least because it is regarded, within the Christian tradition, as the primary prophecy of Christ's suffering and death for the sake of our atonement. However, in Levinas' interpretation of the passage, the very point of it is that it *transcends* the notion of the Messiah in terms of a particular individual and simultaneously reveals an existential possibility accessible to *each* particular individual:

> Messianism is ... not the certainty of the coming of a man who stops History. It is my power to bear the suffering of all. It is the moment when I recognize this power and my universal responsibility.[16]

Messianism, as conceived of by Levinas, thus amounts to a personal call, to the claim that each self is the Messiah, in the sense that it is summoned to be the righteous servant who takes upon himself the suffering of the other. This claim ultimately echoes Levinas' strong misgivings about the idea of a vicarious redeemer, fearing that the notion of a Messiah who takes the sins of humanity upon himself will induce us to grow complacent and to repress the immediate responsibility which commands us to constant vigilance. Although this critique of what Levinas terms "idyllic messianism" is not explicitly directed against Christianity (and, to be sure, it is not unknown to Christian theology either – think of Dietrich Bonhoeffer's "cheap grace"), it is clear that he uses it as a contrast to what he perceives as an essentially Jewish, or, to be precise, *rabbinic* notion of the messianic. Messianism, in this particular setting, mani-

15 Ibid., p. 95; Eng. trans., p. 59.

16 Levinas, *Difficile liberté*, p. 139; Eng. trans., p. 90. Cf. also idem., *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris: Grasset, 1991, pp. 64–71.

fests itself as an "extreme conscience," or even as an "extreme humanism of a God who demands much of man – some would say He demands too much!"[17]

Although carried – literally – to extremes, we recognize here Maimonides' view of messianic redemption as the fruit of the *joint* work of God and his people: God grants the instrument (the Law); human beings are the subjects who execute redemption by patiently acquiring moral and spiritual virtues and thus "helping to bring about a messianic reign, a reign of justice foretold by the prophets."[18]

On the dialectics and anti-dialectics of Law and Grace

In recent years, the impulse to gain politico-philosophical insights from traditional theological discourses has found its most spectacular expression in the revived interest in Saint Paul. Accordingly, as I pointed out in my introduction, Badiou and Žižek find in Paul a resource for rethinking a new political universalism. Although both philosophers explicitly restrict their interest to a contemporary *formal* use of the apostle – notably of the messianic "Event" proclaimed by him – their endeavors have not escaped criticism from historians. As a number of biblical scholars have pointed out, notwithstanding their alleged absence of contextual presupposition, Badiou and Žižek both seemingly unaware subscribe to an exegetical paradigm established in early modernity.[19] This paradigm – which was deeply rooted in German idealist philosophy – has in recent decades been revealed as highly problematic, not least because it relies on a false and implicitly anti-Jewish dialectics which opposes Law to Grace, Letter to Spirit, the Old Testament to the New, and so forth.[20] Above all, this was the case with the Lutheran Tübingen School, which to a significant extent laid the foundation for the modern image of Paul. In accordance with Hegel's interpretation of the incarnation as the bridge from the legalistic religion of the Pharisees to the universal Pauline religion of love and grace, these early New Testament scholars based their reading of the biblical texts on a dialectical opposition between a pro-Petrine legalist position and a Pauline universalist position – the former of which was doomed by necessity to perish as history unfolded.[21]

To be entirely fair, however, it should be emphasized that Badiou – who in many ways inaugurated the philosophical "turn to Saint Paul" – defines his neo-Pauline enterprise as explicitly *anti-dialectical*. Certainly, Badiou operates within the opposition between Law and Grace; he even reduces the very essence of Paul's teaching to it.[22] In line with Lacan, Badiou identifies Paul's main concern as the problem of how to avoid the vicious circle in which the prohibitive Law generates and supports its transgression and *vice versa* (cf. Rom 7:7). Paul's great insight, according to this view, is that the Law has become a figure for Death (in the existential sense of chaining the subject to perversions), and his unique and brilliant move is to proclaim an Event – the Resurrection – which brings us back to Life. The wider political import of this is that it can be applied to our contemporary cultural condition, in which the deadly cycle of Law and transgression resounds in the way in which capitalist homogenization and the proliferation of identity politics nurture each other in a cynical abandonment of

17 Ibid., p. 50; Eng. trans., p. 26. Cf. also p. 19; Eng. trans., p. 6 (N.B. that the French word "conscience" has been incorrectly translated into "consciousness").

18 Ibid, p. 50; Eng. trans., p. 26.

19 See e.g. Ward Blanton, "Disturbing Politics: Neo-Paulinism and the Scrambling of Religious and Secular Identities," *Dialog: A Journal of Theology*, 46:1 (2007), p. 3–13. Cf. also the excellent contributions of Paula Fredriksen, E.P. Sanders, Dale B. Martin and Daniel Boyarin in John D. Caputo and Linda Martin Alcoff (eds.), *St. Paul among the Philosophers*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2009.

20 See further Magnus Zetterholm, *Lagen som evangelium? Den nya synen på Paulus och judendomen*, Lund: Studentlitteratur, 2006, pp. 39–46.

21 See further Horton Harris, *The Tübingen School*, Oxford: Clarendon Press, 1975.

22 Alain Badiou, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Paris: P.U.F., 1997, p. 79.

any overarching visions or truths. Thus, the transition from Law to Grace articulated by Paul simultaneously offers a way to suspend identitarian particularism in favor of a Truth-Event which interpellates subjects universally, i.e. irrespectively of ethnic, social or gender related predicates (cf. Gal 3:28).[23]

However, in order for this transition to succeed, it must not be construed dialectically. Badiou adamantly rejects Hegel's reading of the Cross and the Resurrection, arguing that it ultimately preserves our preoccupation with death and suffering. On the contrary, Paul, in Badiou's reading, manages to break the economy of transgressive desire precisely by proclaiming a purely affirmative Event – the Resurrection as an absolute break with the Law and a radically New Beginning. It is thus important to note that Badiou's strong objection to the dialectics between Law and Grace indeed does not suspend the *opposition* between the two notions. Quite the reverse, his discomfort with a dialectical reading of the messianic event is that it does not break radically *enough* with the Law.[24]

Žižek's reading of Paul in large follows that of Badiou. Interestingly, however, the one point at which their readings clearly diverge concerns precisely dialectics. Žižek, clinging more consistently to Lacan, charges Badiou's anti-dialectical reading of Paul with falling prey to the illusion that the Event can ever be entirely disentangled from libidinal investment in the Law.[25] In this respect it is, of course, telling that Badiou, in response to the question of whether the new subject generated by the Event stands *entirely* beyond the Law, states that the Love which replaces and fulfills the Law (Rom 13:10) can indeed be spelled out in terms of a transliteral, spiritual Law – a "law of the suspension of the law."[26] In contrast, it is Žižek's conviction – elaborated much more thoroughly in his polemics with Giorgio Agamben – that such an acclamation to a Law of the Spirit merely reveals the "obscene unwritten underside" of the Law, i.e. the excessive superego which enjoins us to go beyond any determinate Law, but which thereby nevertheless binds us to the Law.[27]

The crucial question thus becomes whether it is possible to disentangle ourselves not only from the "external" prohibitive Law, but also from the "internal" superego hyperbole of the Law. In other words, is there a way which truly leads us beyond Law to Grace? Žižek believes there is. The key, however, lies in *dialectics*: it is only by going through the Christian Event as a radically dialectical experience – the negation of a negation –that its truly emancipatory "core" is revealed. This double negation (or alienation) consists in the recognition that what takes place on the Cross simultaneously reveals humanity's alienation from God *and* God's alienation from himself in Christ ("Father, why hast thou forsaken me?"). In other (Hegel's) words, "*what dies on the Cross is not only the earthly-finite representative of God, but God himself, the very transcendent God of beyond*."[28] Accordingly, both God as the Absolute In-Itself and Christ as God-for-us die and are sublated (*aufgehoben*) in the Holy Spirit. At this point, however, we must be careful not to misconstrue the Hegelian Spirit as a kind of meta-Subject mastering the course of History. What Christ's forsakenness on the Cross ultimately reveals is that there is no divine Substance whatsoever – that "all things are ultimately nothing, a substanceless Void."[29] Yet this is precisely where the emancipatory core

23 Ibid., pp. 10–16.
24 Ibid., pp. 68–78.
25 See Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Center of Political Ontology*, London & New York: Verso, 1999, pp. 158–167.
26 Alain Badiou, *Saint Paul*, p. 94.
27 Slavoj Žižek, *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity*, London & New York: Verso, 2003, pp. 107–114.
28 Slavoj Žižek, "A Modest Plea for the Hegelian Reading of Christianity," in Creston Davis (ed.), *The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectic?*, Cambridge, MA, and London: The MIT Press, pp. 24–109 (here: p. 60).
29 Slavoj Žižek, *The Puppet and the Dwarf*, p. 27.

of Christianity resides: by recognizing that there is no Absolute Other granting meaning to history, human beings are finally set free to assert themselves as finite individuals. Thus, the Holy Spirit, rather than designating the Absolute made immanent, marks the *Aufhebung* of the Absolute into the "community of believers", i.e. a "new collective held together not by a Master-Signifier, but by fidelity to a cause."[30]

We can now begin to discern the epochal significance of the Christian Event. Through the double negation which is revealed on the Cross, not only is God as the transcendent Other suspended, but also the supplement of this Big Other in the form of the obscene superego. It is therefore only through this dialectical movement that a truly radical break with the Law is achieved – i.e. a break which allows us to go beyond not only the explicit Law with its specific prohibitions and injunctions, but also its obscene underside.[31] Interestingly, Žižek, to my mind, conducts a much richer and more intriguing reading of Law and Grace than does Badiou, precisely by construing their relationship dialectically. This, at least at one point in his argumentation, dissolves the stereotypical opposition between Judaism and Christianity, linking the one to reactionary particularism and the other to emancipatory universalism. Accordingly, referring to Eric Santner, Žižek recognizes that Jewish Law, by introducing a dimension of divine justice which is heterogeneous to the prevailing social law, already involves a gesture of "unplugging" from any totalizing system. And it is precisely this "rootless" universal stance created by Jewish Law which sustains Christian Love proper.[32]

Towards a truly materialist universalism

Yet, against this background, it is all the more surprising that Žižek reverts to the most generalizing stereotypes of the Jewish and the Christian once he starts spelling out the details of the messianic Event. Locating the decisive shift from Judaism to Christianity to the status of the Messiah, he maintains that only the Christian stance, which proclaims that the Messiah has already arrived, has an adequate notion of the Event. Whereas the former is trapped in an infertile deferral of the Event, the latter lives in the aftermath of the Event, "*everything – the Big Thing – has already happened.*"[33] Conscious of the objection that the placement of the messianic Event in the past may foster complacency (cf. Levinas' critique of idyllic messianism), Žižek turns the argument around and states that it is, in fact, the enduring wait for the Messiah which constrains us to passivity. The divine act proclaimed by Christianity, on the contrary, stands for "the openness of a New Beginning, and it is up to humanity to live up to it, to decide its meaning, to make something of it."[34]

Ironically, when Žižek spells out the theological implications of this argument – that we cannot rely on the help of God because God is not omnipotent – he refers to Jewish thinkers, in particular to Etty Hillesum's conviction that *we* must help God to help ourselves, later developed by Hans Jonas.[35] However, the crucial observation I wish to make at this point is that Žižek, in this argumentation, also comes extremely close to the halakhic messianism represented by Maimonides and Levinas – notwithstanding his fierce rejection of the latter.[36]

---

30 Ibid., p. 130.

31 Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute – Or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, London & New York: Verso, 2000, pp. 143–160.

32 Slavoj Žižek, *The Puppet and the Dwarf*, pp. 118–120. C.f. also Slavoj Žižek, *On Belief*, London and New York: Routledge, 2001, pp. 127–137.

33 Slavoj Žižek, *The Puppet and the Dwarf*, p. 136.

34 Ibid.

35 It can, furthermore, be observed that the "radical idea that God is not omnipotent" (ibid., p. 137) is far less radical to much Jewish thought than it in general has been to Christian theology; see further Jon D. Levenson, *Creation and the Persistence of Evil: The Jewish Drama of Divine Omnipotence*, San Francisco: Harper & Row, 1988.

36 Cf . Slavoj Žižek, *The Puppet and the Dwarf*, p. 138.

Like the two Jewish philosophers, Žižek translates messianic hope into a material vision which it is up to human beings themselves to bring about, and his plea for an urgent engagement in "the difficult work of actualizing" the messianic Event undeniably echoes Levinas' notion of the messianic as a call to each subject to commit itself to the work of justice.

There is yet another interesting point of convergence. As pointed out above, Žižek has strong misgivings about "spiritual" reinterpretations of the Law, surmising that they merely replicate the Law into an anonymous meta-Law, in the worst scenario the "Stalinist Law" – anyone can be guilty of anything at any time.[37] Levinas, in a famous passage on the Talmudic notion of the Law, shares these misgivings about the spiritualization of the Law:

> Everyone responds to the attempts to encapsulate Judaism in a few "spiritual" principles. Everyone is seduced by what might be called the angelic essence of the Torah, to which many verses and commandments can be reduced. This "internalization" of the Law enchants our liberal souls and we are inclined to reject anything which seems to resist the "rationality" or the "morality" of the Torah.[38]

Yet, when it comes to the question of how to avoid such abstraction or anonymization of the Law, Levinas takes an opposite approach to that of Žižek. Rather than proposing a dialectical sublation of the Law in both its literal and spiritual senses, Levinas endeavors to reconnect the Law to its materiality and concreteness. More precisely, he does this by pointing to the presence in Judaism of elements which cannot be immediately internalized: "Alongside the *mishpatim*, the laws we all recognize as just, there are the *hukkim*, those unjustifiable laws in which Satan delights when he mocks the Torah."[39] The philosophical value of these elements – seemingly illogical ritual prescriptions or ceremonial arrangements – lies in the resistance they offer to the temptation of surrendering to empty spiritual abstractions, precisely by tying us to memories, to materiality, even to the *flesh*.[40] It is in this light, Levinas further claims, that the allegory of Jacob's struggle with the Angel shall be read: as the overcoming of the angelism or otherworldliness of pure interiority. This struggle between flesh and spirit is indeed an unending struggle. Still, we must remember that "the Angel is not the highest creature; as a purely spiritual being, … he has no need to eat, or take, or give, or work, or even not to work on the Shabbat! He is a principle of generosity, but no more than a principle."[41]

This gesture of reconnecting our spiritual principles or visions to the materiality of the Law, I will argue, also has value in relation to both Badiou's and Žižek's notions of the messianic Event. The underlying motive for the romance with Saint Paul in which both philosophers are engaged, we remember, is that Paul is a proclaimer of a Truth-Event, the political-philosophical import of which is that it allows us to formulate a notion of political interventions whose radicality lies in their ungroundedness. Such interventions, in other words, are brought about solely by the decision of a subject which does not pre-exist the actual Event – and *vice versa*: "there is no Event outside the engaged subjective decision which creates it – if we wait for the time to become ripe for the Event, the Event will never occur. … Authentic

37 Ibid., p. 105.

38 Emmanuel Levinas, *L'au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*, Paris: Minuit, p. 97. English translation: "The Pact," in *The Levinas Reader*, trans. Seán Hand, Oxford and Cambridge MA: Basil Blackwell, 1990, p. 219.

39 Ibid., p. 97; Eng. trans., p. 219.

40 Cf. Yeshayahu Leibowitz, *Judaism, Human Values, and the Jewish State*, Cambridge MA and London: Harvard University Press, 1992, p. 13: "The Judaism of the Halakhah despises rhetoric, avoids pathos, abjures the visionary. … It prevents flight from one's functions and tasks in this inferior world to an imaginary world which is all good, beautiful, and sublime. Not by chance are so many of the Mitzvoth concerned with the body, procreation and birth, food and drink, sexual life, diseases, and the corpse."

41 Emmanuel Levinas, *L'au-delà du verset*, p. 98; eng. trans., p. 220.

revolution, in contrast, always occurs in an absolute Present."[42] Viewed in light of his "demythologized" Hegelian notion of history,[43] Žižek's rhetoric here comes dangerously close to the decisionist tendencies – incisively analyzed by Karl Löwith – of Schmitt, Heidegger and Friedrich Gogarten. Steeped in a tradition – German idealism – which had turned history itself into "the tribunal of the world," the only foundation of the legitimacy of truth which remained to those pessimists, who (contrary to the idealists themselves) no longer believed history to contain any higher meaning, was the resolute decision in the face of Nothingness.[44] The frailty of such a position, making contingency the mark of truth, has been manifested throughout history, from the political activism of these three authors down to the apocalyptic messianism of the Yemenite renegade with whom Maimonides sought to come to terms in his famous epistle.

I believe this position is particularly perilous when combined with a universalism which draws its inspiration from the Christian notion of Love or Grace. Such universalism – like the Angel – retains its generosity precisely by virtue of its generality. The temptation of such "formal" or "empty" universalism is that it tends to be generous to anyone but those who persist in their "stubborn attachment" to particularity – a pattern all too familiar in Christian history. To this, both Žižek and Badiou would certainly object that the universality they propose is one grounded in *singularity*, i.e. in a subjectively rooted fidelity to a Cause or an Event which is universal in the sense of not being constrained by particular identities. Žižek, as indicated above, would even admit that this notion of a "singular universal" has an important precursor in the cosmopolitanism of diaspora Judaism. Yet there is a crucial difference between the universalism of (rabbinic) Judaism and the one proposed by Žižek, which deals precisely with how the messianic Event is conceived. To Žižek, the Event is a Radical Novelty, "a pure-empty sign, and we have to work to generate its meaning."[45] By contrast, in its halakhic setting, the messianic Event is never severed from the Law – the sign of the Covenant – which, more substantially, means that it is uncompromisingly tied to the *past* – to memories, promises and commitments. Such a stance not only denies the possibility of effacing the memory of past crimes and past victims; it also shelters us from the utopian delusion that there ever was such a thing as a radically New Beginning.[46]

Yet, in the end, does not this halakhic construal of the messianic Event – which refuses to abandon Law – amount precisely to "reactionary particularism," and thereby fail to meet the urgent need for a new political-philosophical universalism? If we are to answer this question in the negative, as I wish to do, it is imperative to clarify that the notion of Law in question has little to do with Christian (and post-Christian) readings of the Law with all their pejorative connotations (static, prohibitive, condemning). As Levinas points out, the Law in its Talmudic setting is a system of casuistry – and precisely herein lies its great value for the effort to reconstruct a universalism which is more than empty ideology. Concerned with the passage from the general principles of the Law to its possible execution or concrete effects, the Talmudic dialectics reminds us that this passage is not one of simple deduction and above all that general principles always risk being inverted in the course of their application:

> All generous thought is threatened by its own Stalinism. The great strength of the Talmud's casuistry is that it is the special discipline which studies the particular case in order

42 Slavoj Žižek, *The Puppet and the Dwarf*, p. 135. Cf. Alain Badiou, *Saint Paul*, pp. 15–16.

43 Cf. John D. Caputo, "Postcards from Paul: Substraction versus Grafting," in idem. and Linda Martin Alcoff (eds.), *St. Paul among the Philosophers*, op. cit., p. 17.

44 See further Karl Löwith, "Der okkasionnelle Dezisionismus von Carl Schmitt" [1935], *Sämtliche Schriften*, vol. VIII, Stuttgart: Metzler, 1984, pp. 32–71.

45 Slavoj Žižek, *The Puppet and the Dwarf*, p. 136.

46 Cf., David Hartman, *Maimonides: Torah and Philosophic Quest*, op. cit., pp. 181–182.

> to identify the precise moment within it when the general principle is at risk of turning into its opposite; it serves the general from the standpoint of the particular.[47]

This is not a reactionary particularism. It is an urgent awareness of the betrayal which lies in wait for every general Principle, Cause or Event at the moment of its execution or application. This is also why the struggle with the Angel is unending.

47 Emmanuel Levinas, *L'au-delà du verset*, pp. 98–99; eng. trans., p. 220.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/024/

Hur ska man läsa Eva Dahlgren? Artisten/författaren som (kon)text

Anna Biström
Helsingfors universitet, doktorand i nordisk litteratur
anna.bistrom@helsinki.fi

I denna artikel diskuteras relationen mellan musiktext och textförfattare/artist genom det konkreta exemplet Eva Dahlgren och hennes texter. Jag argumenterar för att artisten – ofta uppfattad som en ”avsändare” till låttexten – också utgör en svårundviklig, rentav nödvändig kontext, i läsningen av Eva Dahlgrens texter. Samtidigt visar jag hur musiktexten utgör en av de många platser där artisten blir till, där dennas image skapas, vilket gör oreflekterat biografiska läsningar problematiska. Musiktexten, exempelvis textens jag, kan i stället läsas på olika nivåer. I artikeln diskuterar jag Dahlgrens text till låten ”Lai Lai” (1999), samt utgivningen av boken *För att röra vid ett hjärta* (2000) som innehåller huvuddelen av Dahlgrens textproduktion. Jag försöker presentera några begrepp och metoder för att närma sig, förstå och tolka en musiktext och dess relation till artisten.

Frågan hur man ska läsa populära musiktexter har inget entydigt svar och åtminstone i teorin är flera olika slags läsningar möjliga. Den litteraturvetare som till äventyrs gör ett försök att läsa den svenska musikartisten Eva Dahlgrens (f.1960)[1] musiktexter ur ett textcentrerat perspektiv och utan att beakta författaren, kan ändå stöta på vissa problem. Hon stöter kanske ihop med Eva Dahlgren (Dahlgrens fysiska gestalt) redan innan hon hunnit lägga på en cd-skiva med Eva Dahlgrens musik, då hon tar skivan i sin hand. Det är närmast en konvention inom många populärmusikaliska genrer att artistens porträtt syns på skivomslaget. Detta gäller även för de flesta av Dahlgrens skivor. Porträtten på skivomslagen är bara en av många orsaker till att det är svårt att läsa musiktexterna bortom Eva Dahlgren.

En textcentrerad läsning är som sagt möjlig, i teorin, och kan rentav vara intressant som en jämförelse. Men att bara läsa texterna lösryckta från den kontext som artisten utgör, är inte särskilt meningsfullt. Man läser då en helt annan variant av texten än den text som lyssnare och publik spontant möter. Det kan i sammanhanget vara intressant att nämna att forskare inom musiktextens område har gjort skillnad mellan olika skrivna och framförda, sjungna varianter av ”samma” text. Exempelvis presenterar litteraturvetaren Karin Strand (2003: 71-72) i sin avhandling om den sentimentala schlagerns texter och kontexter, de två skilda representationsformerna av musiktexten, den tryckta och nedskrivna texten och fonotexten, orden i det specifika framförandet, vari artisten är en oupplöslig del.

Diskussionen i denna artikel ska handla om förhållandet mellan artisten och musiktexten, med utgångspunkt i det konkreta exemplet Eva Dahlgren och hennes texter. Denna diskussion anknyter delvis också till den utveckling som skett inom litteraturforskningen som helhet, då författaren under de senaste åren återuppstått från det döda.

Litteraturforskningen har alltså, efter en period av mer textfokuserad forskning, återupptäckt författaren som en viktig kontext i beskrivningen och tolkningen av litterära texter. Bara som ett exempel kan man citera ur förhandsinformationen inför en konferens med titeln ”Författaren under omförhandling” (Göteborg 11-13 mars 2010). I informationen om konferensen konstateras att den textcentrerade litteraturforskningen och tanken om ”författarens död” under efterkrigstiden ersatte traditionell biografiskt inriktad forskning, men att nya inriktningar och perspektiv (litteratursociologi, genusteori, performativitetsteori…) igen har förändrat bilden av litteraturen och att författaren under de senaste decennierna har återuppstått från det döda, ”synbarligen i flera olika gestalter”: ”Litteraturvetenskapen står nu inför avgörande frågor om textens och kontextens gränser. Att författaren åter står i fokus innebär inte att författarbegreppet blivit mindre komplicerat, tvärtom”. Ett annat exempel är titeln för en liknande konferens, “The (Re)birth of the Author: The Construction and Circulation of Authorship in English Culture” (Torino, Italien, 24-28 augusti 2010). På denna konferens är avsikten att undersöka och teoretisera, ur ett diakroniskt och tvärvetenskapligt perspektiv, ”the flourishing of texts, myths, fictions and afterlives revolving around the cult and culture of the Author”. Möjliga studieobjekt på konferensen utgör allt från porträtt och fotografier av författare, monument, biografier och dokumentärer, till museer, litterär turism, prylar anknutna till en författare och kändisskvaller.

Populärmusikaliska artister och deras musiktexter utgör, på sätt och vis, ett speciellt tydligt exempel på fokuseringen av författarens person, och på hur personen blir en nästan oundviklig kontext i texttolkningen. Om vi återvänder till inledningens litteraturvetare, i färd med att lägga på en Eva Dahlgren-skiva, kommer vi in på ytterligare en orsak till att det är så svårt att läsa bort artisten ur musiktexten. När man väl lägger på skivan så möter man texten, men samtidigt möter man en röst, Eva Dahlgrens röst.

Visserligen finns så gott som alla musiktexter också i skriftlig form, om inte i skivkonvolutet, så åtminstone på nätet (ofta i flera olika varianter), och många artister ger rentav ut sina texter i bokform. Men lyssnaren tar primärt till sig den *sjungna* och *framförda* rocktexten i vilken artisten, åtminstone genom sin röst, i en viss mening, alltid är fysiskt närvarande. Litte-

raturvetaren Karin Strand (2003: 83) påpekar att sångarens röst, eftersom den produceras kroppsligt, ger lyssnaren tillgång till artistens ”fysiskhet”. Men rösten produceras inte bara kroppsligt, utan hör dessutom starkt ihop med den unika individen eller personen eftersom ingens röst är precis lik en annans.

Vid ett live-framförande eller i en musikvideo, är artisten dessutom närvarande, eller åtminstone synlig, med sin fysiska kropp. Frågan hur t.ex. textens jag ska läsas är komplex, men åtminstone på någon nivå kopplas artisten ihop med textjaget och/eller de känslor/tankar etc. som en musiktext uttrycker. Att helt isolera texten från den fysiska person som sjunger ”jag” ter sig lika orimligt som motsatsen, att sätta likhetstecken mellan ”jag” och artisten, samt mellan sångens känslouttryck och privatpersonens ’sanna känslor’.

Det är värt att lyfta fram att allt detta också gäller i de fall där en artist framför texter som någon annan har skrivit, vilket inte heller alls är ovanligt inom populärmusiken. Därför handlar resonemanget inte bara, eller primärt, om författarskapets betydelse, utan mer om hur artisten genom att sjunga texterna i någon mening gör dem till sina och finns närvarande i dem. Helt irrelevant är skillnaden mellan egna texter och texter skrivna av andra förstås inte. Biografiska läsningar t.ex. förekommer säkert främst i de fall då artisten skrivit texten själv. Eva Dahlgren, som är föremål för denna artikel, har själv skrivit nästan alla låtar som hon framför på sina skivor.

Vid sidan om artistens fysiska och röstliga närvaro, är en annan orsak till att artisten blir en viktig och närapå oundviklig kontext, den kändifiering och mytologisering som är vanlig i fråga om populära musikartister. Dessa processer pågår i både marknadsföring och medier, samt i artistens egna framträdanden och produktion, likväl som i publikens reception av artisterna och deras musik. Inom den forskningsgren på kulturstudiefältet som på engelska går under namnet ”celebrity studies” har man studerat denna aspekt av berömmelse, samt dess inverkan på exempelvis tolkning, upplevelse och marknadsföring av artister och populärmusik. I musikvetaren Laura Ahonens (2007: 33) avhandling *Mediated music makers*, som är starkt inspirerad av celebrity- och star studies, jämför författaren med filmens område. Inom filmbranschen blev skådespelare med stjärnstatus allt viktigare i marknadsföringen av filmer då man insåg att dessa stjärnor hade större betydelse för differentieringen mellan enskilda produkter än de filmstudior där filmerna hade producerats. Ahonen skriver vidare att detsamma gäller inom populärmusiken där en lyssnare hör samma sång på helt olika sätt då två olika artister framför sången. Det handlar enligt Ahonen inte enbart om att lyssna på ett musikstycke, utan om att man lyssnar på en sång framförd av en specifik artist. Artistens image är avgörande för att avgränsa artistens musik och texter från annan, omgivande musik och andra texter, och blir därför av stor betydelse samt genomsyrar allt som produceras och marknadsförs i artistens namn.

Ett mycket intressant exempel på detta finns i Ahonens (2007:92 och 96-100) egen avhandling, då Ahonen analyserar den amerikanska singer songwritern Tori Amos cover-version av en låt som ursprungligen skrivits och framförts av hiphop-artisten Eminem. Eminems låt handlar om en man som mördat sin ex-fru och åker i en bil tillsammans med det gemensamma barnet för att dumpa liket. Texten är skriven ur mannens perspektiv, som ett slags rättfärdigande av denna handling. Det kan verka märkligt att Tori Amos väljer att sjunga denna låt, med tanke på att hon i offentligheten beskrivit sig själv som feminist och t.ex. lyft fram frågor om sexuellt våld mot kvinnor, och finansierat hjälp till kvinnor som utsatts för sådant våld. Men det är antagligen just denna kontrast som är poängen.

Tori Amos offentliga image gör att man ”läser” samma text på ett helt annat sätt än då Eminem framför den. Man läser in en distans till och en feministisk analys av den ursprungliga texten, och den mördade kvinnan i texten får en röst. Det intressanta är att samma text, i framförandet, på så sätt, i en viss mening ”blir” en Tori Amos-text, trots att Amos inte skrivit texten, och även om Amos version främst fungerar i dialog med Eminems version. Hennes

cover-version uppfattas därför inte som ett icke-autentiskt kopierande av en annan, framgångsrik artist, utan mer som ett eget ställningstagande och ett personligt budskap – och som innovativt ur konstnärlig synpunkt. Laura Ahonen förklarar detta med Amos ”auteur-status”, dvs. att hon är den sorts artist som anses sätta sin personliga prägel på de låtar hon framför.

På liknande spår, när det gäller betydelsen av artistens speciella image, är essäisten Antti Nylén (2006: 201) i artikeln ”Thank God for the Public Image. Morrisseyn subjektiaseman tarkastelua” (på sv. ”en studie i Morrisseys subjektsposition”). Nylén uttrycker det så att själva musiktexten bara utgör en del av den komplexa helhet som byggs upp kring artisten och dennas image. Nylén (2006: 204) beskriver artisten som ett ’teckensystem” och som en nödvändig kontext för att beskriva och tolka musiktexten, en text som i sig själv utgör en liten del av systemet. Denna uppfattning om artistskapet och dess betydelse, samt begreppet ”teckensystem”, pekar mot att allt som artisten gör och uttrycker laddar artistens namn och image med närmast symboliska betydelser. Dessa betydelser laddar i sin tur de musiktexter som artisten framför.

Till skillnad från exempelvis Antti Nylén (2006: 205) ser jag inte någon absolut skillnad mellan (skönlitterära) författare och musikartister när det gäller deras offentliga roller eller hur vi läser ”jagen” i deras texter. Tvärtom finns det, mot bakgrund av förändringar som skett i författarrollen, allt flera exempel på att författare marknadsförs och figurerar i offentligheten på ett sätt som gör dem till en slags litterära ”popstjärnor”. Men en fokusering på artistens privatliv och person, samt glidningar mellan textens och framförandets jag, samt artistens person, kan beskrivas som en mer accepterad och självklar del av popbranschen, i jämförelse med hur förhållandet mellan text och författare uppfattas i litteraturbranschen.

“Lai Lai” – “Eva Dahlgren” i texten

Låt oss nu se på en av Eva Dahlgrens låttexter och fundera på hur Eva Dahlgrens person skrivs – eller sjungs in i texten. Den låt jag valt är ”Lai Lai”, titellåt på *Lai Lai*-skivan från år 1999. Låtens namn har flera tänkbara betydelser. Namnet kan förknippas med sjungandet, så som Kai Martin (1999) antar i en kort tidningsartikel inför en konsert. Han menar att Lai lai är ord utan en konventionell betydelse, men att de är ”mer än ord” för Dahlgren och ”något hon använder sig av då rösten blir ett instrument som spelar mellan texternas rader”. Han jämför också med att sjunga ”lalala” eller tralla. Låttiteln kan också tänkas syfta på en restaurang i Stockholm som heter just Lai Lai, och i en intervju med Susen Schultz (1999) framkommer att Dahlgren senare också fått reda på att ”lai lai” betyder ”välkommen” på kinesiska, vilket sägs vara passande med tanke på att låten handlar om ”att hitta hem mentalt”.

Den variant av låten som förekommer här baserar sig på min egen transkribering.

“Lai Lai”

Då
en gång för länge sen
en ung flicka sjöng om kärleken
hon var naiv
ibland helt i det blå
och vissa sånger var omöjliga att förstå
hon sökte sanningen
och det fanns dar då hon var nära den
då hon visste att hon var född
till att skriva sånger

Det fanns en blekt blondin
hon åkte fort som fan i en limousine
långt bort högt upp bland molnen tog vägen slut
men hon var glad att kliva av för hon var åksjuk
den längsta vandringen
är den som leder hem igen
jag vet
för jag har gått den vägen många gånger

Och medan jag står här
la-la-lai la-lai
och medan jag står här och väntar
la-la la-lai
på att hon ska komma tillbaks
jag sjunger något gammalt jag
la-la-lai la-lai
jag härmar någon annan
la-la la-lai
och längtar
att hon ska komma tillbaks

Hon
hon är så ansvarslöst fri
och jag är tryggheten hon vilar i
det är en oberäknelig älvas dans
och jag vet aldrig var hon för mej någonstans
men om hon ger sej av
bara denna fyrkantiga människa kvar
och jag kan aldrig skriva några sånger

Och medan jag står här
la-la-lai la-lai
och medan jag står här och väntar
la-la la-lai
på att hon ska komma tillbaks
jag sjunger något gammalt jag
la-la-lai la-lai
jag härmar någon annan
la-la la-lai
och längtar
att hon ska komma tillbaks

Come on baby
show me the way
Come on baby
show me the way

Come on baby
show me the way
Come on baby
show me the way to heaven

la-la la-la-lai
la-la la-lai

come on baby

la-la la-la-lai
la-la la-lai

De inledande orden i låten, "Då / en gång för länge sen", för tankarna till början på en saga ("Det var en gång för länge, länge sedan…") vilket banar väg för den berättelsestruktur som låttexten har. Berättelsestrukturen innebär här att texten har en tidsmässig kronologi som börjar "en gång för länge sen" och går vidare i tidsföljd. Kronologin bryts dock i refrängen där lyssnaren förflyttas till ett nu.

I den första versen av låten beskrivs en ung flicka, som en gång för länge sedan "sjöng om kärleken". Flickan beskrivs vidare som "naiv", och "ibland helt i det blå". Vi får också veta att vissa av hennes sånger var obegripliga, men att hon stundvis nådde en medvetenhet om sin uppgift i livet, att hon var "född till att skriva sånger". Sanningssökandet beskrivs som en självklar del av sångskrivandet ("hon sökte sanningen"), och vi får veta att hon i de stunder då hon lyckades med sångskrivandet också var nära denna sanning. Det ödesbestämda i flickans livsuppgift och sanningssökandet anknyter till ett centralt tema i låten som helhet, en romantiskt inspirerad konstsyn som jag senare ska beskriva närmare. Redan flickan i första versen förebådar alltså detta tema.

Man uppfattar säkert orden i sången på olika sätt, beroende på om man läser dem på t.ex. en boksida (kanske utan att veta att det är en sångtext, eller vem som skrivit texten) eller om man hör samma ord sjungas av den specifika artisten, i detta fall Eva Dahlgren. I det sjungna framförandet fungerar Dahlgrens röst i sig som en signal om att Dahlgren har en relation till textens innehåll. Hon framstår åtminstone som en berättare, den som skildrar den unga flickans sångskrivande. Eftersom sångskrivandet är ett viktigt tema i låten, och Dahlgren själv är någon som skriver sånger, är det ändå inte alldeles långsökt att tänka sig att temat också berör Dahlgren själv, men här finns ännu inget som indikerar att den beskrivna flickan borde läsas som Eva Dahlgren. Det uppstår tvärtom ett avstånd mellan den beskrivna flickan och Dahlgrens röst, eftersom flickan beskrivs i tredje person. Att hon inte beskrivs i jagform kan emellertid också uppfattas så att ett underförstått jag betraktar sig själv utifrån. Exempelvis kan man tänka sig att det finns ett tidsavstånd mellan den unga flickan och jaget idag, dvs. att flickan /"hon" syftar på jaget som yngre, en tolkning som är rimlig med tanke på att versen är skriven i förfluten form.

Senast i den andra versen, som följer direkt på den första, kopplar nog många lyssnare ihop den beskrivna personen med Dahlgren själv, åtminstone om de är någorlunda bekanta med Dahlgrens karriär och skivproduktion. I versen beskrivs dock inte mer den unga flickan, utan (åtminstone skenbart) en annan person, nämligen "en blekt blondin", som är lätt att läsa som en hänvisning till Eva Dahlgrens stora genombrott med skivan *En blekt blondins hjärta* (1991). Av flera skäl, också för att Dahlgren själv är en (troligen blekt) blondin, så har den blekta blondinen i den tidigare skivans titel förmodligen kopplats ihop med Dahlgren själv redan då skivan kom ut.[2] Därför torde de flesta också läsa den blekta blondinen i denna senare Dahlgren-text som en syftning på hennes egen person.

I den andra versen får man veta att den blekta blondinen ”åkte fort som fan i en limousine”, men att vägen tog slut högt uppe bland molnen och att den blekta blondinen var ”glad att kliva av för hon var åksjuk”. Här kan man påpeka hur framställningen av ett jag i musiktexten fungerar i dialog med framställningen av artisten och dennas image i medier. Den som har läst tidningsintervjuer med Dahlgren under hennes karriär vet att Dahlgren upprepade gånger har beskrivit tiden efter *En blekt blondins hjärta* som svår för henne personligen. Svårigheterna beskrivs ibland som utbrändhet och en svårighet att skapa något nytt eller gå vidare som artist, ibland som en trötthet på kändisskapet och på att ”vara Eva Dahlgren”. I en intervju med Dahlgren och den något yngre svenska sångerskan Robyn, sägs det att t.ex. Dahlgren beskrivit ”hur hon gick i terapi för att lära sig att förhålla sig till sitt kändisskap” (Nielsén 1999). Dahlgren säger själv, i samma intervju:

> Jag blev trött på det mesta. Det var inte bara kändisskapet. Jag hade jobbat med samma sak sedan jag var väldigt ung och så kände jag, så som många människor känner oavsett vad de jobbar med, är det så här livet ska vara? Är det något annat jag kan göra? Vad ska hända? (Nielsén 1999)

Mot den här bakgrunden kunde den blekta blondinens färd ”fort som fan” i limousinen läsas som en beskrivning av framgången med succéplattan, en situation där det börjar ’gå för hårt’. Och blondinens “åksjuka” och lättnad över att få “kliva av” kan då läsas som en metaforisk beskrivning av Eva Dahlgrens personliga kris och behovet att ta en paus.

Om man läser andra versens blekta blondin som synonym (åtminstone på någon nivå) med Eva Dahlgren själv, kastas också ett nytt ljus på den första versen. Man kan tänka sig att låten kronologiskt går igenom Dahlgrens karriär, och att första versens sjungande flicka är den unga Eva Dahlgren, före succén med *En blekt blondins hjärta*. Även om beskrivningen av den unga flickan kunde vara giltig för många t.ex. inom schlagerbranschen (den bransch där även Dahlgren verkade i början), kan man påstå att beskrivningen stämmer in på den nyligen debuterade Dahlgren. Hon var ung, hennes sånger handlade ofta om kärlek, och sanningssökandet var (och är även senare) ett genomgående tema i både hennes sånger och hennes artistskap generellt.

Den ovan beskrivna pausen i Dahlgrens karriär (efter *En blekt blondins hjärta*) fick också följden att Dahlgren inte gav ut några nya skivor på flera år. Hennes följande skivprojekt, *Jag vill se min älskade komma från det vilda*, blev klart år 1995 och var helt annorlunda än den föregående succéplattan. Den var ett samarbete med kompositören Anders Hillborg och dirigenten Esa-Pekka Salonen. På skivan sjunger Dahlgren, och har skrivit texterna till den moderna klassiska musiken, som är komponerad av Hillborg. Dahlgrens följande skiva med egen musik är den här aktuella *Lai Lai*-plattan, som alltså kom år 1999.

”Lai Lai”-låten är placerad först på den nya skivan, som en öppning och inledning till de nya låtarna. Detta medför att det är rimligt att tolka den som ett slags beskrivning av var Dahlgren befinner sig då hon sjunger sångerna på skivan. Jag uppfattar låten som en skildring av den skaparkris och skrivkramp som Dahlgren vittnat om i t.ex. intervjuer, samt av vägen ut ur detta kristillstånd.

Mot slutet av andra versen i ”Lai Lai”-låten beskrivs en lång vandring ”hem igen”, som kan läsas som en bearbetningsprocess, som att ’komma tillbaka’ efter en kris. Alldeles i slutet av den framförda versionen av versen byter Dahlgren, intressant nog till första person: ”Jag vet / för jag har gått den vägen många gånger”. Detta kan läsas som att texten här hinner upp det nu som var rådande då Dahlgren spelade in denna sång, då Dahlgren efter en lång paus var på väg tillbaka med en ny skiva med egen musik. Den röst som sjunger tycks här sammanfalla med den beskrivna personen.

I refrängen, som följer på den andra versen, sjunger Dahlgren genomgående i första person. Jaget säger/sjunger här att hon står och väntar, och längtar efter, ”att hon ska komma till-

baks”. Här kan man skjuta in att den konstruktion som används “medan jag står här”, också är intressant för att den pekar mot artistens faktiska, fysiska närvaro då låten framförs i en konsertsituation. Eva Dahlgren står ju faktiskt ”här”, på scenen, framför publiken. Medan jaget i låten väntar sjunger hon ”något gammalt” och ”härmar någon annan”. Jaget sitter alltså fortfarande fast i den kris där skapande är omöjligt. Hon kan sjunga gammalt material och härma andra, men hon kan inte skapa något nytt, eget och originellt. Jagformen och förflyttningen till nuet gör ändå att man lätt tänker sig att jaget här trots allt står närmare målet att skriva och skapa musik igen.

Det finns även här ett ”hon” i texten, någon som omtalas i tredje person och som jaget väntar på. I den tredje versen beskrivs denna gestalt närmare, som ”ansvarslöst fri” och jämförs med en oberäknelig älva. Jaget förs i dans av denna älva, och vet aldrig ”var hon för mej någonstans”. Jaget beskriver däremot sig själv som ”tryggheten hon vilar i” och som en fyrkantig människa, samt uttrycker rädsla för att den andra personen, ”hon”, ska ge sig av. Den sista raden i versen, ”och *jag* kan aldrig skriva några sånger” [min kurs.], antyder att den skapande processen och skrivandet är beroende av denna kvinnliga gestalt (”hon”). Den andra gestalten (”jaget”) framstår då som ett redskap för ordets makt, den individ genom vilken den skapande förmågan får sitt utlopp.

En tolkning är att jaget här beskrivs som dubbelt, uppdelat i ett jag och ett hon, där jaget står för en icke-skapande vardagsperson, medan ”hon” är den kreativa, skapande förmågan som tycks stå ovanför vardagen. ”Hon” beskrivs som en övernaturlig varelse, en älva. Vi vet alla att älvor kan flyga, vilket innebär att älvan också har en övermänsklig förmåga och kan röra sig i en högre sfär. Mot denna bakgrund är det spännande att se tillbaka på de två tidigare verserna och upptäcka att det ”hon” som förekommer i dessa verser likaså tycks ha tillgång till en högre sfär. Den unga flickan är ”ibland helt i det blå”, medan den blekta blondinens väg går uppåt, tills vägen tar slut, ”högt upp bland molnen”. Genom dessa, möjligen skämtsamma hänvisningar till ett ”ovan” antyds en romantisk syn på det konstnärliga skapandet, där den kreativa förmågan kommer ovanifrån och involverar övernaturliga krafter. Enligt en sådan läsning blir den unga flickan och den blekta blondinen, i likhet med den dansande älvan, inte enbart beskrivningar av ett tidigare jag (i en annan tid) utan också personifikationer av det skapande jaget (den skapande förmågan hos jaget). Den oberäkneliga älvans dans, som metafor för hur jaget dras in i den kreativa processen att skapa något nytt och originellt, är också romantiskt inspirerad och låter förstå att skapandet styrs av krafter som står utanför jagets kontroll.

Den skapande processen förankras inte bara i ett ovan utan förknippas i andra och tredje versen med rörelse, i form av limousine-åktur i överhastighet respektive dans. Som en motpol framstår jagets stillastående (”medan jag står här”) och långa (långsamma?) vandring hem igen. Farten och rörelsen kan också förknippas med det okontrollerade och övermänskliga som (i låtens beskrivning) kännetecknar skapandet och skrivandet, medan långsamheten kan associeras med en vardagligare, icke-skapande tillvaro.

Låtens avslutning, det som i rocktexter oftast kallas ”outro”, bekräftar den romantiska konstsynen. Orden ”Come on baby /show me the way” upprepas flera gånger, vilket gör att de betonas. Slutligen sjunger Dahlgren ”Come on baby / show me the way to heaven”, en fras som visserligen låter som en rock-kliché, med särskilda (erotiska) implikationer inom populärmusikens universum. Detta intryck skapas eller åtminstone förstärks av det faktum att denna del av texten sjungs på rockens ‘modersmål’, engelska. Men en mer bokstavlig tolkning av orden ger också möjligheten att tolka den som ett anropande av den övernaturliga skapande gestalten (eller möjligen en musa) som kan visa jaget vägen till skapandets högre sfär (”heaven”). Orden sjungs på ett suggestivt sätt, med förhöjd röststyrka, vilket är förenligt med tolkningen av dem som ett anropande eller en besvärjelse.

Jagets/Dahlgrens nivåer och tillblivelseprocess

I ”Lai Lai” är hänvisningarna till Dahlgrens egen person relativt explicita, särskilt i andra versen där den blekta blondinen figurerar. Om låten läses biografiskt kunde den sägas markera ett brytningsskede i Dahlgrens karriär, där hon återupptar sin roll som populär skivartist efter en paus på åtta år. Man kan även nämna att flera recensenter, exempelvis inom den finlandssvenska receptionen, har läst hela *Lai lai*-skivan som självblottande och/eller självbiografisk. Johan Kjellberg (1999) skriver i *Vasabladet*:

> Jaha, säger alla som ser texten och lyssnar på låten Ja [!], avslutningsspåret och artistens favorit, på Eva Dahlgrens nya skiva *Lai Lai.* Det här handlar alltså om Eva och Efva.[3]

I samma intervju bekräftar Dahlgren själv till en del det självbiografiska i texterna på skivan, trots att hon samtidigt hävdar att hon brukar försöka sudda ut det egna jaget ur sina texter. I en annan intervju beskriver Dahlgren däremot just ”Lai Lai” som ”en helt och hållet självbiografisk sång” (se von Weissenberg 1999). Ytterligare ett exempel på en biografisk läsning av texterna på den aktuella skivan är Annika Hällstens (1999) recension, med titeln ”Eva Dahlgren sjunger om sig själv”. I den karakteriserar Hällsten texterna på skivan som ”tydligt självbiografiska”.

Det kan ändå nämnas att hänvisningarna till Dahlgrens person i många andra låtar inte alls är lika explicita som i just ”Lai Lai”. I många andra låtar är Dahlgrens närvaro mest röstlig, kroppslig och symbolisk (Hon är närvarande med sin röst/kropp och de symboliska innebörder som hon förkroppsligar i kraft av sin offentliga image och sitt kändisskap).

Som exempel kan nämnas låten ”Jag klär av mej naken”, en låt som inte direkt innehåller hänvisningar till Dahlgrens egen person eller artistskap, men dock behandlar ett tema som är centralt inom Dahlgrens hela verksamhet som musiker och artist, nämligen autenticitet. ”Jag klär av mej naken” skapar, genom kontrasten mellan ordens betydelse och de signaler som rösten ger ut, också en kontrast i budskapet. Orden talar om att vara autentisk (”jag klär av mej naken”), men rösten signalerar stundvis rentav lekfullhet och undanglidande. Detta gör att jagets hävdande av sin autenticitet, samt hela föreställningen om ett autentiskt jag, sätts i fråga. Detta är intressant med tanke på att just autenticiteten som ideal är återkommande och centralt också t.ex. när Dahlgrens image skapas i media (se vidare om detta i Biström 2007). Man kan tolka detta så att Dahlgren i just denna låt kommenterar och delvis tar avstånd från den etablerade bilden av ”Eva Dahlgren”. Samtidigt kan man säga att artisten/författare, genom denna kommentar och de föreställningar kommentaren refererar till, finns närvarande i texten, liksom i alla texter som hon framför.

Oberoende av om man har att göra med en låt som explicit refererar till den verkliga personen, eller en mer ”anonym” text, där Dahlgrens närvaro endast ligger på det röstliga, fysiska och symboliska planet, anser jag att Eva Dahlgrens närvaro bör beaktas. Samtidigt som författaren som person hamnar i fokus uppstår dock inte sällan en följdfråga som handlar om författarens ”autenticitet”. När en författare blir mer synlig, i såväl sina texter som i andra medier, inställer sig frågan om/när det faktiskt är den *verkliga* personen som blir synlig, *eller* en offentlig bild (eller snarare – flera olika bilder) av personen i fråga. Låttexten kan också ses som en arena där artisten skapar sig själv, skapar (bilder av) ”Eva Dahlgren”, vilket gör det svårt att läsa dem okomplicerat biografiskt. En läsning där man i stället funderar på vilken bild av Eva Dahlgren som den enskilda låten skapar, och hur denna bild förhåller sig till andra befintliga bilder av Dahlgren, kan vara mer rimlig.

Forskare inom området, t.ex. Simon Frith (1998: 184, 198), har också presenterat möjligheten att se jaget i musiktexten som bestående av flera olika skikt, vilket utgör ett sätt att synliggöra och greppa musiktextjagets komplexitet. Jag utgår här från Karin Strands (2003: 78f.) uppdelning av musiktextjaget i flera s.k. subjektsnivåer:

- Textjag: det jag som konstrueras i den skrivna varianten av texten (som, i princip, kunde läsas isolerat från låtskrivaren och/eller artisten).
- Sångroll: jaget i den framförda, sjungna texten – alltså den ”roll” som artisten spelar i varje enskild sång. Man kan uttrycka det så att artisten ”lånar ut” sin röst och sin kropp åt den enskilda musiktextens jag.
- Artistpersona: Offentlig image, fenomen, alltså den ”roll” som artisten spelar i det offentliga livet och i olika media. Personan är ständigt närvarande i alla framträdanden och sånger.
- Privatpersonen, den verkliga människan bakom masken (eller föreställningen om denna) kan ses som en fjärde jag-nivå. Ulf Lindberg (1995: 47) har påpekat hur denna nivå, föreställningen om privatpersonen, håller liv i publikens begär efter den verkliga personen bakom scenen, just därför att denna ”verkliga” person egentligen aldrig blir synlig för publiken.

Som denna uppdelning av jaget i musiktexten visar kan jaget i en låt läsas på flera nivåer samtidigt. Det finns naturligtvis ett jag som produceras i texten. När vi lägger till den sjungande rösten får vi ytterligare en nivå, och när artistens image läggs till får vi ännu en tredje nivå. De olika nivåerna utesluter inte varandra, utan kan snarare ses gå i dialog med varandra. Artistpersonan är en särskilt intressant nivå i mina studier av Dahlgrens texter. Texten inte bara refererar till den kontext som personan utgör, utan är också en av de platser där personan (bilden av Eva Dahlgren) görs. Personan är naturligtvis en social konstruktion, men refererar oftast till (föreställningen om) ’den verkliga personen’. Personan är inte någon statisk gestalt. Bilden av artisten varierar mellan t.ex. olika tider och skeden i karriären. Bilden kan också variera beroende på om man beaktar den bild som artisten själv och/eller marknadsföringen skapar, mediebilden eller publikens/fansens bild. I Laura Ahonens (2007) avhandling visar en modell hur den offentliga bilden av musikartisten (det som Ahonen kallar för ”author image” och som på många sätt överlappar den kategori jag här kallat ”personan”) byggs upp. Ahonens modell synliggör också att bilderna produceras av flera aktörer och i flera steg:

- Presenterad ”author image”, dvs. den image som artisten själv och marknadsföringsmaskineriet omkring honom/henne konstruerar i själva det musikaliska verket och i kommentarer om det, exempelvis i skivinspelningar, live-framföranden, musikvideor, intervjuer, självbiografier, hemsidor m.m.
- Medierad ”author image”, dvs. det betydelsefulla tillägg till imageskapandet som ges av olika typer av media som både *förmedlar* artistens image och *tolkar* den, exempelvis i recensioner, artiklar, biografier och dokumentärer.
- Sammanställd ”author image”, dvs. lyssnarnas och publikens tolkning och konstruktion av en image, som sker på basis av både den presenterade och den medierade imagen. (Ahonen 2007: 18-21)

Som jag uppfattar det är artistens image eller persona dock inte något som är ”färdigt” i det tredje steget, då publiken gör sin tolkning och sammanställning av de olika bilderna. Jag anser att olika bilder av artisten produceras kontinuerligt, på de olika nivåerna. Ingen av bilderna är mer ”sann” eller slutgiltig än den andra. Ytterligare en kommentar till Ahonens modell kunde vara att gränsdragningen mellan de olika nivåerna i praktiken ofta är otydlig. Det är t.ex. ofta svårt att avgöra i vilken mån uttalanden gjorda av artisten själv i media kan räknas till den ”presenterade” bilden, och i vilken mån de är ”medierade”, dvs. redigerade, tolkade/misstolkade, fel eller korrekt återgivna, av representanter för media. Likaså kan man konstatera att det inte är självklart att marknadsföringens bilder av artisten ska placeras i samma kategori som artistens egna självframställningar. Många artister försöker tvärtom ta

avstånd från kommersialiseringen av dem själva och är kritiska mot hur de ”säljs”.[4] Ahonens modell är dock en bra utgångspunkt för att på ett strukturerat sätt visa hur processen ser ut och synliggöra de olika aktörerna och medierna, samt relationerna mellan dessa.

Den förenkling som ofrånkomligt sker då man skapar en modell som denna har också att göra med att man sällan kan tala om bilden av artisten i singularis, av just de skäl som angivits ovan. Det här betyder ändå inte att man aldrig kan beskriva en mer enhetlig bild. Trots de otaliga bilderna som kablas ut av en artist, i olika tider och olika sammanhang, men ibland också nästan parallellt, är en del symboliska innebörder återkommande och dominerande i ett längre perspektiv. De blir därmed en ofrånkomlig del av den offentliga bilden, associationer som under en längre tid (ibland under hela artistskapet) hänger ihop med artistens namn.

Som Laura Ahonens modell visar är musiktexten bara en av de många platser där Eva Dahlgrens offentliga persona görs. Personan skapas också då Dahlgren syns och uttalar sig i olika offentliga sammanhang, och då hon marknadsförs, liksom då hon kommenteras och tolkas i olika medier, samt i publikens mottagande (exempelvis i diskussionsforum på nätet, i privata diskussioner m.m.). Eva Dahlgrens musiktexter, och de bilder av Dahlgren som skapas i texterna och i hennes framföranden, står på olika sätt i relation till de andra bilder som produceras av henne, t.ex. i media.

Man kunde nämna otaliga exempel på hur Eva Dahlgren görs i olika medier och andra sammanhang. I analysen av ”Lai lai” tog jag t.ex. upp hur tidningarnas skriverier om Dahlgrens skaparkris och utbrändhet efter *En blekt blondins hjärta* kunde ses som en kontext för att förstå limousine-färds- och åksjukemetaforerna.[5]

Eva Dahlgren i bokform

I det här sammanhanget vill jag ännu, i ett jämförande syfte, ta upp vad som händer då Dahlgren år 2000 väljer att ge ut största delen av sina musiktexter dittills i boken *För att röra vid ett hjärta* (2000). Av receptionen att döma tolkas bokprojektet av många recensenter som ett försök att ge ut texterna ’som om de var dikter’. Exempelvis recensenten Malena Rydell (2000) uppfattar att avsikten är att boken ska läsas ’som en diktsamling’ (en avsikt som Rydell menar är problematisk). Påståendet att bokens texter är presenterade som dikter är rimligt med tanke på att texterna i boken är omarbetade med tanke på bokformen.

Vissa musiktextspecifika drag, exempelvis upprepningar av refräng och nyckelfraser har strukits, vilket innebär att texterna rent grafiskt påminner om samtida lyrik. Också radbrytningen påminner i vissa fall om den samtida lyriken (med exempelvis bara ett eller ett par ord på en rad), i många fall utan att detta skulle förklaras t.ex. med hur texten rytmiseras i framförandet.

Det är mycket som faller bort då texterna publiceras i bokform. Musiken finns inte med, inte ens i form av noter. Också Dahlgrens röst tas bort och därmed, kan man tycka, hennes omedelbara fysiska närvaro i texterna. Men riktigt så är det ändå inte. Det ser man till exempel om man studerar receptionen närmare.

Det är tydligt att recensenterna, trots sina eventuella avsikter att läsa boken som en diktsamling, har mycket svårt att läsa texterna isolerade från musiken och från Dahlgren (/Dahlgrens röst). Johanna Hallin (2000) menar exempelvis att texterna är svåra att läsa eftersom ”orden på pappret börjar röra sig i takt med melodin”, då man en gång hört låtarna. Om och hur texterna fungerar utan musiken blir en de mest centrala frågorna i recensionerna, vilket innebär att musiken och rösten tycks vara närvarande, också när de egentligen är borta. Recensenterna diskuterar ganska lite t.ex. tematik och stil i Dahlgrens texter, och gör i ytterst få fall försök till analyser av själva texterna.

Recensenternas reaktion är begriplig också om man tänker på hur boken ser ut. På omslaget finner man en softad, svartvit närbild av Eva Dahlgrens ansikte. Den litteraturvetare som försöker gå in i texterna via boken är i samma situation som varje musiklyssnare som lägger

på en skiva. Eva Dahlgren, i form av hennes ansikte, finns även på bokomslaget, vilket gör att personen hamnar i centrum. På bokomslaget finns närbilden av Eva och boktiteln *För att röra vid ett hjärta* – en kombination som ytterligare förstärker en känsla av närhet, att lyssnaren kommer Eva inpå huden via hennes texter. Detta kan jämföras med Hillev Ganetz (1997: 41-42) beskrivning av Dahlgrens mikrofonteknik, att Dahlgren sjunger mycket tyst men nära mikrofonen, och hur detta skapar ett intimt intryck av ”viskade förtroligheter”. Som Ganetz påpekar, förstärker den vokala gestaltningen, tack vare ljudkonventioner, känslan av just närhet och uppriktighet.

I denna artikel har jag försökt visa att artisten (eller rättare sagt, personan) inte bara är en kontext utan också något som skapas i själva texterna. Därmed blir gränsen suddig mellan text och kontext. Också ”Eva Dahlgren” blir en ”text” som skrivs, läses och tolkas, och musiktexterna en kontext med vars hjälp läsningen och tolkningen av ”Eva Dahlgren” kan göras. Därför är min rubrik, ”Hur ska man läsa Eva Dahlgren?” dubbeltydig. Det handlar inte bara om att läsa Eva Dahlgrens musiktexter, utan också om att läsa ”Eva Dahlgren” – i och utanför musiktexterna.

Referenser

Ahonen, Laura 2007. *Mediated music makers. Constructing author images in popular music, Finnish Society for Ethnomusicology* Publ. 16, Helsingfors. Även tillgänglig på https://oa.doria.fi/browse-author-items?author=Ahonen%2C+Laura.

Biström, Anna 2007. ”Att göra äkthet. Performans och parodi i Eva Dahlgrens rocktexter”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 4/2007.

Dahlgren, Eva 1991. *En blekt blondins hjärta* [cd-skiva], The Record Station.

Dahlgren, Eva 2000. *För att röra vid ett hjärta*. Wahlström & Widstrand: Stockholm.

Dahlgren, Eva 2005. *Hur man närmar sig ett träd*. Piratförlaget: Stockholm.

Dahlgren, Eva 1995. *Jag vill se min älskade komma från det vilda* [cd-skiva], CBS Records.

Dahlgren, Eva 1999. Lai Lai [cd-skiva], Anderson Records.

Frith, Simon 1998. *Performing Rites*. Evaluating Popular Music, Oxford University

Press, Oxford / New York.

“Författaren under omförhandling” [infoblad om konferens vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborg, 11-13 mars 2010.]

Ganetz, Hillevi 1997. *Hennes röster*. *Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*. Stockholm / Stehag.

Hallin, Johanna 2000. ”Skönt att läsa det sjungna. Men det är jobbigt också”, *Nerikes Allehanda* 14.9.

Hällsten, Annika 1999. “Eva Dahlgren sjunger om sig själv”, *Hufvudstadsbladet* 25.3. 1999.

Kjellberg, Johan 1999. “Eva Dahlgren ger ut ny skiva”, *Vasabladet* 2.4. 1999.

Lindberg, Ulf 1995. *Rockens text – Ord, musik och mening*, Brutus Östlings Bokförlag Symposium, Stockholm/Stehag.

Nielsén, Tobias 1999. ”Primadonnor. Två generationer svensk musikelit åker på Sverigeturné. Eva Dahlgren, 39, möter Robyn, 20”. *Expressen* 2.7. 1999.

Nylén, Antti 2006. ”Thank God for the Public Image. Morrisseyn subjektiaseman tarkastelua”, Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki (red.), *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*, Tammerfors.

Rydell, Malena 2000. ”Här är avsikten själva problemet” I: *Dagens Nyheter* 14.9.

Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Ord & visor, Skellefteå.

”The (Re)birth of the Author: The Construction and Circulation of Authorship in English Culture” [infomejl om konferens i Torino, Italien, 24-28 augusti 2010].

Von Weissenberg, Andreas 1999. “Blekt blondin med stort hjärta”, *Åbo Underrättelser* 6.7. 1999.

Noter

1 Eva Dahlgren (f.1960) debuterade år 1978 med skivan *Finns det nån som bryr sig om.* Åtminstone sedan det stora genombrottet med succéplattan *En blekt blondins hjärta* (1991), är hon ett av de verkligt stora namnen inom populärmusik på svenska. Hennes musik innehåller ingredienser av många musikaliska genrer. Hon startade i schlagerbranschen, men har senare även influerats av bl.a. punkrock och flera andra musikstilar. Genremässigt kan Dahlgren närmast definieras som representant för den del singer songwriter-kulturen som utvecklats av artister som debuterat under 1980 och -90-talen. Dahlgren är själv författare till så gott som alla sina musiktexter. I början av karriären skrev hon texter både på engelska och svenska, men på senare år har hon i praktiken nästan enbart skrivit på svenska. Dahlgrens musiktexter har tidigare analyserats i Hillevi Ganetz (1997) avhandling *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt.*

2 En annan orsak till att den blekta blondinen säkert av många lyssnare läses som synonym med Dahlgren själv (åtminstone på någon nivå, om inte annat, som en roll Dahlgren tar på sig) är t.ex. att Dahlgren själv, med sitt blonda hår, är avbildad på skivkonvolutet till *En blekt blondins hjärta* där även titeln står skriven.

3 Skribenten syftar här på Eva Dahlgren och hennes partner Efva Attling som är ett av de svenska kändispar som offentligt ”kommit ut”, genom att leva öppet som lesbiska och gifta sig. I medier refererar man ofta till dem med ”Eva och Efva”.

4 Exempelvis i Eva Dahlgrens bok *Hur man närmar sig ett träd* återkommer Dahlgren i något kritiska ordalag till diskussionerna på förlaget om vilken slags musik som säljer etc. (Dahlgren, *Hur man närmar sig ett träd*, 2005).

5 I en annan artikel (se Biström 2007) har jag närmare beskrivit hur Dahlgrens image görs i olika medier.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/025/

En misslyckad motståndshandling. Viktor Rydbergs *Vapensmeden* och den kvantitativa indikatorn

Andreas Hedberg
Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet
andreas.hedberg@littvet.uu.se

Viktor Rydbergs (1828–1895) författarskap präglas av ett starkt politiskt engagemang, grundat på platonska föreställningar om skönlitteraturens möjligheter att förena det sköna, det goda och det sanna. Han har själv beskrivit idéromanen *Den siste Athenaren* (1859) som ”ett spjut […] slungat mot de fiendtliga lederna, i krigarens lofliga uppsåt att såra och döda”. Men efterhand som Rydberg klättrade på den sociala stegen – han blev till sist såväl akademiledamot som hedersdoktor och professor – kom han alltmer att uppfattas som en samhällsbärande högtidstalare. Hans sista roman, *Vapensmeden* (1891), blev en enorm försäljningssuccé som under ett halvt sekels tid var en av Sveriges mest lästa romaner. Berättelsen, som utspelar sig i reformationstidens Jönköping, har beskrivits som ”den roman, som mer än någon annan på svenskt språk bär lugnets och harmoniens prägel”. Det mesta tyder dock på att Rydberg själv uppfattade romanen som en stridsskrift, jämförbar med den samtida diktsviten ”Den nya Grottesången”. Romanen präglas av en moderniseringskritisk diskurs; Rydberg vill varna för en pågående förändring av samhället. Resultatet blir bara delvis en framgång; han når en enorm läsekrets, men mottagandet blir inte som han tänkt sig. Diskrepansen mellan intention och reception beror till stor del på romanens form. Berättelsens rytm motverkar Rydbergs syften. Med en narratologisk analysmodell granskar jag i detalj *Vapensmedens* misslyckande som motståndshandling.

Viktor Rydberg (1828–1895) beskrevs vid sin död som Sveriges ”litteräre landsfader”.[1] Det är en titel som han inte längre kan aspirera på, åtminstone inte att döma av nyare litteraturhistoriska verk och de litteraturvetenskapliga institutionernas grundkurser. Min egen licentiatavhandling[2] är den första som uteslutande ägnas Rydbergs verk sedan 1969, då Ola Östin lade fram sin studie av *Undersökningar i germanisk mythologi* (1886–1889). Ett knappt decennium tidigare, 1960, publicerades den senaste doktorsavhandlingen om Rydbergs författarskap, Torsten Hegerfors *Viktor Rydbergs utveckling till religiös reformator*.

Forskningen om Rydbergs författarskap har i hög grad varit idéhistorisk och genetisk till sin karaktär, snarare än litteratursociologisk eller estetisk. I den meningen kan man betrakta min forskning som ett bidrag till förnyelsen av Rydbergstudiet, då jag i min licentiatavhandling anlägger såväl sociologiska som narratologiska perspektiv. Samtidigt vidareför jag det idéhistoriska studiet; mitt syfte är i korthet att teckna bilden av 1890-talets Rydberg, alltså av den äldre författaren under hans sista period som aktiv skribent, som moderniseringskritiker. Jag vill inte, vilket flera tidigare forskare har gjort,[3] beskriva den åldrande Rydberg som konservativ, utan som en besviken liberal i ett förbehållslöst sökande efter alternativa lösningar och ideal. I detta sammanhang har jag intresserat mig för Rydbergs sista roman, *Vapensmeden*, publicerad i november 1891 med undertiteln *Hägringar från reformationstiden*. Rydberg skulle just fylla 63 år och hade nyligen tillfrisknat efter en period av svår överansträngning, då han lidit av yrsel, huvudvärk och svår ångest.[4] Med åren hade han uppnått en framstående samhällsposition. Han var sedan 1879 gift med Susen Hasselblad, dotter till en känd storföretagare.[5] Han bodde i egen Djursholmsvilla. Han var ledamot av Svenska akademien, Vitterhets-, historie- och antikvitetsakademien, Vetenskapsakademien, Videnskabsselskabet i Kristiania och Göteborgs vetenskaps- och vitterhetssamhälle.[6] Han var riddare av nordstjärneorden och hedersdoktor vid Uppsala universitet.[7] Han var sedan 1889 professor i ”konsternas teori och historia” vid Stockholms högskola.[8] Hans arvoden för nypublicerade verk från Albert Bonniers förlag uppgick 1891 till ett belopp motsvarande ett justitieråds årslön.[9] Han behövde med andra ord inte ägna sig åt brödskriveri.

Vapensmeden utspelar sig, liksom undertiteln antyder, på 1520-talet. Platsen är Rydbergs egen hemstad Jönköping. Valet av spelplats är ett resultat av författarens smak för den historiska följetongsromanen; flera av hans tidigare berättelser – *Den siste Athenaren* från 1859 samt *Fribytaren på Östersjön* och ”Singoalla. Romantisk Sagodikt”, båda från 1857 – utspelar sig i förfluten tid. Ändå är de, med undantag för den sistnämnda, främst att betrakta som samtidsdebatterande skönlitteratur, eller med Rydbergs egna ord, som spjut, slungade mot fiendens linjer, ”i krigarens lofliga uppsåt att såra och döda”.[10] Fredrik Böök menade att den historiska miljön gav Rydberg ökad frihet, ”när han ville gå på djupet med de problem han upplevt i sin egen samtid”.[11] Måltavlan för kritiken var i 1850-talets romaner en starkt auktoritär kyrklig strömning, den så kallade nylutheranismen, och vad den enligt Rydberg representerade av ortodox intolerans och förmyndarkrav.[12] Det var med denna debatterande

1 Warburg, 1900, 2, s. 738.
2 *Berättarteknik och moderniseringsdiskussion i Viktor Rydbergs Vapensmeden* (Uppsala, 2009).
3 Jfr t.ex. Hagberg, 1928 och Löwendahl, 1954.
4 Warburg, 1900, 2, s. 747 f.
5 Granlid, 1973, s. 18.
6 Warburg, 1900, 2, s. 735.
7 Warburg, 1900, 2, s. 544.
8 Warburg, 1900, 2, s. 592.
9 Lundevall, 1953, s. 166 och 175.
10 Rydberg, 1859b, s. V.
11 Böök, 1945, s. A9.
12 Löwendahl, 1954, s. 231 ff.

och historiska prosa som Rydberg fick sitt genombrott som författare. *Den siste Athenaren* lät tala om sig även utanför Göteborg, där den ursprungligen (liksom *Fribytaren på Östersjön*) publicerades som följetong i Sven Adolfs Hedlunds (1821–1900) *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*. Kunskapen om genren gjorde det fördelaktigt för Rydberg att återanvända dess mönster när han efter tre decenniers overksamhet som romanförfattare inledde arbetet med *Vapensmeden*. Dessutom var den historiska romanen en populär form, som garanterade arbetet en vidare läsekrets.[13]

Vapensmedens handling kan refereras på flera olika sätt. Jag väljer att sammanfatta den så här: vapensmeden Gudmund får sin tillvaro raserad av sin dogmatiske och förnyelsebesatta son Lars. Gudmund flyr in i Smålandsskogarna där en mystisk stigman, Slatte, upprättat en utopisk statsbildning. Också denna miljö tillintetgörs dock av Lars och hans meningsfränder. Gudmund återvänder till Jönköpingstrakten där han tillbringar sin ålderdom isolerad från omvärlden. Beskrivningen av dessa händelser blandas med lärda utvikningar, ofta föredragna av Gudmunds vän, Svante Harpolekare, och – liksom i Rydbergs äldre romaner, men här i betydligt större omfattning – insprängda dikter, varav vissa – exempelvis den av Alice Tegnér tonsatta ”Gläns öfver sjö och strand” – återkom i den några veckor senare publicerade andra diktsamlingen.

Mottagandet blev till stora delar entusiastiskt. Av Bonniers upplaga på 6 150 exemplar såldes 5 000 redan under den första månaden.[14] På svenska gymnasier, folkhögskolor och i ABF:s läsecirklar var den fram till andra världskriget en av Sveriges mest lästa romaner. I *Svenska Akademiens ordbok* är den det tredje mest citerade skönlitterära verket, överträffad endast av Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1906–07) och Sigfrid Siwertz *Jonas och draken* (1928).[15] De samtida recensionerna – av bland andra Oscar Levertin (*Ord och bild*) och Ernst Beckman (*Nordisk tidskrift*) – var underdåniga, hyllande och i värsta fall överslätande.

Den litteraturvetenskapliga forskningen har i huvudsak uppfattat romanen som ett verk präglat av harmoni och idealism. Knut Hagberg beskriver berättelsen som ”den roman, som mer än någon annan på svenskt språk bär lugnets och harmoniens prägel”.[16] Gunnar Castrén talar i liknande ordalag om ”en lugn harmoni, som återspeglar [författarens] egen stämning under slutet av hans liv efter det att den sista krisens sociala misströstan övervunnits”.[17]

Vapensmeden har med tiden blivit allt mindre läst. Den senaste tryckta utgåvan kom 1983, i en samlingsvolym med *Singoalla*, de mest kända dikterna samt ett urval av uppsatserna i *Romerska kejsare i marmor*.[18] Också litteraturvetenskapen har visat romanen ett minskande intresse. Sven Delblanc beskriver den som ”ett fossil, tekniskt och stilistiskt”.[19] Göran Hägg

---

13 Löwendahl, 1954, s. 12.

14 De resterande 1 000 exemplaren såldes under de följande fyra åren. Uppgifterna om *Vapensmedens* försäljning återfinns i ett brev från Karl Otto Bonnier till Verner von Heidenstam den 10 augusti 1896, i vilket den förre söker övertala den senare att mildra sitt krav på en upplaga av 8 000 exemplar av *Karolinernas* första del: ”Vi hafva sökt draga oss till minnes några andra arbeten, mellan hvilka och Karl XIIe-boken man kunde sätta likhetstecken och anställa jämförelser. Då visar sig, att t.ex. Vapensmeden, som utkom, då Viktor Rydberg stod på höjdpunkten af sin berömdhet och efter att förf. ej sedan många år skrifvit en roman, oaktadt all entusiasm ej nådde högre än till 5000 exmpls försäljning den julen den var ny, och därefter 1000 expl ytterligare under de 4 år, som gått sedan dess.” (*Excelsior!*, s. 128)

15 Mattisson, 2006.

16 Hagberg, 1928, s. 152.

17 Castrén, 1932, s. 42. Staffan Björck utgör härvidlag ett undantag; han uppfattar *Vapensmeden* som en tendensroman med ”agitatoriska syften” (Björck, 1970, s. 28).

18 Denna volym ingår i Bonniers serie *Svalans svenska klassiker*. I inledningen beskrivs *Vapensmeden* som ett av de verk i Rydbergs produktion som ”hållit sig levande genom åren”, som ”har en evig aktualitet, oberoende av litterära och ideologiska moderiktningar” ([Osign.], 1983).

19 Delblanc, 1999, s. 177.

avfärdar den som ”starkt märkt av [författarens] åldrande, […] [s]pråket […] osäkert, karikatyrerna slarviga, handlingen vårdslös”.[20] Den roman som för ett knappt sekel sedan var en Sveriges mest spridda måste idag betraktas som i stort sett bortglömd.

Varför har romanen glömts bort och nedvärderats? Rimligtvis för att det som en gång värderades högt, och som gjorde romanen vida läst, inte längre uppskattas. Den rydbergska formen av ”lugn harmoni”, som Gunnar Castrén talar om, innebär tecknandet av värdiga och lärda huvudpersoner, som i sin bokliga bildning och moraliska oförvitlighet skall stå som höga ideal för läsaren.[21] Levertin talar i sin recension om det beundransvärda i Rydbergs ”moraliska mentorskap”.[22] Sven Stolpe skriver redan 1954 att ”[e]n sådan i förväg fixerad moralisk tendens” numera anses ”i hög grad skadlig och komprometterande för ett diktverk”.[23] Stolpes invändning stämmer i än högre grad för nutidens läsare. Men det finns mycket som tyder på att Rydberg haft andra avsikter än att åstadkomma denna ”lugna harmoni”. I det följande skall jag först söka etablera en annan intention, för att därefter övergå till att diskutera orsaken till diskrepansen mellan denna intention och eftervärldens kommentarer – en diskussion som i sin tur kräver en analys av romanens berättartekniska struktur.

I essän ”I halfslummern”, publicerad i *Ord och bild* 1893 – det vill säga två år efter *Vapensmeden* –, diskuterar Rydberg det skönlitterära verkets roll som motståndshandling. Det framgår att han hade särskilda förhoppningar om diktens förmåga att förändra världen till det bättre. Essän avslutas med en uppmaning till samtidens författare:

> Må skalder och romanförfattare öfvervägande skildra, huru i striden det, som ger vårt lif värde, oftast dukar under. Så är det ju i verkligheten och skildringen kan varda välgörande, om öfver densamma lägges färgtonen som tillkommer den: humorns eller sorgens eller harmens.[24]

Denna apostrof rymmer ett litterärt program som *Vapensmeden* förverkligar: dess främsta aktörer är typiskt-ideala personer ämnade som moraliska exempel för läsaren, men som förlorar kampen mot ett övermäktigt motstånd.[25] Över denna skildring har Rydberg valt att lägga sorgens och harmens färgton. ”I halfslummern” uttrycker en tragisk-heroisk syn på tillvaron och litteraturen. Å ena sidan skall författaren sträva efter att åstadkomma ”välgörande” diktverk; å andra sidan har han mycket begränsade utsikter att lyckas, eftersom ”det, som ger vårt lif värde oftast dukar under”. Författaren kan i bästa fall skildra den nedåtgående spiralen. Genom att visa hur det goda förlorar kan han sprida den tragisk-heroiska livssynen till sina läsare. Samtidigt bör han lämna plats för en kämpande idealism, representerad av en ”ädlare och kraftigare” karaktär, en siare vars ord ”dallra[r] af ett *sursum corda* så starkt, att det griper våra ynglingars hjärtan”, påminnande dem om ”det löfte de i den bästa stunden af sitt lif gåfvo sig själfve inför idéernas altar att varda trofaste och orädde stridsmän åt det rätta och det goda”.[26] Skönlitteraturen skall alltså, enligt Rydbergs litterära program, kombinera en pessimistisk grundinställning med en oförtrutet (och kanske fåfängt) kämpande idealism. Den moderna verklighetens diktverk måste vara en tragedi.[27]

---

20 Hägg, 1996, s. 288.
21 Rydberg, 1893, s. 306.
22 Levertin, 1892, s. 91.
23 Stolpe, 1954.
24 Rydberg, 1893, s. 306.
25 Rydberg, 1893, s. 306.
26 Rydberg, 1893, s. 306.
27 Tanken på tendensromanen i tragedins form, och på tragedins möjligheter att verka för en samhällsförändring, förekommer hos Rydberg redan 1864, då han i ett förord till studiekamraten Axel Krooks (1831–1893) roman *Tro och otro* (”Till litteratören Axel Krook”) skriver att dess hjältar ”medan de i yttre måtto gå under i sin kamp för framtiden, i sjelfva verket öfvervinna verlden och sig sjelfve,

Den estetisk som presenteras i ”I halfslummern” kan betraktas som ett lämpligt tolkningsraster vid läsningen av *Vapensmeden*. Dess tragisk-politiska grundinställning medger en tentativ definition av romanförfattarens syften. *Vapensmeden* är en berättelse om det godas nederlag, en slutsats som ytterligare styrks av den narratologiska analys med utgångspunkt i A. J. Greimas aktantmodell som jag genomfört i min licentiatavhandling. Genom att peka ut det goda som en heroiskt kämpande kraft söker romanen definiera ”det, som ger vårt lif värde” samt uppmana sina läsare att kämpa på den förlorande (goda) sidan.

Kommentarer av Rydberg som *direkt* berör *Vapensmeden* är få och diffusa. Den kanske tydligaste förekommer i ett brev till den tyska översättaren Mathilde Mann, daterat i mars 1892.

> Härmed gifver jag eder, högtärade fru Mann, rättighet att till tyska språket öfverflytta min berättelse 'Vapensmeden'. Titeln önskar jag förändrad till *'Vapensmeden, Fantasier på bakgrund af reformationstiden*.' Jag har icke åsyftat att skrifva en 'historisk roman' i vanlig mening, utan något annat och behöfligare.[28]

Brevet till Mann tyder på att Rydberg ansåg sig missförstådd i fråga om romanens syfte och att han inte strävat efter att skriva en tidstrogen roman. Det intrycket styrks av ett brev från Susen Rydberg till Karl Warburg, daterat i mars 1896.

> I brefvet till fru Mann skrifver Viktor: - - - - Titeln önskar jag förändrad till '*Vapensmeden, Fantasier på bakgrund av reformationstiden*.' Jag har icke åsyftat att skrifva en ”historisk roman” i vanlig mening, utan något annat och behöfligare. - - - - - - - - - - - - - - Detta med anledning af några anmärkningar mot den historiska troheten, som förekom, om du mins, i ett par anmälningar.[29]

Rydberg förklarar inte på vilket sätt som romantexten är ”behöflig”. Det ligger dock nära till hands att sätta uttalandet i relation till den estetik som uttrycks i ”I halfslummern”. Ett fulländat diktverk skall peka ut de goda krafterna i den samtida utvecklingen, men också – som det heter i den samtida dikten ”Lukanus marterad” – med brännjärn i hand ”sveda i det uslas kött dess märke in”.[30] Talet om ”behövlighet” måste också förstås mot bakgrund av Rydbergs tidigare romaner, vilka sätter samtida problem under debatt, ofta – som i *Fribytaren på Östersjön* (1857) och *Den siste Athenaren* (1859) – med hjälp av händelser tecknade i historisk miljö.

Jämför man Rydbergs samtida yttranden, om konsten i allmänhet och om arbetet med *Vapensmeden* i synnerhet, med det mottagande som romanen fick, såväl i samtiden som i litteraturhistorierna, kan man alltså identifiera en viss diskrepans mellan mer eller mindre uttalade

---

beredande en seger åt idéen, som i dem anammade mandom och verkade” (Rydberg, 1864a). En tragisk livsåskådning, som överensstämmer med dessa uppfattningar, förekommer också i *Den siste Athenaren*, där den religiöse reformatorn Theodoros inför filosofdottern Hermione yttrar följande: ”Det går an att måla idealer och ställa dem för menniskornas ögon; alla skola hänföras af desamma, ty alla igenkänna mer eller mindre klart urbilden af sin egen mensklighet; men att söka förverkliga dem, Hermione, att med kraftig och skoningslös hand gripa in i verkligheten, för att omgestalta den till något sannare och skönare, det framkallar alla tröghetens, vanans och ondskans magter till förtvifladt motstånd. Det uppstår då en strid, som icke slutar, förrän idealets kämpe har segrat eller dukat under. Det sista är det vanliga Hermione, ja det ligger i tingens natur och Guds verldsordning, att så skall vara. Ty idealets kämpe är, äfven han, en menniska, full af fel och misstag, och med det sanna, hvarför han kämpar, blanda sig villfarelser, som göra motståndet berättigadt.” (Rydberg, 1859a, *GHT*, 14.4.1859.)

28 Viktor Rydberg till Mathilde Mann, 7.3.1892 (i KB, L40:155).

29 Susen Rydberg till Karl Warburg, 25.3.1896 (i KB, Ep, V27:19), blad 460. I ett nytt brev, daterat pingstdagen 1896, citerar hon samma passage ur Viktor Rydbergs brev till Mathilde Mann (KB, Ep, V27:19, blad 465).

30 Rydberg, 1891b, s. 49.

intentioner och eftervärldens uppfattning om det färdiga verket; för Rydberg handlade inte bara om att åstadkomma en harmonisk berättelse i idyllisk miljö, utan också om att kritisera det moderna samhällets utveckling. Detta är ett förhållande som den litteraturvetenskapliga forskningen i stort sett lämnat obehandlat. Redan Warburg anmärker emellertid på romanens rytm. Han anser att Rydberg behandlat händelseutvecklingen mycket lättvindigt, med resultatet att berättelsen ibland står helt stilla, medan den på andra ställen skenar.[31] Det återstår dock att beskriva de berättartekniska effekterna av denna struktur, det vill säga det skiftande förhållandet mellan *berättelsetiden* (den tidsperiod i de fiktiva personernas liv som behandlas i ett visst avsnitt) och *berättartiden* (den tid det tar för berättaren att redogöra för denna tidsperiod, det vill säga detsamma som den tid det tar för läsaren att läsa det aktuella avsnittet).[32] Det finns, menar jag, anledning misstänka att det är i dessa förhållanden som man kan spåra orsaken till varför romanen inte fått spela den roll som den ursprungligen tycks ha varit ämnad för. Låt oss därför återgå till romanens handling.

När Lars Gudmundsson, som återvänt från universitetet i Wittenberg med nyvunnen magistergrad, sätter merparten av sina förändringsplaner i verket får *Vapensmeden* en delvis annan prägel. Antalet temporalomkastningar blir färre, och i den mån de förekommer gäller de inte längre expositivt material. Det finns två skäl till detta. I inledningskapitlen tjänade tillbakablickarna i första hand personbeskrivande syften. Sedan majoriteten av personerna presenterats för läsaren finns inte längre samma behov av sådana temporalomkastningar. Samtidigt ger avsaknaden av pauser intryck av ett högre tempo i berättelsen. Effekten är särskilt lämplig för detta skede i romanen, som gestaltar vådan av en snabb modernisering. Lars presenterar merparten av sina förändringsförslag i ett enda kapitel. Han avlägsnar den gamla stocken från den gudmundssonska bryggan (V, s. 176 f). Han förklarar att porträtten av jungfru Maria och Vidrik Valandsson, Jönköpings smeders skyddspatron, skall tas bort från boningshusets gavlar. Han vill riva eldstugan, ”som är ett hedningabygge” (V, s. 177) och bränner de målningar som Gudmund arbetat med i trettio år (V, s. 185). Trots munken Matthias protester ger han också order om att klosterkapellets målningar skall täckas med vitfärg (V, s. 187 ff). Alla dessa reformer, vilka innebär ett raserande av den värld som beskrivits i romanens utförliga inledningsscener, sker eller presenteras på 15 sidor (av romanens sammanlagda 384); berättartiden är alltså anmärkningsvärt kort. Upprepningen av handlingsmönstret accentuerar hur drastisk och snabb förändringen är. Den relativa frånvaron av pauser stärker intrycket ytterligare.

Fördelen med detta höga tempo har redan beskrivits. Men det finns också en nackdel, och här finns förklaringen till varför *Vapensmeden* inte fått spela varningsskriftens roll. Rydbergs val av accentueringsmetod – ett handlingsmönster som återupprepas på ett fåtal sidor med mycket begränsad pausering – innebär att hans berättelse skiljer sig från den traditionella romanen, åtminstone som den beskrivits av den holländska narratologen Mieke Bal. Hon menar att romanens dramatiska höjdpunkter, dvs. de händelser som har stor betydelse för berättelsens utveckling, oftast beskrivs utförligt, medan mindre betydelsefulla händelser återberättas i korthet. Viktiga händelser blir med andra ord viktiga för att de ägnas omfattande berättartid.[33] Bal använder Charles Dickens (1812–1870) *Oliver Twist* (1837–1839) som exempel. Dickens roman inleds med en utförlig beskrivning av titelfigurens födelse. Sedan får läsaren veta att Oliver redan som spädbarn placeras på ett barnhem. Förhållandena där sammanfattas på en

31 Warburg, 1900, 2, s. 693.

32 Jfr. engelskans begrepp *represented time* resp. *representational time* och tyskans *erzählte Zeit* resp. *erzählzeit* (Sternberg, 1978, s. 14 och 16).

33 ”The so-called ’dramatic climaxes’, events which have a strong influence on the course of the fabula […] are presented extensively in scenes, while insignificant events are quickly summarized […] it is because they get more narrative time that events take on major importance.” (Bal, 1997, s. 90)

sida. Sedan är Oliver plötsligt nio år gammal och tas därifrån. En närmast motsatt struktur återfinns i Gustave Flauberts (1821–1880) *Madame Bovary* (1857), där många händelser som läsaren kunde föreställt sig som dramatiska höjdpunkter, återberättas i korthet, medan alldagliga vardagshändelser presenteras med stor utförlighet. Denna omkastning av den traditionella romanens rytm, är, enligt Bal, väl anpassad för en berättelse som skall förmedla tristess och känslor av existentiell tomhet.[34] *Vapensmeden* kan i detta särskilda sammanhang – dvs. vad gäller förhållandet mellan berättartid och berättelsetid – liknas vid Flauberts roman. Därmed skiljer den sig från den traditionella romanen som Bal beskriver den.

Denna *Vapensmedens* egenartade rytm blir särskilt tydlig i jämförelsen mellan två kapitel, ”Samfundet ’Fritt ur hjärtat’” (11) och ”Upproret i Jönköping” (19). I det senare ryms en stor del av romanens politiska förvecklingar medan det förra upptar en paus i händelseförloppet, i vilken handlingen står helt still.[35] I det senare redogör Rydberg för en stor del av de händelser som binder romanen till 1500-talet, medan det förra skulle kunna utspela sig i någon helt annan tid. Trots detta är kapitel 11 drygt dubbelt så långt som kapitel 19. Läsaren ägnar alltså betydligt längre tid åt samvaron i Gudmunds privata akademi (som kallas ”Fritt ur hjärtat”) än åt de politiska förvecklingar som ger romanen dess tidsfärg. Våldshandlingarna vid Jönköpings slott upptar dessutom en mycket liten del av kapitlet ”Upproret i Jönköping”. Slottsporten faller redan på dess tredje sida (V, s. 277), och när upprorsmännen rusar in på borggården väljer Rydberg att avsluta scenen, för att istället återge borgmästaren Nils Arvidssons tal till de upproriska, jämte Lars tankar om den pågående striden i förhållande till hans egen politiska och kyrkliga vision. Det är också anmärkningsvärt att upproret både inleds och hindras i *samma* kapitel, vilket innebär att faran tycks vara över innan eller omedelbart efter att den har uppstått; Rydberg gör alltså inte bruk av greppet att avsluta kapitlet innan kampen avgjorts, för att därigenom generera ett ytterligare spänningsmoment och locka läsaren med sig med hjälp av berättarteknisk retardering. Kapitel 19 avslutas med att de skyldiga straffas och att borgmästaren Nils Arvidsson, trots sin delaktighet i upprorshandlingarna, får löfte om kungens ”huldhet och skydd” (V, s. 292).

Kapitlets struktur är typisk för *Vapensmeden*, där det i allmänhet talas och grubblas hellre än handlas. Denna egenskap hos romanen bör rimligtvis kunna förklaras som ett resultat av en annan ambition, en som i viss mån står i konflikt med strävan att åstadkomma en varningsskrift, nämligen Rydbergs vilja att verka som folkbildare. Sedan 1876 hade han varit verksam som föreläsare, först vid Göteborgs stads undervisningsfond – föregångaren till Göteborgs högskola och universitet – sedan vid Stockholms högskola, där han tjänstgjorde som professor i kulturhistoria (1884–1889) och i de bildade konsternas teori och historia (1889–1895). De föreläsningsmanuskript som finns bevarade vid Kungliga biblioteket i Stockholm visar på en vilja att förmedla en bred, kulturhistorisk bildning till åhörarna.[36] Också *Vapensmeden* uppvisar spår av denna ambition, i form av längre utvikningar i sakprosans form. Här skall endast två exempel anges. När Gudmund under ett möte med ”Fritt ur hjärtat” redogör för sin tolkning av Albrecht Dürers träsnitt *Melencholia* (V, s. 135–138), är den i allt väsentligt identisk

34 ”Many events, which one could expect to have been presented as dramatic climaxes, are summarized rapidly, whereas routine events […] are presented extensively. The reversal of the traditional rhythm is naturally well suited to a fabula that reflects boredom, the emptiness of a person’s existence.” (Bal, 1997, s. 105)

35 Andra exempel kunde anföras. Det vad berättartid beträffar relativt utförliga kapitel 26 beskriver en mycket begränsad berättelsetid (låt vara att det inbegriper en tillbakablick), och står i mycket lös förbindelse med romanens huvudsakliga handling. Detta förhållande har tidigare antytts (jfr. t.ex. Beckman, 1892).

36 Föreläsningar vid Stockholms högskola (KB, L40:88).

med Rydbergs, såsom den presenteras i föreläsningarna vid Stockholms högskola.[37] När stigmanshövdingen Slatte senare berättar om sin syn på det mänskliga samhället och dess utveckling är hans tal i hög grad ett referat av tankarna i broschyren *Om fattgidoms-eländet*, anonymt utgiven av en bekant till Rydberg, provinsialläkaren Mortimer Hærén (1835–1899), i juni 1891.[38] I ett brev till Hærén förklarar Rydberg att han här riktar sig till ”en allmänhet, inom hvilken väl endast få ha lust att köpa och förmåga att läsa grundliga afhandlingar i sociologi”.[39]

I *Vapensmeden* finns alltså flera exempel på utförliga tal och tankegångar för vilka berättaren noga redogör, medan de dramatiska händelserna är få och snabbt förbigångna. Läsaren blir exempelvis sällan vittne till de konkreta moderniseringshändelserna. Det finns ett slags ovilja att uppvisa dessa skeenden, som med tanke på romanens roll som behövlig varningsskrift rimligen borde stå i centrum. Flera av dem återberättas istället i en kort sammanfattning, på betryggande avstånd i tiden. Dramatiken mattas också av att fokalisationsförhållandena har förändrats. Det är inte längre Gudmunds förtvivlade blick som präglar berättelsen om Lars härjningar, det är den distanserade (och distanserande) gesällen Fabbe som med sin humoristiska inställning tar udden av förändringen.

> – Ack, hvad ni gjort det vackert här, sade Fabbe och såg sig omkring med beundrande ögon. Den gamla linden är borta, som skräpade så mycket och minskade sommarens upplifvande stekvärme. Det gamla eldhuset är borta, som stod och skröt med det väldigaste timmer jag någonsin sett. Det var nog hednisk trolldom, som kom sådant timmer att växa fordomdags. Det högfärdiga järnstaketet borta och ersatt med ett enkelt, smakfullt träplank. Låt för all del icke måla det, magister Lars! […] Jungfru Maria, Vidrik Valandsson, förmodligen äfven hustomtarne äro borta. Behöfde ni besvärja dem, eller flyttade de frivilligt? Jaså, utan besvärjelse. Och smedjorna tomma numera. Det var tid på det, sedan släggorna bullrat här i ett par hundra år… (V, s. 308 f)

Meir Sternberg talar i sin bok *Expositional Modes and Temporal Ordening in Ficion* om den kvantitativa indikatorn, dvs. att det finns en logisk överensstämmelse mellan det textmässiga utrymme som ett specifikt element i berättelsen tilldelas och detta elements estetiska betydelse eller centralitet. Händelser som summeras är av underordnad betydelse och ju närmre berättartiden eller lästiden överensstämmer med berättelsetiden, desto mer centrala är de händelser som återberättas. Den kvantitativa indikatorn, menar Sternberg, avslöjar de urvalsprinciper som präglar texten och utgör därmed en betydelsefull faktor i läsarens tolkningsprocess; den hjälper henne att fastställa textens tendens (intentionen) och meningsstruktur.[40] Förhållandena kan förändras inom ett och samma verk.

> Even within the framework of a single work, therefore, we generally discover different

37 Rydberg påpekar själv likheterna: ”Själfva hufvudidén [med Dürers träsnitt] är, tror jag, lätt att finna. I en berättelse, kallad ’Vapensmeden’, har jag låtit en af de där skildrade personerna framställa denna grundtanke” (Föreläsningar vid Stockholms högskola, manuskript daterat 20.9.1892, i KB, L40:88).

38 Löwendahl, 1954, s. 358.

39 Viktor Rydberg till Mortimer Hærén, 8.8.1892 (Viktor Rydbergmuseet, Jönköping).

40 Sternberg, 1978, s. 17. För läsaren, preciserar Sternberg, är den kvantitativa indikatorn ofta den enda vägen till en tolkning: ”It is quite understandable that different writers, each with his own conception of life and poetics of art, should differ as to what fields of material merit (thorough) treatment. But the reader finds himself in an altogether different situation. Qua reader, he has no private artistic axe to grind. His only business is to endeavor to grasp the nature and functions of the compositional principles operating in the text, so that he may comprehend as fully as possible its structure of meaning. Having this in view, he cannot apply to the work any scale of intrinsic interest (including his own), because there is not a single one that is universally valid. He must, therefore, measure the value of narrative elements in terms of contextual significance, largely suggested by the quantitative indicator.” (Sternberg, 1978, s. 18.)

> ratios of represented time (i.e., the duration of a projected period in the life of the characters) to representational time (i.e., the time that it takes the reader, by the clock, to peruse that part of the text projecting this fictive period).[41]

Min läsning av Rydbergs sista roman innebär en nyansering av Sternbergs påstående, och visar på hur det litterära verket undslipper författarens syften. Romanförfattaren bör, heter det i Rydbergs essä ”I halfslummern”, ”öfvervägande skildra, huru i striden det, som ger vårt lif värde, oftast dukar under. Så är det ju i verkligheten och skildringen kan varda välgörande, om öfver densamma lägges färgtonen som tillkommer den: humorns eller sorgens eller harmens”. Rydberg har i *Vapensmeden* sökt följa denna regel; han har med harmens och sorgens färgtoner visat hur ”ädla och kraftiga karaktärer”, representerande vad som enligt honom själv ger livet dess bestående värden, lider upprepade nederlag i striden mot en starkare kraft.[42] Men om *Vapensmeden* är en varningsskrift som vill visa på moderniseringens faror och på hur det goda i världen dukar under i striden mot det onda – och det menar jag alltså att den är – då skulle den enligt Sternberg bättre tjäna sitt syfte genom att låta läsaren ägna mer tid åt förändringen än åt utförliga tal och tankegångar, eller med andra ord: ägna mer berättartid åt själva nederlaget, än åt beskrivningen av ”ädla och kraftiga karaktärer”.[43] Resultatet av den omkastade rytmen, *motrytmen*, blir att *Vapensmeden* framstår mindre som en uppskakande straffpredikan liknande den som Rydberg åstadkommit i (den med romanen ideologiskt besläktade) diktsviten ”Den nya Grottesången”[44] och mer som en samling stillastående tablåer, där lärda och konstnärliga huvudpersoner delar med sig av sin kunskap och erfarenhet.

41 Sternberg, 1978.
42 Rydberg, 1893, s. 306.
43 Om det godas nederlag, jfr. Rydberg, 1893, s. 306.
44 Rydberg, 1891b, s. 51–107.

Referenser

Bal, Mieke, Narratology. Introduction to the Theory of Narrative, 2 ed. (Toronto, 1997).

Beckman, Ernst, ”Tendens och skönhet. Anteckningar” i Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och Industri, 1892 (Stockholm, 1892), s. 351–364.

Björck, Staffan, Romanens formvärld. Studier i prosaberättarens teknik, 6 uppl. (Stockholm, 1970).

Böök, Fredrik, ”Vapensmeden” [med anledning av nyutgåvan av Viktor Rydbergs samlade skrifter, redigerade av Ingemar Wizelius], i Svenska Dagbladet 23.7.1945.

Castrén, Gunnar, ”Viktor Rydberg”, i Illustrerad svensk litteraturhistoria, red. Henrik Schück och Karl Warburg, 3 fullst. omarb. uppl., 7: Den nya tiden (Stockholm, 1932), s. 1–45.

Delblanc, Sven ”Vad rätt du tänkt. Viktor Rydberg och Göteborgsliberalismen”, i Den svenska litteraturen, [2 omarb. uppl., 2:] Genombrottstiden, red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc, (Stockholm, 1999), s. 160–177.

Excelsior! Albert Bonniers förlag 150 år. En jubileumskavalkad i brev, red. Daniel Hjorth, (Stockholm, 1987).

Granlid, Hans O., Vår dröm är frihet. En Viktor Rydbergbok (Stockholm, 1973).

Hagberg, Knut, Viktor Rydberg (Stockholm, 1928).

Hägg, Göran, Den svenska litteraturhistorien (Stockholm, 1996).

Levertin, Oscar, ”Viktor Rydberg och hans senaste arbeten” [Vapensmeden och Dikter. Andra samlingen], i Ord och bild. Illustrerad månadsskrift, 1892, s. 91–94 (Stockholm, 1892).

Löwendahl, Gösta, Vapensmedens Viktor Rydberg (diss. Lund, 1954).

Mattisson, Anki, ”Genusperspektiv på SAOB:s källor”, i LexicoNordica, 13 (Oslo, 2006).

[Osign.], ”Inledning”, i Viktor Rydberg, Singoalla. Vapensmeden. Ur romerska kejsare i marmor. Dikter, Svalans svenska klassiker (Stockholm, 1983), s. 5–6.

Rydberg, Susen, [Brev till Karl Warburg, 25.3.1896], blad 459–461 i Ep. V27:19.

——, [Brev till Karl Warburg, pingstdagen 1896], blad 464–465 i Ep. V27:19.

Rydberg, Den siste Athenaren (Göteborg, 1859, följetong i Göteborgs Handels- och Sjöfarts-tidning, 5 februari–8 juli s. å.) [= Rydberg, 1859a].

——, Den siste Athenaren (Göteborg, 1859, bokupplaga) [= Rydberg, 1859b].

[——,] [recension av Axel Krook, Tro och otro. En teckning med ett inledande förord af Victor Rydberg i form af svar på förf:s tillegnan (Stockholm, 1864)] [osign.], i Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning, 24.12.1864.

——, Vapensmeden. Hägringar från reformationstiden (Stockholm, 1891) [= V].

——, Dikter. Andra samlingen (Stockholm, 1891 [= Rydberg, 1891b].

——, [Brev till Mortimer Hærén, 8.8.1892], Viktor Rydbergmuseet, Jönköping.

——, ”Föreläsningar vid Stockholms högsk. 1892”, i L40:88, manuskriptet daterat 20.9.1892, bladen paginerade 1–9.

——, ”I halfslummern”, Ord och bild. Illustrerad månadsskrift, 1893 (Stockholm, 1893), s 302–306.

Sternberg, Meir, Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction (Baltimore, 1978).

Stolpe, Sven, ”Vapensmedens Viktor Rydberg”, i Aftonbladet, 17.6.1954.

Warburg, Karl, Viktor Rydberg. En lefnadsteckning, 1–2 (Stockholm, 1900).

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/026/

Historiografisk metafiktion och faktion: romantikens berättelse om den förstenade gruvdrängen Fet-Mats i två postmoderna versioner

Bo G Jansson
Litteraturvetenskap, Högskolan Dalarna, Falun
bgj@du.se

Postmodern berättarkonst är metafiktiv. Det betyder, att i denna epik tematiseras och problematiseras, samt även tendentiellt bryts ned, skillnaden mellan verklighetsskildring och fiktion. Härvid belysande är faktionen, det vill säga dokumentärromanen eller dramadokumentären, den litterära och filmiska berättelsetyp som mer tydligt än någon annan form av epik håller verklighet och fantasi, fakta och fiktion, i en och samma hand.

Faktionen är en postmodern genre av två skäl. För det första av ovan angivna orsak, genrens metafiktiva karaktär, dess problematiserande, och tendentiella nedbrytande, av distinktionen fiktivt och ickefiktivt berättande.

För det andra därför att genren tillintetgör idén om det suveräna författarjaget, det vill säga föreställningen om existensen av en enskild individuell och unik skapare bakom det litterära eller filmiska verket, en verklig diktare i ordets romantiska och moderna bemärkelse.

Detta sistnämnda, författarjagets förintande i dokumentärromanen och dramadokumentären, beror därpå att dessa genrers definierande kännetecken är förnimmelsen av att verkets handling inte bestäms och styrs av en enskild författarindivid utan istället av verkligheten, eller av den förmenta verkligheten, själv. Skrivaren eller skaparen av dokumentärromanen och dramadokumentären så att säga abdikerar som diktare, som författare i ordets romantiska och moderna mening, till förmån för ett av den historiska verkligheten själv skapat händelseförlopp.

Vid sidan av faktionen är den så kallade historiografiska metafiktionen (termen Linda Hutcheons) postmodernismens mest karakteristiska form av berättelse. Utmärkande för det enskilda verket inom denna kategori av epik är för det första att handlingen synes anknyta till historisk verklighet, för det andra att språk och stil ger ett ålderdomligt intryck, gärna ter sig som en imitation av formerna i 1700- eller 1800-talets romaner, samt för det tredje att den historiska verkligheten gestaltas som aldrig direkt gripbar. Referenten, den historiska verkligheten, uppfattas här inte som alldeles obefintlig men däremot som oåtkomlig. ”Historiographic metafiction”, säger Linda Hutcheon, ”blurs the distinction […] between ’texts’ and

'lumps' – things made and things found […]. It suggests that there *were* lumps – historical personages and events – but that we know them only as texts today."[1]

Den historiografiska metafiktionen är, liksom faktionen, på en och samma gång historieskrivning, historiefilosofi och metadiktning. Dessa två genrer är också postmodernismens mest framträdande berättelsetyper. De uttrycker gemensamt postmodernismens huvudtema: representationens kris i det sena 1900- och det tidiga 2000-talet.

I denna uppsats kommer jag att närmare uppmärksamma två berättelser som företräder just de två nämnda episka formerna. Den första av dessa är Julian Barnes novell "The Story of Mats Israelson" (i författarens *The Lemon Table*, 2004). Barnes novell representerar den historiografiska metafiktionen.

Den andra berättelse som jag här närmare kommer att beröra företräder faktionen. Det är fråga om ett seriealbum skapat av Maria Bergström, Susanne Jobs och Per-Anders Nilsson med titeln *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* (2005). Albumet är översatt till engelska under titeln *Fet-Mats: The Terrible Fate of a Miner* (2005) samt till tyska under titeln *Fet-Mats: Das schreckliche Schicksal eines Grubenarbeiters* (2005).

Gemensamt för de två verken är att handlingarna i dem båda knyter an till den så kallade Fet-Mats-historien, det vill säga berättelsen om den unge gruvarbetare, Mats Israelsson från Boda by i Svärdsjö två mil utanför Falun som, i den historiska verkligheten, omkom genom en rasolycka i Falu gruva under 1670-talets senare hälft och vars kropp återfanns sensationellt välbevarad och till synes förstenad 1719. Fet-Mats märkliga konservering berodde på att han under sin förvaring i gruvan legat i starkt vitriolhaltigt vatten.

Fet-Mats stelnade kropp blev under åren 1720-1749 utställningsföremål vid Falu gruva. Efter hand bröts emellertid kroppen ned och började avge liklukt. Därför begravdes den. Det skedde 1749 under högtidliga former. Fet-Mats lik lades i en gammal prästgrav under golvet i Stora Kopparbergs kyrka i Falun. Liket togs sedan upp för ny begravning på kyrkogården två gånger under 1800-talet. Kroppen begravdes sedan ytterligare en sista gång på Stora Kopparbergs kyrkas kyrkogård 1930. Fyra år senare uppsattes en minnessten över graven.

Under åren 1720-1721, strax efter fyndet av den döde Fet-Mats, blev hans kropp föremål för vetenskapliga undersökningar i Uppsala. Utforskandet av Fet-Mats lik resulterade i en uppsats av Adam Leyel som publicerades på latin i Sveriges vid denna tid enda vetenskapliga tidskrift *Acta literaria Sveciae* (1722). Latinöversättningen spred kännedom om Fet-Matshändelsen i den lärda världen runt om i Europa.

I Leyels uppsats meddelas bland annat att Fet-Mats dog 1670 samt vidare att han, när han återfanns 1719, direkt igenkändes av sin fästmö Margreta Olsdotter, nu en gammal gumma. Vid återseendet återuppväcktes, heter det i Leyels text, Margretas kärlek till den trolovade.

Leyels uppgifter om fästmöns igenkännande av Fet-Mats och hennes då nyväckta kärlek är helt korrekta. Däremot inte Leyels påstående att Fet-Mats dog redan 1670. Vi vet idag, genom bevarade dokument i Falu gruvas arkiv, att Fet-Mats med största sannolikhet dog först 1677 (eller möjligen 1676).

Leyels felaktiga uppgift om Fet-Mats dödsår har dock sin betydelse. Tilltron till denna under 1700- och 1800-talen förde med sig att det under dessa sekel allmänt antogs att Fet-Mats låg förvarad i Falu gruva i ungefär femtio år.

Detta förhållande, i kombination med Leyels ord om fästmöns nyväckta kärlek till fästmannen vid återseendet av honom, inspirerade under romantiken många skriftställare, främst diktare i Tyskland, till skapandet av poem, noveller och skådespel byggda på Fet-Mats-motivet.

Först ut på plan var läkaren och filosofen Gotthilf Heinrich Schubert, vilken i sin bok *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808), tog fasta på Leyels uppgift om Fet-Mats cirka femtioåriga förvaringstid i Falu gruva och med utgångspunkt i denna beskrev mö-

tet 1719 mellan den sedan länge döde men till synes unge Fet-Mats och hans levande men gamla fästmö som ett guldbröllop (!).

Denna poetiska idé om guldbröllop övertogs sedan av en hel mängd diktare under 1800-talet, främst tyska sådana men även svenska. Som exempel kan nämnas Euphrosynes, Julia Christina Nyberg, bearbetning av Fet-Mats-motivet i form av dikten *Guldbröllopet* (1828).

Orsakerna till Fet-Mats-historien stora spridning i europisk dikt under romantiken är två. För det första den omorientering som skedde vid denna tid av kulturlivets huvudsakliga intresseinriktning från söder till norr, från den romanska och till den germanska kultursfären, den rörelse som Anton Blanck benämnt ”Den nordiska renässansen”.[2]

Till skillnad från tidigare – när antikens Rom, renässansens Italien och klassicismens Frankrike regerade i den estetiska världen – lyftes nu de nordeuropeiska ländernas – Englands, Tysklands, Danmarks och Sveriges – litteratur och konst fram på den kulturella scenen.

Den andra orsaken till intresset för Fet-Mats-berättelsen under romantikens epok var att denna berättelse kunde brukas för att uttrycka romantikens idealistiska filosofi, det vill säga tanken om ett intimt samband, inte en fundamental åtskillnad, mellan materia och ande. Det är på just detta sätt historien om Fet-Mats används av Gotthilf Heinrich Schubert. Han betraktar guldbröllopet mellan Fet-Mats och hans fästmö Margreta som en förening av materia (Fet-Mats döda kropp) och ande (Margretas levande kärlek).

Det mest pregnanta, och konstnärligt främsta, uttrycket för det idealistiska bruket av Fet-Mats-historien är Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns novell *Die Bergwerke zu Falun* (1819). Hos Hoffmann förvandlas Fet-Mats-berättelsen till en fantastisk historia där fantasi och verklighet, ande och materia, sammanvävs på ett sätt som gör dessa storheter helt omöjliga att klart separera från varandra.[3]

Fet-Mats-gestalten i Hoffmanns novell, benämnd Elis Fröbom, dör sinnessjuk i Falu gruva efter att där ha sammanträffat med en bergsdrottning och med en gruvarbetare som går igen efter att han långt tidigare omkommit i gruvan. Liksom hos Schubert återfinns den avlidne huvudpersonen precis femtio år efter sin död och igenkänns av sin fästmö, hos Hoffmann kallad Ulla Dahlsjö.

Diktandet kring Fet-Mats-historien i romantisk anda fortsatte under hela 1800-talet. Några exempel, utöver de redan nämnda, är två noveller av Johann Peter Hebel (*Unverhofftes Wiedersehen*, 1810) och Friedrich Hebbel (*Treue Liebe*, 1828). Vidare föreligger Adam Oehlenschlägers versdrama *Den lille Hyrdedreng* (1818), Franz von Holsteins opera *Der Haideschacht* (1866), Gracia Pierantoni-Mancinis poem *La miniera di Faluna* (1879) och Alfred Tennysons dikt *Tomorrow* (1885).

Slutligen skall nämnas också Richard Wagners operalibretto *Die Bergwerke zu Falun* (1842) och Hugo von Hofmannsthals symbolistiska skådespel *Das Bergwerk zu Falun* (1899). Wagners och Hofmannsthals Fet-Mats-verk är båda tydligt inspirerade av E.T.A. Hoffmanns novell *Die Bergwerke zu Falun*. Hos Wagner och Hofmannsthal äger, liksom hos Hoffmann, huvudpersonerna namnen Elis Fröbom och Ulla Dahlsjö.

Under 1900-talets första hälft, högmodernismens period, minskade intresset för Fet-Mats-motivet påtagligt. Ingenting av litterärt värde kring detta motiv skapades under denna tid. Under 1900-talets senare hälft emellertid, togs Fet-Mats-historien upp till behandling i några få utländska och svenska konst- och diktverk. Bland dessa kan nämnas Rudolf Wagner-Régenys opera *Das Bergwerk zu Falun* (1961), en tonsättning av Hugo von Hofmannsthals skådespel med samma titel, samt Ivar Lo-Johanssons *Fet-Mats* (i författarens novellsamling *Passionerna*, 1968).

Speciellt med Lo-Johanssons gestaltning av Fet-Mats-berättelsen är att den äger en detaljrikedom och realism som ingen tidigare version av samma historia. Lo-Johanssons framställning äger rentav karaktären av faktion eller dramadokumentär. Författaren skaffade sig, när han planerade skrivandet av sin novell, till skillnad från alla föregångare inom fältet Fet-Mats-

diktning, ordentliga historiska kunskaper i ämnet. Härvid belysande är till exempel, att Lo-Johansson i sin skildring, som den förste av alla som författat skönlitterära Fet-Mats-berättelser, anger korrekt dödsår för huvudpersonen, det vill säga 1677.

Fet-Mats-figuren hos Lo-Johansson heter, precis som i den historiska verkligheten, Mats Israelsson. Detta är fallet i endast ett enda tidigare skönlitterärt verk baserat på Fet-Mats-motivet, nämligen Georg von der Haldes efterromantiska versepos *Der Bergmann von Falun: eine Bergmannsmär* (1902).

Intresset för Fet-Mats-motivet var, som ovan framgått, särskilt starkt under 1800-talet och romantikens period men mera svalt under större delen av 1900-talet, modernismens epok. I vår tid emellertid, under postmodernismens era med början vid 1900-talets slut, har Fet-Mats-historien fått nytt liv. Thomas Eicher konstaterar (1996):

> Seit mehr als einem halben Jahrhundert [1900-talets första hälft] wurde der Stoff vom Bergwerk zu Falun nicht mehr zum literarischen Gegenstand gemacht. Das hat gewiß seine Gründe in der Weltsicht und Geisteshaltung des modernen Menschen. Nur die Postmoderne der 80er Jahre hätte die Geschichte für den Leser entdecken können.[4]

Vilka är orsakerna till detta förhållande, att Fet-Mats-berättelsen är gångbar hos den postmoderna men inte hos den moderna människan?

Ett av svaren på frågan är postmodernismens eklektiskt tillbakablickande förhållningssätt till skillnad från modernismens framåtsyftande ambition. Modernisten och den moderna människan söker, renhjärtat och allvarligt, det radikalt nya, det aldrig tidigare skådade. Den postmoderna individen däremot, är en återbrukande varelse. Han eller hon kläder sig, fullt medvetet och helt bekymmersfritt, i gamla lånta fjädrar, i det av moderniteten förkastade äldre kulturarvet. Fet-Mats-historien idag är just en sådan gammal lånt fjäder.

Modernismen är renodlande och sorterande. Den arbetar abstraherande och minimalistiskt efter principen ”less is more” samt särskiljer strängt mellan yta och djup, mellan fantasi och verklighet, mellan tro och vetande samt mellan språk och värld. Modernismen är autenticitetssökande. Den sätter originalet och djupet framför kopian och ytan.

Postmodernismen verkar i motsatt riktning. Här härskar fältropet ”less is bore”. Det festligt pråliga och det konkret figurliga, verklighetens synliga ytskikt, sätts framför modernismens djupträngande abstraktioner. Hos postmodernismen särskiljes heller inte bestämt mellan kopia och original, mellan yta och djup, mellan fantasi och verklighet eller mellan språk och värld. Liksom många romantiker under 1800-talet, celebrerar postmodernisterna det sublimt gräns-, form- och bottenlösa.

Modernismen är epistemologiskt inriktad, det vill säga sanningssökande. Hos modernismen underförstås därför att sanning, det rent autentiska bortom språket, verkligen existerar. Hos postmodernismen ifrågasätts just denna modernitetens utgångspunkt. Själva verklighetsgrunden är hos postmodernismen problematiserad. Denna riktning är därför, liksom också 1800-talsromantiken var det, inte epistemologiskt utan istället ontologiskt orienterad.

Moderniteten och modernismen är förbundna med nationalstaten och med industrisamhället. Postmodernismen däremot, hör hemma i postindustrialismens värld. I denna föreligger en spänning mellan, inte som i industrisamhället nationellt och internationellt, utan istället regionalt och globalt. Fet-Mats-historien är väl ägnad att ge uttryck för denna spänning. Detta därigenom att Fet-Mats-berättelsen alltid, så länge den existerat, varit både en internationell och en utpräglat lokal angelägenhet.

Fet-Mats har däremot aldrig, på samma sätt som stora historiska svenska hjältar – sådana som Engelbrekt, Gustav Vasa och Karl XII – varit nära förbunden med nationalstaten Sverige. Istället har Fet-Mats, redan från början, ända från det ögonblick han blev ett utställningsföremål, både i Sverige och utomlands, varit förknippad med den lilla gruvstaden Falun långt uppe i norr. Fet-Mats hör hemma i Europa och i Falun men inte i Sverige.

I modernismens värld, industrisamhället under 1900-talet, skapades enskilda stora konstverk, djupsyftande artefakter som stod utanför det rent kommersiella livet, utanför själva samhället. Här härskade idén om konstens autonomi. I postmodernismens värld, det postindustriella mediasamhället, är förhållandet det omvända. Här framstår gränsen mellan konst och samhälle, mellan estetik och ekonomi, som upplöst. Begreppet konst ersätts av fenomenet upplevelseindustri.

Falu gruva, den miljö som bildar ram kring Fet-Mats-historien, är idag just en upplevelseindustri. Gruvan blev det efter nedläggningen av malmbrytningen under tidigt 1990-tal och efter att gruvan världsarvsförklarats år 2001. Det i nutiden nyvaknade intresset för Fet-Mats-historien hänger nära samman med just denna omvandling av Falu gruva från malmindustri till turistinriktad museal verksamhet.

I denna museala verksamhet intar Fet-Mats rangplatsen. Han gör detta därför att han är den mest kände av alla som någonsin varit anställd vid Falu gruva. Han ger gruvan ett individuellt ansikte på ungefär samma sätt som Jan Guillous Arn och Astrid Lindgrens Pippi Långstrump ger sådana ansikten åt Västergötland respektive Vimmerby-trakten.

Fet-Mats kan, genom sin förknippning med Falu gruva, betraktas som ett slags världsarv i ett världsarv. Härigenom ger han särskilt tydligt uttryck åt ovan nämnda spänning mellan globalt och regionalt. Detta därför att världsarvs-tanken i sig pregnant formulerar just denna motsättning. Varje enskilt världsarv är å ena sidan, per definition, en global angelägenhet, hela världens egendom, och å andra sidan, också per definition, en företeelse med en bestämd lokal tillhörighet.

Fet-Mats-berättelsens centrala plats i världsarvet Falun är huvudorsaken till denna berättelses renässans under det senaste decenniet. Under inget tidigare årtionde har så mycket producerats, med anknytning till Fet-Mats-historien, som under 2000-talets första decennium.

Hit hör skrifter, såväl sakprosa som skönlitteratur, samt dessutom, så som kan förväntas i dagens mediasamhälle, även produktioner av annat slag, sådant som inslag på Internet, serieteckningar samt film. Till detta kommer en permanent utställning kring Fet-Mats-historien på central plats i Falu gruvas museum.[5]

Inte endast i kvantitativt, utan även i kvalitativt hänseende, mäter sig Fet-Mats-berättandet under 2000-talets första årtionde väl med motsvarande från äldre tid. Julian Barnes tidigare nämnda novell, ”The Story of Mats Israelson” är, vid sidan av E.T.A. Hoffmanns tidigare berörda berättelse *Die Bergwerke zu Falun*, det konstnärligt kanske mest avancerade som någonsin författats inom området Fet-Mats-epik.

Allt Fet-Mats-berättande handlar tematiskt om ett och detsamma: liv, död och kärlek. I Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* och i Barnes ”The Story of Mats Israelson” tillkommer emellertid ytterligare dimensioner som ger dessa två verk en alldeles speciell tematisk komplexitet. Hos Hoffmann handlar det, på romantiskt vis, om spelen mellan fantasi och verklighet och mellan ande och materia. Och hos Barnes rör det sig, på postmodernt sätt, om relationen mellan yta och djup, mellan språk och värld.

Handlingen och huvudinnehållet i Barnes novell är följande. Till att börja med omtalas, av en anonym och allvetande extradiegetisk berättare, en altartavla från det trettioåriga krigets tid i en kyrka belägen vid en sjö samt sex hästställar utanför kyrkan:

> In front of the church, which contained a carved altar brought from Germany during the Thirty Years War, there stood a row of six horse stalls. Made from fir cut and seasoned within a gull's cry of the town's crossroads, they were undecorated, even unnumbered. Yet their simplicity and apparent availability were deceptive. In the heads of those who rode to the church, and also of those who walked, the stalls were numbered from left to right with the numbers one to six, and were reserved for the six most important men in the neighbourhood. A stranger who imagined he had the right to tie up his horse while

> enjoying the *Brännvinsbord* at the Centralhotellet, would emerge to find his beast wandering down by the jetty, gazing out at the lake.[6]

Orden ”*Brännvinsbord*” och ”Centralhotellet” gör klart för läsaren att berättelsens handling utspelas i Sverige.

Härefter introduceras huvudpersonen, sågverksdirektören Anders Bodén. Han är, vid handlingens början 1898, en betydande person i den stad som skildras och därför förärad ett av de sex häststallarna. Han är gift med Gertrud. Äktenskapet är dock olyckligt. Bodén är förälskad i Barbro, hustru till apotekaren Axel Lindwall.

Ett platonskt kärleksförhållande uppstår mellan Anders och Barbro. I trakten skvallras om deras relation. Anders och Barbro känner sig iakttagna när de träffas.

Anders hustru Gertrud är, till skillnad från Anders själv, född i den stad där paret bor. Barbro och Axel Lindwall är nyinflyttade.

Eftersom Anders inte är född i trakten känner han sig inte helt hemma där. Trots denna brist på hemmahörighet tar Anders på sig uppdraget att på fritiden fungera som ortens turistguide:

> Though not born in the town, he took it upon himself to show others its sights; visitors would find themselves at his insistence climbing the *klockstapel* beside the church. Leaning one arm against the bell-block, Anders would point out the brickworks; beyond it, the deaf-and-dumb asylum; and just out of sight the statue marking the spot where Gustavus Vasa addressed the Dalecarlians in 1520. A hefty, bearded and enthusiastic man, he would even suggest a pilgrimage to the Hökberg, to view the stone recently placed there in memory of the jurist Johannes Stiernbock. In the distance, a steamboat tracked across the lake; below, in its stall, his horse waited.[7]

Passagen gör klart att vi befinner oss i en stad i Dalarna belägen vid en sjö. Omtalandet av klockstapeln vid sidan av kyrkan samt Gustav Vasa-statyn i kyrkans närhet kan leda läsaren till en förmodan att den stad och den sjö det är fråga om är Mora och Siljan.

Mora ligger just vid Siljan och har verkligen en kyrka med klockstapel samt en Gustav Vasa-staty i kyrkans närhet. Vidare kan det ”Hökberg” som omtalas i passagen ovan föra tankarna till orten Hökberg utanför Mora.

Vid närmare reflektion kring de citerade raderna tillstöter emellertid problem vid identifieringen av staden ifråga som Mora. Gustav Vasa-statyn i Mora uppställdes först 1903, alltså fem år efter det att handlingen i passagen ovan utspelas. Och uppgiften om den sten som nyligen placerats vid Hökberg ”in memory of the jurist Johannes Stiernbock” pekar i själva verket mer i riktning Rättvik än Mora. I Rättvik nämligen, på Hökberget där, restes år 1896 en minnessten över professorn i lagfarenhet Johannes Stiernhöök (1596-1675).

Vid Rättviks kyrka vidare, men inte vid Moras kyrka, finns, liksom i Barnes novell, gamla häststallar. Vid Rättviks kyrka, och vid Siljans strand, finns en bautasten, rest 1893, som minner om Gustav Vasas besök här 1520. Men stenen är inte, såsom anges hos Barnes, en staty. Dessutom finns vid Rättviks kyrka inte, och fanns heller inte under 1800-talet, någon klockstapel. Vare sig Rättviks eller Moras kyrkor har, såsom kyrkan i Barnes berättelse, någon altartavla från 1600-talet.

Alltså: den stadsmiljö med kyrka som skildras i ”The Story of Mats Israelson” är i själva verket en ihopfantiserad miljö som visserligen vagt erinrar om orterna Rättvik och Mora men som egentligen inte äger någon existens i sinnevärlden.

Genom denna brist på överensstämmelse mellan ord och verklighet i Barnes novell kommer här en tematik till uttryck som är central i författarens böcker, nämligen en skepsis vad gäller språkets förmåga att fånga världen, en insikt om språkets otillräcklighet som verklighetsförmedlare, en förnimmelse av referentens ogripbarhet och frånvaro.

Merritt Moseley formulerar, under hänvisning till postmodernt tänkande och till Barnes roman *Flaubert's Parrot* (1984) samt dess berättare Geoffrey Braithwaite, på följande sätt nämnda tematik:

> The traditional view is that words refer to things, or, to be slightly more accurate perhaps, words stand for mental concepts, which in turn answer to things in the world. Postmodern thinkers have denied that language has this referential function, or ability. In *Flaubert's Parrot* Barnes or Braithwaite seems to share their scepticism. How can language refer to the world? How can books refer to the world? Can one ever know the truth? Is there a truth?[8]

Upplevelsen av språkets otillräcklighet kommer i "The Story of Mats Israelson" till uttryck också genom själva Fet-Mats-historien, berättelsen om Mats Israelsson.

Denna historia berättas av Anders Bodén för den kvinna han älskar, Barbro Lindwall. Anders känner sig, i sitt olyckliga äktenskap, som den döde Fet-Mats i Falu gruva. Han vill väckas till nytt liv genom Barbros kärlek. För att vinna denna kärlek, och i syfte att förklara sig för Barbro, i avsikt att för henne kunna beskriva sin själsliga död, använder sig Anders av Fet-Mats-historien.

Han berättar denna historia för Barbro när de båda vid ett tillfälle befinner sig ombord på en ångbåt på Siljan. Först emellertid, skildrar Anders, på ett sätt som väcker Barbros intresse, sin verksamhet som sågverksdirektör. Han beskriver för Barbro också fackmässigt och fängslande hur skog hanteras, hur timmer behandlas och sorteras. Under tiden noterar Anders ett utsiktstorn på Siljans strand. Anders får för sig att någon från tornet spionerar på honom och Barbro. Anders känner sig generad och därför, när han äntligen förverkligar sin plan att för Barbro återge historien om Mats Israelsson, så misslyckas han helt med berättandet. Barbro uppfattar historien som bara en legend, en fantasiberättelse förmedlad av turistguiden Anders. Hon förstår inte alls hans djupare syftning, hans ambition att till henne förmedla sina äkta känslor av djup kärlek.

Anders tvingas inse att han är, såsom berättare, ingenting annat än en turistguide. Han accepterar tillfälligt denna roll, lämnar Mats Israelsson-historien därhän, och skildrar istället för Barbro, återigen på ett för henne intresseväckande sätt, ett turistbesök han en gång gjort i den stora koppargruvan i Falun.

Anders ger emellertid inte slutgiltigt upp sitt försök att, genom berättelsen om Mats Israelsson, kunna förmedla sina djupare känslor för Barbro. Under två veckor, efter mötet med Barbro på ångbåten på Siljan, övar sig Anders flitigt i konsten att på det rätta sättet – det djupa sättet och inte på turistguidens ytliga manér – framföra Mats Israelsson-historien. Anders har ständigt denna historia i tankarna:

> For the next two weeks, he did not allow himself to dream. He did not need to dream because everything was now clear and real and decided. He went about his work and in free moments thought about how she had not attended to the story of Mats Israelson. She had assumed it was a legend. He told it badly, he knew. And so he began practising, like a schoolboy learning a poem. He would tell it her again, and this time she would know, simply from the way he told it, that it was true. It did not take very long. But it was important that he learn to narrate it just as he had narrated the visit to the mine.
>
> In 1719, he began, with some fear that the distant date might bore her, but also convinced that it gave the story authenticity. In 1719, he began, standing on the dock waiting for the return steamer, a body was discovered in the copper-mine of Falun. The body, he continued, watching the shoreline, was that of a young man, Mats Israelson, who had perished in the mines forty-nine years previously. The body, he informed the gulls which were raucously inspecting the boat, was in a state of perfect preservation. The reason for this, he explained in some detail to the belvedere, to the deaf-and-dumb

> asylum, to the brickworks, was that the fumes of the copper vitriol had inhibited decomposition. They knew that the body was that of Mats Israelson, he murmured to the dockhand on the jetty catching the thrown rope, because it was identified by an aged crone who had once known him. Forty-nine years earlier, he concluded, this time under his breath, in hot sleeplessness as is wife growled gently beside him and a wind flapped the curtain, forty-nine years earlier, when Mats Israelson had disappeared, that old woman, then as young as him, had been his betrothed.[9]

Längre än så kommer dock aldrig Anders med förverkligandet av sin Mats Israelsson-plan. Han och Barbro glider ifrån varandra.

Och åren går. Ett par decennier in på 1900-talet, tjugotre år efter Anders och Barbros möte på ångbåten på Siljan, drabbas Anders av cancer och läggs in på lasarettet i Falun. Här skriver han ett brev till Barbro och ber om ett sista sammanträffande med henne. Barbro meddelar i ett svarsbrev att hon kommer att besöka honom. Anders, som varje dag i tjugotre års tid, haft berättelsen om Mats Israelson i tankarna, gör nu ett sista försök att, genom denna historia, förmedla sina känslor av kärlek till Barbro. Men han misslyckas även denna gång. Barbro stöts, vid sitt besök på sjukhuset i Falun, bort av Anders. Hon uppfattar honom som bara en liderlig förförare. Hon vänder genast hem igen. Novellen ”The Story of Mats Israelson” slutar med den ensamme Anders Bodéns död på lasarettet i Falun.

”The Story of Mats Israelson” är, som tidigare påpekats, en historiografisk metafiktion. Novellen är detta för det första på grund av dess tematik, språkets och berättandets oförmåga att nå fram till referenten, att avtäcka verkligheten i oförmedlat ren form. Anders Bodén söker genom språket och berättandet, historien om Mats Israelsson, förmedla denna djupa verklighet. Hans åhörare emellertid, det vill säga Barbro, uppfattar bara ytan, reducerar Anders till blott en legendskapare, till bara en turistguide.

Det andra skälet till att Barnes novell är en historiografisk metafiktion är dess formellt sett ålderdomliga karaktär. Berättelsen kan, som påpekats av Caroline Moore, liksom även Barnes tidigare roman *Flaubert's Parrot*, leda tankarna bakåt till fransk 1800-talsprosa. Sådana drag i novellen som, säger Moore, ”scrupulous observation, slow pacing, and a wonderful trick of referring back to small past sightings” har över sig, konstaterar Moore, ”a strong air of [Guy de] Maupassant”.[10]

Men ”The Story of Mats Israelson” pekar inte bara bakåt till 1800-talet i frankofil riktning. Novellen kan också uppfattas som ett sent utskott på det gamla träd som är romantikens nordiska renässans. Precis som under denna nordiska renässans ute i Europa, betraktas i Barnes berättelse Norden och Sverige som någonting annorlunda, någonting främmande och exotiskt. Svenska ord i novellen – som till exempel ”*Brännvinsbord*”, ”Centralhotellet” och ”*klockstapel*” – bidrar, i öronen på Barnes engelsktalande publik, till skapandet av en förnimmelse av exotism, men också av äkta lokalfärg och historisk trovärdighet.

En finess i texten, som subtilt medverkar till den historiska trovärdigheten, är att Anders Bodén, när han berättar om Mats Israelsson, föreställer sig att denne gruvdräng låg död i Falu gruva i fyrtionio år. Idag vet vi, som tidigare påpekats, att Mats Israelsson förvarades i gruvan i bara fyrtiotvå eller fyrtiotre år. Men under 1800-talet, när Anders Bodén levde, var just den uppfattning han har, att Mats Israelsson låg avliden i Falu gruva i fyrtionio år, en allmänt accepterad sanning.

Novellen ”The Story of Mats Israelson” kan tolkas som ett slags allegori över modernismens död och postmodernismens födelse. Anders Bodén är den modernistiske konstnären som söker det autentiskt verkliga under språkets och berättandets yta men som tragiskt, till sin förtvivlan, tvingas se sig besegrad av just språkytan, av den sida av Anders själv som är blott den legendskapande turistguiden, den postmoderna upplevelseindustrins företrädare.

Steget från modernismen till postmodernismen, från verklighetsdjupet till språkytan, gestaltas alltså hos Barnes som tragiskt. Så är emellertid inte alls fallet i det andra verk som i

denna uppsats är föremål för analys, nämligen Maria Bergströms, Susanne Jobs och Per-Anders Nilssons faktion och seriealbum *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde*.

I detta verk har postmodernismens verklighets- och språkförståelse fullständigt segrat. Här har språkytan företräde framför verklighetsdjupet. Visserligen har de tre skaparna av *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* – Bergström, Jobs och Nilsson – liksom alla andra producenter av faktionsberättelser, av dramadokumentärer, ambitionen att hålla framställningen nära den historiska verkligheten. Förhållandet markeras i seriealbumets efterord där några personer – bland dem chefen för Falu gruvas museum Daniels Sven Olsson – avtackas för sakupplysningar kring den historiske Fet-Mats. Det viktiga emellertid, för skaparna av *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* är inte den historiska sanningen utan istället möjligheten att, med hjälp av den dokumenterade historiska verkligheten, men också genom fantasifulla förvridningar av densamma, kunna åstadkomma en underhållande, spännande och färgstark berättelse.

Förhållandet mellan verklighet och fantasi, fakta och fiktion, i *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* kommenteras i verkets inledning. Det heter här:

> Det kan vara på sin plats att nämna att alla personer i berättelsen har funnits på riktigt, utom möjligen Pilbo Stina och Per Hansson. De hette i så fall något annat.[11]

De två här namngivna personerna, Pilbo Stina och Per Hansson, spelar framträdande roller i *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde*. Pilbo Stina är rival till Margreta Olsdotter om Fet-Mats, det vill säga Mats Israelssons, gunst. Per Hansson är arbetskamrat till Mats Israelsson i Falu gruva. När Mats krossas till döds av ett ras i gruvan 1677 är han där nere som ersättare för Per Hansson.

Både Pilbo Stina och Per Hansson är i stora stycken rena fantasiskapelser. De är dock inte hämtade helt ur tomma luften. Dokument från tidigt 1700-tal gör klart att Fet-Mats, när han dog i Falu gruva, verkligen befann sig där nere som ersättare för en kamrat. Vi vet dock ingenting alls närmare om denne person och heller inte hans namn. Vidare framgår av dokument från tidigt 1700-tal att Margreta Olsdotter, vid upptäckten av den döde Fet-Mats 1719, inte var ensam om att göra anspråk på att ha varit Fet-Mats käresta. Ytterligare en gammal kvinna framträdde med samma anspråk. Denna Margretas rival, om vilken vi ingenting närmare vet, och Fet-Mats anonyme arbetskamrat bildar den historiska bakgrunden till Pilbo Stina och Per Hansson i *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde*.

Som ovan framgått finns i seriealbumet *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde*, liksom i Julian Barnes novell ”The Story of Mats Israelson”, en insikt om ett motsatsförhållande mellan språk och värld, mellan fiktion och verklighet, men denna spänning framstår i *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* inte alls, på samma sätt som hos Barnes, som ett stort problem, som ett hinder för berättandet. I seriealbumet *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* beklagas inte, utan istället firas möjligheten, den postmoderna möjligheten att på faktionsvis, på dramadokumentärt sätt, hålla fiktion och verklighet i en och samma hand. Motsatsförhållandet mellan språk och värld gestaltas här inte, såsom hos Barnes, som problematiskt och tragiskt utan betraktas istället lättsinnigt och bekymmerslöst,

Vad gäller handlingen i *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde*, förmedlad genom 230 bildrutor i färg tecknade av Per-Anders Nilsson, utmärks den av att den sträcker sig längre fram i tiden än i någon annan Fet-Mats-berättelse.

Startpunkten är någon gång under 1670-talet när Fet-Mats, det vill säga Mats Israelsson, i unga år lämnar hembyn Boda nära Svärdsjö för att söka arbete i Falu gruva. Sedan får vi följa Mats på hans fortsatta livsväg i Falun tillsammans med fästmön Margreta fram till Mats död i gruvan 1677. Härefter skildras återupptäckten av hans kropp 1719 och Margretas igenkännande av honom samt vidare utställandet av honom och sedan hans begravning 1749 i Stora

Kopparbergs kyrka. Även Mats sista begravning 1930 åskådliggörs i bild samt resandet av minnesstenen över honom 1934.

Den enda tidigare Fet-Mats-skildring, i vilken handlingen når ända fram till resandet av minnesstenen över Mats 1934, är Ivar Lo-Johanssons tidigare nämnda novell ”Fet-Mats”. Men handlingen i seriealbumet *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* sträcker sig, därigenom att den är försedd med en ramberättelse i ord som innehåller en intervju med en nu levande släkting till Fet-Mats, ännu längre fram i tiden, nämligen till 2005. Det heter i ramberättelsen:

> **Falun, torsdagen den 17 mars 2005**
> Idag på ett café träffade vi en man som visade oss två mynt. De var mörka och nötta men med årtalen fullt läsbara. På det ena myntet stod året 1677 inpräglat, samma år som gruvdrängen Mats Israelsson försvann i gruvan. Vi höll i mynten, våra ögon såg vad som stod där men ändå förstod vi det inte. Kunde inte tro det. Mannen som satt mitt emot oss nickade sakta och log. Så berättade han att det ena myntet mycket riktigt var den daler som Mats burit som amulett. På det andra myntet fanns året 1719 präglat, det år man återfann den försvunne gruvdrängen. Det myntet hade tillhört Margreta som före sin död hade lämnat över dem till Anders Israelsson, Mats bror, med en bön om att mynten aldrig skulle skiljas åt. Hennes önskan har besannats. Släkten Israelsson har genom nio generationer vårdat dessa klenoder. Mannen som idag har mynten i sin vård, den man vi nyss träffat, är ättling i rakt nedstigande led till Mats bror Anders. Än idag bor släkten kvar på gården i Boda by i Svärdsjö.[12]

Den ”ättling i rakt nedstigande led” till Fet-Mats bror Anders som här berättar om två mynt från 1677 respektive 1719 är Bertil Israels (född 1946). Han är idag ägare till den gård i Boda by, Svärdsjö, där Fet-Mats växte upp vid 1600-talets mitt. I efterordet till *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* namnges han samt avtackas för sin medverkan i seriealbumet.

Bertil Israels medverkar även i en dokumentärfilm i vilken han också förtäljer ungefär samma mynthistoria som den i citatet ovan. Denna dokumentärfilm, gjord av Björn Bergman (2005), äger titeln ”Bertil Israels i Boda berättar om Fet-Mats”.[13]

Vissa viktiga skillnader föreligger dock mellan de två versionerna av mynthistorien i dokumentärfilmen respektive i *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde*. I sistnämnda verk görs gällande att Israels hävdar att myntet från 1677 är en daler som Fet-Mats ”burit som amulett”, det vill säga som ett skydd under sitt arbete i Falu gruva mot faror i form av främst ras. I dokumentärfilmen emellertid, påstår Israels aldrig bestämt att han säkert vet att Fet-Mats verkligen varit ägare till myntet ifråga.

I själva verket är det direkt osannolikt att Fet-Mats någonsin varit i beröring med myntet eller använt det som amulett. Det är visserligen sant att gruvdrängarna i Falu gruva under 1600-talet fick ett speciellt skyddsmynt med sig när de steg ned i schakt som betraktades som särskilt farliga arbetsplatser. Detta mynt var ett silvermynt av hög valör, en specie-riksdaler. Det mynt från 1677 som Bertil Israels har i sin ägo är emellertid ett kopparmynt av låg valör, ett ”ör.s.m.”, det vill säga svarande mot värdet av ett öre silvermynt. Ett sådant mynt betraktades med all säkerhet inte under 1600-talet som ett verksamt skydd mot olyckshändelser.

Än mindre trovärdig är uppgiften i *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* att Margreta Olsdotter lämnade de två mynten från 1677 respektive 1719 till Fet-Mats bror Anders efter upptäckten av Fet-Mats döda kropp i Falu gruva 1719. Denna uppgift förekommer heller inte i dokumentärfilmen ”Bertil Israels berättar om Fet-Mats”. Orsaken till uppgiftens orimlighet är det förhållandet att Anders dog redan 1705.

Återigen kan konstateras: skillnaden mellan fantasi och verklighet, distinktionen fiktion och fakta, behandlas i seriealbumet *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* vårdslöst och lättsinnigt. Seriealbumets skapare har inte den egentliga verkligheten – den historiska sanningen – som sitt ärende utan istället bara språkytan, viljan att producera en fängslande berättelse.

Ytlighet – eller postmodern ytighet – utmärker *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* i ytterligare ett hänseende, nämligen det psykologiska. Här förekommer – till skillnad från vad som är fallet i Julian Barnes ”The Story of Mats Israelson” – mycket litet av sådant som djupt inträngande i enskilda individers själsliv.

Orsakerna till denna brist på psykologiskt djup är två. För det första att *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* är en bildberättelse, ett seriealbum. Bilder kan inte, på samma sätt som ord, nyanserat återge människors tankar och känslor.

För det andra att seriealbumet är en faktion, en dramadokumentär. Det hör till naturen hos denna genre att den psykologiskt måste ge ett tunt och ytligt intryck. Det grepp nämligen, genom vilket en berättare visar förmåga att tränga djupt in i enskilda andra individers momentana tankar och känslor i det förflutna, så kallad intern fokalisering, röjer en allvetenhet hos berättaren som hör hemma endast i fiktionen. Alltså: intern fokalisering, djupt inträngande i andra individers själsliv, är en fiktionsmarkör som suddar ut intrycket av att det som skildras är historisk verklighet.[14] I faktionen eller dramadokumentären, en typ av berättelse som söker ge intryck av att återge just historiskt verkliga händelser, är därför intern fokalisering en omöjlighet.

Inledningsvis i denna uppsats påpekades, att faktionen eller dramadokumentären är en postmodern genre på grund därav att i det enskilda verket tillhörigt denna genre förintas föreställningen om existensen av en individuell och unik skapare bakom verket. Också i detta hänseende bär *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* – producerat av kollektivet Maria Bergström, Susanne Jobs och Per-Anders Nilsson – syn för sägen.

Som tidigare meddelats är *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* översatt till både engelska och tyska. Orsaken till dessa översättningar är verkets direkta koppling till upplevelseindustrin Falu gruva. Seriealbumet *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* är inte, på samma sätt som Julian Barnes ”The Story of Mats Israelson”, ett autonomt konstarbete, ett självständigt diktverk, utan istället en integrerad del av upplevelseindustrin Falu gruva, en produkt medvetet skapad för, och särskilt riktad till, svensk-, engelsk- och tysktalande turister.

På detta sätt ingår *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde* som en aspekt i ett stort, ständigt föränderligt och växande, interaktivt nätverk av texter och bilder av skiftande slag – böcker, artiklar, broschyrer, serieteckningar, vykort, filmer, Internet-inslag, museiutställningar, turistguidningar, föreläsningar, teateruppsättningar och så vidare – som alla på olika sätt bidrar till att skapa föreställningar om Falu gruva, om dess historiska betydelse, om dess status av världsarv.

Många av dessa texter och bilder av skiftande slag, inte endast *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde*, knyter an till Fet-Mats-historien. Ett flertal versioner av denna historia saluförs i Falu gruvas turistbutik. Turistguider vid gruvan förmedlar också Fet-Mats-berättelsen i ständigt nya varianter. Fet-Mats är även, som framgått tidigare i denna uppsats, förärad en permanent utställning i Falu gruvas museum.

Om vår tids Fet-Mats-berättande i sin totalitet kan sägas, att detta berättande bär, genom sitt interagerande i ett ständigt växande nätverk av texter och bilder i tjänst hos en upplevelseindustri, vittne om kulturproduktionens villkor, och kulturlivets sätt att fungera, idag. Dessa villkor, och sätt att fungera, kan sammanfattas i tre nyckelord: kommersialisering, intermedialitet och interaktivitet.

Noter

1 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, 1988, s. 145.

2 Anton Blanck, *Den nordiska renässansen i sjuttonhundratalets litteratur*. Stockholm, 1911.

3 Fantastiken i Hoffmanns novell belyses ingående i Stefan Bergström, ”Die Bergwerke zu Falun” i förf:s *Between Real and Unreal: A Thematic Study of E.T.A. Hoffmann's ”Die Serapionsbrüder”*. New York, 2000, s. 84-93.
4 Thomas Eicher, ”Vorwort” i *Das Bergwerk zu Falun: Varianten eines literarischen Stoffes*. Münster, 1996 (Literatur im Kontext; 1), s. 7-10, s. 7.
5 En omfattande redogörelse för alla slags texter med anknytning till Fet-Mats-historien från 1700-talet till 2000-talets början föreligger i Bo G Jansson, *Fet-Mats: den förstenade gruvdrängen i sakprosa och som inspirationskälla till dikt och konst från 1700-talet till idag*. Hedemora, 2009. Några texter från de senaste åren saknas dock i detta verk. Hit hör, förutom här diskuterade novell av Julian Barnes, också följande: Hakon Ahlberg, ”Fet-Mats vilar numera i ro vid St. Kopparbergs kyrka” i *Färgstarka Falun* 2008:november, s. 24; David Dunér, ”Helvetet på jorden: resor till Stora Kopparbergets gruva” i *Förmoderna livshållningar: dygder, värden och kunskapsvägar från antiken till upplysningen.* Lund, 2008, s. 209-232; ”Ett världsarv i världsarvet”. Bo G Jansson intervjuad av David Gustafsson i *Annonsbladet Dalarna* 52(2008), s. 6; David Dunér, ”Helvetet i Falun” i *Populär historia* 2009:3, s. 48-53.
6 Julian Barnes, ”The Story of Mats Israelson” i förf:s *The Lemon Table*. London, 2004, s. 25-56, s. 29.
7 Ibid., s. 30.
8 Merritt Moseley, *Understanding Julian Barnes*. Columbia, 1997, s. 84.
9 Barnes, 2004, s. 38 f.
10 Caroline Moore, ”Longing to be noticed” [Review of Julian Barnes, *The Lemon Table*] i *Daily Telegraph* Friday 31 October 2008.
11 Maria Bergström, Susanne Jobs & Per-Anders Nilsson, *Fet-Mats: en gruvdrängs hemska öde*. Västerås, 2005, s. 2.
12 Ibid.
13 ”Bertil Israels i Boda berättar om Fet-Mats” i Björn Bergman, *Hembygdsfilm*. Svärdsjö, 2005. DVD.
14 Förhållandet diskuteras ingående i Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*. Baltimore, 1999.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/027/

Narrativ opålitlighet eller diskordans i *Döden i Venedig*?

Kristian Larsson
Institutionen för moderna språk, Uppsala universitet
kristian.larsson@moderna.uu.se

Teoribildningen kring ”opålitligt berättande” (”unreliable narration”) kretsar i regel kring jag-berättare. Men hur skall man förhålla sig till narrativ opålitlighet då berättaren inte är en del av fiktionsvärlden? Thomas Manns novell *Döden i Venedig* (*Der Tod in Venedig*, 1912) bildar utgångspunkten för min diskussion.

Dorrit Cohn (1983; 2000) argumenterar för ideologisk eller värdemässig opålitlighet – ”narrativ diskordans” – i *Döden i Venedig*. Konkret innebär detta att berättarens moraliserande hållning gentemot huvudpersonen Gustav Aschenbach framstår som överdriven och missriktad. Med Wayne C. Booth (1974) kan man tala om ”stabil ironi” (eller ett ”ironiskt porträtt”): Berättarens auktoritet undergrävs av den implicite författaren. Det är dock tveksamt om berättarens ”värdesystem” i *Döden i Venedig* på något enkelt sätt kan beskrivas som ironiserad av författaren.

I min analys tar jag fasta på två aspekter som Cohns begrepp utesluter. För det första den mimetiska diskursen. Exempelvis finns det inslag av otillförlitligt figur-perspektiv (fokalisering) i *Döden i Venedig*. För det andra ”instabil ironi” (Booth), det vill säga fiktionsprosans karaktär av oegentlighet och simulering, som inte behöver kopplas till en berättarfigur eller ett fixerbart värdesystem. I Manns novell är homoerotikens diskursiva ”kamouflage” (Detering 1994) särskilt viktig.

I Thomas Manns fotspår som berättare

Min forskning handlar om opålitligt berättande och ironi hos den tyske författaren Thomas Mann (1875–1955). I min kommande avhandling undersöker jag opålitligt berättande (eng. ”unreliable narration”, ty. ”unzuverlässiges Erzählen”) som en teknik som författaren använder sig av för att uppnå vissa effekter hos läsaren: aha-upplevelser, kognitiv dissonans (alltså att läsarens förståelse av världen måste anpassas till ny information, nya omständigheter), osäkerhet, irritation, fascination, etc. Fokus ligger på de tidiga berättelserna och i synnerhet på novellen *Döden i Venedig* för att den är fullmatad med i vart fall *potentiell* opålitlighet, väl värd att undersöka berättarteoretiskt. Jag ser inte något vattentätt skott mellan perspektiv som beaktar å ena sidan författarens intentioner, å andra sidan läsarens tolkning. Däremot orienterar jag mig mot författarens ”horisont”: Jag tycker det är mer intressant att försöka utgå från vad författaren rimligen kan ha avsett med sin text. Jag försöker därmed undvika en uppenbart otidsenlig eller orimlig tolkning som baseras uteslutande på mina egna värderingar, min egen förståelse av hur världen fungerar, etc.

Mann verkade under första hälften av nittonhundratalet, och han dominerade tyskt kulturliv på ett sätt som torde vara oöverträffat i modern tid. Egentligen var det ingen överdrift när han i sin flykt undan nazisterna under den amerikanska exilen tröstade sig själv med tanken att den tyska kulturen är, där han är (”Wo ich bin, ist Deutschland. Ich trage meine deutsche Kultur in mir.” Februari 1938.). (Harpprecht 1996,II: 979) Över sådana ödmjuka utsagor om det egna jaget ligger det nästan alltid ett ironiskt skimmer. Thomas Mann tyckte lika mycket om att leka med sin image som författare, som han gillade att leka med sitt fiktionella berättande.

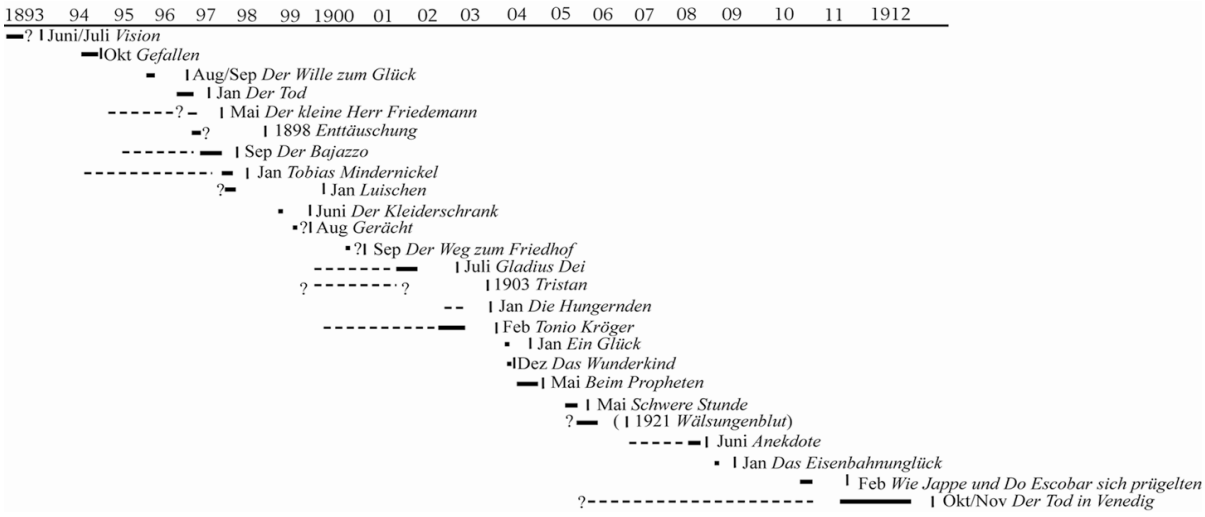
Med glimten i ögat och samtidigt auktoritativ

Manns berättarstil tycks vid en första anblick vara traditionell. Det är ofta varianter av allvetande och episka berättarröster som möter läsaren. Och läsarens grundinställning brukar vara att lita på sådana berättare. En synpunkt jag också stöter på är att Manns fiktiva berättare ofta själva är ironiska. Det innebär att berättarens intention är att förmedla sin ironi till läsaren (eller till en fiktiv läsare), så att det uppstår en gemensam hållning i förhållande till det som berättas. Berättaren vill vara på läsarens sida. Denna typ av berättare förekommer här och var i Manns fiktionstexter. Men att berättaren vill vara på läsarens sida utesluter inte att författaren ironiserar sin berättares auktoritet och tillförlitlighet – exempelvis avslöjar denne som inskränkt och problematisk. En berättarkommentar som kan uppfattas som ironisk i förhållande till en figur, utesluter inte författarironi gentemot berättaren. Sådan ”dubbelironi” är inte ovanlig hos Mann.

I Thomas Manns berättande aktiveras ofta ett auktorial-figuralt spektrum, det vill säga en kombination av ”allvetande berättare” och figurperspektiv. Av de 25 tidiga berättelserna, publicerade mellan 1893 och 1912, är tio stycken auktorial-figurala (varianter av vad Monika Fludernik (1996) kallar ”reflectorization” och ”figuralization”). Den första i raden är *Der kleine Herr Friedemann* (1897) som inleder vad Mann själv kallar det egentliga steget in i litteraturens värld: Han har hittat sin ”mask” för berättandet, som möjliggör distans och ironiskt spel i författarskapet. Denna mask är starkt kopplad till den auktorial-figurala berättarsituationen, med dess stora potential för perspektivskiften och -brytningar. *Der Tod in Venedig* (1912) avslutar denna serie auktorial-figurala noveller som kom ut strax före första världskriget. Därefter kom Manns litterära produktion att styras in mot alltmer omfattande och tidskrävande romanprojekt. Vad gäller berättarsituationen, stärks i detta sena författarskap den episke berättarens position.

Döden i vidare bemärkelse

I figuren nedan (ur min avhandling) visas texttillkomsten för de tidiga berättelserna i perioden 1893–1912. Streckad linje markerar konceptionstiden, alltså då idén till texten skisseras. Helstreckad linje markerar det faktiska skrivarbetet. Det lodräta strecket anger första publikation av texten. Vid sidan av att den tidiga produktionen präglas av den koncentrerade novellformen, bygger den ofta på vissa grundläggande narrativa mönster: Dekadens, hemsökelse (”Heimsuchung”) och undergång. Detta mönster dör med Gustav Aschenbach i Venedignovellen. Däremot förblir främlings- och utanförskapet en verksam del genom hela författarskapet: En poäng med romanen *Der Zauberberg* (1924), skriven som komisk pendant till *Döden i Venedig*, är att den elitistiska subkulturen uppe på Davos är avskiljd från resten av samhället.



En del av Manns fiktionella projekt är att läsaren skall reflektera över olika aspekter av berättandets ”oegentlighet” – som inautenticitet, metafiktionalitet, och inte minst opålitlighet. Även klichéartade narrativa mönster kan sägas ingå i Manns narrativa oegentlighet: Eremiten möter en femme fatale, den lyckligt naive hemsöks av dionysiska krafter.

Homosexualiteten i Venedig

Heinrich Detering ([2]2002) har i sin bok *Das offene Geheimnis* (”Den öppna hemligheten”) kallat *Döden i Venedig* för den tyska mainstream-litteraturens ”coming out” – i motsats till exempelvis konstnärs-novellen *Tonio Kröger* (1903), där homoerotiken förblir dold genom en ”kamouflage”-teknik. Visst kan man tycka att homoerotiken i *Döden i Venedig* är uppenbar. Dock brukar berättardiskursens framhävande av det symboliska i problematiken tas för given – i synnerhet vid omläsningar: När läsaren går tillbaka i texten så upptäcker denne att detta konkreta och tragiska fall av ”pederasti” (Manns eget uttryck) hos den, som det heter i berättardiskursen, åldrande konstnären Aschenbach (han är bara 50 plus) i själva verket representerar en allmänfilosofisk tematik, ett slags motsats mellan x och y. Man kan, något tillspetsat, ersätta detta x respektive y mot i stort sett valfri allmänfilosofisk storhet ur Manns författarskap: Liv, död, ande, kropp, skönhet, form, och så vidare. Den storhet som Mann själv i *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) har angett som sammanbindande länk mellan alla dessa dikotomiska begrepp, ”erotisk ironi” (alltså eros eller sexualitet), tenderar i vilket fall att förbises i detta sammanhang. Jag vill undersöka ett fortsatt diskursivt kamouflage i *Döden i Venedig*, som jag anser existerar vid sidan av den ”uppenbara” homoerotiken på handlingsnivån. Det innebär också en mer mikroorienterad analys av berättardiskursen än vad Dorrit Cohn – vars viktiga studie av *Döden i Venedig* tas upp nedan – gör för att ringa in fenomenet

opålitligt berättande. Jag skall här kortfattat försöka exemplifiera mitt resonemang utifrån det andra kapitlet av novellen.

Kapitel 2 i Venedig-novellen verkar ha formen av en bio-bibliografi, med ett ominöst berättarsubjekt som sammanfattande tittar tillbaka på Aschenbachs liv som författare. Det är en lovprisande tillbakablick. Som sunt och beundransvärt framstår Aschenbachs förmåga att kontrollera sin publik, och att ingjuta samma värderingar i läsaren som han själv representerar: ”värdighet”, ”hållning”. En poäng som kapitlet minst sagt halvhjärtat och retoriskt på ett ställe tematiserar är att sådana värden är så att säga rent formella, de måste ju kopplas till något slags syfte eller kontext – de kan omöjligt vara goda eller positiva i sig. Om de litterära verken heter det hursomhelst att de

> nur darum so durchaus und an jedem Punkte vortrefflich waren, weil ihr Schöpfer mit einer Willensdauer und Zähigkeit, derjenigen ähnlich, die seine Heimatprovinz eroberte, jahrelang unter der Spannung eines und desselben Werkes ausgehalten und an die eigentliche Herstellung ausschließlich seine stärksten und würdigsten Stunden gewandt hatte. (GKFA 2.1, 510/17)

> endast var så helt igenom och på varje punkt förträffliga för att deras skapare med en viljestyrka och seghet, liknande den, som hade erövrat hans hemprovins, under flera år härdat ut under anspänningen av ett och samma verk och uteslutande använt sina starkaste och värdigaste stunder på den egentliga produktionen. (övers., K.L.)

Skälet till att jag översätter själv ligger i att den svenska översättning som är tillgänglig för mig när jag skriver antyder att det är *Aschenbachs* viljestyrka som har erövrat Aschenbachs hemprovins: ”och deras förträfflighet i varje punkt berodde på att konstnären med samma viljestyrka och seghet varmed *han på sin tid erövrat sin hemort*” (Holmberg 1987:119; kursivering, K.L). Joachim Neugroschels översättning till engelska däremot förtydligar sambandet: ”its creator exerted the same persistence and tenacity with which Frederick had conquered Aschenbach’s native province” (Neugroschel 1999:295). Det är arbetsmoralen och -disciplinen i sig som avgör den litterära kvaliteten, hävdas det i diskursen. Diskursen uttrycker en i sammanhanget pervers beundran för Fredrik den store som på 1700-talet erövrade Aschenbachs hembygd Schlesien, och som Aschenbach närmast dyrkar på grund av dennes förmåga att hålla ut (”Durchhalten”), att likt sankt Sebastian som genomborras av pilar stilla bita ihop tänderna oavsett vad som sker. Någon läsare kanske drar sig till minnes att Fredriks själsfrände löjtnant Katte i ungdomen avrättades inför hans åsyn – på order av den ordentligt strikte fadern Fredrik Wilhelm I. Alla dessa motiv har homoerotiska undertoner med anspelningar på homosocialt-falliskt våld, även om det inte explicit uttalas i diskursen. Vidare centreras kapitlet kring det oxymoroniska ledordet ”svaghetens hjältemod” (”Heroismus der Schwäche”). Dess motsägelsefullhet består i att det – återigen – inte går att bestämma svaghet, passivitet och liknande som entydigt positiva värden. Problemet är att referensramen inte explicit anges. En implicit referensram är dock det ovan beskrivna kontinuumet homoerotik-homosocialitet. Den korthuggna satsen ”Einen Sohn hatte er nie besessen” (”Någon son hade han aldrig haft”) förbigås utan att kommenteras vidare, trots att den verkar identifiera ett centralt problemområde i berättelsen: Komplexet biologisk-social-kulturell reproduktion, litterär produktion, längtan (”Sehnsucht”), eros som kreativ drivkraft.

Min poäng är denna. Integration och motivation av den homoerotiska subtexten i de fiktiva figurernas världar och liv är en förutsättning för att det skall vara meningsfullt att tala om narrativ opålitlighet i detta avseende. Annars rör det sig om i och för sig intressanta författarbiografiska indikatorer. I en berättelse som *Döden i Venedig* är ”subtexten” en integrerad del av den fiktive figurens problematik. Därför är det motiverat att knyta ”kamouflage” till narrativa opålitlighetsstrategier i texten.

Narrativ diskordans i *Döden i Venedig*

Dorrit Cohns (1983) analys av Thomas Manns långa novell *Döden i Venedig* utgör den mest uttömmande – och även mest komplexa – tillämpningen av hennes begrepp narrativ diskordans (”discordant narration”) på en heterodiegetisk fiktionstext. Cohns läsning av *Döden i Venedig* är ett viktigt bidrag både till Mann-forskningen och till narratologin. Cohn verkar argumentera på ett plausibelt sätt för förekomsten av en viss sorts ideologisk opålitlighet i Manns berättelse. Detta har i sin tur öppnat upp för en vidare diskussion om opålitlighet i heterodiegetiska eller traditionellt sett ”perifera” fiktionsberättelser i den narratologiska diskussionen om ”unreliable narration”.

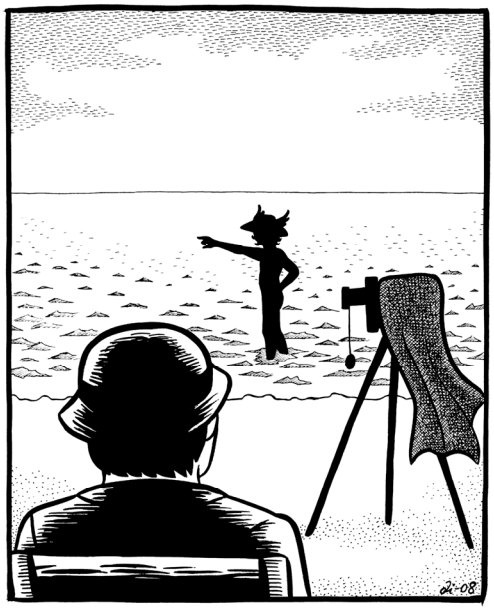
Begreppet narrativ diskordans skall inte förväxlas med Cohns andra viktiga begrepp, narrativ dissonans. Det Cohn (1983 [1978]) bland annat i *Transparent Minds* vill visa på är att även heterodiegetiska texter – med anonyma, icke-kroppsliga berättare skilda från den värld de berättar – kan uppvisa mer eller mindre stark dissonans: Ett berättarsubjekt eller en berättarpersona kan i viss mån separeras från figurdiskurs. Men i *Transparent Minds* finns det problematiska glidningar mellan ett språkligt sett externt perspektiv och exempelvis ett värdemässigt externt perspektiv. Att diskursen *psykologiskt* sett växlar mellan externt och internt – vilket den gör i *Döden i Venedig* – behöver inte med nödvändighet innebära att berättarens och protagonistens *värderingar* nämnvärt skiljer sig åt. Cohn bortser i sin argumentation från detta växelspel. Hon menar istället att en inledande konsonans i *Döden i Venedig* – i meningen överensstämmelse mellan ”ideologiskt” berättar- och figurperspektiv – under den senare hälften av novellen övergår till ett dissonant förhållande, alltså en ideologisk spänning eller konflikt mellan berättare och figur. Men detta resonemang bygger på att värderingar som uttrycks genom psykologiskt externa former, alltså narratorialt till skillnad från figuralt, tolkas som ideologiskt konsonanta om de är positiva (hyllande) samt ideologiskt dissonanta om de är negativa (fördömande, moraliserande).

När vi kommer till begreppet diskordans eller ideologisk opålitlighet är denna enligt Cohn den enda typ av opålitlighet som kan förekomma i både homo- och heterodiegetiska berättelser. Cohn menar att det bara är homodiegetiska berättare – berättarfigurer som existerar i fiktionsvärlden – som kan framställa *världen* felaktigt eller missvisande. Här åberopar Cohn en tämligen förlegad berättarlogik istället för att argumentera utifrån empiri, det vill säga berättelser. Det finns åtskilliga fall av opålitligt faktiskt berättande i heterodiegetisk fiktion, både i litteratur och film, som har belagts i narratologisk och berättarteoretisk forskning. Sådana fall kan gälla dels utelämnande av central information i ett händelseförlopp, dels dold filtrering där figurperspektivet projiceras på diskursen utan läsarens eller åskådarens vetskap om detta. Dessa två former uppträder dessutom ofta i kombination med varandra.

Emellertid bör man samtidigt ta viss hänsyn till att Cohn, vid sidan av den diskurs-narratologiska utgångspunkten, i grunden är orienterad mot retorisk narratologi – i Wayne C. Booths (1983 [1961]) ”skola”, som ju i *The Rhetoric of Fiction* introducerade begreppsparet ”implied author” och ”unreliable narrator”. Cohn fokuserar på vad texten ”säger”, snarare än vad den ”gör”. Frågan om ironisk kommunikation blir central för Cohn (se även Booths (1974) *The Rhetoric of Irony* där begreppet ”ironic portrait” används). Detta förklarar den vikt som Cohn lägger vid den fiktive berättarfiguren som utsagosubjekt: Opålitligt berättande identifierar hon som en ironisering av berättarfiguren genom författaren. Däremot utesluter hon ironisering av figurperspektiv som opålitligt berättande (se nedan). En diskordant berättare så att säga svävar mellan implicit författare och fiktionsvärld, och det uppstår ideologiska störningar eller diskrepanser i förhållande till världen. För Cohn är den ”mimetiska” diskursen i betydelsen ren avbildning av fiktionsvärlden författarens uppfinning, vilken berättaren inte har något inflytande över. Vi kan bara hålla berättaren ansvarig för ”icke-mimetisk” diskurs som svävar över handlingsplanet, menar Cohn. Om man önskar hålla fast vid ett berättarsubjekt som nödvändig förutsättning för heterodiegetisk opålitlighet, så är Cohns begrepp narra-

tiv diskordans lämpligt med en modifikation: Det är Cohns praktiska tillämpning av begreppet som gör det hela fruktbart snarare än hennes teoretiska explikation. Cohns analys av *Döden i Venedig* talar nämligen för att utvidga begreppet till att även gälla det Cohn kallar mimetisk diskurs, då även denna omfattas av det ambivalenta, potentiellt opålitliga.

Cohn utgår från en konstant *perceptuell* konsonans i berättelsen, det vill säga figurens perception står inte i motsatsställning till berättarens. Man kan ifrågasätta detta med hänsyn till Aschenbachs betraktande av exempelvis Tadzio som en Hermes-gestalt (Li Österbergs teckning nedan, som jag använder med benäget tillstånd, är försedd med en Hermes-hjälm!). Just i dödsscenen ställer sig berättaren kritisk till Aschenbachs varseblivning – i ett sammanhang då det egentligen är överflödigt och snarare väcker vissa sympatier för just figurens perception. Hursomhelst: En perceptuell konsonans eller överensstämmelse utesluter inte vare sig faktisk ambivalens eller opålitlighet i en heterodiegetisk berättelse.



Värdestruktur

Cohn kommer i sin analys av *Döden i Venedig* bland annat fram till att novellen har en övergripande värdestruktur: Första hälften av texten präglas av ett respektfullt, underdånigt hyllande av den förment store nationalförfattaren Gustav Aschenbach. Följande är enligt Cohn exempel på ideologiska överlappningar mellan berättare och figur (ur kapitel 2 resp. 3):

> er [hatte] das Gefühl gezügelt und erkältet, weil er wußte, daß es geneigt ist, sich mit einem fröhlichen Ungefähr und mit einer halben Vollkommenheit zu begnügen. (GW 8, 449; Cohns Hervorhebung, K.L.)

> han hade tyglat och avkylt sina känslor i vetskap om att de gärna lättsinnigt låter sig nöja med något halvt och ofullgånget. (Holmberg 1987:116; kursivering, K.L.)

> War er [d.i. Tadzio, K.L.] leidend? Denn die Haut seines Gesichtes stach weiß wie Elfenbein gegen das goldige Dunkel der umrahmenden Locken ab. Oder war er einfach ein verzärteltes Vorzugskind, von parteilicher und launischer Liebe getragen? Aschenbach war geneigt, dies zu glauben. Fast jedem Künstlernaturell ist ein üppiger und verräterischer Hang eingeboren, Schönheit schaffende Ungerechtigkeit anzuerkennen und

aristokratischer Bevorzugung, Teilnahme und Huldigung entgegenzubringen. (GW 8, 470; Cohns Hervorhebung, K.L.)

Var han [Tadzio] kanske klen till hälsan? Lockarnas djupa guld omramade en vit elfenbenshy. Eller var han helt enkelt ett bortskämt älsklingsbarn, föremål för en partisk och nyckfull kärlek? Aschenbach var böjd att tro detta. *En konstnärsnatur brukar ha en oemotståndlig hemlig böjelse att gynna skönheten på bekostnad av rättvisan och hylla och omhulda aristokratiska privilegier*. (Holmberg 1987:136; kursivering, K.L.)

Preteritum-formen utgör enligt Cohn mimetisk diskurs, i betydelsen transparent framställning av fiktionsvärld, eller omedelbar konstituering av fiktionsvärld. Det är ett problematiskt sätt att argumentera på, inte bara för att mimesis-begreppet är naivt. ”Var han kanske klen till hälsan?” står i preteritum, men det är figurdiskurs. Den svenska översättningen ”Lockarnas djupa guld omramade en vit elfenbenshy” döljer originalets potentiella integration av utsagan inom figurdiskursen – åtminstone rör det sig om något slags tolkning: ”*För* hans ansiktes hy avtecknade sig *vit som* elfenben mot de omramande lockarnas guld.” (Övers., K.L.) Vidare är det knappast en oskyldigt neutral beskrivning när det i det första citatet heter att Aschenbach ”hade tyglat och avkylt sina känslor”, och detta skulle kunna vara berättardiskurs. Då är steget inte särskilt långt till den åtföljande utsagan i presens, som dock enligt Cohn skiljer sig radikalt genom att vara just icke-världskonstituerande. Jag menar att Cohn underskattar möjligheten att diskursen uttrycker figurens diskurs som aforismer och ”gnomiskt presens” (se nedan). Däremot är det helt riktigt att berättelsens värdestruktur går från positivt till negativt.

Cohn talar också om ideologiska överdrifter, excesser. Hon använder sig av uttrycken ”ideological overkill” respektive ”evaluative overstatement”. Begreppsligt innebär här Cohns tal om ”ideologi” (värderingar) en viss sammanblandning med subjektivitet (tolkning). Cohns exempel ur kapitel 4 respektive 5 visar övertygande på den tilltagande negativa värdestrukturen i berättelsen.

Zu spät! dachte er [Aschenbach] in diesem Augenblick. Zu spät! Jedoch war es zu spät? Dieser Schritt, den zu tun er versäumte, er hätte sehr möglicherweise zum Guten, Leichten und Frohen, zu heilsamer Ernüchterung geführt. Allein es war wohl an dem, daß der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, daß der Rausch ihm zu teuer war. [...] Aschenbach war zur Selbstkritik nicht mehr aufgelegt. (GW 8, 493f.)

För sent! tänkte han i detta ögonblick. För sent! Men var det månne för sent? Det steg som han hade underlåtit att ta kunde kanske ha haft ett gott och lyckligt resultat, det kunde ha medfört hans tillfrisknande och uppvaknande. Men det var väl så att den åldrande mannen inte ville nyktra till, att ruset var honom för kärt. [...] Aschenbach gjorde medvetet rent hus med all självkritik [...]. (Holmberg 1987:157f.)

„Man soll schweigen“ dachte Aschenbach erregt ... Aber zugleich füllte sein Herz sich mit Genugtuung über das Abenteuer, in welches die Außenwelt geraten wollte. *Denn der Leidenschaft ist, wie dem Verbrechen, die gesicherte Ordnung und Wohlfart des Alltags nicht gemäß, und jede Lockerung des bürgerlichen Gefüges, jede Verwirrung und Heimsuchung der Welt muß ihr willkommen sein, weil sie ihren Vorteil dabei zu finden unbestimmt hoffen kann*. So empfand Aschenbach eine dunkle Zufriedenheit über die obrigkeitlich bemäntelten Vorgänge in den schmutzigen Gäßchen Venedigs ... (GW 8, 500; Cohns Hervorhebung, K.L.)

„De tiger“, tänkte Aschenbach upprörd [...]. Men samtidigt fylldes han av tillfredsställelse över det äventyr som den yttre världen ville kasta sig in i. *Ty för lidelsen lika lite som för brottet passar vardagens trygghet och trivsel, den välkomnar varje uppluckring i den*

> *borgerliga tillvaron, varje oro och hemsökelse i världen i en dunkel förhoppning att det skall medföra vissa fördelar*. Aschenbach kände alltså en viss belåtenhet över myndigheternas camouflerade åtgärder i Venedigs smutsiga gränder [...]. (Holmberg 1987:164; kursivering, K.L.)

I den andra hälften av novellen förekommer en mängd pejorativa epitet som ”der Alternde“ (den åldrande), ”der Verwirrte” (den förvirrade), ”der Heimgesuchte” (den hemsökte), ”der Einsame” (den ensamme), ”der Verrückte” (den galne), och så vidare.

Vi kan titta närmare på det exempel Cohn (1983:235) anför på ”ideological overkill”. Det är en passage ur slutet av det femte och sista kapitlet, som leder fram till den scen mellan Sokrates och Faidros som Aschenbach fantiserar fram, och som Cohn betecknar som ett sanningens ögonblick (”moment of truth”) i berättelsen.

> Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler, der Autor des „Elenden“, der in so vorbildlich reiner Form dem Zigeunertum und der trüben Tiefe abgesagt, dem Abgrunde die Sympathie gekündigt und das Verworfene verworfen hatte, der Hochgestiegene, der, Überwinder seines Wissens und aller Ironie entwachsen, in die Verbindlichkeiten des Massenzutrauens sich gewöhnt hatte, er, dessen Ruhm amtlich, dessen Name geadelt war und an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten wurden, - er saß dort, seine Lider waren geschlossen, nur zuweilen glitt, rasch sich wieder verbergend, ein spöttischer und betretener Blick seitlich darunter hervor, und seine schlaffen Lippen, kosmetisch aufgehöht, bildeten einzelne Worte aus von dem, was sein halb schlummerndes Hirn an seltsamer Traumlogik hervorbrachte. (GW 8, 521)

> Där satt han, mästaren, den uppburne konstnären, författaren till „Den eländige“ där han i klassiskt fulländad form hade tagit avstånd från det bohemiska, den grumliga djupsinnigheten, avsvurit sig all sympati för det onda och öppet fördömt det förkastliga, han den högtstående som hade blivit herre över sitt vetande och vuxit från sin ironi, som förstod att förbindligt tillvinna sig massans förtroende, mannen med officiellt anseende och adelskap, vars stil framställdes som mönster för skolbarnen [gossarna!, K.L.], han satt nu med slutna ögon och kastade då och då en ironisk och generad blick åt sidan medan hans slappa, kosmetiskt tecknade läppar bildade enstaka ord av vad hans halvslumrande hjärna frambragte av förvirrad drömlogik. (Holmberg 1987:182f.)

Cohn gör i mitt tycke helt rätt i att fastna för uttrycket ”seltsame Traumlogik“ (förvirrad, eller sällsam, drömlogik). Man kan här kanske bortse från att ordet ”seltsam” är en del av Manns lek med sago- och fantastiktematik, som ofta återkommer i författarskapet. Det föreligger i vart fall en diskrepans mellan å ena sidan påståendet att Aschenbachs ”sokratiska monolog” är drömskt irrationell, och å andra sidan monologen, vilken på det hela taget framstår som klar och redig. Monologen markerar förvisso höjdpunkten i Aschenbachs sanningssökande, även om den nog inte, som Cohn hävdar, utgör ett sanningsmoment i berättelsen. Sokrates har i sin monolog ett drag av schopenhauersk pessimism: Oavsett vad diktaren gör, hävdar Sokrates, leds denne ner i avgrunden (”Abgrund”). Kunskapssökandet är ovärdigt och formlöst, då det utmynnar i psykologism och en förlåtande förståelse. Skönhetssökandet kan inte vara intresselöst eller oavhängigt eros. Pessimismen verkar berättigad utifrån Aschenbachs egen situation. Aschenbachs självkritik är minst lika stark som den som uttrycks i den övriga berättardiskursen. Därför har jag svårt att se den ”ideologiska” eller värderingsmässiga klyftan mellan berättare och figur som Cohn anför. I förlängningen kan man fråga sig om inte den omotiverade bestämningen – ”förvirrad drömlogik” – i övergången mellan berättardiskurs och figurdiskurs undergräver den mer eller mindre *gemensamma* ideologiska positionen, eller om man så vill: den schopenhauerska referensramen.

Berättarpersona

Centralt för Cohn är konstruktionen av berättarpersonan. Cohn menar att så kallat ”gnomiskt presens” i *Döden Venedig* gör anspråk på att uttrycka allmänna, eviga sanningar.

> Denn heilsame Ernüchterung nicht wollen zu können, ist Zügellosigkeit. (GW 8, 494)
> Ty att inte kunna förmå sig att vilja vakna ur ett rus, det är tygellöshet. (Holmberg 1987:160)
>
> Denn der Mensch liebt und ehrt den Menschen, solange er ihn nicht zu beurteilen vermag, und die Sehnsucht ist ein Erzeugnis mangelhafter Erkenntnis. (GW 8, 496)
>
> Ty en människa älskar och aktar en annan så länge hon inte förmår bedöma henne, och längtan uppstår av bristande kännedom. (Holmberg 1987:160)
>
> ... denn die Leidenschaft lähmt den wählerischen Sinn und läßt sich allen Ernstes mit Reizen ein, welche die Nüchternheit humoristisch aufnehmen oder unwillig ablehnen würde. (GW 8, 506)
>
> … ty lidelsen förlamar kritiken och håller på fullt allvar till godo med stimulanser som en nykter människa antingen skulle ta från den humoristiska sidan eller förargas över. (Holmberg 1987:169)
>
> wer außer sich ist, verabscheut nichts mehr, als wieder in sich zu gehen. (GW 8, 515)
> den som är utom sig skyr ingenting så mycket som att åter gå in i sig själv. (Holmberg 1987:177)

Själva den språkliga formen är enligt Cohn ett uttryck för den autonoma berättarpersonan. Jag kan hålla med om att det är ett slags externt perspektiv psykologiskt sett. Och listningen av gnomiska utsagor på det här sättet ger förvisso intrycket av en ganska rigid, moraliserande berättarpersona. Men man måste hålla reda på i vilket textuellt sammanhang varje utsaga förekommer. Formen gnomiskt presens är i *Döden i Venedig* starkt kopplad till det aktuella individuella fallet Aschenbach.

Cohn menar att följande fall av gnomiskt presens utgör ett fall av ideologisk överdrift med den särställningen att den enligt Cohn utgör en brytpunkt i berättelsen. Den markerar övergången från konsonans till dissonans.

> Es ist sicher gut, daß die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt; denn die Kenntnis der Quellen, aus denen dem Künstler Eingebung floß, würde sie oftmals verwirren, abschrecken und so die Wirkungen des Vortrefflichen aufheben. (GW 8, 493)
>
> Det är säkerligen till fördel att världen känner endast det sköna verket och inte omständigheterna vid dess tillkomst, ty kännedomen om konstnärens inspirationskällor skulle ofta verka förvirrande och avskräckande och därmed minska den konstnärliga effekten. (Holmberg 1987, 157)

Det kan vara värt att återge Cohns resonemang i sin helhet:

> Having just revealed the sources of Aschenbach’s newly created piece, what is the sense of now declaring that these sources had better remain hidden? Finally, is not the attribution of “confusing” and even “repulsive” effects to Aschenbach’s sublimated “Platonic” procreation excessively moralistic and unnecessarily aggressive? These

> questions will, in my view, inevitably [reviderad text från 1999: "are apt to"; K.L.] arise in the mind of a reader who dissociates the narrator from the author of *Tod in Venedig*. And since this, the narrator's most questionable intervention, is located precisely at the point of origin of the ideological schism in the story, it tends to *reduce the trustworthiness of his distancing comments* from this point forward. At the very least *the reader's allegiance will henceforth be divided between the narrator and the protagonist*. I would even suggest that *Mann may have designedly made his narrator jump the gun*: his overreaction within an episode that still clearly belongs to, and indeed climaxes that Apollonian phase of Aschenbach's erotic adventure welds the reader's sympathy more firmly to the protagonist than if the narrator had waited with his distancing move until after Aschenbach had begun his Dionysian descent. (Cohn 1983:234; kursivering, K.L.)

Det rör sig inte om en apollonisk fas, som Cohn hävdar (för övrigt är hos Mann Apollon både en livgivande och en dödsbringande, straffande gud). Den passage Cohn åberopar är hämtad ur fjärde kapitlet, det mest antikiserande och mytologiserande. Man kan betrakta den till synes moraliserande diskursen om att författaren gör bäst i att inte nämna inspirationens källor inför offentligheten som ett ganska nyktert konstaterande: Varför skall konstens kvalitet bedömas mot bakgrund av inspirationskällan? Emellertid förekommer utsagan i ett strukturellt sammanhang av narrativ opålitlighet: Antika motiv används för att skapa vilseledande och falska associationer. Strax innan vill Aschenbach nämligen så att säga skriva Tadzios kropp,

> der ihm [Aschenbach] göttlich *schien*, und seine [Tadzios] Schönheit ins Geistige zu tragen, wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug. (GKFA 2.1, 556/5-7; Hervorhebung, K.L.)

> som tycktes honom gudomlig och överföra dess skönhet till det andliga liksom örnen en gång förde den trojanska herden upp till etern. (Holmberg 1987:156)

> Sammanhanget kompletteras med konstaterandet:
> ihm war, *als ob* sein Gewissen wie nach einer Ausschweifung Klage führe. (GKFA 2.1, 556/23-24; Hervorhebung, K.L.)

> han [var] alldeles utröttad, ja uppriven, vanmäktig och kände nästan samvetskval som efter en utsvävning. (Holmberg 1987:157)

Utsagan om örnen och den trojanske herden anspelar på Ganymedes-motivet: Zeus (i olika variationer) för i gestalt av en örn bort efeben och tillika den trojanske kungasonen Ganymedes. Motivet gäller knappast andliga ting – det har i vart fall traditionellt tolkats som våldtäkt på manlig ungdom. Man kan lägga märke till att den motiviska utsagan förblir omarkerad i det tyska originalet. Däremot präglas allt runt omkring av ambivalens och osäkerhetsmarkeringar. Berättarens försök till introspektion – "es schien" ("som tycktes honom") samt "ihm war, als ob" (egentligen "det var som om") – är inte särskilt hjälpsamma. Denna typ av överflödiga osäkerhetsmarkeringar är genomgående i berättelsen. Tydligast kommer tekniken kanske till uttryck i dödsscenen i slutet av berättelsen.

> Ihm war aber, *als ob* der bleiche und liebliche Psychagog [d.i. Hermes; K.L.] dort draußen ihm lächle, ihm winke; *als ob* er, die Hand aus der Hüfte lösend, hinausdeute, voranschwebe ins Verheißungsvoll-Ungeheure. (GKFA 2.1, 592/14-17; Hervorhebung, K.L.)

> men han tyckte att den bleka och älskliga psykagogen [Hermes, K.L.] där ute log mot honom, vinkade åt honom, som om han lösgjorde handen från höften, pekade utåt och svävade före honom mot det outsägliga, det löftesrika. (Holmberg 1987:186)

Vid det här läget har läsaren för länge sedan insett att det rör sig om ett idiosynkratiskt figurperspektiv. Dess diskursiva markering (”som om”) förmår bara skapa osäkerhet, vilket i sammanhanget snarare öppnar upp för en mytologisk läsning än en kritisk distans till fokaliseringen. I exemplet ovan med Ganymedes-motivet blockeras på ett liknande sätt en analytisk tillgång till Aschenbachs inre.

Opålitligt berättande i *Döden i Venedig*

Som vi har sett ovan argumenterar Dorrit Cohn för ideologisk eller värdemässig opålitlighet – ”narrativ diskordans” – i *Döden i Venedig*. Konkret innebär detta att berättarens moraliserande hållning gentemot huvudpersonen Gustav Aschenbach framstår som överdriven och missriktad. Med Wayne C. Booth (1974) kan man tala om ”stabil ironi” (eller ett ”ironiskt porträtt”): Berättarens auktoritet undergrävs av den implicite författaren. Storheterna ”berättare” respektive ”implicit författare” kan i så fall reduceras till två värdesystem. Ett är explicit och ironiserat, ett är implicit och så att säga egentligt. Jag menar att Cohns ”narrativa diskordans” bör ställas mot vad jag kallar Manns ”dubbelironi”: I många av Manns berättelser finns det både en ironisk berättarhållning gentemot figurer och en ironisk författarhållning gentemot berättaren. Det är dock tveksamt om berättarens ”värdesystem” i *Döden i Venedig* på något enkelt sätt kan beskrivas som ironiserad av författaren – särskilt mot bakgrund av den auktorial-figurala berättarsituationen: Det finns så stora överlappningar mellan värdesystemen hos berättare och figur i novellen att det är svårt att helt och hållet hänföra värderingar och kommentarer till vad Cohn kallar ”icke-mimetisk diskurs”.

Cohn beaktar inte gnomiska utsagors kontext i tillräcklig utsträckning: De kan användas som avledningsmanövrar eller överslätande ”normalisering” inom ramen för vad som enligt Cohns sätt att se på det verkar vara en berättardiskursiv, ”icke-mimetisk” struktur av opålitlighet – som i fallet med Ganymedes-motivet. Man bör alltså, menar jag, beakta diskursens motsägelsfulla och ambivalenta karaktär i högre grad än vad Cohn gör. Jag vill argumentera för en ”instabilt ironisk” *opersonlig* berättardiskurs i *Döden i Venedig*.

Låt oss titta närmare på första kapitlet. Åtminstone psykologiskt kännetecknas kapitlet av samma externa perspektiv som större delen av berättelsen – det präglas alltså av dissonans. Cohn har rätt såtillvida hon karakteriserar kapitlet som värdemässigt konsonant (även om jag som sagt utgår från en mer grundläggande konsonans genomgående i berättelsen). Två punkter vill jag anföra beträffande detta kapitel.

Kapitlet präglas av inautenticitet – överhuvud är det ”falska” (kosmetiska, ytliga, konstruerade, skenbara) en viktig tematik i *Döden i Venedig*. I första kapitlets inledning talas det om en ”illusion av full sommar” (originalet har det starkare ”falscher Hochsommer”). Den antydan till berättarsubjekt som finns genomgående i novellen, och som är så viktig för Cohns tes, kan kopplas till den starkt auktoriala inledningen (”vår kontinent”) – som dock snabbt upplöses för att inte återkomma. Det är en lek med den episka strukturen (det finns bland annat några proleptiska ”förutsägelser” i den övriga texten), ett spel med litterära konventioner (vag tidsbestämning: ”19..”).

> Gustav Aschenbach, eller von Aschenbach som han sedan sin femtioårsdag kallade sig, företog en våreftermiddag 19.., det år som under flera månader visade vår kontinent ett så allvarligt och hotfullt ansikte, från sin bostad på Prinzregentenstrasse i München en längre promenad. Det producerande själsliga maskineri som hade drivits upp till högsta fart under förmiddagens svåra och vanskliga arbete, som för tillfället krävde den största varsamhet, energi, noggrannhet och målmedvetenhet, det ”motus animi continuus” vari enligt Cicero vältalighetens väsen består, hade inte ens efter middagen kunnat kopplas av och författaren hade hindrats att njuta den välgörande sömn som han numera, då hans krafter började avta, hade ett stort behov av varje dag. Efter eftermiddagsteet hade han

> därför gått ut i hopp att rörelsen och den friska luften skulle återställa honom och skänka honom en lugn kväll. (Holmberg 1987:112)

Det citat som tillskrivs Cicero (”motus animi continuus”) och som beskriver kreativitetens drivkraft härstammar egentligen från ett brev signerat Flaubert. Ett drag hos Mann är leken med det klassiskt humanistiska bildningsgodset: Cicero representerar klassisk form, medan Flaubert kan kopplas till både skandaler och homoerotik. Mötet med den första representanten för en möjlig dionysisk kraft i berättelsen, främlingen på kyrkogården, äger rum ”av en händelse” (återigen nästan ledmotiviskt markerat i tyskans ”zufällig”). Den borgerliga ordning som beskrivs i inledningen tycks hotad. Episoden präglas av osäkerhet och ambivalens: ”Aschenbach visste inte om han hade kommit ut ur bronsdörren”. ”Han var tydligen inte bayrare”. Iakttagelserna och resonemangen innehåller uttryck som ”kanske”, ”verkade”, ”det är möjligt att” – inom ramen för ”berättardiskurs” eller diskurs med externt lingvistiskt perspektiv. Efter mötet drabbas Aschenbach av en vision, ”en egendomlig inre expansion” (på tyska naturligtvis ”eine seltsame Ausweitung seines Innern”).

Min andra poäng är att inom denna ram av inautenticitet och kulissartad konstruktion kämpar Aschenbach med sitt kunskapssökande och sitt själsliv. Figur-filtreringen i form av tankeinnehåll projiceras oförmedlat på den narrativa diskursen, och det uppstår en temporär struktur av opålitlig filtrering. Aschenbach, maskerad som en auktorial berättare, hävdar något om sitt själsliga tillstånd som ligger rätt långt från sanningen.

> Es war Reiselust, nichts weiter (GKFA 2.1, 504/11)
> Det var reslust och inget annat (Holmberg 1987:114)
> Denna utsaga revideras sedan i en argumentationslinje. Först via en mellanstation.
> Fluchtdrang war sie (GKFA 2.1, 505/32)
> det var ett flyktbegär (Holmberg 1987:115)
> För att till sist nå fram till slutsatsen.
> die Skrupeln der Unlust (GKFA 2.1, 506/29)
> en olustkänsla (Holmberg 1987:116)

Den fokaliserade diskursen avslöjas under loppet av den ”korrigerande” argumentationen som opålitlig, då argumentationen i sin helhet inte håller: Den rimmar alltför illa med den djungelvision Aschenbach nyss har upplevt. Fokus hamnar på huvudpersonens villfarelser. Men den omgivande narrativa diskursen understödjer Aschenbachs syn. ”Rapporteringen” framstår som minst lika oreflekterad och opålitlig som protagonistens självanalys. Alltså: Vissa förvrängningar och diskrepanser kan hänföras till otillförlitlig figur-filtrering – men långtifrån alla. Kapitlet centrerar kring ett slags informationscensur och -förvrängning. Däremot går denna typ av undanhållande av central information inte ut på spänningsskapande (*suspense*). Figur-filtreringen är ironiskt bruten, eftersom den står i så stark kontrast till den föregående visionen.

Jag skulle vilja ge ett exempel ur novellen *Tonio Kröger* för att illustrera icke-ironisk figur-filtrering. Denna typ av opålitlighet innebär att berättarfiguren tas på allvar, det vill säga läsaren litar på denne. Däremot kan läsaren inse att det rör sig om fokalisering, och att figuren har ett visst perspektiv eller vissa begränsningar. Sådan kännedom gör den egentliga opålitligheten, som emanerar ur figurperspektivet, motiverat och väl integrerat i berättelsen. Exemplet ur *Tonio Kröger* är förmodligen det tydligaste exemplet på denna teknik i Manns författarskap. Mot slutet av berättelsen ”återser” huvudpersonen Tonio Kröger de två ungdomskamraterna Hans Hansen och Ingeborg Holm. Det som senare avslöjas som opålitlig figur-filtrering är till och med markerat i texten av författaren. Utsagan är integrerad i en auktorial diskurs.

> Da geschah dies auf einmal: Hans Hansen und Ingeborg Holm gingen durch den Saal. – (GKFA 2.1, 306/7)

> Då hände plötsligt detta: Hans Hansen och Ingeborg Holm gick genom salen. –
> (Kursivering i original, K.L.)

I ett första steg reflekterar diskursen över den avindividualiserade idealtypiska likheten hos det aktuella paret med det ur det förflutna. ”Rasen” och ”typen” lyfts fram. Det handlar om ett slags ljusbarn: naiva, oreflekterande, blonda och vackra. I allt motsatsen till Tonio själv. Det rör sig dock inte om någon kärlek för det borgerliga eller för världen i största allmänhet (”Bürgerliebe” är ett tvetydigt begrepp), som Tonio själv påstår mot slutet av berättelsen. Tonio fantiserar om att han skulle kunna leva med Ingeborg som fru och med Hans som son. I denna konstellation måste Hans och Inge förbli så att säga rena kroppar (”Leben”) – Tonio accepterar inte att de skulle kunna ha del av den egna andliga sfären (”Geist”).

> Tonio Kröger sah sie an, die Beiden, um die er vor Zeiten Liebe gelitten hatte, – Hans und Ingeborg. Sie waren es nicht so sehr vermöge einzelner Merkmale und der Ähnlichkeit der Kleidung, als Kraft der Gleichheit der Rasse und des Typus [...]. (GKFA 2.1, 310/29)

> Tonio Kröger såg på dem, de båda, som han hade älskat under lidande, - Hans und Ingeborg. De var det inte så mycket på grund av enskilda drag och likheten i klädsel, som i rasens och typens likhet.
> (Övers., K.L.)

I ett andra steg antyds en ”korrigerad” synvinkel, en spänning mellan Tonios kognition och perception. Paret ur det förgångna, Hans och Ingeborg, är inte syskon, vilket dock det aktuella paret verkar vara. Självkorrigeringen eller självavslöjandet äger rum inom det fokaliserade perspektivet, alltså inom figurens medvetande.

> Hier, ganz nahe bei ihm [Tonio], saßen Hans und Ingeborg. Er [Hans] hatte sich zu ihr gesetzt, die vielleicht seine Schwester war [...]. (GKFA 2.1, 312f/32)

> Här, alldeles nära honom, satt Hans och Ingeborg. Han hade satt sig hos henne, som kanske var hans syster [...]. (Övers., K.L.)

Att scenen i själva verket är en upprepning – en ominscenering – av en episod ur Tonios ungdomstid, tematiseras inte explicit. Textexemplet demonstrerar att figurperspektivet kan vara opålitligt utan att brytas ironiskt. Åtminstone gäller detta för det initiala skedet, när opålitligheten sätter in. Möjligen kan den ambivalenta glidningen uppfattas som en stegvis ironisering av figurperspektivet. Detta hänger på i vilken mån läsaren identifierar diskursen överhuvud som filtrerad genom figurens perspektiv (som sagt kan ju denna insikt föreligga från början), eller om diskursen i de anförda passagerna uppfattas som narrativ diskurs.

Några sista ord

I min analys av *Döden i Venedig* tar jag fasta på två aspekter som Cohns begrepp utesluter. För det första den mimetiska diskursen. Exempelvis finns det inslag av otillförlitlig figur-fokalisering i novellen. För det andra ”instabil ironi” (Booth), det vill säga fiktionsprosans karaktär av oegentlighet och simulering, som inte behöver kopplas till en berättarfigur eller ett fixerbart värdesystem. I Manns berättelse är homoerotikens diskursiva ”kamouflage” (Detering 1994) särskilt viktig.

I *Döden i Venedig* utgör Aschenbachs ”inre” den centrala tolkningsnyckeln för att förstå den ”yttre” handlingen. Men berättelsen undviker ”psykologism” eller djuplodande själsliga analyser. Vad som däremot händer i berättelsen är att diskursen, vid sidan av att uttrycka ”ren” figur-fokalisering, *simulerar* Aschenbachs inre: Maskerat dels som allmänna filosofisk-

estetiska resonemang om det goda och sköna, dels som verklighetsåtergivning i möten med ”dödsfigurer” och andra skrämmande och ödesmättade företeelser.

Det är väl en smaksak huruvida man begreppsligt vill inkludera opålitlig figur-filtrering (fokalisering i betydelsen filtrering av fiktionsvärlden genom figurens medvetande och perspektiv) under ”opålitligt berättande” som överbegrepp. Figurfiltrering hör dock till fenomenområdet narrativ opålitlighet. Fokuseringen på berättarsubjektet är inte fruktbart i teoribildningen om opålitligt berättande. Ett subjekt eller en persona kan visserligen psykologiskt motivera opålitlighet (som i Manns romaner *Felix Krull* och *Doktor Faustus* med förmodligen hans mest berömda jag-berättare, Felix respektive Serenus Zeitblom). Men till sist rör det sig om något slags strukturell diskrepans, förvrängning eller motsägelsefullhet (inom diskursen eller mellan diskurs och handlingsplan). Även till synes ”berättarlösa” narrationer kan vara opålitliga – med avseende på rapportering, tolkning och värdering.

I en auktorial-figural berättelse som *Döden i Venedig* spelar det mindre roll vilken ”instans” som motiverar diskursen. I synnerhet som de två instanserna – den externa ”berättarpersonan” och protagonisten Aschenbach – verkar ligga mycket nära varandra värdemässigt. En djupare förståelse för textens komposition och dess opålitliga strukturer kan nås genom att ta hänsyn till den homoerotisk-homosociala problematik som präglar både huvudperson och berättelsens diskurs. *Döden i Venedig* ger för många och sammanhängande försök att vilseleda läsaren på detta område för att man skall kunna ignorera dem i en analys av narrativ opålitlighet.

Referenser

Primärlitteratur

Holmberg, Nils 1987, Thomas Mann: Döden i Venedig och andra berättelser, Stockholm: Bonniers.

Neugroschel, Joachim 1999, *Thomas Mann: Death in Venice and Other Tales*, New York et. al.: Penguin Books.

Thomas Mann: Gesammelte Werke in 13 Bänden (=GW). Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990, [Lizenz S. Fischer Verlag, 1960, 1974.]

Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher (=GKFA). Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 2001ff, Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget, Ruprecht Wimmer (red.) i samarbete med Thomas Mann-Arkivet (TMA) vid ETH, Zürich.

Sekundärlitteratur

Booth, Wayne C. 1974, *A Rhetoric of Irony*, Chicago: The University of Chicago Press.

—— ^{2}1983 [1961], *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, London: The University of Chicago Press.

Cohn, Dorrit 1983 [1978], *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press. First Princeton paperback printing, with corrections.

—— 1983, The Second Author of ‚Der Tod in Venedig'", in: Benjamin Bennett u.a. (Hg.), *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 223–245.

Detering, Heinrich ^{2}2002, *Das offene Geheimnis: Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen: Wallstein-Verlag. Durchgesehene und mit einer Nachbemerkung versehene Studienausgabe.

Fludernik, Monika 1996, *Towards a ‚Natural' Narratology*, London, New York: Routledge.

Harpprecht, Klaus 1996, *Thomas Mann: Eine Biographie*, 2 Bde, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/028/

Probas cento i mediehistorisk belysning

Sigrid Schottenius
Göteborgs universitet
Sigrid.schottenius@lir.gu.se

Under andra hälften av trehundratalet komponerade romarinnan Faltonia Betitia Proba ett 694 versrader långt bibelepiskt cento med verser från Vergilius' tre diktverk *Bucolica*, *Georgica* och *Aeneiden*. Under de föregående århundradena hade den romerske poetens texter i allt högre grad börjat läsas och skrivas ned i codices istället för i papyrusrullar och i viss mån kan denna materiella övergång betraktas som en förutsättning för centoteknikens genombrott i den senantika latinska litteraturen. I detta *paper* diskuteras denna och andra mediehistoriska aspekter av Probas cento, exempelvis vad handskriftsituationen kan säga om hur dikten recipierades under medeltiden och vad den senare utgivningshistorien förtäljer om hur den lästes i tidigmodern tid. Varför har vissa utgåvor hänvisningar till de ställen i Vergilius som verserna är hämtade från och andra inte? Slutligen en utblick utifrån dagens situation och tekniska förutsättningar där Probas cento med fördel kunde ges ut i en hypertextedition, där käll- och modelltexterna omedelbart aktualiseras för läsarna.

Inledning

Ordet cento betyder i första hand ’lapptäcke’ men är även benämningen på den litterära teknik där man plockar verser från färdiga dikter och sätter ihop dem i en annan ordning med en ny betydelse. Redan i den klassiska grekiska litteraturen förekom inslag av cento i litterära texter, men den äldsta bevarade latinska dikten helt och hållet skriven som ett cento dateras till cirka år 200 e. Kr.[1] Från de följande århundradena känner vi till ett flertal latinska centon med varierande teman, vanligen sammansatta med verser från Vergilius’ tre diktverk *Bucolica*, *Georgica* och *Aeneiden*.

Det epistolära förordet till Decimus Magnus Ausonius (ca 310–395) centoniska bröllopsdikt *Cento Nuptialis* har ofta kommit att uppfattas som ett slags poetologisk programförklaring för hur ett cento ska skrivas. Här läser vi att denna form lämpar sig för humoristiska ämnen; ett cento väcker inte läsarens beundran, det får honom eller henne att ”skratta snarare än lovorda” (*ridere magis quam laudare*). Men tvärtemot denna uppfattning har senantikens latinska centon sällan lättsamma ämnen, exempelvis återberättar det äldsta bevarade latinska centot som den tragiska myten om Medea. Det är uppenbart att Ausonius inte ger oss ett genuint försök att karaktärisera centon som genre, utan söker att berättiga den egna diktens uppseendeväckande detaljerade erotiska inslag.

Inte heller den med Ausonius samtida centonisten Faltonia Betitia Proba komponerade kring något lätt och roligt tema då hon återberättade delar av Moseböckerna och Evangelietexterna med 666 vergilianska verser. I motsats till Ausonius, som urskuldar sig för sitt återbruk av Vergilius: ”det gläder mig verkligen inte att ha degraderat värdigheten i Vergilius dikt med ett så skämtsamt ämne” (*piget equidem Vergiliani carminis dignitatem tam ioculari dehonestasse materia*),[2] ber Proba inte om ursäkt. Tvärtom, mot slutet av sin 28 rader långa inledning tillkännager poeten att hon, ”sierskan Proba” (*vatis Proba*, 12), har förstått den djupare meningen i Vergilius diktning och att hon ska berätta att denne egentligen ”besjöng Kristi fromma offer” (*Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi,* 23).

Hennes bibelepiska dikt är unik i flera bemärkelser; det är det första kristna latinska centot vi känner till,[3] och en av de få antika dikter med kvinnlig författare som har bevarats i sin helhet ända in i modern tid. Förvisso grundar sig texten på två manliga auktoritativa texttraditioner (Vergilius och Bibeln), och detta kan ha medverkat till att den bevarades och traderades i medeltidens klosterskolor. Men samma egenskap hos dikten – dess imitation av etablerade texter – kan betraktas som en bidragande faktor till att den inte fick lika stort erkännande under romantiken och i senmodern tid.[4]

---

1 Ofta framhålls Aristofanes återbruk av Homeros, Pindaros och tragöderna. Det äldsta bevarade latinska centot är Hosidius Getas *Medea*, omnämnt i Tertullianus *De praescriptione haereticorum* (39, 3–7) kring år 200.

2 Se text i R. P. H. Green, *The Works of Ausonius* (Oxford 1951) 132–133.

3 Senare kristna centon var också betydligt kortare, vanligen ett hundratal verser långa. För datering av *De Ecclesia*, se A. Fassina, ”Ipotesi sul centone cristiano *De ecclesia*: problemi testuali, paternita e datazione”, *Paideia* 62 (2007) 361–76. För datering av *Versus ad Gratiam Domini*, se W. Schmid, ”Tityrus Christianus”, *Rheinisches Museum für Philologie* 96 (1953) 101–65, särsk. 155 och S. McGill, ”Poeta Arte Christianus: Pomponius’ Cento *Versus ad Gratiam Domini* as an Early Example of Christian Bucolic”, *Traditio* 56 (2001) 15–26, särsk. 25–6. Se även G. Salanitro, *Osidio Geta: Medea. Introduzione, testo critico, traduzione e indici. Con un profilo della poesia centonaria greco-latina* (Rom 1981) 48–58.

4 För arton- och nittonhundratalens reception av senantik poesi och cento, se exempelvis T. Verweyen och G. Wittig, ”The Cento. A Form of Intertextuality from Montage to Parody”, i H. Plett (utg.), *Intertextuality* (Berlin 1991) 165–78, särsk. 172–74, I. Hoesterey, *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature* (Indianapolis 2001) 80–82 samt E. R. Curtius, *European literature and the Latin Middle Ages* (Princeton 1953) 391–491, särsk. 397.

I en kortfattad tillbakablick diskuteras här några centrala händelser i textens historia och reception från dess tillblivelse fram till idag.

*

Faltonia Betitia Proba tillhörde Roms senatsaristokrati: hennes far Petronius Probianus innehade höga ämbeten i den romerska statsapparaten, liksom även hennes make Clodius Adelphius och deras två söner Olybrius och Alypius. Maken Adelphius var involverad i striden mellan kejsar Constantius II och usurpatorn Magnentius som utbröt i slaget vid Mursa Major år 353. Vissa menar att de första raderna i Probas cento anspelar på denna strid, vilket skulle innebära att den var skriven någon gång relativt snart efter år 353.[5]

Andra har tolkat dikten som ett svar på ett dekret från 362 där den hedniske kejsaren Julianus, kallad Avfällingen, förbjöd kristna lärare att undervisa i klassisk retorik.[6] Förbudet varade bara fram till Julianus' död året därpå och egentligen finns det inga belägg för att centot skulle ha skrivits i samband med dekretet, men dikten hör likafullt ihop med den romerska utbildningen där den klassiska litteraturen och Vergilius verser ända sedan den romerske skaldens livstid användes som grammatiska, stiliska och retoriska exempel. Hans texter hade ofattbart stor spridning och eftersom stora delar av den antika och senantika tolkningstraditionen har gått förlorad är det svårt att föreställa sig vilka idéer och associationer Probas anspelningar på Vergilius kan ha haft på den ursprungliga publiken. Men vi vet att man ofta under senantiken imiterade Vergilius form, stil och språk för att uttrycka kristna trossatser: särskilt i den senantika bibelepiska traditionen syntetiserades klassisk stil och bibliskt idéinnehåll, så denna kombination i sig är alltså inte unik för Proba. Ändå gillades centots kulturella gränsöverskridande, dess många dubbelexponeringar av kristna och vergilianska typer och gestalter inte av alla. I ett berömt brev till poeten Paulinus av Nola från år 394 (*ep*. 53) jämställde kyrkofadern och bibelöversättaren Hieronymus falska bibeltolkningar med Vergilianska och Homeriska centon, som han dessutom avfärdade och kallade barnsligheter (*puerilia*). Eftersom Hieronymus exemplifierade dessa med Vergiliusrader som förekommer hos Proba i samma kristna kontext som beskrivs av kyrkofadern, brukar brevets datum också betraktas som centots *terminus ante quem*.

Inom kyrkan bestod misstrogenheten mot Probas dikt ytterligare en tid. Hundra år efter Hieronymus brev listas två gånger ett ”cento om Kristus sammansatt av rader från Vergilius” (*Centonem de Christo virgilianis conpaginatum versibus*) bland apokryfiska böcker som bör undvikas av kristna i *Decretum Gelasianum* (ca år 492), böcker som tillsammans med sina författare föraktas, elimineras och för evigt ”fördöms under bannlysningens olösliga bojor” av hela den Romerska katolska och apostoliska kyrkan.[7]

I senantikens romerska hov och aristokrati ser receptionen annorlunda ut, vilket bevittnas av en femton rader lång dedikation till den östromerske kejsaren Arcadius († ca 408) och hans son *in spe* kejsar Theodosius II som föregår centot i vissa handskrifter.[8] Kejsardedikationen

5 Se exempelvis H. Sivan, ”Anician women, the cento of Proba, and aristocratic conversion in the fourth century”, *Vigiliae Christianae* 47 (1993) 146–47 och R. P. H. Green, ”Proba's introduction to her cento”, *Classical Quarterly* 47 (1997) 551–53.

6 Se exempelvis A. G. Amatucci, *Storia della Letteratura Latina Cristiana* (Turin 1955) 130 och E. Clark och D. Hatch, *The Golden Bough, the Oaken Cross. The Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba* (Chico, CA 1981) 7–8.

7 *Haec* […] *non solum repudiata verum ab omni Romana catholica et apostolica ecclesia eliminata atque cum suis auctoribus sequacibus sub anathematis insolubili vinculo in aeternum confitemur esse damnata.*

8 Karlsruhe, Badische Landesbibliotek, Aug. CCXVII och Zürich, Zentralbibliothek, C68 (384). I vissa handskrifter förekommer den utan Probas cento: Venedig, Biblioteca Marciana, lat. XII, 7, Rom, Biblioteca Angelicana, V, 3, 22 och München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 18628.

skrevs någon gång mellan 395 och 401 och vissa tror att centot lästes av och inspirerade den östromerska kejsarinnan Eudokia (*ca* 401–460) att själv komponera delar av ett kristet Homerisk cento under sin exil i Jerusalem.[9]

Trots den tidiga kyrkans fördömande av centot vet vi att det redan 200 år senare under den karolingiska renässansen cirkulerade och lästes i klosterskolor runtom i Europa.[10] Dikten finns bevarad i mer än tjugo medeltida handskrifter, i vilka den oftast grupperas med andra senantika och medeltida kristna författare som hörde till skolornas kanoniserade poeter.

Liksom annan antik litteratur ”återupptäcktes” Probas cento under senmedeltiden och den tidiga renässansen av humanister verksamma både inom och utanför kyrkan och klostren. Inte minst renässansens framstående kvinnliga författare noterade och kommenterade på denna lärda kvinna som en av flera antika förebilder.[11] För dem mot centot ett bevis på att Proba besatt en beundransvärd bildning, stor minneskapacitet och skicklighet i verskomposition. Berömda humanister uppskattade Probas dekontextualisering av Vergilius och sammansmältningen med den bibliska historien betraktades som ett konstnärligt kraftprov.[12] Fascinationen för centot ser ut att ha kulminerat under andra hälften av femtonhundratalet, då Proba jämfördes med Sapfo och till och med sades överträffa den stora poeten från Lesbos.[13] I början av sextonhundratalet publicerades ett antal vergilianska centon med kristna teman, tydligt influerade av Proba.[14]

En viss förändring i receptionen sker framförallt under artonhundratalet då dikten ofta avfärdades som ett slags plagiat eller en löjlig lek: inte riktig litteratur.[15] Åsikterna var visserligen inte odelade; under samma perioder beskrevs också centoformen som lustig och rolig, fascinerande på ena eller andra sättet, men det är uppenbart att kritiken hårdnade ungefär vid den här tiden.[16] Särskilt under nittonhundratalet har filologer och klassiker ofta kallat dikten smaklös, en sämre skolövning, nonsens.[17] Tillsammans med annan senantik litteratur (patristiken förutan) har centot hamnat utanför både den litterära och religiösa kanon. Först nyligen, då man på allvar har börjat ifrågasätta denna kanon har Probas cento återigen blivit ett populärt studieämne. Ett ökat intresse för öppet litterärt återbruk och dekontextualisering i samband med diskussioner kring exempelvis intertextualitet och dialogicitet har också bidragit till att man har börjat läsa om Proba och numera anlägger nygamla perspektiv på

9 M. D. Uscher, ”Prolegomenon to the Homeric Centos”, *The American Journal of Philology* 118 (1997) 305–312, särsk. 315.

10 G. Glauche, *Schullektüre im Mittelalter. Entstehung und Wandlungen des Lektürekanons bis 1200 nach den Quellen dargestellt* (diss. München 1970) 23–24, 28–29 och 93.

11 Christine de Pisan, se E. J. Richards och P. Caraffu (utg.), *Christine de Pisan: La città delle dame* (Rom 2003) 157–58. Isotta Nogarola, se M. L. King och D. Robin (utg.), *Isotta Nogarola: Complete Writings. Letterbook, Dialogue on Adam and Eve, Orations* (Chicago 2004) 27–39, särsk. 38–39. Laura Cereta, se D. Robin (utg.), *Laura Cereta: Collected Letters of a Renaissance Feminist* (Chicago 1997) 77 och 176.

12 Exempelvis Albertino Mussato, se J.-F. Chevalier (utg.), *Albertino Mussato: Écérinide: Épîtres métriques sur la poésie; Songe* (Paris 2000) 48. Se även Francesco Petrarcas brev från den 23 Maj 1358 i V. Rossi (utg.), *Le Familiari* iv, 21, 8 (Florens 1934) 61–68, särsk. 63, samt Boccaccio, se V. Zaccaria (utg.), Boccaccio, *De mulieribus claris* (Milano 1976) 392–396.

13 I en dikt om Proba i Julius Roscius utgåva av centot (Rom 1588) 6. Dikten trycktes även i inledningen till Heinrich Meiboms utgåva (Helmstedt 1597).

14 Den skotske författaren Alexander Ross’ (1590–1654) kristna vergilianska cento *Virgilii Evangelisantis Christiados Libri xiii* från 1634 är det mest kända.

15 D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo* (1872) 70, C. Nodier, *Questions de littérature légal: Du plagiat, de la supposition d’auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* (Génève [1812] 2003) 11.

16 Se till exempel O. Delepierre, *Tableau de la literature du centon chez les anciens et chez les modernes* (London 1874) 1–2.

17 P. Labriolle, *Histoire de la literature Latine Chrétienne* (Paris 1920) 430, H.-I. Marrou, *Saint-Augustin et la Fin de la Culture Antique* (Paris 1938) 498–99, G. Pasquali, *Stravaganze quarte e supreme* (Venedig 1951) 12.

hennes dikt,[18] och exempelvis gärna sätter den i relation till populära nutida konstformer som exempelvis pastisch och collage.[19]

Från papyrus till codex

Giovanni Boccaccios (1313–1375) uppskattande beskrivning av Proba i *De mulieribus claris* var länge tongivande och bidrog troligen till att Proba under flera århundraden ofta figurerade som exempel på en bildad kvinna från antiken. I synnerhet prisar Boccaccio Probas förtrogenhet med Vergilius diktning och framhåller att hon måste ha kunnat den romerske poetens samtliga verk utantill. Även senare läsare har anmärkt på Probas imponerande minne.[20] Men trots att det inte råder något tvivel om Probas stora kännedom om Vergilius kan man inte borste från den materiella omständigheten att den klassiska romerska litteraturen under trehundratalet i allt högre grad lästes och skrevs ned i codices istället för i papyrusrullar. Papyrusrullar var känsliga, tog lätt skada och föll med tiden sönder om man rullade upp dem ofta. Därför hade man tidigare i regel citerat ur minnet, vilket bland annat brukar betraktas som en förklaring till det stora mängd felcitat antika författare emellan. Codices av papyrus eller pergament gav förstås nya möjligheter att bläddra, slå upp citat och snabbt skaffa sig en överblick över texterna. Detta brukar framhållas som en av anledningarna till att övergången till codex skedde något tidigare inom juridiken, där det snabbt framstod som en fördel att man kunde slå upp stycken och citat i lagboken med större effektivitet och utan att själva dokumentet tog skada. Även i den bibelexegetiska litteraturen blev det tidigt vanligare att man använde codices istället för papyrusrullar.[21] Det märks i vissa av kyrkofädernas texter som mer eller mindre är uppbyggda av bibelcitat.[22] Konservativa icke-kristna romare fortsatte att använda papyrusrullar för den klassiska poesin, exempelvis Vergilius, ända in i trehundratalet.[23] Men mot slutet av samma århundrade hade bruket av codex slagit igenom även inom den klassiska litteraturen, vilket kan betraktas som en förutsättning för framväxten och etableringen av centoformen under tre- och fyrahundratalen.[24] Att Probas dikt hörde till det nya medieparadigmet kan också ha bidragit till att den överlevde i den medeltida handskriftskulturen.

Medeltida handskrifter

De äldsta Proba-handskrifterna vi känner till härstammar från kloster och lärdomscenter i Europa: Sankt Gallen, Corbie, Lorsch, Cluny och Canterbury med flera. Ingen fullständig inventering av det medeltida handskriftsmaterialet har ännu gjorts och därför presenteras här heller inte någon helhetsbild, utan enbart ett par exempel med preliminära hypoteser.

Den äldsta bevarade Probahandskriften dateras till sju- eller åttahundratalet och kommer

18 Jfr. Verweyen och Witting (1991) 165–78, G. Polara, ”I centoni” i *Lo spazio letterario di Roma antica* III (Roma 1990) 245–275, särsk. 274 och S. McGill, *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity* (Oxford 2005).

19 Se exempelvis W. Kirsch, *Die Lateinischen Versepik des 4. Jahrhunderts* (Berlin 1989) 117–37, särsk. 121–22, Hoesterey (2001) 80 och M. A. Rose, *Parody. Ancient, modern, and post-modern* (Cambridge 1993) 77.

20 Se exempelvis Isotta Nogarola i King och Robin (utg.) (2004) 39, E. A. Clark och T. Halton, *Woman in the Early Church* (Collegeville 1990) 165.

21 L. D. Reynolds oh N. G. Wilson, *Scribes and Scholars. A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, 3 utg. (Oxford 1991) 31.

22 Marrou (1938) 500–1 menar att Aug. *conf*. 13, 13 är så pass full av bibelcitat att texten liknar ett cento.

23 Macrobius, *Sat*. 5, 3, 17 och 5, 4, 1 citeras och förklaras i J. W. Binns, *Latin literature of the fourth century* (London 1974) 11.

24 Curtius (1953) 393 menar att hela den senantika latinska litteraturen i stor utsträckning förändrades i och med övergången från papyrus till codex.

från klostret i Corbie, idag bevarad i nationalbiblioteket i Paris (Par. lat. 13048).[25] Här presenteras centot (fol. 31^{v}–38^{v}) tillsammans med hymner av 500-talspoeten Venantius Fortunatus. En annan handskrift som dateras till åtta- eller niohundratalet från Lorsch bevaras idag i Vatikanbiblioteket (Pal. lat. 1753).[26] Förutom centot (62^{r}–69^{r}) innehåller denna handskrift texter som ofta förekom i klosterskolornas litteraturlistor, bland andra Aldhelms metrik, Symphonius gåtor och Marius Victorinus' *Ars Grammatica*. Detsamma gäller för en annan vatikanhandskrift daterad till åttahundratalet (Reg. lat 251),[27] som innehåller Proba (15^{v}–27^{v}) Aldhelm och grammatiktexter av bland andra Alkuin och Priscianus. Eftersom centot ofta grupperas med kanoniserade kristna poeter – förutom de tidigare nämnda även Juvencus, Sedulius, Beda – i de tidiga handskrifterna,[28] verkar det som om Proba framförallt lästes i egenskap av kristen författare under medeltiden.

I handskrifterna från efter tusentalet är Probas cento allt oftare sammanbundet med såväl kristna som icke-kristna medeltida och antika poeter. Det finns till exempel flera senare handskrifter där texten ingår som ett appendix till Vergilius.[29] I en luxuös handskrift från Padova, daterad till perioden mellan 1350 och 1450 följer Probas cento direkt efter *Bucolica*, *Georgica* och *Aeneiden*.[30] Detta väcker frågor kring senmedeltidens och den tidiga renässansens reception av Proba, och man kan föreställa sig att hon inte i första hand uppfattades som en bland de senantika bibelepiska författarna, utan i allt högre grad fick fungera som en paratext till Vergilius.

Tryckta utgåvor och referenser till Vergilius

Probas dikt trycktes för första gången av Bartolomeo Girardini 1472 i Venedig, enbart tre år efter att tryckpressen kommit till denna stad, i en utgåva tillsammans med bland andra Ausonius. Dikten gavs ut en andra gång tre år senare av tryckaren Michael Wenssler (Basel 1475). Denna utgåva innehåller enbart Probas cento, och här finns sporadiska hänvisningar till Vergiliusböckerna i yttermarginalen. Sådana förekommer inte i den tredje utgåvan från 1481, där centot ingår i domikanerprästen och sedermera även inkvisitorn Filippo Barbieris (1426–1487) berömda teologiska verk som också innehåller jämförelser mellan Hieronymus och Augustinus läror och deras syn på den ”gamla världens” profeter. Boken är i synnerhet känd för en rad träsnitt föreställande tolv sibyllor som porträtteras en och en jämte varsin gammaltestamentlig profet. I inledningen förklarar Barbieri att han vill stärka sibyllornas profetior med hjälp av ”den gudomligt inspirerade Proba Centonas verser” (*Probae Centonae divini ingenii foemina carmina*). Utgåvan blev snabbt populär och trycktes på nytt i ett enklare exemplar redan ett år senare och därefter ytterligare fyra gånger.[31]

Härefter följer en lång rad tryck och utgåvor med Proba, där många tycks ha fungerat som undervisningslitteratur. I början av femtonhundratalet trycktes centot i en bok för karmeliter

25 L. V. Delisle (utg.) *Inventaire des manuscripts latins conservés à la Biblithèque Nationale* (Hildesheim/New Yoek 1974) 86.

26 R. Bergmann och S. Stricker (utg.), *Katalog der althochdeutschen und altsächsischen Glossenhandschriften* IV (Berlin/New York 2005) 44.

27 Se A. Wilmart, *Codices Reginenses Latini* II (Vatikanstaten 1945) 1–3. Jfr. Schenkl (1888) 520–21, 567 där denna handskrift dateras till tusentalet.

28 Se Schenkl (1888) 516–18.

29 Colmar, Bibliothèque Municipale, MS 293 (s. xv), New Haven, CT, Yale University Library, MS 700 (s. xv), London, British Library, Harl. 4967 (s. xi2).

30 Viceza, Biblioteca Civica Bertoliana, MS 507 (s. xiv/xv), N. Giovè Marchioli et. al., *I manoscritti medievali di Vicenza e provincia* (Florens 2007) 110.

31 S. Riessinger av Strasbourg i *Tractatus sollemnis et utlis* (Rom 1482) och de följande utgåvorna *De animorum immortalitate* (Naples 1488), *Quattuor hic compressa opuscula* (Venedig 1505), *Quattuor hic compressa opuscula* (Oppenheim 1510) och *Opusculum de vaticiniis sibillarum* (Oppenheim 1514).

och i en skolbok om romersk historia, men det lästes även i undervisning utanför klostren.[32] Exempelvis listas det i Juan Luis Vives (1493–1530) föreskrifter för kristna flickors utbildning i *De institutione feminae christianae* (1523). Även Jean Colet (1467–1519) inkluderade centot bland de läroböcker som skulle läsas vid Sankt Paulsskolan i London där han var skolmästare. Colets statuter fungerade som modell för flera utbildningsinstitutioner i England och man kan därför gissa att många här kom i kontakt med Probas dikt under denna tid.[33] I inledningen till litteraturlistan i statuterna från 1518 skriver Colet att fördelen med senantikens kristna poeter är att de lär studenterna renhet i såväl stil (Vergilius' latin) som innehåll (det kristna budskapet). Som utgåva använde han troligen Aldus Manutius samlingsvolym *Poetae Christiani* från 1502 som var utformad som en litteraturantologi för skolor.[34] Denna version har överhuvudtaget inte några referenser till Vergiliusställen, vilket innebär att studenterna kunde läsa den utan att direkt hänvisas till den vergilianska källtexten.

Aldus' utgåva kan kontrasteras mot en fransk edition från 1543 som också var avsedd för skolbruk. I inledningen, skriven av utgivaren Hubert Sussanneau, framgår det att den användes i Collège de Paris och i skolor i Beauvais och Soisson. Vid sidan av Probas text anges här referenser inte bara som i vissa tidigare utgåvor till böckerna hos Vergilius, utan även till de individuella Vergiliusverserna. På så sätt aktualiseras ständigt källtexten och de ursprungliga vergilianska kontexterna för läsaren. I och med denna utformning verkar det som om Sussanneaus pedagogiska syfte i grund och botten skiljde sig från Colets.

Aldus skolbok är kanske mer känd för eftervärlden, men både Aldus och Sussaneaus utgåvor trycks om flera gånger under femton- och sextonhundralen och den generella tendensen under femtonhundratalets utgivning är att referenserna till Vergilius blev fler och mer specifika. Ett undantag finner man i Henri Estiennes utgåva i sextodecimo från 1578. Här är centot helt rensat från referenser, vilket ger ett mindre belamrat och mer elegant intryck jämfört exempelvis med de andra sena femtonhundratalsutgåvorna, där paratexter i form av inledningar, kommentarer och hänvisningar kan upplevas som överväldigande.

Utgåvans innovativa karaktär bör ses i ljuset av det engagemang som Estienne visade för centoformen i övrigt. Tre år tidigare hade han givit ut verket *Parodiae Morales* där han instruerade i konsten att skriva parodier och centon. Första delen av boken är ett slags övning: på högra uppslaget finns angivet ett citat från någon av de latinska klassiska poeterna och nedanför varianter där Estienne har bytt ut något av orden från det ursprungliga citatet, medan den vänstra sidan lämnats blank för läsaren att fylla i. Andra hälften av boken är en historisk och teoretisk genomgång av grekiska och latinska centon. Författaren avslutar redovisningen med att i slutordet ta upp tävlingen med Proba, som han menar har fått stå outmanad alldeles för länge. Därefter ger han några prov på egna centodikter, komponerade bland annat med verser från Ovidius.

I slutet av femtonhundratalet gavs det ut tre smyckade Probatryck, ett i Rom (J. Roscius 1588) och två i Tyskland (J. Plateanus, Köln 1592 och H. Meibom, Helmstadt 1597). Här föregås dikten av omfångsrika förord där utgivarna intygar att de inte nog kan prisa Proba och hennes genialitet. Roscius inkluderar en liten dikt där han hävdar att Probas cento överträffar allt, till och med Sapfos lyra.

---

32 J. Tachuini, *Probae Falconiae Centonis clarissimae foeminae excerptum e Maronis carminibus ad testimonium Veteris Novique Instrumenti opusculum a divo Hieronymo comprobatum* (Venedig 1513).

33 Se till exempel C. Burrow, "Shakespeare and humanistic culture", i C. Martindale (tug.), *Shakespeare and the Classics* (Cambridge 2004) 12 och A. F. Leach, "Milton as a schoolboy and a Schoolmaster", *Proceedings of the British Academy* (1907–1908) 308.

34 L. Piepho, "Mantuan's Religious Poetry in Early Tudor England: Humanism and Christian Latin Verse", in ed. P. M. Clogan, *Studies in medieval and Renaissance culture: Breaching Boundaries* (1994) 65–83, särsk. 72.

Under sexton- och sjuttonhundratalet ges centot huvudsakligen ut i omtryck i skolböcker och samlingsvolymer. Bara en påkostad utgåva ges ut i Tyskland (J. Kromayer, Sachsen 1719). Intresset för Proba ser ut att ha klingat av på kontinenten, men man kan också tänka sig att bokmarknaden mättats vid den här tiden. I likhet med annan senantik diktning verkar det som att intresset för att publicera Probas cento sakta hade avtagit sedan slutet av fjorton- och femtonhundratalet.[35]

Den första och hittills enda textkritiska utgåvan av centot framställdes av Karl Schenkl 1888 och ingick i volymen *Poetae christiani minores*, del 16 i serien *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*. Detta är idag standardtexten och det är nästan uteslutningsvis genom denne utgivares urval bland textvittnena som dagens läsare kommer i kontakt med den medeltida handskriftstraditionen och de många varierande läsarterna. Utifrån en ofullständig inventering av de handskrifter vari Probas cento bevaras valde Schenkl ut dem som enligt tidigare datering var allra äldst. Det innebär att det finns en stor mängd handskrifter som ännu inte har studerats. Hittills har jag funnit åtminstone tjugofem utöver dem som dokumenterats av tidigare forskare, varav ett flertal är tillräckligt gamla för att kunna ha rymmas i Schenkls urval. Beroende på den medeltida skrivarens förtrogenhet med den Vergilianska källtexten är cento en textform som kan tänkas ha varit särskilt känslig för kontamination, men ändå skulle ett försök till en mer heltäckande stemmatisk analys av handskriftsmaterialet än den som Schenkl ger (ss. 523–30) vara värdefullt och i synnerhet kanske klargöra huruvida någon eller några av de yngre handskrifterna bevarar självständiga traditioner eller om alla går tillbaka till de äldre som har bevarats. Ur ett receptionshistoriskt perspektiv skulle dessutom en fullständig inventering av handskrifterna innebära ett enormt bidrag till vår bild av den medeltida och tidigmoderna receptionen av Proba.

Utblick

Hos Schenkl finns förstås alla referenser till Vergilius angivna i en noggrann källapparat under texten. Dessa referenser är nödvändiga eftersom förutsättningen för att läsaren ska kunna tillgodogöra sig dikten till fullo är att han eller hon kan aktualisera den vergilianska subtexten och erfara de hednisk-kristna dubbelexponeringar som centots ursprungliga läsare kunde uppleva. Utan någon kunskap om det som ursprungligen betecknades i Vergilius' verser är det lätt hänt att Probas dikt framstår som en bisarr och svårbegriplig återberättelse av Bibeln.[36] I detta avseende skulle Probas text lämpa sig väl för en elektronisk edition, där den tryckta utgåvans stumma hänvisning till bok och radnummer hos Vergilius eller bibelböckerna skulle kunna bli länkar till kortare textstycken med översättning och kommentarer.

35 Ungefär femton nya utgåvor från femtonhundratalet att jämföra med 1400-talet då den under loppet av 28 år trycktes i minst nio utgåvor.

36 Z. Pavlovskis, "Proba and the semiotics of the narrative Virgilian cento", *Vergilius* 35 (1989) 76.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/029/

Poesi som poetik i lyrikutgivningen 2008

Karin Nykvist
Lunds universitet
Karin.Nykvist@litt.lu.se

Through a study of the 49 collections of poetry that were published and marketed by the established publishers in 2008 this article discusses in what ways Swedish poetry of today practices and reflects upon the notion of poetics. After an initial discussion of the criteria of material selection and a brief look at the concept and history of poetics as a genre and term, it examines the collections and finds certain recurring themes and traits. For one, a majority of poets choose to use endnotes or other means of meta-commentary. The topos of invocatio can also be found in quite a few collections, such as the ones by David Vikgren, Katarina Frostenson and Marie Lundquist. Furthermore, the fusion of language and body is still a very important theme in contemporary poetry, a way of metaphorically making language and lan-gaguage art organic. The article also examines at how the poetry published in 2008 deals with the question of mimesis, or the relationship between word and world, and how play, along with humour, is used as an apparent creative method. The tree as poetological metaphor is also brought to the fore, and the abundant echoing of academic literary theory is examined and discussed. In conclusion, it puts the year 2008 in a historic perspective, and suggests that the often viewed as modernist self-reflectiveness and meta-approach in poetry still is an im-mensely strong theme in contemporary writing.

1.

bokstäverna väljer inte själva
vad de ska berätta
omålade, bleklagda
väntar de på att fyllas
av tonerna från din röst

Så skriver Marie Lundquist (f. 1950) om mötet mellan språket, poesin och människan i sin *De dödas bok* som kom ut 2008. Hos Lundqvist är dikten och bokstäverna döda och tomma. Det är ”du” som fyller dem med mening – men detta”du” tar aldrig konkret gestalt i dikten. Lundquist kan förstås syfta på mig, på läsaren. I så fall är hon uttalat läsarorienterad i den poetik som hennes poesi formulerar. Men det finns fler möjligheter. Diktens du kan också vara ett alldeles specifikt du som dikten vill skriva fram och ge liv, i en skrivakt som på samma gång är både performativ och mimetisk. Eller kanske är det så att dikten tilltalar sin skapare, och på så sätt beskriver diktens tillkomstsituation.

Marie Lundquist är inte ensam om att i diktens form reflektera kring dikten och dess material. När man läser lejonparten av alla diktsamlingar som kom ut 2008, är det de som inte på något sätt problematiserar dikten, språket, orden, bokstäverna, som utmärker sig. Av de etablerade poeterna står faktiskt Jacques Werup (f. 1945) ut genom sin avsaknad av metaperspektiv. Fast då endast om man ser till hans dikter. I notapparaten framgår tydligt den genomtänkta reflektionen kring de egna dikternas plats i den intertextuella världen/väven. Något mer undantag kan jag hitta, annars är det slående hur pass stor del av de etablerade förlagens diktutgivning som reflekterar kring den egna konstformen.

Men *hur* gör den det? Det är frågan som förmått mig att försöka stiga ut ur min egen tid och betrakta samtidsdikten på distans, som poetiktext. Hur förhåller sig de poeter som valde att publicera sig 2008 till sin egen genre och till sitt arbetsmaterial, språket? Gör de nya medier – som ju utgör temat för Norlit 2009 – något avtryck i poesin?

Mitt material är all originallyrik på svenska, ämnad för en vuxen publik, som annonserades i *Svensk Bokhandels* kataloger våren och hösten 2008.[1] Detta urval är inte helt självklart. En

1 Diktsamlingarna är Marianna Agetorp: *Trädspeglingar*. Växjö: arréa; Mia Ajvide: *Om en flicka vill försvinna*. Stockholm: Bonniers; Ralf Andtbacka*: Österbottnisk gotik*. Malmö: Pequod Press; Bengt Berg: *Kanske finns det fina dagar*. Torsby: Heidruns; Tobias Berggren: *Intifada*. Stockholm: Bonniers; Nina Burton, *Ett svar i 24 skärvor*. Stockholm: Bonniers; Eva-Stina Byggmästar: *Men hur små poeter finns det egentligen*. Stockholm: Wahlström & Widstrand; Johanna Ekström: *Det enda främmande*. Stockholm: Wahlström & Widstrand; Helena Eriksson: *De, bara.* Stockholm: Bonniers; Katarina Frostenson: *Tal och regn*. Stockholm: Wahlström & Widstrand; Krister Gidlund*: Fåglarna lärde oss ingenting*. Torsby: Heidruns; Anna Hallberg, *MIL*. Stockholm: Bonniers; Hanna Hallgren: *Jaget är människans mest framträdande sinnessjukdom*. Göteborg: Kabusa; Camilla Hammarström: *Klockorna*, Stockholm: Lejd; Linn Hansén, *Ta i trä.* Malmö: Pequod Press; Elisabeth Hjorth: *Kärnfamiljen*. Stockholm: Modernista; Susanne Holmgren: *Haverier*. Göteborg: Kabusa; Leif Holmstrand: *Myror.* Stockholm: Bonniers; Bengt Jahnsson-Wennberg: *Vadmästaren*. Stockholm: Mormors; Johan Jönson: *Efter arbetsschema.* Stockholm: Bonniers; Jörgen Lind: *Hägn*. Göteborg: Kabusa; Lars Lundkvist*: Gömslen*. Stockholm: Norstedts; Marie Lundquist*: De dödas bok*. Stockholm: Bonniers; Klas Mathiasson: *urklippt. cirklar & fyrkanter*. Malmö: Pequod Press; Roger Melin: *Vandrar mellan dygnen*. Luleå: Black Island Books; Peter Mickwitz: *Där bara diset återstår av paradiset*. Stockholm: Norstedts; Peter Nilsson: *Jotack*. Stockholm: Mormors; Marie Norin: *Den sammanlagda längden av alla broar som någon gång byggts*. Stockholm: Norstedts; Fredrik Nyberg: *Nio, nine, neun, neuf*, Stockholm: Norstedts; Helena Olsson: *Ekorrar Monolit you!* Stockholm: Wahlström & Widstrand; Mohamed Omar: *Parakletos*. Stockholm: Ruin. Anna-Lena Oscarsson: *Alla dessa frågor*. Göteborg: Tre böcker; Dmitri Plax: *Om*. Stockholm: Ruin; Lars Mikael Raattamaa: *mallamerik, mallammer, malameri, mallame, amerik, mallameka, merrikka*. Stockholm: Bonniers; Victor Rojas: *Ordet har ordet*. Torsby: Heidruns; Annbritt Ryde: *Blues för Syster Docka*. Göteborg: Tre böcker; Helene

sökning på Hc.03 i LIBRIS för 2008 ger 293 träffar medan enbart 49 svenska diktsamlingar annonserats i *SvB*:s kataloger samma år. Bland dessa 293 saknas dessutom en del av de utannonserade diktsamlingarna – Eva-Stina Byggmästars augustnominerade *Men hur små poeter finns det egentligen* finns inte med där, eftersom den sorteras som finsk lyrik. Dessutom är det enbart de diktsamlingar som finns på något bibliotek finns i LIBRIS. Så är endast tre diktsamlingar från gör-det-själv-förlaget Vulkan representerade, medan rimligtvis utgivningen där borde vara mycket större än så.[2] Å andra sidan är ungefär femtio av de 293 antologier, återutgivningar eller böcker som helt enkelt knappast borde ses som diktsamlingar i egentlig mening. I detta följer jag de urvalskriterier för svensk nyskriven lyrik för vuxna som Åsa Warnquist formulerat.[3] En noggrann genomgång av de 240 verk som kan sägas falla inom dessa kriterier ger vid handen att 101 av dem utkommit på eget förlag eller motsvarande och att dessa ofta återfinns på ett eller ett par bibliotek, varför man kan ifrågasätta om de gjort något avtryck i det nationella lyriksamtalet. Bland de återstående ca 90 diktsamlingarna – som alltså getts ut på små men någorlunda etablerade förlag men inte annonserats i *Svensk Bokhandel* – finns det dock samlingar som haft goda möjligheter att göra det. Några förlag väljer att inte annonsera all sin utgivning i *SvB*, exempelvis h:ströms i Umeå, medan andra relativt etablerade förlag väljer bort att annonsera och ändå får god uppmärksamhet i media, exempelvis OEI Editör (under 2008 var Ida Börjels *Konsumentköplagen: juris lyrik* en sådan diktsamling). Poängen med att inskränka min läsning till de utannonserade fyrtionio är emellertid att det till allra största del är dessa diktsamlingar som recenseras, distribueras och diskuteras i det offentliga rummet. För en studie av denna storlek är *SvB*:s kataloger alltså en god referenspunkt när det gäller att ringa in den lyrik som omfattats av det offentliga samtalet och kan därmed också ligga till grund för antaganden om trender och tendenser i lyriken i stort.

Könsfördelningen är överraskande jämn detta år: tjugotre böcker var skrivna av kvinnor, tjugosex av män. En något anmärkningsvärd upptäckt är att våren dominerades av kvinnor: av vårens tjugo samlingar var tretton skrivna av kvinnor och sju av män. Vårens fyra debutanter var tre kvinnor och en man. Hösten däremot, var männens säsong: av tjugonio diktsamlingar var tjugo skrivna av män och nio av kvinnor. Höstens två debutanter var också män.

Naturligtvis är det så att alla dessa diktsamlingar ger uttryck för en poetik: den poetik de gestaltar. Även om gränsdragningen är svår har jag valt att i möjligaste mån lämna den diskussionen utanför. Jag intresserar mig i första hand för de dikter och diktsamlingar som på

Rådberg: *Det gula rummets små terapistycken*. Stockholm: Wahlström & Widstrand; Lennart Sjögren: *Ur människovärlden*,. Stockholm: Bonniers; Ingela Strandberg: *Bäste Herr Thoreau!* Stockholm: Norstedts; Jesper Svenbro: *Vingårdsmannen och hans söner*. Stockholm: Bonniers; Mats Söderlund: *Komage*. Stockholm: Bonniers; Mats Söderlund: *Systemet*. Umeå: h:ströms; Sanna Tahvanainen: *Muskedunder*. Helsingfors: Schildts; Jenny Tunedal: *Kapitel ett*. Stockholm: Wahlström & Widstrand; David Uppgren: *Ljusrepubliken*. Stockholm: Norstedts; Jacques Werup: *Trötta mäns skönhet*. Stockholm: Bonniers; David Vikgren: *Inomhuslektionen*. Stockholm: Wahlström & Widstrand; Heidi von Wright*: Dörren öppnar rummet*. Helsingfors: Schildts samt Bruno K. Öijer: *Svart Som Silver*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

2 På förlagets hemsida går det inte att få någon uppgift om hur många diktsamlingar – eller böcker – som publicerats under 2008, kanske på grund av att man som kund kan välja olika tjänster och därmed också olika grad av publicering. Var gränsen går mellan privat manus och offentlig publikation är en fråga för en annan studie än denna.

3 Åsa Warnquist har i avhandlingen *Poesifloden* satt upp ett antal kriterier för vad som kan anses vara svensk nyskriven lyrik, och jag har valt att följa dessa både när jag tittat på SvB:s kataloger och i LIBRIS-katalogen. Sålunda faller verk bort som är under 16 sidor, nytryck och retrospektiva urval, verk där författaren är avliden sedan över två år, samt dubbelklassificerade verk där mindre än hälften av utrymmet upptas av lyrik. Se vidare Åsa Warnquist: *Poesifloden. Utgivningen av diktsamlingar i Sverige 1976-1995*. Lund: ellerströms 2007, s. 22 f.

något vis reflekterar över poetik och på så sätt kan sägas tillhöra inte bara poesins genre utan också poetikens.

2.

Så länge människan skrivit, har hon funderat över och formulerat sig kring litteraturens vad, hur och varför. Formerna har däremot skiftat i takt med att det litterära modet förändrats, och poetiken har uttryckts på vers, på prosa, i sanktionerade akademiska såväl som i revolterande ikonoklastiska sammanhang.

Eftersom det tagit så många skepnader genom århundradena är det inte konstigt att poetik som begrepp är särdeles svårdefinierat och svårfångat. Inte sällan används det som en genrebeteckning. En text som tillhör poetikens genre belyser företrädesvis frågor om diktningens väsen, genreindelning och struktur. Dessutom kan den föreskriva regler och påbud för den diktskapande verksamheten samtidigt som den formulerar diktens uppgift och främsta syften. En traditionslinje med sådana skrifter kan följas från Aristoteles, Horatius och Pseudo-Longinos via renässansens, klassicismens och romantikens poetiktexter, till 1900-talets litterära manifest. Gemensamt för dessa olikartade exempel på poetikens genre är att de ger en sammanfattande framställning av gällande eller förordade normer för olika typer av litterärt skapande, och att de ofta blivit till i skeden av litterära paradigmskiften.[4] Så kan till exempel Wordsworths förord till *Lyrical Ballads* betraktas som en upptakt till den engelska romantiken och på samma sätt Almquists ”Om poesi i sak” ses som en viktig plädering för kursändringen mot ett mera realistiskt litteraturideal.[5] Anna Cullheds *The Language of Passion. The Order of Poetics and the Constructon of a Lyric Genre* är en studie i just en sådan brytningstid.[6]

På nittonhundratalet har poetikbegreppet emellertid breddats. Det benämner inte längre endast en texttyp med ett särskilt innehåll. Poetik har blivit en disciplin och en verksamhet av mer övergripande karaktär och används ofta synonymt med det mer allomfattande ”litteraturteori”.[7] Nittonhundratalets teoretiskt utredande form av poetik söker i första hand svar på frågeställningar som gäller poesins väsen, vad som skiljer litterär text från icke-litterär och diktens förhållande till verkligheten. Det primära intresset koncentreras till litterariteten snarare än till litteraturen. Riktningsgivande för en sådan förståelse av poetikens uppgift är Roman Jakobsons bestämning av begreppet i ”Linguistics and Poetry”, där han formulerar den poetologiska verksamhetens grundfråga: ”Poetics deals primarily with the question, *What makes a verbal message a work of art*?”[8]

Begreppets vidgning föranleder Chris Baldick i *The Oxford Concise Dictionary of Literary Terms* att definiera poetik som ”the general principles of poetry or of literature in general, or

4 Se Per Erik Ljung och Anders Mortensen (red.), *Texter i Poetik. Från Platon till Nietzsche,* Lund: Studentlitteratur 1988, s. 5 f.

5 William Wordsworth, ”Wordsworth’s Preface to Lyrical Ballads”*,* edited with an introduction and commentary by W.J.B Owen, *Anglistica* 9, Copenhagen: Rosenkilde and Bagger 1957; Carl Jonas Love Almquist, *Om poesi i sak till åtskillnad ifrån poesi i blott ord,* Uppsala: Bokgillets förlag 1959.

6 Anna Cullhed, *The Language of Passion. The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806*, diss., Uppsala: Uppsala University 2001. Cullhed kartlägger konstruktionen av en lyrisk genre i poetiktexter från övergången till förromantiken. Hennes avhandling omfattar dessutom en historisk översikt över poetikgenrens utveckling från Aristoteles och fram till 1700-talet, s. 20–32.

7 Denna glidning blir uppenbar i den brett upplagda *Histoire des poétiques,* av Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier och Jean Weisgerber, Paris: Presses Universitaires de France 1997, där den historiska framställningen börjar i en presentation av olika poetiktexter och sedan övergår i en skildring av olika teoretiska inriktningar.

8 Roman Jakobson, ”Linguistics and Poetics”, i: Thomas A. Sebeok (red.), *Style in Language,* Cambridge: The M.I.T. Press 1960, s. 350.

the theoretical study of these principles".[9] Notera att Baldicks definition är så allmän att han ser sig nödd att ta till ordet "general" två gånger i en och sammma sats. I *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* inleder T. V. F. Brogan sin nyanserade artikel om "poetics" på ett nästan uppgivet sätt: "In recent decades [poetics] has been applied to almost every human activity, so that often it seems to mean little more than 'theory'." Men med krav på större precision fastställer han att poetik "is in the most specific sense a systematic theory of poetry".[10] Studier som Tzvetan Todorovs *Poétique de la prose* vittnar emellertid om att poetikens intresseområde även kan täcka in prosa.[11] Att poetik ändå oftast avhandlar poesi kan enligt Per Erik Ljung bero på att "just poesin – qua språkets egen genre par excellence – är själva litteraritetens privilegierade och förtätade område".[12]

En mer begränsad innebörd har poetikbegreppet som beteckning för de implicita principer som är estetiskt styrande för en enskild författares diktkonst, för de karaktärsgivande textegenskaperna i en särskild litterär strömning eller för de mest utmärkande dragen i en viss skolbildning.[13] Här handlar det således om en poetik som låter sig utläsas och teoretiseras ur den litterära praktiken hos en eller flera författare. Med en Saussuresk analogi skulle man kunna säga att poetikgenren sysslar med poesins *langue*, både normativt påbjudande och systematiskt utredande, medan den poetik man empiriskt finner i den befintliga poesin är dess *parole*.

För att skapa elementär reda i de olika begreppsanvändningarna bör således poetik betraktas som ett överordnat paraplybegrepp, bestående av de tre underordnade huvudkategorier som här skisserats. Man urskiljer då för det första en kritisk poetik med normativa anspråk, för det andra en teoretisk poetik med en systematiskt deskriptiv strävan, och för det tredje en praktisk poetik gestaltad framför allt i enskilda författarskap och diktverk. Dessa tre kategorier är inte förbundna med särskilda texttyper, då poetologiska utsagor av både teoretisk och kritisk karaktär kan förekomma i alla sorters texter. Så kan alla de kategorier jag nämnt ovan aktualiseras i en enda dikt, så som till exempel sker i Göran Palms "Megafonen i poesiparken".[14] Anna Cullhed påpekar också i sin studie att poetiken kan stå att finna i introduktioner till litterära verk, i tidskriftsartiklar, essäer, litteraturrecensioner, brev och dikter.[15] Så hör Gunnar Ekelöfs dikt "Poetik", Roman Jakobsons vetenskapliga artikel "Linguistics and Poetics", Edith Södergrans företal till *Septemberlyran* och Pseudo-Longinos *Om den stora stilen* alla hemma under poetikens paraply, trots texternas skilda arter.[16]

Poetiken kan man alltså hitta på flera platser i det litterära samtalet kring litteratur. I min tidigare forskning har jag framför allt intresserat mig för den poetik uttrycks i diktens form. I min avhandling undersökte jag hur Jesper Svenbro i sitt lyriska författarskap – och i sin forskning – behandlat poetikens principfrågor. Svenbro var ett noga utvalt exempel, särskilt intressant i detta sammanhang eftersom poetiken hos honom är ett huvudspår, men han är på

9 Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* 2 uppl., Oxford: Oxford University Press, 2001 (1990), s. 197 f.

10 Alex Preminger och T.V. F Brogan, (red.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,* Princeton: Princeton University Press 1993, s. 929 ff.

11 Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose,* Paris: Seuil 1971.

12 Per Erik Ljung, "Att läsa poetik. Några anteckningar inför studiet av Hans Larssons *Poesiens logik* och Hans Ruins *Poesiens mystik*", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1997: 3–4, s. 198–208; s. 199.

13 I Wendell Harris, *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory,* New York: Greenwood Press 1992 skriver Harris att poetics är "[t]he techniques, practices, and devices of specific authors" ett av flera sätt att definiera poetik. Han påpekar att även denna innebörd av poetik är en nittonhundratalsprodukt.

14 Göran Palm, "Megafonen i poesiparken", *Hundens besök,* Stockholm: Norstedts 1961, s. 57 ff.

15 Cullhed 2001, s. 2.

16 Gunnar Ekelöf, "Poetik", *Opus incertum,* Stockholm: Bonniers 1959, s. 9. Edith Södergran, "Inledande anmärkning", *Septemberlyran,* Helsingfors: Schildts 1918, s. 5. Jakobson 1960, Longinos, *Om litterär storhet,* Göteborg: Anamma 1997. Jämför det resonemang som förs i Ljung 1997a, s. 200 f.

intet sätt ensam om att i diktens form vrida och vända på poesins vad, hur och varför. Mot bakgrund av den svenska nittonhundratalslyriken kan hans författarskap skrivas in i en tradition av självreflexiv poesi, där dikten speglar sin egen problematik genom att tematisera språket, dikten och diktandet. Svenbro ansluter så till den linje i svenskspråkig lyrik som kan tecknas med namn som Gunnar Ekelöf, Gunnar Björling och Karl Vennberg och Majken Johansson och senare med Göran Printz-Påhlson, Göran Sonnevi och Katarina Frostenson. Alla har de skrivit betydande lyrik som genom sin metapoetiska tematik på olika sätt tangerat poetikgenren.

Varför väljer man då att formulera sig poetologiskt i diktform? Svaren kan givetvis vara många. Samtidigt som man som poet kan knyta an till den poetik på vers som finns och på så sätt skapa intertextuella band bakåt handlar det också om att positionera sig i en samtida diskussion kring poesi. För många poeter har också poesin varit – och är i högsta grad fortfarande – ett forskningsverktyg. Skrivandet är ett sätt att forska. Så kan poesin utgöra ett slags grundforskning i varandet, i språket, i världen. På det sättet kan dikten i sig – dess form, dess material – ses som uttryck för laborationen, medan dess semantiska skikt formulerar hypoteser, slutsatser och teorier kring forskningens möjliga, önskade eller konstaterade resultat. Och det framstår som om grundforskningen i språket och språkets möjligheter att bli konst är det som intresserar flest poeter just nu.

Naturligtvis är det omöjligt att ge en samlad och heltäckande bild av hur de poeter som valde – och valdes ut – att publicera diktsamlingar 2008 ställer sig till poetologiska frågor i sin poesi. Jag nöjer mig här med att peka ut riktningen, antyda några linjer som framträder i den spretiga, mångröstade utgivningen. Poeterna vänder och vrider framför allt på frågor kring vad dikt och poesi är, hur det kan beskrivas, men också i hög grad för hur dikten blir till. Också mottagandet finns med: läsningens poetik får också sitt under lyrikåret 2008. I det följande kommer jag således, utan någon inbördes ordning, att fördjupa mig i teman som diktandets och läsningens poetik, lekens poetik dikten och kroppen, dikten och världen och poetikens metaforik.

3.

När T. S. Eliot kommenterade tillkomsten av *The Waste Land* genom en utförlig notapparat var han helt ensam om detta metagrepp. I den svenska lyrikutgivningen idag är det närapå förväntat att poeten ska förhålla sig till sin text på detta sätt. Under mitt exempelår 2008 är det närapå en regel. Jenny Tunedal, Marie Norin, Jesper Svenbro, Ralf Andtbacka, Tobias Berggren, Jacques Werup, Camilla Hammarström, Hanna Hallgren, Jörgen Lind – alla avslutar de sina samlingar med mer eller mindre utförliga noter som avslöjar en hantverksmässig syn på diktskapandet. Eva-Stina Byggmästar väljer att låta fotnoter inne i diktsamlingen ange citatkällan. Mohamed Omars och Peter Mickwitz' samlingar avslutas med en ordlista som fungerar som läsanvisning – låt vara att Mickwitz' ordlista är lika spexig och uppsluppen som resten av diktsamlingen (”snigelkott: en glad men lite trög kotte”). Många av kommentarerna alluderar tydligt på litteraturteoretiska eller poetologiska resonemang. Tobias Berggren, exempelvis, kommenterar den egna samlingen *Intifada* med ett fyra sidor långt efterord där han i reflektionen kring sitt eget skapande tar bruk av Genettes palimpsestbegrepp.[17] I sin avslutande kommentar anger Marie Norin att hon ”på olika sätt” citerat ur en handfull böcker. ”Allt övrigt får anses som av alla ägt och sagt”. Så ansluter hon sig till en radikal syn på intertextualiteten, där varje yttrande pekar mot ett tidigare, allt är redan sagt, allt är citat. Tanken

17 Palimpsestbegreppet användes framför allt under åttiotalet inom litteraturteorin för att diskutera intertextuella ekon. Detta sedan Genette (åter)lanserat det i sin *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Seuil 1982.

på dikten som del av en intertextuell väv är etablerad norm hos snart sagt alla de samtida poeterna, oavsett generationstillhörighet.

Marie Norin (f. 1967) är för övrigt ett gott exempel på en poet som reflekterar över sin dikts tillkomst – hon har sällskap av flera andra under året, som Katarina Frostenson, Jesper Svenbro och Eva-Stina Byggmästar. Norins dikt rymmer en del grundläggande metakommentarer. ”Nu skriver jag detta med överdrivet stora runda bokstäver” (s. 49) är just en sådan. Det faktum att just de orden på sidan återges i samma typsnitt som resten gör att utsagan blir en berättelse om diktens tillblivelse, om stunden då dikten blev till. Diktens nu blir till ett historiskt presens.

Norins lyrik rymmer fler paradoxer. I en dikt om det egna skrivandet inleder Norin nästan södergranskt för att så avslöja en ambivalent hållning till diktandet.

> Motsvarande: vägran att göra avkall på den egna betydelsen.
> (…)
> och att det finns en skillnad i att utsäga och att skriva det i
> en dikt och att utsagan alltid blir mycket bättre utsagd än
> intryckt i dikten som bara blir riktigt bra om den på något
> vis sväljer och det är ett sånt förbannat hänsynstagande och
> att jag hur som helst inte har lust att prata om dikt alltså
> ö v e r h u v u d t a g e t: densortenssorterningsarbeteochföre
> ställningsgenomattdetfinnsnågonsomkansättasigöverallandra
> soförmågagenomattgöranågonsortskonstavskitnödigheten (s. 24)

Dubbelheten i att tala om vad man inte vill tala om understryker ambivalensen och ger en ironisk klangbotten åt dikten.

4.

Flera av diktsamlingarna inleds med en dikt där dikten på något sätt kommer till poeten, eller där en föregångare åkallas. På så sätt är den klassiska tropen *invocatio* fortfarande verksam i svensk lyrik. David Vikgren (f. 1975) inleder sin *Inomhuslektionen* med sviten ”kallelsen” och låter läsaren leka med tanken på dikten som kall, poesin som en uppgift som på nära nog gudomligt – eller åtminstone romantskt – vis förlänats poeten. Dikterna som följer låter förstå att kallelsen handlar om språket, som språket som skapar rum, ytor, rykten.

Också Katarina Frostensons (f. 1953) *Tal och regn* inleds med ”Kallelsen”, men här är det fråga om en dikt istället för en hel svit. Dikten inleds med en dramatisk scen:

> Ordet var där, fasan strålar genom kroppen
> lugn min hand, det är bara ett skal –
> säg ut det högt och se inför dig: de rör sig och drar bort
>
> tre höga stavar och Hon som driver de små och låga framför sig
> som kreatur på vägen till en marknadsplats – bokstavsbarn
> ni liknar visst en karavan

Frostenson är i denna diktsamling mer lekfull än hon brukar vara. Här leker hon med myten om diktarkallet, där poeten möter musan och förlänas diktarstaven.[18]

18 I *Theogonin* beskriver Hesiodos hur han i ett skräckfyllt möte med muserna får diktarstaven: ”… och de plockade och gav mig en stav… en underbar tingest, och andades in i mig en gudomlig röst till att besjunga det som skall komma och det som har varit.” Övers. efter *Hesiod. Homeric Hymns and Homerica*, with an English translation by Hugh G. Evelyn-White, Loeb Classical Library 57, Cambridge, Harvard UP 1982, s. 81.

Frostensons diktjag åkallar inte musan eller muserna, men väl diktens ”bokstavsbarn”. Det är deras lek som skapar dikten:

> fattigbarn, utkastade, brunnötta och tärda när
> jag ropar kommer ni tillbaks –
> lek tills gruset skaver era ben
> tills kylan kommer och det svartnar
> stigens spår är borta
> ni ska be att någon tar er i sin mun –

Diktblivandets lek är inte alltid lustfylld, och jagets förhållande till de tärda bokstavsbarnen är dubbelt:

> Därute yr det. Den stora staven darrar: varför vill ni inte
> säga något, å förtäckta, ska jag hala in er, kalla er igen
> ask le se la
>
> de rör sig mot varandra, andebleka, lilla skara
> – nej, säg inget! återvänd till leken, bli i gräset, skimra stavar Tala
> eller inte tala det är frågan jag inte vill svara på
> ja nej ja

En annan typ av invocatio står Marie Lundquist för. Hennes *De dödas bok* inleds med en dikt tillägnad Witold Gombrowicz, ”Till dig, Witold”:

> Åskgudarnas like
> du som stryker eld på orden
> och leder blixten
> genom diktens kropp

Gombrowicz’ död – och faktiskt, de dödas kroppar – blir en uppmaning till diktens jag att skriva, skapa, leva. Deras ”ben och tänder” blir till verktyg att skriva med. Och så tar diktsamlingen sin början. Lundquist, Frostenson och i viss mån Vikgren är alltså exempel på hur diktsamlingens upptakt på något sätt blir en berättelse om sin tillblivelse.

Även Johanna Ekström (f. 1970) låter i *Det enda främmande* inledningsdikten gestalta en utgångspunkt för skaparpositionen:

> Skredskapare
> Är blickstilla med disciplinens klara sjövatten
> dämt innanför ögats kanter
>
> En väldig sångflod ingen får röra vid.
>
> Den stora övergivenheten bevakad
> med vakenhet

Det skulle kunna handla om att hålla tillbaka gråten. Men orden skapare och sång låter konnotationerna vandra i en annan riktning. Kanske handlar det om att hålla tillbaka klagosången, en av de mest ursprungliga poetiska genrerna.

Med ordet sång knyter dikten an till en mycket äldre poetiktradition – närmast en antik sådan. Ögat är fullt av vatten, men vattnet är sånger. I ett komplicerat spel med metaforer möter naturens krafter – vattnet, skredet – kroppen och poesin. Kroppens närvaro etableras genom ögat: den närapå stelnade metaforen blickstilla introducerar det. Men ögat som oftast uppfat-

tas som ett passivt, mottagande sinne är här aktivt: det dämmer sångfloden. Samlingens näst sista dikt talar om ”Ursprunget/ Det orala ögat” och låter ana att blicken och den språkliga kreativiteten är förbundna med varandra.

Men poesin är inledningsvis orörd, dämd, bevakad och övergiven. Bara inledningsordet skredskapare låter ana att den väldiga sångfloden kan släppas lös. Lugnet är kanske det man med en annan naturkraftsmetafor brukar kalla lugnet före stormen.

Inledningsdikten följs av dikter där språket tar form i kroppen. Det kvinnliga födandet är en del av metaforiken: här finns ägg, kärl och grottor, barn och mödrar. Kroppen läcker ut dikterna: det vimlar av hål, perforeringar: ”Se hon läcker som ett såll” (s. 54). Ordet ”blottläggas” återkommer i olika varianter och leder tanken till ett romantiskt diktarideal, där dikterna leder oss rakt in i diktjagets innersta. Men detta inre rymmer inte något romantiskt geni utan är bara det ångestfyllda rum där dikten blir till.

5.

Sammansmältningen dikt – kropp i Johanna Ekströms lyrik gör också att dikten i sig är kropp:

> Orden vänder sina kinder
> De slår ut
> Jag måste fånga dem från båda håll
> Orden är så veka mitt i livet
> Jag sätter mitt finger där
> min tunga
> Mjukaste spets
> i deras navlar

Denna uppluckrade gräns mellan språk och kropp eller språk och biologi återkommer också i flera diktsamlingar under 2008. Förutom Ekström vill jag i sammanhanget nämna Marie Norin, Nina Burton, Leif Holmstrand och David Uppgren.

Hos Marie Norin är kroppen inte diktens och språkets ursprung. Dikten kommer utifrån, som en faderns lag som med våld tar kroppen i besittning.

> Språket manifesterat genom pålen, en markör för
> avgränsning, överträdelse och förbrytelse
> Dikten nertryckt genom ryggraden, kota för kota, en lysande
> tvingande påle av ord (s.14)

Endast döden kan sätta stopp för språkets och diktens övervåld:

> Det som orden vänder vid, oöversättbarhetens lilla alibi
> En föreställning om döden som ren. En ren kropp som kliver
> in i ett rent rum, lägger sig i rena lakan och sluter ögonen och
> finns inte mer, upplockad av ljus och *du är förlåten*” (s 44)

”Många längtar ut ur sin meningsbyggnad” skriver Leif Holmstrand (f. 1972), och leker därmed med det ofta upprepade uttrycket ”the prison house of language”.[19] I hans tredje diktsamling *Myror* har diktens jag drag av en myra eller annan insekt. Detta kryp rör sig i en värld där de kroppsliga spåren, exkrementerna, dofterna också är ett språkligt material.

19 Uttrycket slog igenom i och med Fredric Jamesons studie av formalismen och strukturalismen med samma namn som publicerades av Princeton UP 1975.

(…) hålet i hanen lämnar spår som jag lätt kan följa, ord som hänger kvar i etern. De framstår för sinnena som svävande men solida saker. Vad min broder vill mig med dessa bojar eller avföringsklumpar är oklart, men klangernas kroppar är vackra, liknar guld och ljud ur berget, stilla planeter nära min verklighet.

Underliga ord och underliga ben. De har magisk verkan. Jaget delar upp sig i fot och snigel, troll och flicka, fälla och hem i världen. Dubbla budskap: rösten och röstens tvilling, allting och alltings skugga. (s.35)

I debutanten David Uppgrens (f. 1978) bok *Ljusrepubliken* är dikten och språket nära nog biologiska varelser. Dikten nämns inte, däremot är dess material ämne för Uppgrens uppmärksamhet: texten, spåket, orden, bokstäverna, bilden är ord som återkommer i var och varannan dikt. Kroppen och dikten sammanförs medelst biologi: ”Det är läsaren som parasiterar på texten”, skriver Uppgren i en passage. På andra ställen kan det heta att ”kroppen är överbliven text”, att ”språket har tagit sår”, att ”kroppen är en osprättad bok” och att ”språket har lagt sig till ro”. Språket är biologisk kropp, men kroppen är också språk. Och kroppen behöver inte vara mänsklig. ”Texten är ett djur, överkört på motorvägen”, skriver Uppgren i en av många allusioner på föregångaren Baudelaire. Denna metaforiska sammanblandning mellan biologisk kropp och språk ger språket en organisk kvalitet samtidigt som kroppens materialitet framhävs; extra tydligt sker detta när kroppen är död, som i fallet med kadavret på motorvägen.

6.

Världen skapades ju genom språket, åtminstone om man får tro Första mosebok. Den därmed äldsta frågan av dem alla – språkets förhållande till världen – återkommer också i 2008 års utgivning. Ett ganska oproblematiskt exempel är Ingela Strandberg (f. 1944) som i sin *Bäste Herr Thoreau!* skriver naturdikt till den för länge sedan döde Thoreau. På så sätt införlivas hans för länge sedan försvunna men genom litteraturen närmast odödliga Walden i hennes text, som delar sig i fyra skikt: det verkliga Walden, Thoreaus Walden, Strandbergs hembygd och den värld som hon skriver fram i dikten.

Tanken på världen som ett språk som ska tydas av poeten bär gamla anor. I 2008 års utgivning hittar man motsvarigheter hos så pass skilda poeter som Nina Burton (f. 1946) och Bengt Berg (f. 1946). Berg skriver:

Varför älska ett språk
som man bara förstår sjöarna av?

(…)

och det som talar är inte
en mun utan en björk,
ett språk rakt ut ur sommaren (s. 20)

Också för Katarina Frostenson är världen ett språk, men på ett radikalt annat vis än hos Berg, där stämningen är vilsamt naturlyrisk och man kan lyssna till björken som talar. Hos Frostenson är inte nödvändigtvis världen ett språk: det omvända är lika möjligt. Dikternas jag rör sig i en konkret värld av färg, form och ljud, en värld där bokstäverna som vi sett är små smutsiga, lekande barn. Världen och språket är lika konkreta som det Stockholm som manas fram i dikterna:

Nu ser jag dig igen, min sats
som i en spegel, du riddarA utan den minsta fläck

Så heter det i den sex sidor långa ”Lake Malaren is being moved”, som är en uppsluppen språklek samtidigt som den formulerar en mimetisk teori:

> vad gör vi med vart sprak
> jag menar bara nu: hur flyttar man en sjö
> hur avlägsnar man ljud ur kropp
>
> se bara på
> en dag är vattnet inte där och där ändå
> på annat sätt förstår du inte
>
> att få börja om
>
> Det var en gång en sjö
> och sedan aldrig mer: de orden är en del av detta här som sker

Med ett dolt Gullbergcitat visar Frostenson att sjön inte kan vara ”aldrig mer”, så länge den finns i dikten. Den är ”där ändå/ på annat sätt”. Inte bara språket, utan hela litteraturhistorien blir en del av världen. Detta illustreras än tydligare i dikten ”Trädet” där flera av Frostensons föregångare döljer sig i bladen, barken, saven, och runt vilken ”den stora almqvistvinden” ger liv och ”andas blått”.

En annan poet som 2008 valde att problematisera förhållandet mellan språk och värld är Helena Eriksson (f. 1962). Hennes dikter drar mot nonsensspråklekar där språkets materialitet, dess klang och form lyfts fram och låter det betecknade bli sekundärt, som i serier som denna:

> (…)
> jag tappade koppen i golvet
> jag tappade kroppen i trappan
> jag tappade kappan i koppen
> nej i trappan
> jag trampade fel
> (kappan kramar min FOT)
>
> Jag vänder mig om i trappan
> Hon vänder om i trappan
> Hon vände ut och in på kappan
>
> Han vände ut och in på kroppen
> (hennes kropp)
>
> De letade efter något i trappan
> Han letade efter något i kroppen
> Jag letar efter en ny kopp
>
> Hon vände sig om i kroppen
> Jag letar efter något i kappan
>
> Hon letade efter kappan
> Hon letade efter kroppen (s. 60).

Språket lever sitt eget liv, och dess förmåga att spegla världen är uppenbart starkt begränsad. Samtidigt finns språket överallt, det går inte att komma undan dess härvaro. Det heter exempelvis att:

> i icke-språket vilar språket som ett klot, en
> ätbar sten (s. 28)

Dikotomin språk – ickespråk är helt enkelt satt ur funktion, som hos så många av de samtida poeterna.

7.

Gemensamt för Frostenson och Eriksson är (trots de många skillnaderna) leken som metod, och den återkommer hos flera poeter under året. Hos Frostenson är den ju dessutom uttalad i hennes bokstavsbarns lekar. Samtidigt arbetar sig hennes dikt fram mot en nollpunkt, där språket måste tystna och dikten dö ”om sanningen ska fram”; en formulering som återkommer i samlingen. Sann mimesis är lika omöjlig som ren kommunikation.

Två andra poeter som – än tydligare än Eriksson och Frostenson – har leken som arbetsmetod är de finlandssvenska poeterna Peter Mickwitz (f. 1964) och Ralf Andtbacka (f. 1963). Ingen av dem diskuterar denna poetik, men leken är så framträdande, framför allt hos Mickwitz, att den poetiska leken i någon mån blir viktigare än poesin i sig. På så sätt blir leken diktsamlingens viktigaste tema, och boken manifesterar tydligt ett poetologiskt förhållningssätt. Mickwitz’ mycket uppsluppna *Där bara diset återstår av paradiset* inleds med sex sidor citat , där både Lauryn Hill och Robert Musil får plats. Ett av hans valda citat lyder ”Highbrow. Yes! Lowbrow, even more Yes! But middlebrown – nevermore.” Så driver han också med den högt-och-lågt-diskussion som hans diktsamling i sig själv utgör en kommentar till.

Inställningen till språket, dikten och litteraturhistorien är anarkistiskt karnivalistisk. Mickwitz bugar inte inför nationalskalderna. Edith Södergran citeras med orden ”Mitt liv var en het villa” i bokens inledning. Närapå hundrafemtio sidor senare hittar man i ett hörn orden ”mitt liv var en het lägenhet”, denna gång utan hänvisning. Boken bygger till största delen på språklekar och nonsensinfall av typen ”för att lugna ner strömmingen:/ lägg sardin på stämningen” och ”OCH DEN RESANDE ROLAND ÅKTE TILL ÅLAND”. Allting drivs med: media, politik, kultur, akademiskt skrivande. Med sina citatlekar – där vissa citat är verkliga, medan andra snarare är stilpastischer som lämnar läsaren i osäkerhet om citatets autenticitet – blir hela diktsamlingen en lek med och därmed också en kommentar till hela den textvärld av vilken den är en del. Här finns till exempel nonsensdikten ”till vad flunran sade” som blir ett svar på Morgensterns berömda fiskdikt, en pladdrig lek med ljud och typografi.

Också Andtbacka leker ikonoklastiskt med litteraturhistorien. ”Vi börjar om” utbrister han emellanåt, som Ekelöf, fast ändå inte. Och så denna Södergran: ”Men gör dig icke mindre än du är”.

Humorn och lekfullheten i Susanne Holmgrens diktsamling *Haverier* är av en annan art. Dikterna är vad de heter: haverier, överdrivna, skrivna helt utan självcensur och fulla av motsägelser och överdrifter. Hon citerar inte sina förebilder, ens förvrängt, utan gräver upp dem istället, som i dikten ”Tung lera över gravarna”:

> Fredrika Bremer vare ganska lätt att gräva upp. Och hon … vad
> heter hon … Elin Wägner. Deras namn liknar varandra. Och
> så var de ju tanter båda två. Sedan fanns det naturligtvis andra
> också.

Med hela diktsamlingen som fond är det inte svårt att läsa dikten som en illustration av hur poeten brottas med sina förebilder, försöker hitta en kvinnlig litteraturhistoria att luta sig mot. Metaperspektivet framgår då tydligt i den litterära leken, till skillnad från hos Mickwitz och Andtbacka, där det bara är implicit, i tematiken. Holmberg inleder följaktligen sin diktsamling sålunda:

Varför gör jag så här?

Varför gör jag så här? Kommenterar min egen dikt? Jag vet naturligtvis inte vad jag gör, det finns ju så många skrymslen i själen? Ska man inte smyga in poetikkommentarerna i dikten på ett elegantare sätt?

Till och med kommentaren är alltså ett haveri. Samma nedplockning av den egna poesin märks i dikten ”bara bara bara”:

Text, text, text. Jag klampar inte omkring i ditt liv. Och inte i
mitt liv heller. Det här är bara text, text, text. Ett, två
tre upprepningar. Bara ett tretal, ett vanligt litterärt medel.

Inte ska du känna dig drabbad av en konstruktion, hur löst sitter du egentligen.

För Lars Mikael Raattamaa (f. 1964) är leken en viktig del av diktandets hantverk. Här blir leken en arbetsmetod, ett sätt att utöva hantverket snarare än en uppsluppen karneval. På så sätt minner Raattamaas lek mer om Frostensons och Erikssons sätt att leka med poesi. I *Mallamerik, mallammer, malamer, mallame, amerik, mallameka, merrikka* (värt att notera är att Rattammaa i titelns lek med sitt eget namn väljer bort exempelvis ”mallarmé” till förmån för enbart neologismer) diskuteras inte poetikens frågeställningar, men hela formen uttrycker i sig en diskussion kring poetikens stora frågor: vad dikten är och vad man ska ha den till. Samlingen är ett formexperiment där texter klipps sönder och satser återkommer i nya sammanhang på olika platser. I samlingens andra del förekommer en mängd DJ:s med namn som varje gång lekts fram med hjälp av bokstäverna i poetens tacksamt långa egennamn, och textsjoken interfolieras av gästande poeters poesistycken. Lånet av hiphopestetiken är både en lek med en annan genre och ett sätt att luckra upp poesins romantiska, kvardröjande syn på originalitetsdyrkan.

8.

Katarina Frostensons välvuxna poesiträd (”Hög, mörk, blodröd boken. Som även är en hassel, och en björk, en al, en ek. En ask.”) är inte det enda träd som förekommer under lyrikåret 2008. Anna Cullhed visar i *The Language of Passion* hur vanligt och användbart trädet varit som metafor i poetikdiskussioner, framför allt sedan romantiken.[20] Hos en av fjolårets augustnomineringar, Eva-Stina Byggmästars (f. 1967) *Men hur små poeter finns det egentligen* är det nära nog den bärande idén. Där är poeten en liten mulle som vandrar i ett grönt lyrikuniversum och leker med hela den tradition av trädmetaforik som står till hennes förfogande i en diktsamling som från första till sista sida handlar om diktskapande, poesi och läsning:

på en skogspicknick
reciterar man små dikter, små
men vackra, små men många
och björkskogen läser sig själv
utanför diktskjulet för oss
på det där mest ljuvliga,
mest innerliga sättet,
det är så man riktigt dricker
orden ur masurkåsor,
dricker själva diktens sav!

20 Se Cullhed 2001, s. 31.

Tonen hos Byggmästar är lätt, dikterna skrivna med ett spefullt leende. Hos David Vikgren spelar också trädmetaforiken en viktig roll, men här är den lekfulla distansen långt borta. Här brinner bokstavvskogen, och så blir dikten till.

> gnistra inte, knastra inte; med bästa sortens fur bränn. däri
> vinden ständigt bosch mästrar i i inget regn som föll.
> bränn, lilla sticka, konturerna beskriver källan, ränn i spåret
> självt som skriver: den poesiversen när brotsch tusen och
> en bokstäver på anläggningens baksida, knastret. området
> är kameraövervakat, är i kvadratiska material; rastret, rutan
> för markering, den containern med banankartong i pluralis.
> baki rutmönstrade stängslen, den röda plastpåsen skvittras,
> pixlas; låt dem inte falla åtskiljda, ty söndrade vi kalla. (s. 154)

Dikten blir till i en rasande, sprakande bokstavsskogsbrand, som raserar och skapar.

9.

Jesper Svenbro (f. 1944) har i ett helt författarskap utforskat poesins möjligheter att formulera en poetik. Sedan debuten 1966 har han i sin poesi – och sin forskning – ständigt återkommit till diktens förhållande till världen och rummet, språket, traditionen och den enskilda människan.[21] I *Vingårdsmannen och hans söner* är det framför allt läsarens förhållande till texten han uppehåller sig vid. Det handlar framför allt om reflektioner kring hans egen läsning av det apokryfiska Thomasevangeliet. Diktsamlingens drag av reflektion understryks av den valda formen. Ett du och ett jag diskuterar texten och läsningen på ett sätt som knyter an till Platons dialoger. Genom intertexten understryks textens drag av utforskning av ett grundläggande problem. Svenbros syn på texten är – i just denna samling – vad man teoretiskt brukar kalla för läsarorienterad: texten är material, läsarens andedräkt krävs för att blåsa liv i texten och öppna upp ”bokstävernas fängsel” (s. 14). Meningen skapas i läsaren medan bokstäverna i sig endast rymmer ett ”meningslöst rum” (s. 15). Enskilda dikter gestaltar, dramatiserar, just den starka läsupplevelse som blir till i en meningsskapande tolkningsakt: i ”Tolkningen” tycker sig diktjaget plötsligt känna sig närmre sin texts ämne: Jesus.

Svenbros samling knyter an till en äldre hermeneutisk tradition som haft tolkningen av heliga texter som sitt föremål. Hans läsning av Thomasevangeliet framställs som en existentiell, andlig upplevelse. ”Riket finns i det inre/ endast om det finns i det yttre” skriver han i ”Nag Hammadi” och använder sig av en traditionell kristen diskurs. Men det handlar inte enbart om en tvivlares ambivalenta möte med en kristen text. Några rader längre ner ringar Svenbro in den övergripande tematiken:

> ”Den som kan läsa kommer att finna en skatt”,
> stod det i ABC-boken.

Jag väljer här att bortse från den enskilda diktens ironi: den skildrar hur den unge analfabet som fann Thomasevangeliet inte förstod dess värde utan använde flera blad som bränsle. Med hela diktsamlingen som kontext handlar dikten om att *verkligen* kunna läsa, om att texten måste finna genklang i läsarens inre. Detta minner om läsningens etiska dimensioner, om

21 Om detta handlar min avhandling: Karin Nykvist: *Poesi som poetik. Idéer om diktkonst i Jesper Svenbros lyrik*, diss., Nordic Academic Press 2002.

textens anrop och läsarens plikt att svara texten an, för att parafrasera Anders Tyrberg.[22] I en av de avslutande dikterna, ”Vid en dödsbädd”, formuleras poetiken:

> Du kan ärva en bok
> men inte dess mening.
> Finnandet ligger i sökandet.
> Meningen uppstår
> i dig.

Om meningen ständigt skapas på nytt i varje ny läsning, ändras den naturligtvis. Med det lilla ordet ”uppstår” knyter Svenbro i formuleringen också an till den kristna tanken på uppståndelse och formuleringen kan alltså tolkas både som poetik och som teologi: Uppståndelsen sker i läsningen, Jesus lever i den som läser om honom och på så sätt ger honom liv. Ur litteraturteoretiskt hänseende framstår Svenbro som radikalt antinykritisk: han förordar helt enkelt det affektiva felslutet som det enda rätta.[23]

10.

Hur märktes de nya medierna av i reflekterandet kring poesi i lyrikutgivningen 2008? Mitt enkla svar är: knappast alls. I gränslandet mellan lyriken och prosan gav Pär Thörn (f. 1977) i och för sig ut sin *Din vän datamaskinen*, som gestaltar datorns och nätets många funktioner: som informationskälla, underhållning, meningslöst tidsfördriv och övervakningsinstrument.[24] Thörn nöjer sig dock med att låta texten beskriva en tänkt datamaskins olika funktioner och ger sign inte alls in på några litteraturteoretiska resonemang. Det gör ingen annan heller: ingen diktsamling innehåller någon uttalad reflektion kring poesins förhållande till andra och nyare medier. Många poeter använder sig av kollagetekniker av olika slag och återger i formen det brus som informationssamhället skapar. Hanna Hallgrens (f. 1972) *Jaget är människans mest framträdande sinnesjukdom* är ett av de mest framträdande exemplen på detta. I diktsamlingen blandas stilar, genrer och citat från olika håll, men stilen kommenteras inte närmare.[25] Detta är emellertid snarast att betrakta som en vidareutveckling av ett modernistiskt förhållningssätt. Så också hos Anna Hallberg (f. 1975) och Elisabeth Hjort (f. 1975) vars sinsemellan mycket olika diktsamlingar rymmer en mängd språkliga intryck, nyheter och lösryckta citat. Hallberg använder sig också av sådant man inte kan undvika att läsa även om man ville, som anslag och skyltar. Allt i ett till synes ocensurerat flöde. I Hallbergs fall handlar det om världen som fylld av språk och text. Hos Hjort har texten ett tydligt politiskt syfte: nyhetsrapporteringen invaderar texten och textens jag och berättar om en värld i upplösning.

11.

När poesiåret 2008 skulle sammanfattas i svensk media menade många att det var ett ovanligt starkt år. Kulturnytts Marie Lundström menade att här fanns förnyelsen, självständigheten och en ny politisk medvetenhet. Det är värt att notera att flera av de etablerade svenska poeterna

---

22 Anders Tyrberg: *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren*, Carlssons 2002.

23 Jag syftar förstås på Wimsatts och Beardsleys *affective fallacy,* som presenterades 1946 och fick sin slutgiltiga formulering i deras *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University of Kentucky Press 1954.

24 Denna ingår dock inte i mitt urval, då den varken annonserats ut i *Svensk Bokhandel* eller marknadsförts och katlogiserats som lyrik.

25 Hallgren har dock på annat håll uttalat sig om sitt skrivande som ett ”transversalt projekt”, där kritik, poesi och vetenskap ska bli ett. Se exempelvis presentationen av diktsamlingen på http://www.kabusabocker.se/hanna_hallgren.html.

kom med diktsamlingar just detta år: Frostenson, Svenbro, Lundquist och Öijer är väl de mest kända och lästa. Och många av de namnkunniga yngre poeterna kom också med uppmärksammade diktsamlingar: Eriksson, Hallberg, Raatamaa. Förnyelsen fanns säkert där, men när man undersöker hur poesin används för att reflektera kring poetikens frågeställningar blir kontinuiteten tydlig. Här finns reflektioner kring diktens ontologi, dess tillkomst och dess mottagande. Traditionella uttryckssätt och metaforer kommer fortfarande till användning, om än ibland på nya sätt. De nya interaktiva medierna märks endast i kollagetekniken, som i sig är en väl beprövad poetisk metod.

Det mest slående med lyrikåret 2008 är hur pass många dikter som explicit eller implicit faktiskt handlar om dikt och om diktens material. På så vis fullföljer den samtida lyrikutgivningen – åtminstone hos de större och mer etablerade förlagen – en linje som varit tydlig alltsedan den tidiga modernismen: den att brottas med språkets möjligheter att bli dikt, ifrågasätta dem och försöka utöka dem.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/030/

The Ontology of the Pornographic Image: Some Speculations

Mike Frank
Bentley University
mfrank@bentley.edu

The remarkable foliation of porn studies in has led to a far more nuanced understanding of pornography. But what is largely missing from these discussions is any extended inquiry into what might be called the essence – the *quidditas* – of porn, the thing that constitutes it as porn in the first place, of what Andre Bazin, speaking about cinema in general, calls its ontology.

Common-sense might lead us to assume that porn is constituted by its subject matter, by what it is a representation of. But a little reflection calls this argument into question, for different pornophiles are notoriously various in what they crave, and the same material that seems so arousing under one set of circumstances can seem trivial or tawdry on another. If, then, we, at least provisionally, eliminate subject matter – *that which is represented* in porn – as its defining characteristic, as what is both necessary and sufficient adequately to define it, we're left with looking at the transaction that takes place in the process of accessing porn, that is, the process of representation.

Andre Bazin has noted that the process of photographic represntation provides, with minimal mediation, access to the real, to some otherwise unrepresentable part of human experience. The ubiquity of the come shot, could then be read as the guarantor of that authenticity. Yet animated porn, to say nothing of strictly verbal porn that dominated the first great efflorescence of porn in Victorian England, provides no access to that authenticity; unlike Bazin's photographic image, it gives us no degree at all of unmediated access to "the real thing." Thus, if we take verbal, animated, and photographic porn as sharing the same "quidditas," the question becomes what *does* it give us access to. This has to be the great challenge for porn studies, partly because it itself is so crucial for our understanding of the relationship of sexuality to representation, but even more so because it is a laboratory for understanding the nature of representation – especially pictorial representation – in toto. In fact porn is the ideal laboratory in which to explore the relationship between cinema as an access to the real and cinema as a conventional code, a language.

> And they were both ***naked***, the man
> and his wife, and were not ashamed.
> Genesis 2.25

Part 1: Thinking Bazin – Porn and the Real

This essay – in the literal sense of an attempt or exploration – began as an inquiry into what I'll call the documentary quality of much contemporary pornography, that is its – more or less convincing – promise to show us real people really engaged in real sex acts , without faking, and, as it were, without acting. The inquiry was to be framed by three characteristics of porn and three critical perspectives that, while not specifically about porn are readily applicable to it. In the first group, porn's characteristics, I include the come shot, the direct address of the performers to the camera, and the rhetorical emphasis on either the youth and freshness of the woman performer or on her "nastiness" and "sluttishness," or, more interestingly, on both of those contradictory qualities simultaneously. The three critical views were Andre Bazin's idea of the im-mediacy of the photographic image; Frederic Jameson's notion that "the visual is essentially pornographic," and C.S. Pierce's trichotomy of signs according to which there are three kinds of signs which he calls icon, index, and symbol. My purpose was just to begin to sort out the ways that some combination of these critical views could throw a useful light on the place of the documentary quality in any larger conception of porn.

That, as I say, was my starting point. Along the way I encountered some major obstacles, two very germane to the inquiry. First, i came to discover that Bazin's view of the ontology of the photographic image, when viewed through the lens of Pierce categories, reveals a crucial ambiguity – more about this later. Second, I chanced to come upon a remarkable and challenging essay on porn that Magnus Ullén recently published in *Jump Cut*, an essay that calls into question a lot of the conventional contemporary wisdom about porn and that, in the process, introduced some unexpected complications into my argument.

I started with a specifically formalist agenda, hoping to analyze the rhetoric and semiotics of porn while paying little attention to its sexual content. It was not, I need to emphasize, that I meant to downplay the role of sex – quite the contrary: porn is about sex, and while we may interrogate the nature of that "about" its importance should be indisputable. But I assumed that the sex, however powerful, was not changed through the process of representation but remained a more or less stable element an otherwise complicated process. My premise was that different people have different sexual predilections and fantasies, and that the rhetoric of porn mediated and thus served these fantasies without itself being formally inflected by the specific character of the sexuality being depicted – that the specific act being represented mattered merely as content, more or less active depending on the viewer's taste but neutral insofar as an analysis of the medium was concerned. In short, I thus thought that you could talk about the images without talking about the fucking. I was wrong. It now seems to me that the "pornographicity" of porn – to use the splendid term coined by Ullén – engages in radical ways with the sexual activity being depicted.

But I'm getting ahead of myself. Let me say something of the original plan for this essay. In his seminal essay, "The Ontology of the Photographic Image," Bazin famously argues that [one of] the most significant achievement[s] of photography was that it "freed western painting . . . from its obsession with realism and allowed it to recover its aesthetic autonomy." The heart of his argument is, of course, that the camera, in capturing something like an unmediated – i.e., immediate – reality for the first time in human history, created a radical realignment of the various meanings involved in the concept of representation because the photography counts as reliable indication that something happened, even if mediation is always required in determining what that something is and what it means. In short, the photograph – and more especially the moving photograph – is evidence of reality.

This seemingly common sensical claim turns out to be far from simple, at least in retrospect. For one thing, Bazin's formulation implies that the "aesthetic" – whatever that might be – is properly something other than or distanced from the function of the image as evidence. It also raises the vexed question, of the relationship between evidence and representation. To illustrate, consider the difference between a security camera's recording of an event, say a crime, and a well made film dramatizing that event; the former is the better evidence of what happened, the latter a better illustration of what happened. We might also formulate this somewhat differently: the one is a record *that* something happened, the other an illustration of *how* it happened. The difference between these two kinds of visualizing, between asserting *that* and showing *how*, is a question that I believe Bazin never confronts. He does, however, acknowledge it – however briefly – in the provocative final sentence of his essay: "On the other hand, of course, cinema is also a language."

No doubt in most cinematic cases Bazin's "also" – "cinema is *also* a language" – is not inherently problematic. A film can simultaneously record/reveal the "actual" and submit that "actuality" to some degree of aesthetic shaping through cinematic language. In porn, on the other hand, this "also" may sit on a critical fault line, for the difference between an image of something and evidence of something may be essential to conceptualizing how porn works. Here we need to cite the truism that in watching porn, a soon as the fucking starts we are no longer watching the characters fuck, we're inescapably watching the actors fuck. To see the rhetorical significance of this distinction we might, for a moment, consider fictional representations of violence. To take one example: when watching staged violence, we really want to know, need to know, that after the curtain falls King Lear – that is, the actor playing Lear, will get up. The crucial difference is that in tragic drama the idea that the person we saw on stage actually died would ruin the experience for us while in porn – at least hard core porn – it's an essential part of the experience. The porn experience thus may be seen as the search for visual visible evidence, as little mediated as possible, that certain actors – *not* characters – did certain transgressive things, and that a critical part of the transgression was that they did these things publicly. If this were not the case then there would no point whatsoever to the efforts of the porn industry to assure us that we're seeing real people, typically real women. The evidence of this is everywhere: in the insistence that we're seeing "amateurs"; in the ubiquity of badly produced videos, serving as markers of the "real" status of the performers; in the inclusion in the videos of introductory sequences showing the performers preparing, talking about what they do, talking about who they don't want to know of their performing, even taking money and/or expressing some, but not too much, reluctance to engage in some of the more recherché maneuvers that the producers ask for.[1]

Bazin's emphasis on the ability of cinema to document the actual – rather than its aesthetic potential – is clear enough. But even within the area of cinematic documentation – cinema as evidence of the real – there is an ambiguity. Here C.S. Peirce's classification of three types of signs can be helpful. Pierce argues that a sign – any representation of anything – may be an *icon*, an *index*, or a *symbol*, according to its relation with that which it represents. An icon – of which a picture is the best example – evokes the thing it represents through what Pierce calls a demonstration of the characteristics of that thing. More simply, it evokes through

1 In her contribution to *Porn Studies* (pp. 50-76) Minette Hillyer, using the famous Pam Anderson sex tapes as her case in point, labours mightily to think through the categorical differences between home movies and porn. Home movies are almost by definition movies that work as indices of "real" experience, not as replicas of what the experience looked or felt like. If we recognize that the impulse to provide evidence is central to porn, at least video porn, then the overlap of the two genres is not circumstantial but ontological. Not only is Hillyer's problem solved, the two categories turn out to be perfectly in synch and porn is (or aspires to be or pretends to be) simply one especially privileged instance of home movies. Or, following Jameson, we might be inclined to see home movies as themselves categorically pornographic.

resemblance; in the case of pictures, that would be through visual resemblance. An index – a medical symptom, for example, or the wake of a boat – is causally connected to its object; it points to something as having been its cause. A "symbol" – of which the best example is a word – is a purely conventional sign, which evokes its referent purely by agreement. It also, alone among Pierce's signs, needs to be "interpreted."

No doubt films do mobilize a distinctly symbolic dimension; editing codes are one good example of cinematic narration based neither on resemblance nor on causality but anchored firmly in a set of conventions. It's this aspect of cinematic ontology that Bazin, in his closing sentence, has to admit to. But the more important kind of cinematic signs, both for Bazin and for our inquiry, are those that bear a more "natural" connection to actuality, the icon and the index. We note immediately that film is both iconic and – at least in the days before CGI – indexical. The development of digital cinema and computer generated images has added a new urgency to the question of the ontology of film – perhaps the central issue in the history of film theory – with D.N. Rodowick's work in particular asking that this development be theorized in new ways. That problematic, however, relates to the relationship between the documentary and the aesthetic dimensions of movies, the gap between recording and creating.

For our discussion I think what's more important is the relationship of icon to index in Bazin's thinking, and its implications for porn. Bazin argues that the ontology of film gives it special value as a "record" – that is, a recording – of visual reality. As he puts it, "the essential factor . . . is not to be found in the result achieved but in the way of achieving it." And while he admits that there are "aesthetic qualities" in film, he uses the term very loosely – in a way quite different from that of the cine-formalist tradition, since for him these qualities "are to be sought in its ability to lay bare the realities." What Bazin doesn't do in any systematic way is distinguish between the visual record and the visual representation, between the index and the icon. To put the implied question baldly: if film can "lay bare the realities" what realities exactly does it lay bare? For Bazin – and for us – is the way something looks, the way it *really* looks, the truth about that thing that only film can show us? To what extent is the purely visual, however accurately recreated, what we really want and need to know about a thing? What exactly about some particular thing does its appearance testify to? As it happens a vivid example of this problem is already widely recognized in porn studies. What is ostensibly the prime – and perhaps biologically determined – sexual pleasure for the heterosexual male, ejaculating inside a woman's vagina, is never shown. In the "Pornotopia" chapter of his *The Other Victorians* , Steven Marcus finds it useful to characterize the inside of the vagina in these terms: "The whole place is dark yet visible. This is the center of the earth and the home of man." (pp. 274-75) Instead we are given the notorious come shot. But if the come shot is, by definition, not visual evidence of successful fucking, what then does it signify? How are we to understand the process by which physical desire and sensation gets transubstantiated into what Gertrude Koch calls "psychic codification of sexuality"? This is a question I will return to.

The distinction between the index – the compelling evidence *that* something happened – and the icon – a visual representation of what it looked like or, for convenience, *how* it happened – may matter less is conventional fiction films where we willingly submit ourselves to the fiction and the documentary quality is typically but a somewhat engaging subtext. In watching a contemporary action film we want to see the explosion, see the car flying apart and pieces of it landing yards away, see the blood and gore. But even as we eagerly feast on the visual details we know that it is faked, that our favorite action actor is not really bleeding. In porn, on the other hand, this overlap between the indexical "that" and the iconic "how' is absolutely crucial. To the extent that "pornographicity" depends on the recognition that those actors – not characters – actually did those things, and did them publicly, *wanted* to do them,

the documentary dimension of the visual record is what matters most. In short, porn is – at least in some dimensions – categorically different from other forms of representation.

This is, let me admit up front, not the whole story, and I'll return to some of the other issues. But it is so essential a part of the story that to ignore it leads to a profoundly distorted view of porn, even when that view is proffered by friends of porn who write in its defense. Defenders of porn – and of porn studies – frequently try to distance it "from the sensation and shame that have long surrounded and obscured it," to quote the back cover of Peter Lehman's 2006 anthology, *Pornography: Film and Culture*, and they do this by finding common ground between porn and more "legitimate" or "aesthetic' representational texts. One such is the, frankly, very silly essay that Lehman chose to conclude his book, "What Men See When They Watch," by Marty Klein. In it Klein defends porn against critics who attack it because, in his view, they deeply misunderstand it, and "take pornography literally instead of decoding it" (247), their error being that they fail to recognize what Klein calls porn's subtext. When he gets to explain what he means by the subtext it turns out to be not much different from the old and familiar suspension of disbelief. "Viewers of other movie forms use [a] decoding process when watching unrealistic scenes" (248), and just as viewers of action films recognize the conventionality of the representations of violence, so, in Klein's view, viewers of porn are fully aware of its conventions.

Now it might be true that when watching porn we have some awareness of its conventions – I suspect that the way the mind moves slips from disbelief, to suspension of disbelief, to something like hypothetical belief is enormously complicated and will vary with each individual and each genre. Still, I think we can agree that for the hard core fan the idea that the actors he sees on screen are actually fucking is essential – something he's most unlikely to want in an action film – and this immediately makes the viewer's relationship to the images radically different. The relationship of the viewer to the image – thus the phenomenology of the pornographic image itself – is so radically different from what we find in other genres that to defend porn by trying to assimilate it to more "respectable" kinds of film is to misconstrue the pornographic transaction entirely.

Part 2: Thinking Mulvey & Burke – Porn's Images and Porn's Rhetoric

My argument to this point has been concerned with foregrounding the documentary force of the moving pornographic image, the way in which porn proposes convincingly to raise and to answer the question, "Oh wow, did she really do *that*?"

But there are at least three gaps in my account: first, it ignores the specific character of the "that" that she really did, and as I suggested the character of the action depicted is not as irrelevant to the porn transaction as I had thought; second, it sidesteps the question of whether certain visible acts – e.g., ejaculation – are themselves what we want to see, or are they signs of something other than themselves – and if so, of what; and finally in insisting on the documentary force of cinematic pornography it completely disregards all other kinds of porn, the only kinds of porn that were available until the advent of mechanical reproduction.

For my present purposes I want to bracket that last question almost completely. I will venture only that it is related to the larger question of who counts as the narrator in narrative film; if we can find a narrator in a porn film – and the narrator may be conceived as on screen, as an off-screen voice, or as the camera/holder – then we might find analogies in verbal or animated porn.

The other two questions are, I think, related, perhaps even reciprocal – and have to do with the way different perceptual and conceptual factors interact in the process of "reading" representations – which is to say, they have to do with what we mean by "reading."

Let me approach these issues somewhat circuitously. Peter Lehman begins the introduction to *Pornography: Film and Culture*, by arguing for the validity of caring about both

pornography and porn studies. His apologie for pornographie – as it were; cf. Sir Philip Sidney's *An Apologie for Poetrie*, 1595 – is anchored in a strategy similar to that used by Marty Klein and discussed above, specifically that pornography is a real artistic genre and that porn studies are a legitimate intellectual pursuit (pp. 1-2).

Lehman's argument is an argument by analogy, never actually articulated but merely implied by a series of comparisons. Lehman starts by addressing the subject matter of different films. He notes that there's no need to defend "researching and defending how war has been represented in film" and that's because, "War, unlike something as apparently trivial as sex, is something we should obviously study and care about" (p. 1). Lehman goes on to compare the situation of porn/porn studies a generation ago with the situation of the study of more conventional or "respectable" genres a generation before that, when John Cawelti had to fight very hard to establish the legitimacy and value of studying those genres, when Cawelti defended, in Lehman's words, "the then preposterous idea that Westerns could be studied in the same manner as canonical literature." And today, Lehman adds, the academy is adjusting "to the equally preposterous idea that pornography should be studied in exactly the same way" (p.2). This argument is, it seems to me, so wrong headed in so many ways – including a radical misconception of the nature of contemporary critical discourse in the humanities – that it deserves its own full length critical reply. For the moment let me flag only those aspects of it that are immediately relevant.

Note first that his comparison or war films and porn takes it for granted that just as war films are defined by their subject matter – films about war – so porn films are simply films about sex. The further implication here is that the rhetorical relationship of the genre to its subject matter is the same in both instances. It takes but a moment's reflection to recognize that many non pornographic films are about sex – including many mainstream narrative films, to say nothing of sexual instruction films and films, including but not limited to explicitly anti-porn documentaries, that depict sex in a way designed to generate not desire but disgust. As Linda Williams points out about *Blue Velvet,* a film can easily show us more than we want to see, (*Screening Sex*, 223-226, passim) and porn is almost by definition designed to show us exactly that which we want to see.

More preposterous, to use Lehman's word, is the idea advanced through a series of rhetorical substitutions – porn is like musicals, musicals are like westerns, and westerns can "attain the level of artistry, sophistication, structure, and complexity of a Shakespeare play" (p. 2) – that porn can be art. Why porn is not art, why in fact it cannot be art, is obviously a complex question, but one critical dimension of a potential answer is, I think, not too hard to find: My smarmy allusion to Sidney's 1595 tract was not entirely gratuitous. Among its many pleasures – Sidney turns out to have been a pretty smart guy – is the assertion that "the poet he nothing affirmeth, and therefore never lieth." The poet – by which Sidney means the creator of fictions – makes no claim to be telling anything like literal truth, and the particular kind of pleasure we can get from "poesie" – from the aesthetic of fictional narrative – hinges on its being fictional. But if, as seems to me the case, the difference between soft core and hard core is precisely that in the former the characters fuck and in the latter the actors themselves fuck, then the truth claims of porn are part of its ontology. It's hard to imagine Arnheim – or anyone else – writing "Porn as Art."

Peter Lehman implies that we watch war films because war is "something we should care about," and that by implication we should watch porn because sex too is something we should care about. But in fact we do not watch war films because war is important; if we did the importance of the war a film is about would determine the importance of the film and, presumably, we would have no interest in a film that dealt with a subject as "trivial" as those of almost any Ginger Rogers/Fred Astaire vehicle. Surely the reason we value some films on

any given topic and not others is largely a function of the way the topic is treated, not because of the topic itself.

Given that porn's mode of operation is not that of art, we might be tempted to see it as an instance of what Kracauer calls "phenomena overwhelming consciousness," resulting in Jameson's "rapt, mindless fascination." (This may also be connected to Ullén's argument about the way the pornographic text is consumed rather than read, but I'm less clear about this, and will return to it later.) Here obviously we need to recall Laura Mulvey's famous invocation of "visual pleasure" as something self-sufficient, existing independently of any framing narrative. Whether or not we accept her theorization of the structure of that pleasure – all the castration anxiety and disavowal stuff that has become so familiar – it's hard to deny that something like visual pleasure exists, and that one of its dominant iterations is the pleasure that men derive from sexualized images of women. Yet Mulvey's account, focused on male desire to look at fetishistic constructions, hardly explains the prominence of female genitals in so much contemporary porn. As important, but in a very different register, it doesn't explain why the female face is so central to porn.[2] And of course it doesn't explain the come shot. But this ubiquitous marker of contemporary porn just might provide the – or a – key to the question, for unlike the female image, whose significance may conceivably be understood as entirely free of narrative framing, the come shot is essentially and paradigmatically narrativized.

It's by now a commonplace that the use of the word "climax" to designate both a narrative event and a sexual event is hardly coincidental. It would seem to follow that, using Mulvey's binary, coming is not a visual thing but a narrative thing. Thus while it is often complained that porn films regularly interrupt the plot for the spectacle of sex, structurally the sexual representations – at least this very major part of them – have to count not as spectacle, providers of visual pleasure, but as mini plots, following all too precisely the arc of rising action, climax, and falling action. Brendan Gill's famous witticism abut porn, that "Simply as theatre, cunnilingus isn't a patch on fellatio, and it is difficult to see what even the most ardent Women's Lib maker of blue movies can do about it" turns out to mean not only that the latter is more graphic than the former, but also that fellatio has a clear, almost perfectly structured plot. Theater, we need to recall is – unlike cinema – a largely symbolic and not visual medium in which the shape of the action takes precedence over the appearance of the performers.

So here is the paradox of the come shot: though it is explosively visual, it functions not as spectacle, at least in Mulvey's sense, but as part of a narrative. It is not the object of Jameson's rapt mindless fascination, of a kind of pre-hermeneutic response, but one element in a strategically shaped story. The story itself , insofar as it is anchored in a specific subject matter, and not in the formal shaping of that subject matter, it is not art, yet it depends on rhetorical strategies.

I think that leaves us with some compelling questions. First, if we can agree that porn is not art, that its representations do not undergo the kind of transubstantiations that convert subject matter into form, what kind of thing is it? And what is its source in the economy of human – or male – consciousness? And if, as argued earlier, the come shot is, by definition, not visual evidence of successful fucking, what then does it signify?

In asking these perhaps silly questions I have in mind a distinction proposed by the great American philosopher Kenneth Burke. Burke distinguished between what he called the psychology of information and the psychology of form. For him some materials were useful for the information they provided, others for the experience they provided. In this he was of

2 One might add, parenthetically, that the chief rhetorical problem faced by pornographers is how to show both the face and the vagina in close up simultaneously and without cutting, which would call into question the illusion of immediacy and authenticity.

course on the same page as the new critics and their heirs who, in an argument called "The Heresy of Paraphrase," – the title of a chapter in Cleanth Brooks' *The Well Wrought Urn* – insisted that a work of literary art could not be paraphrased without losing its "literariness," that the art in a work of literary art was a function of formal and rhetorical qualities. Burke's argument, reduced to its core, is that we do not read – or see or hear – art for its paraphrasable content, that is, for the information it provides. The paradox of porn, seen in these terms, is precisely that it provides neither art nor information. Foucault notwithstanding porn typically tells us nothing we don't already know. Of course a pornographic text – like anything else – might be used as a source for some interesting information; typically though the user will want to see an almost ritual variation on a well known theme.

So what does it provide? Here revisiting Brendan Gill's observation might prove useful. Gill, a male and an avowed aficionado of porn, sees sex as theater, sees it as having a beginning, a middle, and an end. Insofar as porn has historically been a male enterprise, we might want to wonder more specifically about what is at stake in the male imagination's conflation of sex and drama. Perhaps – and here I am, admittedly, engaged in speculation – it's the fact that narratives do end that's the key. When plays – or books, or movies – end, the pleasure they provide, the pleasure of the text, is over. In watching a play or reading a book that is satisfying, that is pleasurable, we may well be torn between wanting it to go on, and wanting to see how it turns out, that is, in wanting it to end. The end of the book not only satisfies the various desires that are enacted in reading it, it also eliminates those desires – and indeed it's hard to imagine how to conceive of the difference between satisfying a desire and eliminating it. When the desire itself is pleasurable we may have complicated and even contradictory responses to the ending. And when that desire is as powerful, and has hard wired, as sexual desire, those contradictions may be extraordinarily powerful. Is it reasonable to propose that the male orgasm may be seen as not, or not only, satisfying desire but as eliminating it – and if sexual desire is itself pleasurable, as the taste for porn seems to prove beyond much doubt, then orgasm is itself a paradoxical thing, and it's not hard to imagine why men would want a mythology – for porn is a mythology after all – that symbolically represents both the satisfaction of desire an its eternal renewal.

I take it that for both men and women sexual pleasure is not merely a physiological or anatomical thing, but is always already symbolized. If sexual pleasure were itself anatomical and not inherently symbolic the question of the come shot, and of porn more generally, would be more difficult, As it is the male imagination wants to hold on to that pleasure, make it a function of mind as well as body, find a way – irrespective of cinema – of symbolizing it . Here Pierce's discriminations are particularly helpful. The icon of that desire is the phallus, the index the come shot. If we see these two as working in a dialectical relationship to each other – orgasm is the deflation of the phallus and the termination of textual/sexual pleasure – we might be closer to the ontology of porn.

Part 3: Thinking Ullén – Porn and Prohibition

At the heart of Ullén's argument, as I understand it, is the idea that certain texts lend themselves to so direct a transaction with their audience that they are more consumed than read, that this consumption is so immediate that it precludes interpretation, and that pornography is exemplary of this kind of text. I'm not sure whether the totally unmediated text, the text that in Barthes' terms is perfectly "readerly," exists at all; but I am sure that even if such texts exist, pornographic texts are not at all like that. If sexual activity, and sexual satisfaction, were mainly a matter of physical sensation, and if porn allowed for an unmediated replication of that sensation, then perhaps such a case might be made. In fact,

though, the sex act is itself always already interpreted, always already a marker for something else, something that itself cannot be represented at all.[3] It's only the interpretation that can be represented – and the come shot is then the trope, that itself marks the impossibility of representing sexual satisfaction, at least that "normative" kind of specifically male sexual satisfaction that porn takes as its territory.

But for the moment I want to flag just one most curious aspect of Ullén's essay: it may be the only recent essay on porn in which the word "fuck" doesn't appear at all. This is not merely a linguistic quirk or, so far as I can tell, a function of authorial delicacy. For the essay, despite being explicitly a theory of masturbation has almost nothing to do with sex. The challenge of the essay – to see porn as one iteration of a kind of textuality which is self consuming or self realizing – is one that has to be taken very seriously, and I'm inclined to say that Ullén reconceptualizes and problematizes the idea of the simulacrum very usefully. Still, however much porn may be seen as one example of a kind of textuality that Ullén wants to call masturbatory, even when it has nothing to do specifically with sex, sex itself can hardly be epiphenomenal to a discussion of porn. Indeed, though I share many premises with Ullén – most particularly that what he calls the "pornographicity" of porn must be understood in formalist or neo-formalist terms rather than as simply a matter of content – my own starting point was almost diametrically opposite his in that I wanted to place the specific sexuality of porn at center stage.[4]

Perhaps the reasons for insisting that sexuality has to be central to any analysis of porn will seem self-evident. Yet one aspect of this centrality will, I think, repay careful attention, both because it identifies one of the pivotal characteristics of porn, and because it clearly distinguishes porn from the other sorts of cultural processes that Ullén talks about. This is specifically the quality of transgression. In "On Pornographic Cinema," Gertrud Koch reminds us that ". . . pornographic subculture still maintains an aura of the secret and forbidden, the sensational and the never-before-seen . . . the shocking, the frightful . . ." (27). This will seem self-evident to most of us, hardly worth noting. But it is very much worth noting that this quality is taken as a given even in the earliest texts of our shared cultural history. My epigraph from Genesis, perhaps the earliest source of that shared history, tells us that Adam and Eve, though naked, felt no shame. Although not explicitly about sex – Adam and Eve don't get to "know" each other until the next chapter – in pointing out their lack of shame the text clearly presupposes that, at least outside of Eden, shame is the "natural"

---

3 I suspect that this is especially true for men, which would account for the fact that porn has traditionally been a largely male preserve. But this is an issue for another day.

4 It's worth noting, and perhaps not incidental, that the impulse to move sexuality out of the center of "pornographicity" is hardly peculiar to Ullén' work. In one of the essays he most admires in the *Porn Studies* collection, Franklin Melendez discusses a sequence in a porn film in which a man watches a porn video on TV, and the image we see alternates between shots of the man watching with the screen in the distance, close up shots of the TV, with the frame included, and unmediated images from the video being watched. Melendez argues that "these shifting textures reveal . . . the eroticization of mediation, a process that is part and parcel of the act of making visible the sexual spectacle . . .." In making this argument – one that focuses on what might be called the hardware of the process, the video tape playing on the TV screen, and on what might be called the software of the process, the sequence's self-referentiality about watching porn – Melendez ignores the significance of the human agents involved in this transaction. It's seems safe to say that in presenting the sequence in this way the video maker allows us to participate simultaneously in the sexuality of two different agents, the character on the TV screen, and the one who's watching; and further, that the multiplication of agents is a thoroughly conventional trope in porn, witness the popularity of orgy and party scenes of various kinds. One final word in this context: I choose the word "agents" as a way of referring to the human figures represented in porn video. Since a critical question is whether we are watching actors or characters, or some unstable amalgam of the two, the word "agent" allows this question to be deferred, at least temporarily.

condition of the naked human. Interestingly Ullén recognizes this function, citing the use of porn as far back as the 17th century for purposes of outrage, with porn mobilized as an instrument of sedition. But the outrage has to depend on some quality in the textual body that is already so offensive that it can be used in that way, and this is the quality that Ullén's analysis overlooks.

Still, I believe that I share with Ullén the idea that an inquiry that means to sort out some of the complexities of pornography has to avoid the biggest elephant in the room, the question of what causes sexual excitement – or, more specifically, of what particular sexual activities cause any individual to become aroused. Though questions of sexual excitement are hardly irrelevant, one hardly needs to credit Freud's polymorphous perverse to notice that people are turned on by an immense variety of things, all of which can be represented in pornography. Given the likelihood that different individuals may be turned on by very different sets of activities – straight or gay, loving or impersonal, mutual or violent, "normal" or kinky – the critical question for our inquiry has to do specifically with the representations of these acts, by the question of how the process of "graphing" them inflects the response. There are many reasons for this. Procedurally, sorting out the sources of sexual turn on is clearly beyond the ken of a student of literature. More substantively, the term/concept "pornography" refers to writing about sex or, more broadly, sexual representations. Though it may lead – may be designed to lead – to "real" sexual activity, it is itself, Catharine MacKinnon notwithstanding, a textual thing. Presumably, then, what needs to be examined is what happens when sexual element X gets represented, with the specific character of sexual element X remaining, at best, a catalyst. It would seem then that what we need to think about is specifically the way sexual activity and sexual desire get inflected through the process of representing them.

But what happens when it's precisely the act of representation that constitutes the sexual turn on?

This I take to be an absolutely critical question, and one that generates my second admission, that makes it necessary for me to step somewhat outside of the lines of academic disinterest and admit to one important feature of my own most prurient interests – and that is specifically the fact that the people I see on the screen are in fact not only enjoying sex but are performing sex and, further, are – or seem to be – enjoying performing sex. It is one of the clichés of pornographic imagery, and one of the starting points of this essay, that the actors – at least the women actors – address the camera, and the viewer, in ways that would violate the communicative norms of most visual story-telling. It follows that the mode in which porn operates is not that of eaves-dropping – of voyeurism – but of, ostensibly, being addressed by the performers.

Late in the process of developing this essay it became clear that, at least for me, the appeal of what I might call sexual display cannot remain on the sidelines of this inquiry, unlike the other categories of sexual preference listed above. To see if my own personal proclivities were in any way representative, I undertook an informal and no doubt inadequate and unrepresentative survey but perhaps suggestive survey. Choosing respondents who admit to responding to porn, I asked the following question: if you were to come upon people engaging in some sexual act – say in a secluded area of a park, or the bedroom of a home you were visiting, or in a dorm room if you came back when your roommate didn't expect you – would you find it a turn on and would you be inclined to stay and watch? The answer invariably was no. Those I asked found it hard to articulate their reasons, but a reasonable guess might be as follows: a) since the sex act is being done privately between two consenting adults, there is nothing obscene or transgressive about it about it – so it's not exciting; and b) the people involved were not performing sex for others to watch. In short, what's at the core of cinematic porn as a set of representational conventions is not simply the sexual activity being depicted

but the transgressive character of flaunting that sexuality, of publicly defying the shame that comes with the sexual territory.

In sum, what we want is visual evidence of the will of others – or at least of certain others – to be sexually transgressive, to engage in acts that signify sex as transgression.

One last observation on the pornographic hermeneutic – merely as a way of arguing that it IS a hermeneutic. Many commentators have pointed out that in contemporary mainstream porn the one remaining taboo is explicit violence. While pederasty and bestiality and incest, sex with the very old or the very fat or the transgendered, all have their acolytes, it's very hard to find real – convincingly real, representations of violence. In fact in a genre that works so hard to reassure us that what we see is "real," it's noteworthy that when violence is represented the cinematic rhetoric goes out of its way to make sure we know that it is not real, that it is play acting. Considering the amount of sexual violence there is in the real world – almost always imposed on women by men – this is remarkable. It's also not an inherent characteristic of the genre, as the name de Sade immediately attests.

Given these speculations I venture a few very tentative conclusions:

1. The appeal of porn depends on a combination of two antithetical factors working simultaneously: first, sexual desire (which can be objectless desire, so sexual excitement may be the better term); and, at the same time, guilt, some sense – natural or cultural – that the thing you want is prohibited. While obscenity and pornography are radically different concepts, pornography presupposes and requires that either what is represented, or the act of representing it, or both fall into the category of the obscene in both the conventional sense and in Linda Williams' sense of being excluded, off/scene.

2. Pleasure cannot be represented iconically – but it can be represented indexically. But pleasure is never the name of the game, in movies or in life. Sex always comes to us already as a representation, already as a psychic rather than bodily fact. It is this psychic fact that porn wants to represent, and not only represent but reproduce. Because iconic representation is impossible, porn can never work purely on the level of mindless fascination; but because its rhetorical strategies aim toward reproducing – rather than merely representing – pleasure it typically and generically lacks the distance – idiomatically, aesthetic distance – that art requires .

   One might reasonably ask why we need to represent sex at all, and whether the impulse to do so is any way gender specific. At any rate men seem to crave simultaneously both icons of the visual objects of desire and indexes of their own responses to it.

3. Though visuality is a powerful force and may be anchored in the mindless, in the immediacy of vision itself, visual texts are always mediated. Looking may be rapt but it is never mindless. The way porn gets inflected from generation to generation demonstrates that there is always a hermeneutic dimension, a lens through which we filter our desires, and that this lens is itself very culturally specific.

4. Finally, for all of the above, the foundational claim of porn is the guarantee of authenticity – and in this it is the polar opposite of art. While the poet's work depends on the absence of affirmation, affirming something about our sexuality, our vitality, our very selves, is the one and only purpose of pornography.

References

Bazin, André. “The Ontology of the Photographic Image,” tr. Hugh Gray, *Film Quarterly*, 13. 4. (Summer, 1960). 4–9.

Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn.* New York: Harcourt, 1947. Print.

Gill, Brendan. “Blue Notes." *Film Comment* 9.1 (1973). Print.

Koch, Gertrude. “On Pornographic Cinema. ” *Jump Cut* 35 (April 1990): 17–29. Print

Lehman, Peter, ed. *Pornography: Film and Culture.* New Brunswick: Rutgers University Press, 2006. Print.

Marcus, Steven. The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England New York: Basic Books, 1966. Print.

Ullén, Magnus. “Pornography and its Critical Reception: Toward a Theory of Masturbation.” *Jump Cut* 51 (Spring 2009): n. pag. Web. 22 June 2009.

Williams, Linda. *Screening Sex.* Durham NC: Duke University Press, 2008. Print.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/031/

Drawing the Line: Generic Boundaries of the Pornographic Film in Early 1970s Sweden

Mariah Larsson
Malmö University
mariah.larsson@mah.se

The article focuses on the advertising for, and reception of, sexually explicit films following the removal of the obscenity clause in the Swedish penal code in 1971. Many films released at this time have gone down in Swedish film history as "more or less" pornographic, although from a present-day perspective they would most probably not be described that way. While pornographic films – so called "stag films" – had been produced since the early twentieth century, it was nevertheless not until the 1960s that sexually explicit material could be shown publicly and not until the 1970s that pornographic films became available to a wider audience. As a film genre then, pornography underwent an important transformation at this point in time. If, prior to this point, it had been clearly defined by its forbidden and clandestine circulation, and more or less exclusively directed towards a male audience, in the early 1970s, those clearly defined boundaries dissolved under a more relaxed attitude from authorities. This led to a re-negotiation of the genre, which is discussed in the article with the aid of film scholar Rick Altman's theory of how genres are shaped and how they develop, through mutual and complex processes in which producers, audiences, and critics are involved. Mapping the use of generic labels in advertisements, articles and reviews, and censorship records for a few case studies such as for instance *More From the Language of Love*, *Anita – Swedish Nymphet* (*Anita – ur en tonårsflickas dagbok*, 1973), and *Flossie* (1974), as well as exhibition practices, the article traces the development of the pornographic film as a genre during the first half of the 1970s.

Introduction

In the 1970s, the Swedish film industry went into a decline, after some productive years that had been the result of the Swedish film reform in 1963. During the 1970s, film production decreased, theatre attendance continued steadily to drop, as it had since television was introduced in 1956, and only a small number of films succeeded commercially or critically. Nonetheless, there are two notable exceptions to this general picture: children's films and what is usually referred to as pornographic films. Both of these genres can be regarded as somewhat beside the mainstream of art films as well as of popular films, but whereas the children's film at least is acknowledged, the pornographic film is usually not elaborated on by established film historians but rather explained as films made for export (that is, an unfortunate but not actually a truly Swedish phenomenon).[1]

According to standard Swedish film history, however, approximately one fifth of the production of feature length films for theatrical release during the decade consisted of "more or less advanced pornographic films."[2] Through a rudimentary generic categorization of Swedish films in *Svensk filmografi 7*, one can estimate that the number is correct. Of the 205 films listed there, at least 40 films can be described as "more or less" pornographic.

The increase in the production of this type of film had to do with the fact that in 1971, the obscenity clause of the Swedish penal code had been removed. In one fell swoop, pornography became legalized and could be displayed, sold, and exhibited freely. However, the process had begun even earlier. National film censorship had been easing up since Ingmar Bergman's *The Silence* (*Tystnaden*) was approved in 1963. Thus, films became more sexually explicit during the 1960s and when Vilgot Sjöman's *I am curious – yellow* (*Jag är nyfiken – gul*) premiered in 1967, its sex scenes did not cause much of a stir in Sweden.[3] Moreover, during the sixties both sex shops and what was generally referred to as sex clubs had developed. Among other attractions, these shops and clubs also exhibited pornographic films. One of the reasons for the removal of the obscenity clause was that it had become obsolete and difficult to enforce. All the same, after 1971, what had existed under the threat of prosecution could now legally flourish in the open. Compared to the earlier situation, the production of this type of film was relatively risk-free, and as a result, the number of films made increased. Additionally, the share of more or less pornographic films was affected by the fact that the production of films in general had declined.

What must be kept in mind though, is that feature-length, most often narrative films for theatrical distribution were not the only pornographic films produced and distributed in Sweden. Through mail order and in the sex shops, people could purchase or rent 8mm films, to be screened at home. Many of these were imported, but at least some were probably produced in Sweden.[4] Few of them have left any official records –*Svensk filmografi* only lists feature-length films for theatrical release and the National Board of Film Censors (Statens biografbyrå) only have records of films released for public screenings. These films are more closely related to the earlier "stag films" – the clandestinely produced and distributed one-reelers which depicted a diverse number of sexual acts and were shown mostly to private, all-exclusive male audiences, in brothels and, sometimes, at secret midnight screenings in regular

1 Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel*, Höganäs: Wiken, 1991, p. 329.
2 Furhammar, 1991, p. 328-329.
3 Anders Åberg, *Tabu: Filmaren Vilgot Sjöman*, Lund: Filmhäftet, 2001, p. 192-198, Lena Lennerhed, *Frihet att njuta: den svenska sexualdebatten på 1960-talet*, Stockholm: Norstedts, 1994, p. 248.
4 This information is based on ads for mail order porn films and sex shops, as well as on incidental evidence, verbal accounts, and other clues.

theatres.[5] The stag film era took place between the first few years of the 20th century and the late sixties, and is usually said to be replaced by the narrative, feature length pornographic films of the 1970s, the "golden age of porn" which in its turn continues until the breakthrough of VCR.[6]

The purpose of the present article is to discuss the "more or less" pornographic films of the estimate made from the corpus of theatrically released Swedish feature films. Many of the films in question could perhaps better be categorized as "sex films" rather than pornography. They vary quite extensively in their sexual explicitness. Some of them are educational, others distant relatives to the American sexploitation genre, some are softcore and still others hardcore. Pornography is usually defined along the lines of "sexually explicit material with the intent of sexual arousal", but it is possible to fine-tune that definition by, for instance, using it specifically to refer to hardcore imagery – graphic representations of sexual activity, complete with close-ups of genitals during intercourse. Additionally, one can include an industrial consensus – pornography is, in this sense, produced by pornographers, often organized in clusters in particular spots around the globe (e. g. Budapest in Europe,[7] San Fernando Valley in the US), confers to certain intrinsic norms and conventions, relates to outside pressure by maintaining some kind of self-censorship or practices which minimize for instance the spread of sexually transmitted infections (STI), and works in general according to a capitalist, entrepreneurial, albeit subcultural, logic.[8]

According to these present-day understandings of pornography, a large number of these forty or so films would not qualify as porn films. Even to call them "more or less pornographic" would be stretching "more or less" to breaking point. Still, the notion of the Swedish production of feature length porn films during the 1970s must come from somewhere. My main hypothesis is inspired by literature scholar Walter Kendrick's notion that pornography is defined by the boundaries of censorship and control and film scholar Rick Altman's contention that genres are discursively made.[9] In the present article, I propose to discuss what happened to the label "pornography" when the obscenity clause was removed and once illegal material could be exhibited publicly, and ask what happens in the period Kendrick terms "post-pornographic" in a specific, Swedish context.

Although pornographic films – so called "stag films" – had been produced since the early twentieth century, it was nevertheless not until the 1960s that sexually explicit material could be shown and not until the 1970s that pornographic films became available to a wider audi-

---

5 The existence of secret screenings of porn films at regular theatres has been convincingly demonstrated by Tommy Gustafsson in Gustafsson & Mariah Larsson, "Porren inför lagen. Två fallstudier angående den officiella attityden till offentligt visad pornografisk film 1921 och 1971", *Historisk Tidskrift*, 2009:3, p. 445-465.

6 Cf. Eric Schaefer, "Gauging a revolution: 16 mm film and the rise of the pornographic feature" in Linda Williams (ed.), *Porn studies* (Durham and London 2004) p. 370–400, Linda Williams, *Hardcore: Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*, Berkeley, Los Angeles, London: California University Press, 1999 [1989], Peter Lehman, "Revelations about Pornography" in Peter Lehman (ed.), *Pornography: Film and Culture*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2006, p. 87-98.

7 On Budapest as one center of pornography production in Europe, cf. Katalin Szoverfy Milter and Joseph W. Slade, "Global Traffic in Pornography: The Hungarian Example", in Lisa Z. Sigel (ed.), *International Exposure: Perspectives on Modern European Pornography 1800-2000*, New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press, 2005, p. 173-204.

8 In a rather different mode, Swedish literature scholar Magnus Ullén argues that the defining trait of pornography – its "pornographicity," as it were – does not derive from the pornographic discourse at all, but from the way we relate to it. Magnus Ullén, *Bara för dig: Pornografi, Konsumtion, Berättande*, Stockholm/Sala: Vertigo förlag, 2009.

9 Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Berkeley, Los Angeles, London: California University Press, 1996 (1986) and Rick Altman, *Film/Genre*, London: BFI publishing, 1999.

ence. If pornography had earlier been clearly defined by its forbidden and clandestine circulation, more or less exclusively directed towards a male audience, in the early 1970s, those clearly defined boundaries dissolved under a more relaxed attitude from authorities. As a film genre then, pornography underwent an important transformation at this point in time. Altman has claimed that film genres develop through a complex process in which producers, audiences, and critics are mutually involved.[10] In what follows, I will discuss the development of the pornographic film as a genre during the first half of the 1970s, mapping the use of generic labels in advertisements, articles and reviews, and censorship records for a few case studies, as well as considering exhibition practices. I want to underline that the results of this study should be regarded as preliminary – an exhaustive overview of the uses of the word "pornography" as a genre label would need to include more empirical material. One could say that this is a pilot case study, which demonstrates the potential of further enquiries into the subject.

Sex films, nude films, sex educational films

For this article, I will focus on a few films, emphasizing the earliest ones, which are *More From the Language of Love* (Swe, *Mera ur kärlekens språk*, Torgny Wickman, 1970) and *Bedtime Mazurka* (Dk, *Mazurka på sengekanten*, John Hilbard, 1970). Other films that are used as reference points are *Anita – Swedish Nymphet* (Swe, *Anita – ur en tonårsflickas dagbok*, Torgny Wickman, 1973), *In the Sign of the Virgin* (Dk, *I jomfruens tegn*, 1973), *Flossie* (Swe, Mac Ahlberg, 1975) and *Happy Family* (Swe, *Den k… familjen*, Heinz Arland, 1976).

These films have been chosen because they vary in sexual explicitness – some of them would probably not be described as pornographic today. *More From the Language of Love* is the second instalment in a series of sex educational films made by director Torgny Wickman, the first being *The Language of Love* (*Ur kärlekens språk*, 1969). It contains very explicit material, albeit framed by didactic and informative conversations between psychologists, physicians and therapists which describe sexual minorities, discuss the sexuality of people with disabilities, and explain sexually transmitted diseases. *Bedtime Mazurka* and *In the Sign of the Virgin* are both Danish films, often categorized together in film histories as Danish "happy porn" ("gladporr"). Both of the films have high production values but *Bedtime Mazurka*, based on works by Danish author Carl Erik Soya, is extremely discreet in depicting sexual acts.

Director Torgny Wickman did not only make sex educational films, although his other films too seem brought about by a sexual mission. *Anita* is a "sexual problem" film and as such, a distant relative to the American exploitation films of the first half of the 20th century, as described by film scholar Eric Schaefer.[11] It tells the story of a nymphomaniac who is cured by a psychology student, and seems to proclaim a message of tolerance and sexual education. Although the female lead, famous model Christina Lindberg, is shown naked and in several sexual situations, the film is not graphic in its representations of sexual intercourse. Lindberg herself has described this as well as the other films she starred in during the early 1970s as "nude films" ("nakenfilmer"), which I think is an apt description.

Another prominent star of the 1970s, Marie Forså, plays the female lead in *Flossie*. Famously, neither Lindberg nor Forså agreed to do hardcore scenes. There is a hardcore version of *Flossie*, as well as of some of Lindberg's films. In these, stand-ins are used for the close-ups of penetration. Nevertheless, in today's terms, even without the hardcore scenes

10 Altman, 1999.

11 Eric Schaefer, *"Bold! Daring! Shocking! True!" A History of the American Exploitation Film 1919-1959*, Durham & London: Duke University Press, 1999.

Flossie would probably be described as a porn film (albeit softcore), since it is based on an erotic novella from the late 19th century, its focus is entirely on sexual matters, and the narrative is mainly a frame for the different sexual numbers being depicted.

Finally, *Happy Family* is a regular hardcore Swedish porn film. It contains graphic representations of sexual intercourse in close-ups, erect penises and cum shots, just like in the standard definition of a pornographic film. Furthermore, it contains a narrative, which is said to be a distinguishing feature of 1970s porn film.[12]

One could describe all of the above films as "sex films" – films which have sex as their main topic, but frame it in various ways and go to various lengths in how explicit and graphic their representations of sexual activity are. One could then organize them in subgenres such as "educational", "sexual comedy", "sexual problem/nude film", "softcore/erotica", and "hardcore". Nonetheless, all of the above films have been described, or discussed, as pornographic. Altman has contended that "genres must be understood discursively, i.e., as language that not only purports to describe a particular phenomenon, but that is also addressed by one party to another, usually for a specific, identifiable purpose", which implies that genres are discursively constructed categories which may or may not speak to immanent responses in humans (like the Aristotelian notion that the tragedy arouses pity and fear), but which are created by what discourses are used to talk about them.[13] Considering that films – almost without exception – are made and marketed for audiences, Altman's claim is reasonable enough. There are always contexts that shape what genre a film is understood as belonging to. Even ambiguous films – such as certain art films – have their posters designed in order for the potential audience to form a picture of what they are about to see, have critics describing them in certain terms and, sometimes, are distinguished by a discussion as to what genre they may belong to (a black comedy with a satricial twist, a horror story etc). Thinking about genre, in short, is central to thinking about film and understanding film history.

The porn film as a film genre

Altman argues that genres are constructed and negotiated by producers and production companies, audiences, critics and reviewers, film historians and so on, but also by different national censorship or rating institutions.[14] The case of the porn film in the US illustrates quite well the relation between the rating system and generic labelling. Obsolete and problematic, the self-imposed censorship of the Hollywood production code was abandoned in 1967 in favour of a rating system, implemented by the very same Motion Pictures Producers Association of America (MPPAA) which had earlier handled the production code. The rating system offered a handful of labels for films, such as G – general audiences, PG – parental guidance, R – restricted and X – unrated. All labels were registered with the United States Patent and Trademark Offices except the X-designation. The X was left unregistered because producers would be able to choose to use that rating themselves without going through the MPPAA. However, the adult industry quickly adopted the X-rating for its own purposes, using it to flaunt its films' unrated, uncensored and uninhibited character. As Altman states: "[M]akers of adult films firmly identify the genre with the rating itself."[15]

Moreover, the case of the American adult (or pornographic) film industry points to the tendency within the low genres – grindhouse, mondo, exploitation, pornography, horror etc – to accentuate their own forbidden, censored, or transgressive nature. For instance, the Swedish

12 Cf Williams, 1999 (1989).
13 Altman, 1999, p. 121.
14 Altman, 1999, p. 110-111.
15 Altman p 111, 110-111. The X-rating was later replaced by NC-17 (no one seventeen and under admitted) by the MPAA. The NC-17 designation was patented.

film *Thriller – a cruel picture* (*Thriller – en grym film*, Bo A. Vibenius) from 1974 with Christina Lindberg was at first banned by the National Board of Film Censors. When it was finally released after some re-editing, its marketing focused on the (incorrect) fact that it was "the first totally-banned Swedish film!"[16]

Nevertheless, defining pornographic films according to their rating is not enough. The rating system is decidedly American, although the X-rating has taken on a ubiquitous meaning, signalling porn basically anywhere in the world. One could use the X-rating as a starting point for a definition of pornography in general as that which is forbidden or regulated on the grounds of being obscene, or clearly labelled as obscene. Walter Kendrick's analysis of pornography in *The Secret Museum* as that which is put away in order to protect volatile members of society – women, children, the lower class etc – provides, as mentioned earlier, an insightful perspective.[17] As Linda Williams explains Kendrick's definition: "pornography is simply whatever representations a particular dominant class or group does not want in the hands of another, less dominant class or group."[18] Even looking at for instance the discussion of pornography when Sweden decided to abolish the obscenity clause in the penal code or how the anti-porn argument of the women's movement is construed, one can note that the shameful, forbidden and inhibited nature of pornography is underlined. Although the proponents of the abolishment of the obscenity clause were pro-porn or rather, anti-censorship, and the women's movement was anti-porn, both sides comment on what they perceive of as the fact that pornography thrives on an idea of sexuality as a dirty secret, something which is repressed in society.[19]

Additionally, like many other film genres such as the Western or the detective film, the film genre of pornography is related to other cultural forms as well – there is pornographic literature, pornographic magazines and a number of other pornographic forms such as statues or statuettes, live-shows and stripshows, video games, sex chats and telephone sex. Although these different forms have different audiences and have been perceived of differently by cultural and political institutions in society, they are nonetheless interrelated and influence each other as well as the discussion of the genre of pornography. This is not necessarily a problem – there are studies of other genres which include historical overviews where a genre's origin is traced to art, theatre and/or literature. The Western, for instance, originates not only from a literary genre but also from painting and from political speeches and writings.[20]

Altman proposes what he calls a "semantic/syntactic/pragmatic approach" for the discussion of film genres.[21] The semantic approach takes into consideration the audio-visual and thematic aspects of the films in question and the syntactic perspective analyzes elements such as narrative structure and recurring motifs. The pragmatic approach focuses on how genres are used and discussed. Altman contends that genres are not stable entities, but change and evolve over time. Furthermore, one film can be defined as belonging to one genre upon its first release and later be redefined as belonging to another. They change in accordance to how we look at them, use them, and talk about them. My focus here will not mainly be on the semantic/syntactic aspects of the films that are the object of study, but on how they are perceived and discussed – by critics, in the marketing and exhibition practices and by the Swed-

16 The first "totally-banned" Swedish film was Victor Sjöströms *Trädgårdsmästaren* in 1912.
17 Kendrick, 1996 (1986).
18 Williams, 1999 (1989), p. 12.
19 Cf Leif Silbersky & Carlösten Nordmark, *Såra tukt och sedlighet: en debattbok om pornografin*, Stockholm: Prisma, 1969 and Maud Hägg & Barbro Werkmäster, *Kvinnor och sex*, Göteborg: Författarförlaget, 1973.
20 Cf Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, Norman: University of Oklahoma Press, 1998.
21 Altman, 1999, p. 207-215.

ish equivalent to the rating system, namely Statens Biografbyrå, the National Board of Film Censors.

Exhibition contexts

In Sweden, at this point in time, film was most regularly screened in cinemas. All films for public exhibition were required by law to pass through the National Board of Film Censors. However, it was not until the debate about video violence in the early eighties that the government felt the need to regulate home screenings as well. In the 1970s, the national film censorship ignored private screenings of pornographic films, since they were not encompassed by the cinema law ("biografförordningen"). The entire consumption of 8mm pornographic films was thus excluded from regulation, as long as the films in question kept within Swedish law in other respects. In theory, this means that they were illegal until the removal of the obscenity clause. In practice, the sale and rental of this type of pornographic film was established during the sixties and as the national film censorship became more lenient towards sexually explicit images in ordinary feature films, it became more and more difficult to take legal action against these films. Furthermore, the films could be bought through mail order, but they were also screened at clandestine sex clubs and in sex stores. In the 1970s, the sex clubs did not need to operate clandestinely anymore and at least some of them also began screening films which were 16mm and had passed through censorship.[22]

The films I am dealing with here, however, were all – with one exception – exhibited at regular cinemas, as opposed to the "sex cinemas" dealt with in an article in Swedish daily *Dagens Nyheter* from 1970. The *Dagens Nyheter* article illustrates the importance of obscenity law and censorship in defining the genre of pornographic film, as well as the importance of the exhibition context. In the beginning, the author states: "It is a poorly kept secret that there is a rich and blooming undergrowth of more or less obscure and clandestine porn film clubs. These, however, will be disregarded in this article, which will only focus on the 'open' market, those sex cinemas into which anyone can be admitted under the condition that they are at least fifteen years old."[23] The article deals with the cinemas in Stockholm which show legal "sex films" and not the clubs which show porn films that may or may not have been examined by the National Board of Film Censors. The only reference to porn is made in that first paragraph – aside from that, films with explicit sexual content are called "sex films". My interpretation of this terminology is that the writer aims to separate the illicit from the legal, and that although the films may or may not be similar, they are different in their institutional status. Another interesting line is drawn by the director of the Swedish cinema owners' association (Svenska biografägarförbundet) who is interviewed in the article. He has no complaints about the sex cinemas in Sweden. What he does not like, however, is when the porn clubs call themselves "cinemas" in the advertisements. This probably has to do with cinema's historical problem of respectability and implies that cinemas and cinema owners needed to draw a firm line between themselves and any illegal activity.[24]

The Danes' intelligent handling of pornography – *Bedtime Mazurka* and *The Sign of the Virgin*

Nonetheless, the words "porn", "porno", "pornographic" or "pornography" were used frequently in the ads, referring to different types of films but simultaneously placing those dif-

22 Gustafsson & Larsson, 2009.
23 Göran Sellgren, "Sexbiograferna ökar liksom publikens krav", *Dagens Nyheter* December 20, 1970.
24 Sellgren *Dagens Nyheter* December 20, 1970.

ferent films under a highly eye-catching label. They were also used in reviews and articles in the newspapers.

Bedtime Mazurka is described in an article concerned with the commercial success of the film as "giggle porn" ("fnissporr").[25] Later, in the same tabloid, in a column, another journalist explains how he became curious about the film and went to see it. Here, too, the giggle aspect of the film is underlined in the introduction. "It was not the usual Nordic solemnity between the sheets. [---] Besides, it is wrong to call *Bedtime Mazurka* a porn film. Porn films are crowded with people without the upper body. In *Bedtime Mazurka*, you could look the people in the eyes. Too."[26] He further contends that the film has no more to do with reality than porn films, which makes it into a "trifle", but that this trifle nonetheless is "good-looking" and "softer".

In the largest Swedish daily, *Dagens Nyheter*, prominent film critic Mauritz Edström in a short but all-in-all favourable review of the same film called it a "comedy from the age of porn". Although he too implies that the film is of little weight, he still concludes that "But for once it becomes not only porn but also a real tone of Soya's erotic cheeriness."[27] Apparently, *Bedtime Mazurka* was found to be too good to be porn, although it was close enough to that genre for critics to feel the need to distinguish it from porn by claiming that it was not porn, or at least not "only porn" or "simply porn". Compared with how people probably would regard *Bedtime Mazurka* today, my impression is that the problem would be the other way around – as a critic/film scholar, I would have to explain how it ever could have been discussed in those terms.

The favorable reception of *Bedtime Mazurka* – which was a huge commercial success in Sweden – shaped the overall perception of Danish cinema and it became a reference point for later films. Although its pornographic elements are ever so small and ever so discreet, it still set the standard for Danish "happy porn". Like Altman notes, a cycle of films following a successful formula form the basis for a new genre or subgenre.[28] The Danish "Bedside"-films and later, the more explicit "Sign"-films, set a perceived precedent for a national subgenre. In a 1975 article about the current situation for Danish film, the very first sentence says "Danish film – is it only happy porn and full speed at the bedside?"[29] When *The Sign of the Virgin* was released in Sweden in 1973, the strategy of aligning it with other films is employed: "Ole 'Mazurka' Söltoft in the largest, most audacious and funniest Danish sex-porn comedy" the advertisement states boldly.[30] Nonetheless, the review of the film finds the film lacking in comparison with the earlier prototype. "One used to speak about Danish happy porn, how intelligent it was and with what wit the Danes handled pornography. That was when the first 'Mazurka'-film came. But those days are long gone. The latest production with Ole Söltoft hits rock bottom."[31]

"An adequate declaration of contents" – *More From the Language of Love*

Other interesting arguments are found in the records of the National Board of Film Censors from the procedure dealing with *More From the Language of Love*. *More From the Language of Love* was submitted the Board on September 1, 1970. It premiered on November 18, 1970.

25 Bertil Behring, "Mazurkan går över Sverige: Fnissporr ger bion 1 miljon", *Kvällsposten* February 7, 1971.
26 Tore Borglund, "Ömhet och politik hör ihop", *Kvällsposten* April 20, 1970.
27 Mauritz Edström, "Rolig dansk fräckis", *Dagens Nyheter* December 27, 1970.
28 Altman, 1999, p. 61.
29 Kerstin Sedvallson, "Inte bara gladporr i dagens danska filmer", *Dagens Nyheter* December 18, 1975.
30 *Dagens Nyheter*, August 13, 1973.
31 Thorleif Hellbom, "Danska gladporren en saga blott", *Dagens Nyheter* August 14, 1973.

The process was prolonged because of two reasons: First, because the censors decided to cut one scene from the film and the filmmakers sent in another scene for approval to be inserted instead of the missing one. Secondly, it was also referred to an advisory committee to the Board, Filmgranskningsrådet. Finally, the Board's decision was appealed to parliament. The records are quite extensive since they contain the minutes from the Board's meetings. The Board and the advisory committee concluded that the film was presented as an informational and educational film, but that the scenes which depicted the activities during the shooting of a porn film and at a sex club in Copenhagen were highly problematic in relation to current law, which, moreover, was about to change (with the removal of the obscenity clause in 1971). "As the film at hand can be expected to be presented as a sex educational film, the purely pornographic elements may conflict with the current law as well as the coming law. On the condition that the film is announced as a pornographic film, the committee has no objections to the public exhibition of these parts of the film. However, should the film be presented as an educational film in sexual matters, the committee finds that the purely pornographic elements are counter to the demand for an adequate declaration of contents."[32]

Nils Bejeroth, the city physician who was called in as an expert, claimed that the film consisted of three components: "honest sex education, gross pornography, and commercial speculation" which were incompatible in any "decent way".[33] At a later meeting, in an attachment, film censor Roland Häggbom explained that according to him, the title of the film did not provide any support for a "traditional interpretation of the concept of 'sex education'". Furthermore, he wrote that regardless whether the existing law did or did not allow visual information about pornography to be spread, the consequences could be problematic.[34]

When the film premiered at the cinemas, the advertisement made a great show of the battle for the rights to screen it: "Finally released in completely unedited shape after a decision by his Royal Majesty on November 13" the caption above the title read in large, capital letters. This statement actually stretches the truth a little bit, since one scene in the originally submitted version of the film had been replaced. Nevertheless, the strategy of evoking a censorship process places the marketing of the film firmly within the tradition of films which flaunt their transgressive character, and thereby within the lower genres. Furthermore, it evokes the sensation of the earlier film in the series, *The Language of Love* in order to enhance interest: "After the year-long, enormous success 'The Language of Love' comes More From the Language of Love".

Interestingly, the problem of the genre of *The Language of Love*-films is still unresolved. They are usually, in histories of Swedish film, described as pornographic or semi-pornographic films which disguised themselves as sex education. Nevertheless, they do not fit perfectly into either of those genres. In a sense, they might be described as Swedish sexploitation films and thus as belonging to a national subcategory or a variation of the American sexploitation film. In a review of the third film of the series, *The XYZ of Love*, the journalist writes: "It has been said about the earliest love films that they are stereotypical, glossy, mechanical and that they are bad porn."[35] Yet, looking at the series today, it is possible to discern a commitment to a sexual mission which may be naive, may be misguided, may be speculative, but still calls for education, tolerance, and acceptance in matters of sex.

---

32 Minutes from the meeting held September 15, 1970. Records from the archive of the National Board of Film Censors (Statens biografbyrå). Record number 109.472.

33 Minutes from the meeting held September 15, 1970. Records from the archive of the National Board of Film Censors (Statens biografbyrå). Record number 109.472.

34 Attachment to the minutes from the meeting held September 29, 1970. Records from the archive of the National Board of Film Censors (Statens biografbyrå). Record number 109.472

35 Eva Ekselius, "Hur man botar sexångest", *Dagens Nyheter* July 9, 1971.

Nudity and hardcore: *Anita, Flossie* and *Happy Family*

As the seventies progressed, so did the production of hardcore films inspired (most likely) by films such as *Deep Throat* (premiering in Sweden in January 1973) and *The Devil in Miss Jones*, but actually simultaneously merging the softcore/sexploitation feature with the 8mm successor of the stag film.[36] As a consequence of this development, the line between the porn film and the non-hardcore sex film again became clearer.

The advertisement for *Anita* presented a drawing of the poster image: Stellan Skarsgård holding Christina Lindberg's sweater, in the process of pulling it down over her exposed breasts. No taglines, no sensational words of pornography or sex.[37] Most probably Christina Lindberg's presence both signalled what kind of a film it was as well as worked as an attraction for the audience. According to *Svensk filmografi 7*, Monica Tunbäck-Hansson wrote unfavorably of the film in *Göteborgsposten*, but stated that it was not a porn film: "Now it must be said, however, that the person who goes to see *Anita* in order to see a porn film goes in vain. Whatever happens happens discreetly."[38]

Nevertheless, the line was not definite. *Flossie* is described as "hårdporr" which would be a translation of hardcore.[39] In the ad for *Flossie*, it is called an "elegant Swedish porn film".[40] *Happy Family*, however, is simply called "new Swedish hardcore", shown at Fenix (a porn cinema) in Stockholm.[41] I have not found any reviews of *Happy Family* and most likely it was not reviewed.

Conclusion

Like I stated in the beginning of this article, these films could most simply be grouped together under the loose label of quite heterogeneous "sex films". All of them have the colour code yellow from the National Board of Film Censors which means they are forbidden for children under fifteen. In Sweden, however, that label has never, for several reasons, carried the connotations of the X-rated film – although "barnförbjudet" (approx: "adults only") in certain contexts might signal pornography. All of them have sex as their focus – whether the objective is to present it in an arousing, educational or humorous fashion, sex is their raison d'être so to speak. Still, the only ones of the films discussed here which present hardcore sex in graphic close-ups and thus look anything like an adult production today are *Happy Family*, *The Sign of the Virgin* and the hardcore version of *Flossie*. Probably this is the reason for film historian Leif Furhammar to describe them as "more or less advanced pornography" in *Svensk filmografi*, since the rudimentary generic categorization which I made and which he is probably basing his estimate on as well includes all these diverse kinds of films. Furhammar and I might differ on a few individual titles, but the main body of the approximately forty out of 205 films listed in *Svensk filmografi* is probably the same. This is just to be expected, since genre boundaries are rarely fixed but always flexible. Many genres consist of a corpus of films which a majority can agree upon and an additional number of films which may or may not belong to that genre. Still, the concurrence of Furhammar's and my own estimates indicate that these films share some kind of characteristic or quality which groups them together.

Nevertheless, by their contemporaries these films were called various things. In the ads for the porn cinemas but also those regular cinemas which surreptitiously exhibited these films, words like "pornography" or "hardcore" functioned as positive signs, telling a prospective

36 Cf. Eric Schaefer, 2004.
37 *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* December 24, 1973.
38 Monica Tunbäck Hansson, *Göteborgsposten* January 22, 1974.
39 Bernt Eklund, *Expressen* January 25, 1975.
40 *Kvällsposten* January 18, 1975.
41 *Dagens Nyheter* April 20, 1976.

audience that they could find what they were looking for. In the early seventies, even softcore films were called pornography if they were screened in a porn theatre. For the sex clubs and sex stores, this declaration was not necessary; it sufficed to announce "film screening". For the reviewers, on the other hand, the porn label was always negative, suggesting that the film at hand held no value other than the questionable one of providing sexual titillation and arousal for the mere sake of profit. Furthermore, since film reviewers most often liked to present themselves as experienced men (or, more rarely, women) of the world, they rarely let on that the film could be arousing to them.[42] A slight contempt for people who found films such as these exciting is implied in reviews and articles. In *Dagens Nyheter*, the reviewer complained about *In the Sign of the Virgin*, proclaiming: "At the first Monday screening at Festival there was not one girl in sight. That is a good testimony to the women in Stockholm. Try to prevent your boyfriends from going there too!"[43] Otherwise, Danish "happy porn" was in a sense an exception, but only as long as it kept on the correct territory of discreet softcore. This probably has to do with the fact that these films had high production values, quite good actors, and delivered their sex stories with a good deal of light-hearted humor. Although Mauritz Edström, who was a cinephile heavyweight in Sweden, as well as Tore Borglund in the tabloid *Kvällsposten*, had to explain that *Bedtime Mazurka* was trivial and insignificant, they still reviewed it favourably.[44]

With the introduction of VCRs, one could say that the situation returns to "normal". By which I mean that, as Kendrick notes in the afterword to the second edition of *The Secret Museum*, porn films were clearly labelled as such, placed in a certain section of the video store, and eventually disappeared from the public exhibition in cinemas.[45] Nevertheless, some porn stores still have screening rooms for pornographic viewing, but they are rare. What is more, porn stores are clearly defined as porn stores.

As I underlined in the introduction, the results are still preliminary. What remains to do, besides including more films and more press coverage in the still somewhat sketchy reception study, is to study the production companies which made these films, such as Swedish Film Production (which made three of the above-discussed films), Gebe Films, Saga Film AB etc. These companies often specialized in a type of film which was perceived of as pornographic or discussed as pornographic. In the Hollywood studio system, genres were often associated with studios, such as the MGM musical or the Universal horror. A complete genre study of the Swedish "more or less pornographic" sex film should include the production, as well as the distribution of these films and not only marketing, censorship and reception.

Finally, I would contend that we have two alternatives for looking at how the genre was discursively shaped in the early years of the seventies. Either we have to accept that these films from the 1970s can be grouped together under the generic label "more or less pornographic" and thus redefine the porn film genre, or we have to revise Swedish film history and claim that a lot less than one fifth of the feature length films for theatrical distribution was "more or less advanced" pornography. In either case, an inclusion of the mail order and sex shop 8mm-films is in order, which in its turn opens up a number of questions about these films, who produced them, who saw them, what they looked like etc. From this study, however, it is already evident that the designations "pornography" and "porn film" do not necessarily apply to the same material, even in a short time perspective.

42 Cf. Mariah Larsson, *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska sextiotalet*, Lund: Sekel bokförlag, 2006, p. 206-207.
43 Hellbom, *Dagens Nyheter* August 14, 1973.
44 Edström, *Dagens Nyheter* December 27, 1970, Borglund, *Kvällsposten* April 20, 1970.
45 Kendrick 1996 (1986), p. 250.

References

Altman, Rick, *Film/Genre*, London: BFI publishing, 1999.

Behring, Bertil, ”Mazurkan går över Sverige: Fnissporr ger bion 1 miljon”, *Kvällsposten* February 7, 1971.

Borglund, Tore, ”Ömhet och politik hör ihop”, *Kvällsposten* April 20, 1970.

Dagens Nyheter, April 20, 1976.

Edström, Mauritz , “Rolig dansk fräckis”, *Dagens Nyheter* December 27, 1970.

Ekselius, Eva, ”Hur man botar sexångest”, *Dagens Nyheter* July 9, 1971.

Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel*, Höganäs: Wiken, 1991.

Gustafsson, Tommy & Mariah Larsson, “Porren inför lagen. Två fallstudier angående den officiella attityden till offentligt visad pornografisk film 1921 och 1971, *Historisk Tidskrift*, 2009:3.

Hellbom, Thorleif, ”Danska gladporren en saga blott”, *Dagens Nyheter* August 14, 1973.

Hägg, Maud & Barbro Werkmäster, *Kvinnor och sex*, Göteborg: Författarförlaget, 1973.

Kendrick, Walter, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Berkeley, Los Angeles, London: California University Press, 1996 (1986).

Kvällsposten January 18, 1975.

Larsson, Mariah, *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska sextiotalet*, Lund: Sekel bokförlag, 2006.

Lehman, Peter, “Revelations about Pornography” in Peter Lehman (ed.), *Pornography: Film and Culture*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2006, p. 87-98.

Lennerhed, Lena, *Frihet att njuta: den svenska sexualdebatten på 1960-talet*, Stockholm: Norstedts, 1994.

Records from the archive of the National Board of Film Censors (Statens biografbyrå). *More From the Language of Love*, record number 109.472.

Schaefer, Eric, “Gauging a revolution: 16 mm film and the rise of the pornographic feature” in Linda Williams (ed.), *Porn studies,* Durham, London: Duke University Press, 2004, p. 370–400.

Schaefer, Eric,*“Bold! Daring! Shocking! True!” A History of the American Exploitation Film 1919-1959*, Durham & London: Duke University Press, 1999.

Sedvallson, Kerstin, ”Inte bara gladporr i dagens danska filmer”, *Dagens Nyheter* December 18, 1975.

Sellgren, Göran, ”Sexbiograferna ökar liksom publikens krav”, *Dagens Nyheter* December 20, 1970.

Silbersky, Leif & Carlsten Nordmark, *Såra tukt och sedlighet: en debattbok om pornografin*, Stockholm: Prisma, 1969.

Slotkin, Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, Norman: University of Oklahoma Press, 1998.

Svensk filmografi 7: 1970-1979, Stockholm: Svenska filminstitutet, 1989.

Sydsvenska Dagbladet Snällposten, December 24, 1973.

Katalin Szoverfy Milter and Joseph W. Slade, “Global Traffic in Pornography: The Hungarian Example”, in Lisa Z. Sigel (ed.), *International Exposure: Perspectives on Modern European Pornography 1800-2000*, New Brunswick, New Jersey & London: Rutgers University Press, 2005.

Ullén, Magnus, *Bara för dig: Pornografi, Konsumtion, Berättande*, Stockholm/Sala: Vertigo förlag, 2009.

Williams, Linda, *Hardcore: Power, Pleasure and the ‘Frenzy of the Visible’*, Berkeley, Los Angeles, London: California University Press, 1999 (1989).

Åberg, Anders, *Tabu: Filmaren Vilgot Sjöman*, Lund: Filmhäftet, 2001.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/032/

Postcolonial literature in the global marketplace: a few thoughts on political and aesthetic value in the field

Erik Falk
Department of English, Södertörn University College
Erik.falk@sh.se

With the emergence of globalization studies, world literature, and the spread of postcolonial literature, postcolonial literary studies have come under increased scrutiny as a discipline. One of the key themes in this scrutiny is the relationship between aesthetic and political value. This paper examines two relatively recent critical assessments of this relationship in postcolonial literary studies, Graham Huggan's *The Postcolonial Exotic* and Sarah Brouillette's *Postcolonial Writers in the Marketplace*, and suggests, drawing on Isobel Armstrong's notion of the "radical aesthetic," that literary aesthetics may be fruitfully conceived, not as immediately political but "anterior" to (cultural) politics.

From its inception, postcolonial literary studies has been a self-reflective and self-critical field of analysis and investigation – one needs only think about the debate around one of the foundational texts, Edward Said's *Orientalism*.[1] I think it is fair to say, however, that in the last decade or so the scrutiny of the discipline's premises and *raisons d'etre* has increased. Postcolonial literary studies, it seems, have come under increasing pressure from the outside and the inside that prompt revaluations or at least assessments of its achievements. New powerful theories of globalization – or globalization theory – put pressure on postcolonial studies from neighbouring academic fields as they map the same kind of cultural and social terrain.[2] So does the emerging conceptualization of world literature, but from within the same academic environment.[3] A third challenge – closely related to both of the above – is the success of postcolonial literary studies as a discipline and the bestselling of postcolonial literature seen in the international stardom of many postcolonial writers and critics, and university syllabi crammed with postcolonial novels.[4]

It is on this last aspect I would like to dwell throughout these pages. In particular, I will focus on the paradoxical fact that the success of postcolonial studies and postcolonial literature is to the discipline itself as much a problem as something to be celebrated. The questions I would like to pursue are: why are bestselling postcolonial novels a problem to postcolonial literary studies? And what kind of problem are they? I will draw on two relatively recent studies on the commodification of postcolonial literature and postcolonial literary studies, Graham Huggan's *The Postcolonial Exotic* (2001) and Sarah Brouillette's *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace* (2007). I should warn the reader at the outset that what follows are a few reflections, not a coherent system of ideas.

1.

The answers to the questions above might seem obvious. Bestselling postcolonial novels constitute a problem because, since we inhabit an increasingly globalized capitalist world, their success indicate that the cultural products critics explore for their radical minoritarian politics or their culturally resistant forms have become mainstream and unable to unsettle the "dominant system" as Graham Huggan calls it. They are a problem because they suggest that it might not even be possible to "resist" usefully within its sphere. They are a problem because it may suggest that the critics who have been busy charting the textual politics of literary works have been complicit in giving them values that just supported and extended the markets for these works as profitable goods.

---

1 It is hardly necessary to recapitulate the debate here. Said's book was published in 1978 and received one of its severest evaluations in Aijaz Ahmad's 1992 *In Theory: Classes, Nations, Literatures.* For an overview of the debates around the book, see, for instance, Graham Huggan's "(Not) Reading *Orientalism*".

2 For a discussion of the relationship between the two discourses, see, for instance, Simon Gikandi, "Globalization and the Claims of Postcoloniality," and Timothy Brennan's "From Development to Globalization: Postcolonial Studies and Globalization Theory."

3 The term "world literature" is Goethe's but, as Christopher Prendergast has noted, its more recent elaboration comes out of work done by Pascale Casanova – and, one must add, Franco Moretti. Casanova's *La Republique Mondial des Lettres* appeared in 1999; Moretti's "Conjectures on World Literature" was first published in 2000. Significant contributions to this growing field are Prendergast's edited volume *Debating World Literature* (2004), Emily Apter's *The Translation Zone* (2005), Moretti's *Graphs, Maps, Trees* (2005), his two-volume edited work on *The Novel* (2006), and the four-volume *Literary History: Towards a Global Perspective* (2006), edited by Gunilla Lindberg-Wada.

4 A quick look at the last decades' Nobel Prize laureates and Man Booker Prize winners is enough to confirm the prevalence of postcolonial literature among the highest-ranked authorships. An equally quick look at English and literature department profiles in Europe and the English-speaking academic world will show the solid presence of postcolonial literature on university reading lists.

It may seem strange that this would come as a surprise. Isn't capitalism's essential feature the capacity to turn everything into commodities? If it is able to make sellable objects of Che Guevara caps, Mao uniforms and Nazi helmets – why not of supposedly political postcolonial novels? The answer to this touches a tension at the heart of postcolonial literary studies; that is, its split vision and attribution of different, sometimes incompatible, kinds of value to its objects of study. Texts are in most forms of postcolonial literary studies treated as objects with both *aesthetic* and *political* value, and it is the insight that these two forms of value might not work towards similar ends that is generating the critical interrogations. This, in turn, means that the political edge of the postcolonial studies itself is threatening to being ground down.

My generalization here should be qualified. Postcolonial studies, of course, is not a consensual mode of thinking. It certainly has its divisions and dialogues. Scholars like Arif Dirlik and Aijaz Ahmad have long been critical to the notion of postcolonial studies, and others, like Neil Lazarus, Benita Parry, and Timothy Brennan, have argued for a constitutive problem in postcolonial studies on precisely the score of its political capacity. Parry has noted, for instance, that the institutionalization of postcolonial studies as a predominantly cultural and literary discipline marks the demise of its political potential. Where it began as colonial discourse analysis with the intention to expose the "making, operation, and effects of colonialist ideology" it has over the years become culturalist to the extent that it has given up finding "social explanation[s]" for cultural phenomena (Parry in Lazarus 68, 73). Brennan describes postcolonial studies as *originally* political – emerging first out of the work of "independence intellectuals" it denotes an "intellectual movement driven by a critique of Eurocentrism and patriarchy. In its general arc, the work involves collecting and disseminating information, formulating arguments, or explaining concepts with the end of achieving emancipation for minority, marginal, of formerly colonized people" (Brennan in Lazarus 121, 132) – but as having betrayed the political impulse for a more comfortable and profitable one; in its more recent forms, infused by poststructuralist theory, it has become a mode of thinking that privileges ambivalence, and valorizes migrancy, hybridity, etc as ontological modes of being rather than historical contingencies. The *politics* of the intellectual and analytical project that postcolonial studies once were has been replaced by a vaguely defined *ethics*. Both critics would argue that the work which has come to form the theoretical centre of most postcolonial studies is too easily compatible or even complicit with a liberalist ideology and capitalist production mode. At the very least, it is not critical enough of the premises of capitalism.

Against these criticisms, directed at those who are regularly seen to make up the core of postcolonial theory or thought – Homi Bhabha, Edward Said, Gayatri Spivak – it should be recalled that they also saw, or see, their work as political. Edward Said's mainly historical work was intended to uncover the ideological work of literature and colonial discourse to prepare and legitimize conquest and domination, and Homi Bhabha began his seminal book *The Location of Culture* (1994) by suggesting that culture was the perhaps the most effective field of opposition and subversion (20). Spivak, in *A Critique of Postcolonial Reason* (1999) argued that it was fundamentally ignorant "to read nineteenth-century British literature without remembering that imperialism, understood as England's social mission, was a crucial part of the cultural representation of England to the English. The role of literature in the production of cultural representation should not be ignored" (Spivak 113). Most scholars in postcolonial studies, then, agree that it is a political project, but the definition and the area of the political differ. It is at any rate the cultural politics of literary texts that, theorized in different ways by Bhabha, Spivak, and to some degree Said, are being challenged in the works I will consider here.

2.

Stuart Hall in the early 1990s observed the growing significance of writers from marginalized cultures and connected the tendency to globalized capitalism's tendency to turn marginality into a commodity by stating that "[m]arginality has become a powerful space. … In the contemporary arts, I would go so far as to say that, increasingly, anybody who cares for what is creatively emergent in the modern arts will find that it has something to do with the languages of the margin" (qtd. in Kalliney 16). While this could be seen as a positive tendency, the proof of a democratization in the arena of cultural production, it also signalled a problem – the problem that "marginality" itself was valued as a sign, for what it seemed to represent, and that it could help sell objects of culture. Robert Young a few years later described the importance of marginality as part of a wider trend where opposition, subculture, and radicalism in potentially all its forms were being transformed into sellable sign-objects: "cultural politics has become the conventional norm of politics for many on the Left – an academic orthodoxy that can be safely contained within the system, despite the production of antithetical 'dominant' versus 'subversive' structures" (109).

More recently, Graham Huggan and Sarah Brouillette have made the same argument on at least slightly more empirical grounds. Huggan, perhaps the most powerful investigator of this problem, has argued that "cultural difference" now has become a commodity, that a globalized publishing industry sells this difference to a book-hungry audience, and that a cadre of academics gives these writers the mark of distinction by analyzing their work along a rhetoric of radical politics. In fact, with the waning of the barrier between writers and critics Huggan uses the phrase "writers/thinkers" as the professional group which gives the ideological alibi for the on-going commodification. He props his argument through a distinction between *postcolonialism* and *postcoloniality*.

Postcolonial studies, as part of the former, he describes as an "anticolonial intellectualism that reads and valorizes the signs of social struggle in the faultlines of literary and cultural texts"; the latter is a "value-regulating mechanism within the global late-capitalist system of commodity exchange" which bestows value on "culturally 'othered' goods" (6). The two work in tandem; postcoloniality by valuing cultural difference, and postcolonialism by "certifying" the goods that are sold as culturally different, through a particular politically-inflected jargon and through the authority of its practitioners.

For Huggan, the commodification of cultural difference entails a reduction of real difference into an 'almost sameness' that is still different enough to be exciting. That is, it creates an "exotic" version of cultural difference. The "postcolonial exotic" – Huggan's key term – is "the perfect term to describe the domesticating process through which commodities are taken from the margins and reabsorbed into mainstream culture" (22). Exoticism, Huggan explains, means reduction and stereotyping because it entails a "decontextualization" of the cultural expression.

The commodification of culture which leads to demands for the "postcolonial exotic" forces writers and thinkers into becoming uncomfortable representatives of their "original" cultures – even "original" cultures that are hybrid. On the one hand they sell cultural difference to a metropolitan audience and are consequently seen as representative of that difference. On the other, since they are more often than not émigrés and since commodification allows only for simplified and reduced versions of cultural difference, they will be never-quite truthful in their depictions, while they must appear so. They are "native informants" in Spivak's phrase, unreliable informants pressed into serving an audience with the tales it demands, and they have repeatedly to "stage" their marginality in order to gain authority. The idea of "staged marginality" is a suggestive one, and it does seem useful – at first. Huggan's examples – Rushdie, Kureishi and Naipaul – are persuasive, and from my own research experience, I would immediately like to add writers like Abdulrazak Gurnah and David Dabydeen to the

list of marginal "actors". But the notion of "staging" is in turn underpinned by an ideal of (an impossible) authenticity that I find wanting.

The reliance on an idea of authentic cultural life can be seen in his shift between "exotic" – which is the simplified cultural difference – and its "exoticist" uses – which is the conscious or strategic manipulation of the codes of exoticism. As Huggan *reads* the novels which exemplify the postcolonial exotic, he concludes that they are in fact engaged in a self-reflective employment of the codes and expectations of the postcolonial exotic – they are "exoticist" rather than exotic: "these writers/thinkers are not only subject to, but also actively manipulate, exoticist codes of cultural representation in their work" (20). The difference may not amount to much from the point of view of politics – there is an *ambivalence* to this manipulation because it is itself is a "symptom" rather than a challenge to the code of exoticism (Huggan 33) – but it does separate the knowledgeable reader from the ignorant.

Sarah Brouillette both nuances and challenges Huggan's foundational idea of authenticity. She demonstrates that the concentration of ownership in publishing and media conglomerates has led to both streamlining and diversification (Brouillette 27). The literary market has been divided up into niches, and the "cultured circuit" of intellectually trained readers now constitutes one – or even several – economically viable markets. This tendency parallels one in which ethnic or cultural communities are acknowledged for their buying power and seen, rightly, as profitable market segments (Brouillette 55–56). Postcolonial novels, in other words, are profitably marketed and sold to more or less academic audiences around the world. Rather than the 'general' cosmopolitan reader Huggan postulates, she states, there are a number of readerships, many of which are more or less specialized in literary areas.

The investigation into the readerships of postcolonial literature has consequences for the idea of the "exotic" as well as for the political significance of the field itself. Brouillette adopts Huggan's controlling analogy between postcoloniality and tourism but argues that the idea of "staging" is untenable since no clear distinction exists between the true and the "staged" (26–31). The division between readers is more rhetorical than actual; it sets up a distinction between two types of readers: the naïve, general, metropolitan reader who demands the exotic, and the sophisticated reader – like Huggan – who sees through the exotic to the strategic usage of its codes. The usefulness of the tourism analogy, she argues, lies not in the division into tourists and non-tourists, but in the desire of people in both areas to separate themselves out from the crowd (25). Postcolonial critics and their slightly less specialized colleagues are not less touristy; instead they are engaged in a game of positioning within an academic field (174).

Brouillette's dismantling of Huggan's analogy shows how an argument made along his lines reaches its dead end. Postcolonial studies and postcolonial literature is fully compatible with, not to say promoting of, global capitalism. For Huggan, the "postcolonial exotic" turns cultural difference into marketable goods, but the only conceivable way out of this situation is closed: recourse to a *true* cultural difference, one untainted by market forces and commodification. What remains for the (sophisticated) reader is to chart the ways in which postcolonial literature registers the pressures of commodification through their staged marginalities. His critique, if taken as a theoretical model, shows the political value of literature to be always-already undermined by the market in which it circulates. Brouillette, for her more nuanced discussion and criticism of Huggan's categories, offers no alternative way of thinking through the political value of postcolonial literature.

3.

Both Huggan and Brouillette are persuasive in their critiques of the commodification of (postcolonial) culture and its effects. But they are also – and intentionally so – one-sided in their analyses. Their surveys of the circulation of postcolonial literature and the anointment of post-

colonial writers derive their critical edge from striking at the *political* value of literature. The value is directly connected to the marginality of the writer, language and/or culture of origin (sometimes to the type of story) and so hinged upon an idea of representativity. But what are they supposed to be representative of? And why should they be representative? What seems to loom in the background of the argument of both critics is the idea that representativity is connected to politics. Simplified, the logic behind this thought could perhaps be summarised thus: truthful accounts of marginal cultures can be enlisted in cultural political struggles by way of being expressions of "the collective suffering of your own people, testifying to its travails, reassessing its enduring presence, reinforcing its memory," as Edward Said has put it (qtd. in Lazarus 140). With the increasing stardom of the writers, it is ever more unclear what "your own people" are, and the literature thus loses its political potential.[5]

The focus on the political dimension of literature in both Huggan's and Brouillette's works also downplays – not to say ignores – the *aesthetic* dimension of literature. Despite intentions, perhaps, aesthetic and political value is brought together in a hierarchical relationship where the former is subjected to the latter. Brouillette, like many other scholars, observes that postcolonial literary studies employs *two kinds of value* in its discourse: alongside the political valuing of marginality, it attributes aesthetic value to texts according to criteria that are often described as essentially modernist. Examples are narrative and thematic complexity, and sophisticated style (Brouillette 59). Huggan discusses what he calls the "anthropological exotic" approach to especially African novels, where the *literary* dimension of fiction is suppressed and fiction is read as straightforward anthropological account. These remarks do not, however, lead them to find any self-justifying aesthetic value in the texts under discussion, nor do they prompt them to reconceive the relation between aesthetics and politics. The most salient feature of postcolonial literature, they conclude, is the self-reflective staging of its entrapment in a commodified culture – which amounts to a loss of any real political function.

Maybe, at this point, it is legitimate to ask if the problem of postcolonial literature and postcolonial literary studies, lies not so much in the commodification of culture as such – which should not surprise us – but in the belief that cultural objects like books (at least the books that most scholars in postcolonial literary studies work with and on) are social actors that act *out of* and *for* a national or a hybrid culture – either by being mouthpieces for marginalized experiences, or by challenging conceptions – and that this gives them political value.[6] Maybe, the charting of the complicity of "marginality" with globalized consumer culture indicates another relationship between the two forms of value. The value of Huggan's and Brouillette's analyses, it seems to me, lies in their implicit calls to rearticulate the relation between aesthetic and political value within (some corners of) postcolonial literary studies. If something is to be learnt from their mapping of the commodification of postcolonial literature, it is that the political value of literature ultimately does not rely in its articulation of the experience of a clearly defined culture, or in its representation of a popular or national group (or for that matter, in the inclusion of other voices in a literary canon) and, further, that neither of these things in themselves counter the global capitalist system that turns objects and

5 The importance of "your people" can be seen, for instance, in Neil Lazarus critique of Homi Bhabha and others in disregarding the *national* dimension of postcolonial literature. The nation, he wrote in 1999, still remains the most important imaginary and imagined arena for politics, and he charged Bhabha with not acknowledging that he theorized what was largely the condition of elite colonial and postcolonial individuals (Lazarus 68–144).

6 Whatever purchase these books have in the countries of the authors "origin" is a highly complicated matter. A. O. Amoko has written eloquently about the use of Achebe and waThiong'o as means of instilling an "African" identity in young Nigerian school children. In Tanzanian bookshops too, these authors are the representatives of "African" literature. The country's two most internationally renowned authors, M. G. Vassanji and Abdulrazak Gurnah, are not nearly as widely available.

experiences into sellable goods. In what remains of this paper, therefore, I will turn to an alternative mode of conceiving the relationship between aesthetics and politics: Isobel Armstrong's "radical aesthetic," in which aesthetics is not independent from, but "anterior" to politics.

In order to situate this, let me first give a few examples from postcolonial literature on how literature is represented as doing social if not directly political work. In V. S. Naipaul's novel, *A House for Mr Biswas*, reading is a prominent activity. Young Mohun Biswas reads stories in magazines he has turned to for inspiration in his work as a sign painter and then moves on to novels. He is drawn into "intoxicating worlds" as the narrator has it, and as he reads on, he is captured by descriptions of landscape, filled with desire to leave his village, and identifies with novelistic heroes – if only to a part since he, unlike the fictional characters, has no ambition and the colonial circumstances prevent him from doing much (Naipaul 78).

Dabydeen's *The Intended*, from the early 1990s, portrays different scenes and contexts for reading. In the novel, readings of *Heart of Darkness* – whose waiting fiancée the title refers to – is at the centre, and the story contains two very different readers of Conrad's novella. The unnamed protagonist is a Cambridge student-to-be and is willing, if anxiously so, to erase his Caribbean-Indian identity for an entry into English culture. He learns, accordingly, the tricks of the literary trade, reads Conrad's river as the Edenic snake and the story as symbolic of the eternal struggle between good and bad. Joseph, an uneducated Rastafarian and juvenile delinquent, reads the story his own way, as a story of colours and race, and tries to address its wrongs by making a film on its topic. The novel ends tragically with Joseph killing himself and the protagonist climbing into a taxi to go to Cambridge and be, in more senses than one, "gone" (Dabydeen 246).

My point on these two scenes is simple. They show reading to trigger desire. The literature at stake in the scenes – the very literature whose political import so many postcolonial literary studies have focused on – works on the readers in slightly unruly ways. Part or not of an institutionalized colonial education, the books affect the characters by seeping into their fantasies and dreams, and they do so with *different* effects – as at least the Dabydeen example shows.

It is this power of literature to stir and capture desire or affect that forms the centre of Isobel Armstrong's argument on the radical aesthetic. Enlisting a range of thinkers from Vygotsky to Klein to Deleuze, she posits a chain of affective and mental activity beginning with the aesthetic experience. Affect, she argues, triggers conceptual activity and, eventually, linguistic and category-making activities. Aesthetic experience in this way combines unqualified states of feeling with thought; it is a "feeling-thinking" that generates social or political activity but is not political on its own. The aesthetic, she argues, "is not the political, but it may make the political possible" (Armstrong 43).

The emphasis on aesthetic as "pre-political" is suggestive. And while it clearly separates the aesthetic from the political, it is not difficult to see how the spheres connect in the realm of culture. If Fredric Jameson is right – echoing Stuart Hall – that political struggle at the most basic level concerns the definition of concepts and the categories used to map the world, then aesthetic "feeling-thinking" may change the grounds we assemble concepts from (Jameson 263). Rather than having what Peter Kalliney has called the "double discourse" of value that combines yet keeps unrelated the political and aesthetic value, aesthetics and politics are related as domains separated by what could be figured as a threshold (Kalliney 17).

Stephen Chan and Ranka Primorac's reading of Yvonne Vera's novels as directly related to a Zimbabwean social reality prove a good example of how this threshold is crossed and the political potential of literature activated (or the "pre-political" is turned political). Chan, who is a political scientist, and Primorac, a literary critic, have used Vera's novel to argue for a new conception of "land" that would allow necessary political changes in the country. "Land"

– in Zimbabwean political language and wide-spread cultural belief – sums up ideas of historical origin and feelings of identity and social and cultural belonging and has contributed to making political conflicts even more painful. This "fetishization" of land they see countered by Vera's novels and extrapolate a more viable view based on land as something to be "*traversed*" rather than held and controlled (75).

There are two related points to make on this reading. The first is that Vera's novels could well be included in the "postcolonial exotic" that Huggan discusses (the covers of her novels in the American editions, with naked black women on the covers, is a clear example of the publisher's intent). Vera, despite her decision to return to live and work in Zimbabwe, belonged to the same international crowd as Derek Walcott and the rest and certainly catered to the metropolitan audience Huggan imagines. She could thus not be said to be representative of either Zimbabwean or Ndebele culture in any uncomplicated manner. The second, a consequence of the first, is that it takes a particular form of reading to 'translate' the aesthetic literary work into political/social discourse language and thought. The political value of the literary work is not in the text by way of its representativity; rather, the aesthetic "thinking-feeling" that it generates (and Vera's novels are exemplary also in their depiction of the impacts of aesthetic forms on the individual) can, through intellectual, critical work, be turned into something with political value.

The notion of a threshold separation between aesthetic and political, and the importance of noting the "translation" of a cultural product into social-political discourse applicable to a specific place reckons with the fact that, as Appadurai has argued, the world is becoming increasingly "deterritorialized" and representativity increasingly complicated. In Appadurai's loose model of the globalized world, cultural products and imagination play an increasingly important role. Imagination, he writes, is an "organized field of social practices, a form of work (in the sense of both labour and culturally organized practice) and a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility" and mediated cultural forms – literary fiction as well as TV shows, music and other products – make up the "conceptual repertoire of a society" (Appadurai 31, 58). In this way, culture harbours a socio-political power in its potential to be annexed to locally produced 'grand' narratives (supported or not by state, media etc), and tied to notions of identity (Appadurai 58, 150–155). Appadurai's theorization thus problematizes representativity without abandoning it. Cultural imagination pertains not – by default, that is – to specific geographical territories and to pre-established cultural frameworks: "[m]ore persons in more parts of the world consider a wider set of possible lives than they ever did before" (Appadurai 53). Further, it implies that the use of culture – and by extension, the activity of reading – is a somewhat undisciplined affair. Various groups in different countries may seize upon (or be subjected to) ideas, images, cultural elements, and include them in their repertoire of how they imagine themselves, and how they imagine themselves otherwise, as it were. But how this happens is quite an unpredictable process.

The commodification of postcolonial literature, it has been my argument in these pages, is not really surprising. If, in the studies by critics like Huggan and Brouillette, this process seems to pose a critical problem to the discipline of postcolonial literary studies, it does so to the extent that the discipline has seen itself as engaged in a political enterprise by way of decoding the politics of cultural texts on the grounds of representativity. To these critics' valuable observations of the effects of globalized capitalism on postcolonial literature, I have suggested that the relation between aesthetics and politics could be rethought in ways that reckon with the deterritorialization of cultural expression and acknowledges reading as an activity that brings aesthetic – "pre-political" – works of literature into the social and political sphere.

References

Amoko. A. O. “The Problem with English Literature: Canonicity, Citizenship, and the Idea of Africa.” *Research in African Literatures* 32 (2001): 19–43.

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.

Armstrong, Isobel. *The Radical Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 2000.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Brennan, Timothy. “From Development to Globalization: Postcolonial Studies and Globalization Theory,” in Neil Lazarus, ed., *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 2004, pp 120–138.

Bongie, Chris. “Exile on Main Stream: Valuing the Popularity of Postcolonial Literature”. *Postmodern Culture* 14.1 (2003): 1–54.

Brouillette, Sarah. *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave, 2007.

Dabydeen, David. *The Intended,* London: Vintage, 1998.

Gikandi, Simon. “Globalization and the Claims of Postcoloniality.” *The South Atlantic Quarterly* 100:3 (2001) 627–658.

Huggan, Graham. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London: Routledge, 2001.

——–. “(Not) Reading *Orientalism*.” *Research in African Literatures* 36.3 (2005): 124–136.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.

Kalliney, Peter. “East African Literature and the Politics of Global Reading.” *Research in African Literatures*. 39.1 (2008): 1–23.

Lazarus, Neil. *Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.

Naipaul, V. S. *A House for Mr Biswas,* Harmondsworth: Penguin, 1969.

Parry, Benita. “The Institutionalization of Postcolonial Studies,” in Neil Lazarus, ed., *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 2004, pp. 66–82.

Quayson, Ato. *Calibrations: Reading for the Social*. Minneapolis: Minnesota UP, 2003.

Spivak, Gayatri. *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1999.

Young, Robert J. C. *Torn Halves: Political Conflict in Literary and Cultural Theory*.
Manchester: Manchester UP, 1996.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/033/

Svennar och ”Russkies”. Identitet och motstånd i Jonas Hassen Khemiris *Ett öga rött* och Dorota Masłowskas *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*

My Svensson

Uppsala universitet

my.svensson@moderna.uu.se

2003 utgavs i Sverige Khemiris roman *Ett öga rött*, som inledningsvis kom att mottas som en ”förortsroman” skriven på ”Rinkebysvenska”. Ungefär samtidigt i Polen utgavs Masłowskas debutroman som där kom att utmärkas som den första romanen om subkulturen ”dresiarze” som är förknippad med polska förorten, och som är skriven på bruten polska. Båda romanerna uppvisar likheter i framförallt form men även innehåll. Med fokus på de unga manliga huvudpersonerna som berättar sina respektive historier i första person, studerar artikeln hur de två romanerna kan länkas samman som *counter-narratives* med hjälp av Global South-teori, begreppen marginalitet, motkultur samt kulturell hybriditet.

Den här artikeln tar sin utgångspunkt i två romaner som utkom ungefär samtidigt (2003): den ena i Sverige, den andra i Polen. Båda romanerna fick i respektive land stort genomslag då de var skrivna på så kallad ”rinkebysvenska” samt ”gatans polska” och handlade om unga män från marginaliserade grupper i Sverige och Polen: en med invandrarbakgrund samt en från den polska subkulturen ”dresiarze”[1]. Båda böckerna är skrivna i första person vilket innebär att läsaren får god insikt i huvudpersonernas tankar och åsikter. Läsaren ges inblick i Halims respektive Silnys liv under en begränsad tid. Vid mottagandet av romanerna kom frågan om autenticitet att diskuteras, då författaren Dorota Masłowska inte är någon ”dresiarz” och Jonas Hassen Khemiri inte är någon ”förortskille” och romanernas språk inte är den polska eller svenska författarna talar till vardags, utan är språk de själva konstruerat. Autenticitet, eller snarare strävan efter autentiska kulturer och identiteter är ett tema som även återkommer i dessa två romaner. Utifrån begrepp som Global South, marginalitet, motkultur och hybriditet analyserar artikeln vidare hur denna strävan efter autenticitet kan relateras till hur identitet och motstånd skildras i romanerna. Jag ämnar visa att båda romanerna, om än på olika sätt, är exempel på *Counter-narratives* som ”disturb those ideological manoeuvres through which ’imagined communities’ are given essentialist identities”[2].

Marginalitet och Global South

Efter Berlinmurens fall och neoliberalismens och globaliseringens ideologiska övertag har det moderna projektets tillstånd visat sig allt bräckligare. Den moderna diskursen om ekonomisk och social utveckling med nationen som en sammanhållande identitetsmarkör framstår som otillräcklig.

Arif Dirlik skriver i artikeln ”Global South: Predicament and Promise”[3] om hur begreppet Global South kommit att ersätta det nu, enligt honom, förlegade begreppet Tredje världen, eller uppdelningen Nord/Syd, som han anser inte längre är användbart för att beskriva dagens geopolitiska situation.

> Presently, the boundaries between the two [North and South] are crisscrossed by networks of various kinds, relocating some parts of the South in the North, and vice versa. I am referring here not only to migrations across various boundaries of developmental success, but also to the creation of ’native’ pockets of poverty in the North that are very much reminiscent of the South.[4]

Hans slutsats är att: “Territorially based differences are being overdetermined by emerging social inequalities – not just ethnic, but class and gender – that render the South a site of internal contradictions and conflicts, much the same as in the North but without some of the institutional restraints available.”[5]

Trots Polens ursprung i den andra, socialistiska, världen och Sverige i den första, befinner sig båda länder idag i den globala ekonomin under övervägande neoliberalt styre. Som Dirlik skriver har de sociala orättvisorna, baserade på etnicitet, klass eller kön blivit viktigare än de territoriellt baserade. Även om globaliseringen under den neoliberala ideologin kan anses ha rötter i kolonialismen tar alltså Global South hänsyn till fenomen som inte direkt kan klassificeras som postkoloniala. I både Polen och Sverige finns socialt marginaliserade grupper, som inte fått utrymme i den moderna nationella diskursen. Christian León beskriver i sin bok *El*

1 Ordet ”dresiarz” refererar till en subkultur av unga män bosatta i den polska betongförorten och som allmänt anses vara arbetslösa, våldsamma och alkoholiserade.
2 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, 1994, s. 213.
3 Arif Dirlik, ”Global South: Predicament and Promise”, i: *Global South*, nr 1, 2007.
4 Dirlik, s. 15.
5 Ibid., s. 15.

Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana[6] [*Marginalitetens film. Smutsig realism och urbant våld*] marginaliserade:

> Dessa människor, som anses politiskt inaktiva (dysfunktionella medborgare enligt liberalismen, lumpenproletariat enligt marxismen), skapar konflikter hos den etablerade ordningen och framställs som det som bör osynliggöras för att samhället ska existera. De är dessa 'hål' i statens retorik som ignorerar den sociala och kulturella normen vilket genererar utmaningen mot det moderna subjektet. Samtidigt som de marginaliserade är en nödvändig del av "systemet", av den moderna totaliserande diskursen, utgör deras praktik också ett hot mot den och "de diskursiva polariteterna: det privata och det offentliga, hemmet och gatan, familjen och gänget, medborgaren och brottslingen, det moraliska och det omoraliska, likheten och annanheten, det inkluderade och de exkluderade.[7]

> […] Marginaliteten uppfattas alltså som den okända insidan av moderniteten. En flytande signifikation som betecknar det som varit undertryckt av det upplysta tänkande: spåret av de åsidosatta kulturer som aldrig talade Västs språk.[8]

Ett öga rött och *Wojna polsko-ruska* kom båda med något nytt 2003, då de, ur ett förstapersonsnarrativ, gav en inblick i liven hos personer ur grupper som dittills inte varit synliga, eller i vilket fall i mycket liten grad, inom de litterära sfärerna i Polen och Sverige. De utgjorde försök till att skildra världen ur deras perspektiv, och inte utifrån. Khemiris huvudperson Halim är mycket väl medveten om den svenska kulturens hegemoni och förtryckande av annanhet. I hans egna ord är det "integrationsplanen", svennefieringen, som mer specifikt uttrycker denna exklusion.

> I morse jag hittade ny artikel som igen bevisar Integrationsplanen är på full gång. Samtidigt när svennepolitikerna nobbar arbetstillstånd för att slippa flera moskéer drottning Silvia säger hon tycker palestinska mammor borde sluta använda sina barn till att kasta sten på Israelsoldater. Allt hänger ihop och dom som inte ser är blinda som fladdermusar […].[9]

Hybriditet och autenticitet

Enligt Halim finns det två "blattesorter": "den vanliga blatten: knasaren, snikaren, snattaren, ligisten" samt "duktighetskillen som pluggar prov och använder finord och aldrig plankar tunnelbanan eller taggish"[10]. Själv beslutar han sig för att bli en ny typ, "en blattesort som står helst fri och är *den som svennarna hatar mest*: revolutionsblatten, tankesultanen. Den som ser igenom alla lögner och som aldrig låter sig luras."[11] Halim byter ut sin keps mot en turbanlik fezmössa, han klottrar halvmånar och stjärnor på skolans väggar, han förstör juicebehållarna i skolans matsal som hämnd mot nedläggningen av hemspråket och han snattar i affärer där han tycker att "blattarna" blivit orättvist behandlade.

Halim både skriver sin dagbok och pratar på så kallad Rinkebysvenska. Detta får läsaren veta är något Halim gör helt medvetet och att han mycket väl kan tala på så kallad rikssvenska. Han bryter mot grammatiska regler, gör om de svenska ordspråken och lägger in annat vokabulär.

---

6 Christian León, *Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. 2005.
7 Ibid., s. 13, min översättning.
8 Ibid., s. 13, min översättning.
9 Khemiri, s. 65.
10 Ibid., s. 37.
11 Ibid., s. 38, min kursivering.

I det inflytelserika verket *The Power of Identity*[12] diskuterar Manuel Castells hur identiteter konstrueras i det globala nätverkssamhället. Han föreslår en distinktion mellan tre typer av ursprung till identitetsformationer: legitimiserande, motstånds- och projektidentitet. Motståndsidentiteten beskriver han som:

> […] may be the most important type of identity building in our society. It constructs forms of collective resistance against otherwise unbearable oppression, usually on the basis of identities that were apparently, clearly defined by history, geography, or biology, making it easier to essentialize the boundaries of resistance.[13]

Och vidare som:

> generated by those actors that are in positions/conditions devalued and/or stigmatized by the logic of domination, thus building trenches of resistance and survival on the basis of principles different from, or opposed to, those permeating the institutions of society, as Calhoun proposes when explaining the emergence of identity politics.[14]

Den nya ”blattesort”, tankesultanen, som Halim beslutat sig för att bli är ”den som svennarna hatar mest [...]” och konstrueras således i motstånd mot svennarna.

Halim motsätter sig aktivt svennefieringen samtidigt som han idealiserar den arabiska kulturen och historien. Han återkommer ofta till att hela omgivningen är falsk och oärlig. ”Kanske jag är den enda i hela världen som inte spelar falsk.”[15] När han funderar på vad han ska skriva i sin skrivbok understryker han vikten av ”äkthet”: ”Det måste ju vara äktast möjliga och såklart Naguib Mahfouz aldrig skulle skriva historier om annan än sig och sin liv.”[16] De arabiska ordspråk Halim lärt sig visar sig dock vara ”påhittade” och den arabiska tv:n visar sig bestå av samma reklaminslag och tv-program som den svenska. Halims idealiserade arabiska kultur är lika ”äkta” , lika mycket hybridiserad som den svenska kulturen och som hans egen identitet. Han gör aktivt motstånd mot svennefieringen samtidigt som hans del i den svenska kulturen är klar.

Antropologen Renato Rosaldo förstår begreppet hybriditet som något som innefattar alla kulturer: ”Hybridity can be understood as the ongoing condition of all human cultures, which contain no zones of purity because they undergo continuous processes of transculturation (two-way borrowing and lending between cultures).”[17] I artikeln”The Postcolonial Critic” följer Homi K. Bhabha Rosaldos syn på kulturer som “orena” och skriver hur hybriditeten ”deprives the imposed imperialist culture, not only of the authority that it has for so long imposed politically, often through violence, but even of its own claims to authenticity.”[18] För Bhabha är den dominanta kulturen lika lite essentialistisk och lika mycket en hybrid som den underordnade kulturen.

För Halim är omgivningen enkel att kategorisera: det finns svennar och det finns blattar. Svennarna kan vidare delas upp i tre ”svennesorter”: lyxsvennarna, lodisarna och dansklassarna, medan blattarna i: den vanliga blatten (”knasaren, snikaren, snattaren, ligisten”), duktighetskillen (”som pluggar prov och använder finord och aldrig plankar tunnelbanan eller

12 Manuel Castells, *The Power of Identity*, vol II av *The Information* Age, 1997.
13 Ibid., s. 9.
14 Ibid., s. 8; Calhoun 1994: 17.
15 Ibid., s. 144.
16 Ibid., s. 13.
17 Renato Rosaldo, förord till Nestor Garcia Canclini, *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*, 1995, s. 11.
18 Homi K. Bhabha, “The Postcolonial Critic”, s. 247–248, I: *Literary India. Comparative Studies in Aesthetics, Colonialism, and Culture*. 1995.

tagish.") och revolutionsblatten, tankesultanen ("den som ser igenom alla lögner och som aldrig låter sig luras.")[19] Halims stereotyper blir dock gång på gång överträdda och stereotypernas snäva ramar visar sig inte vara tillräckliga för att beskriva varken omgivningen eller honom själv. När han anklagar omgivningen för att vara falsk är det för att den inte lever upp till Halims stereotypa förväntningar. Det "äkta" visar sig alltså inte finnas, och blatte- och svennesorterna visar sig vara just otillräckliga stereotyper. Det är i detta avtäckande av stereotypernas omöjlighet romanens motståndskraft ligger.

Manuel Castells formulerade motståndsidentitet "baserad på identiteter tydligt definierade av historien, geografi eller biologi" som en form av kollektivt motstånd är vad Halim försöker skapa men också misslyckas med. Istället visar *Ett öga rött* kulturers och identiteters hybridiserade natur, som i Bhabhas ord "deprives the imposed imperialist culture, not only of the authority […] but even of its own claims to authenticity."[20]

Öst och väst i *Wojna polsko-ruska*

Wojna polsko-ruska utspelar sig under några dagar i en mindre stad i Polen bland en grupp av knarkande ungdomar. Huvudpersonen Silny erkänner tidigt att hans politiska syn är vänsterpatriotisk. Han är dock emot skatter och han ogillar myndigheterna, och han tycker att Väst "stinker". Silny är en polsk förortsstereotyp, som på polska kommit att kallas "dresiarz". Till skillnad från Halim i *Ett öga rött* är detta inget huvudpersonen Silny reflekterar över. Silny passar väl in på stereptypen av en dresiarz (som är tydligt negativt laddad): han tar droger, pratar på så kallad bruten polska, beter sig "omoraliskt" och verkar vid första intrycket vara xenofobisk. Silny ogillar Väst och den västliga kulturens intrång i Polen och det är något han vid flera tillfällen framhåller.

> So then I tell Magda [Silnys före detta flickvän] how things really are in our country. I tell her about the general oppression by a race ruling over the working race, of the race of the haves over the race of the have-nots. That they're the same relations like in slavery. That the west stinks, has a polluted environment that litters everything with various unnatural compounds, PVC, CHVDP […].[21]

För att visa sitt motstånd mot Väst har han även börjat röka:

> I have to stress that in recent years I've fallen into this unpleasant addiction, my way of expressing my defiance to the West, against American dieticians, American plastic surgeries, American crooks, who are suave but betray our country on the sly.[22]

Silnys åsikter om Väst ger ett paranoiskt och överdrivet intryck, de påminner om den forna kommunisttidens propagandistiska syn. Samtidigt framstår han som en nationalist då det är Västs dåliga inflytande på just Polen som han framhåller som det negativa.

I handlingens bakgrund pågår "ett polskt-ryskt krig under den vit-röda flaggan" och alla runtom Silny ger uttryck för sin russofobi. Själv är han något mildare i sin syn på ryssarna även om hans före detta flickvän hävdar att han till och med är "pro-russki". Allt negativt är ryskt och allt ryskt är negativt. De ryska panelerna på Silnys hus kommer gå sönder och de ryska cigaretterna beskrivs som "falska". Silny står fast vid sina ideal men påtryckningarna från omgivningen att, bokstavligen, bekänna färg, blir allt större.

---

19 Khemiri, s. 36-38.

20 Homi K. Bhabha, "The Postcolonial Critic", s. 247–248, I: Literary India. Comparative Studies in Aesthetic Colonialism, and Culture. 1995.

21 Masłowska, *White and Red,* s. 41.

22 Ibid., s. 28.

> "[...] either you're a Pole or you're not a Pole. Either you're Polish or you're Russki. And to put it more bluntly, either you're a person or you're a prick."[23]

När Silny vaknar upp en morgon möts han av vad han kallar ett spektakel, "a spectacle i never hoped to see in my life" och som han liknar vid en ekologisk katastrof. [24] Alla hus har målats vit-röda och det visar sig att stadens borgmästare har beordrat denna ommålning till firandet av "No Russkies Day", en sorts anti-rysk nationell helgdag som beskrivs som en festival med "White-and-red-swirled ice cream. Polish dolls in Mazurian and other folk costumes. Ten bucks – ten shots from an air rifle into a cardboard cutout of a Russki."[25]. När det blir tur för Silnys hus att målas pressas han till att ta ställning i frågan om han är "pro- eller anti-Russki":

> [...] you should finally state your position, sir, about the kind of political system you subscribe to. In a word, yes or no, Russki CD-bootleggers, Russkies who tunnel underneath our economy, Russkies who kill our dogs and yours, our children who cry because of the Russkies. Yes or no, Poland for the Russkies or Poland for the Poles.[26]

Silnys hållning gentemot ryssarna blir alltmer ambivalent. När han hittar sin hund död drar han slutsatsen att det måste vara ryssarna som förgiftat henne och han talar om henne som "a martyr for the defense of the purity of the Polish race. Murdered by the Russkies with particular cruelty for her Polish origins",[27] därefter säger han sig vilja måla staketet runt sitt hem vit-rött för sin hunds skull och för att "symbolize the Poles' declaration of war against the Russkies."[28] Målarna berättar att de för register över invånarna gällande deras position i den polsk-ryska kriget. Eftersom de inte direkt kan kategorisera Silny tvingar de honom göra ett "psyktest" med flervalsfrågor för att klargöra hans lojalitet:

> First question. Imagine that a Polish-Russki war breaks out. A buddy of yours tells you in secret that he/she backs the Russkies. What do you do? A) I report it immediately to his/her landlord and to the police. B) I hold off, I have pangs of morality, but in the end I keep the matter to myself. C) I back him up. I believe that the Russkies should keep developing their trade in fake cigarettes and CDs.[29]

Silny klarar deras test, får sitt staket målat och blir klassad som pro-polsk.

Att kategorisera Silny visar sig vidare vara svårt och han verkar alltmer motsägelsefull och osammanhängande. När Silny träffar Ala, en tjej som utmålas som konservativ student – absolut inte del av Silnys kompisgäng av knarkare, förvandlas deras konversation till en frågesport i vilken Ala besitter de korrekta, nationalistiska, svaren bland vilka Silny ska försöka välja rätt:

> Basket A, that's expensive fruit imported from the distant West, coated in a thick layer of poisonous pesticides – germs spread by the blacks who touched them. And now let's look into Basket B, that's Russki fruit, a little cheaper than ours, but they're doctored fakes, certainly empty in the middle. Whereas in Basket C, there's genuine inexpensive Polish fruit, even the bruised Polish apples taste better than the apples of the putrid West, it goes without saying, Andrzej is prudent and chooses Basket C, that's a magnificent, correct

23 Masłowska, s. 117.
24 Ibid., s. 104.
25 Ibid., s. 158.
26 Ibid., s. 118.
27 Ibid., s. 118.
28 Ibid., s. 120.
29 Ibid., s. 120–121.

answer, assuring us all of a good time together in the next rounds of the quiz show.[30]

Silny kan förvisso svara rätt på frågorna men till slut får han nog av Alas ”frågesport”, kissar i en kruka på golvet och går därifrån. Alas försök att anpassa Silny till den konservativa-nationalistiska diskursen misslyckas och vid ett annat tillfälle fantiserar Silny om vad han skulle göra om han hade pengar och kommer då fram till att han skulle eliminera alla ryssar från sin hemort, grunda det första genuina vänster-anarkistiska partiet, och ha ett stort kontor fyllt av sekreterare och amfetaminbehållare som han skulle styra anarkin ifrån.[31]

Silny bryter mot de sociala normerna och mot de nationella förväntningarna på vad en polack är eller förväntas vara. Silny är en nationalist som inte passar in i formatet för en polack. I den meningen kan vi se hans praktik som ett hot mot de diskursiva polariteterna, för att återknyta till Christian Leóns definition av marginalitet. Silny utmålas å ena sidan som paranoid och kaotisk (som den stereotypa bilden av en dresiarz), å andra sidan kontrasteras hans beteende av myndigheternas ”spektakel” och minst lika paranoida förhållning till ryssarna. Silny hotas inte av en motsvarande svennefiering, utan snarare en sorts polonisering, vilken består i att påtvinga honom ett specifikt förhållningssätt som försöker essentialisera ryssar som hot och allt ryskt är ”falskt” medan allt polskt är ”genuint”. Jämför vi Silnys situation med Halim är en uppenbar skillnad att Silny inte är ryss, det vill säga han är inte primärt del av dem den antiryska poloniseringen vänder sig emot, medan Halim har ursprung i en annan kultur (den arabiska) än den svenska. Den antiryska nationalismen i Polen får ses mot en historisk bakgrund där Ryssland i relationen med Polen haft rollen av ockupationsmakt och förtryckare, med russifiering på agendan. Silnys rädsla för att anklagas för att vara pro-Russki är stor. När han blir tagen till polisstationen på förhör förväntar han sig utsättas för tortyr som ska få honom att erkänna pro-ryska sympatier. Silny erkänner i förhöret att han har ryska paneler på sitt hus, att hans bror säljer speed och att hans mamma importerar ”vid sidan om”. I texten kallas den ryska flaggan för den röda och Tyskland benämns som “der Reich”. Situationen liknas här vid det forna kommunistiska övervakarsamhället, med skillnaden att där övervakningen tidigare gällde huruvida medborgarna var pro-väst/anti-sovjetisk är det nu huruvida de är pro-ryska eller inte.

Den negativa stereotypen spelas här ut fullständigt och har effekten att den xenofobiska nationella diskursen framställs som lika negativ. Relationen mellan degenererade ”dresiarze” och den nationella diskursen blir tydlig i Silnys utläggningar av oreserverad antipati mot Väst, vars uttryck låter som hämtade från den forna kommunisttidens paranoida anti-västpropaganda. Det amerikanska läkemedlet Tylenol beskriver han som ”made from toxic animals, toxic plants, and human waste from the West, from Western minerals, from the acetaminophen that poisons watering holes the world over and is measured out on sterile scales against a sterile weight.”[32] Silnys paranoida inställning till Väst ställs mot den nationella diskursens russofobi.

Motkultur och subalternitet

För Silny och hans vänner, alla del i samma subkultur av droger är det polsk-ryska kriget något som inte angår dem direkt, utan det är snarare drogerna som kommer i första hand. Under helgdagen “No Russkies Day” är Silnys kompis Natasha framför allt upprörd över att det inte går att få tag på något amfetamin och hon funderar på hur hon ska kunna lura både polacker och ryssar på pengar till droger.

30 Masłowska, s. 186.
31 Ibid., s. 83.
32 Ibid., s. 44–45.

> Oppositions such as East/West and colonizer/colonized are suspect not only because these distort the history of engagements but also because they edit, suppress, and marginalize everything that upsets founding values.[33]

Gyan Prakashs ord ur artikeln ”Subaltern Studies as Postcolonial Criticism” beskriver väl Silnys marginaliserade (subalterna) position under den polska nationalistiska diskursen som i Silnys ögon styrs av å ena sidan ryssförakt och å andra sidan västtillvändning. En diskurs, uppenbarligen byggd på motsättningarna Öst/Väst och som för honom är lika hotande som Integrationsplanen och svennefieringen är för Halim. Silny tar droger, stjäl och är våldsam, och visar generellt ingen hänsyn till sin omgivning med sitt beteende. För honom är drogerna och hans kvinnoerövringar viktigare än den nationella diskursen.

En motkultur har definierats som ”a culture with values and mores that run counter to those of established society”[34] eller snarlikt: ”a culture, especially of young people, with values or lifestyles in opposition to those of the established culture.”[35] och det verkar nära till hands att se Silny och hans bekanta som del av en motkultur. Å ena sidan kan vi konstatera att Silny och hans vänner har en livsstil som är kontra-normen, men å andra sidan är deras värderingar dock inte lika entydiga. Ser vi tillbaks på tidigare motkulturer som 60-talets hippierörelse, punken och hip-hopkulturen är en uppenbar skillnad mot Silny och andra som benämnts som ”dresiarze”, att medlemmar ur de uppräknade motkulturerna skulle även själva benämna sig som hippie eller punkare, medan de som kallas för ”dresiarze” inte skulle det.

Wojna polsko-ruska har beskrivits som den första dresiarz-romanen men ingenstans i boken finner vi varken någon som kallar sig för dresiarz eller refererar till dresiarze. Om vi återgår till Silnys dröm, kan vi konstatera att han vill eliminera alla ryssar från trakten, en önskan han således delar med den etablerade kulturen, han vill grunda det första vänster-anarkistiska partiet, något som går helt emot normen, och han vill ha ett kontor fyllt av sekreterare och amfetaminbehållare, en önskan som kan tolkas som både konservativ och helt kontrakulturell. Hans dröm är onekligen motsägelsefull och Silny verkar för obestämbar för att klassas som motkultur. Här närmar vi oss frågan om om hur marginalitet och motkultur är relaterade. En motkultur kan härstamma både från periferin/marginalitet och centrum, det vill säga marginalitet implicerar således inte någon motkultur. Att Silny i romanens mottagande beskrivits som en dresiarz (och därmed en motkultur) kan nog snarare förstås med hjälp av Bhabhas förklaring i ”The Postcolonial Critic” där han skriver att: ”the thing we name as culture – our awareness of what a culture is, and of cultural difference – is always a naming in response to a crisis, a crisis of survival.”[36] Halim däremot, uttrycker sig visserligen explicit emot svennefieringen och dess ”kvävande” av andra kulturer (speciellt den arabiska), av annanhet, och han strävar efter att upprätta en tydlig gräns till den svenska hegemoniska kulturen, liknande hans strävan efter att etablera en motståndsindentitet. Halims framtidsdröm kan visserligen ses som något radikal men den innebär inte ett omvälvande av samhällets värderingar och institutioner:

> Såklart forskarna kommer impas och se storheten och säga Halim var geni redan långt innan han blev Sveriges rikaste kändisadvokat som hjälpte blattar ur häktet gratis och byggde egen arabisk kulturcenter mitt framför svenska kungaslottet.[37]

---

33 Gyan Prakash, s. 1484, “Subaltern Studies as Postcolonial Criticism” i: *The American Historical Review*, Vol. 99, No. 5.
34 Merriam Webster, http://www.merriam-webster.com/dictionary/counterculture.
35 The free dictionary, http://www.thefreedictionary.com/counterculture.
36 Bhabha, 1995, s. 240.
37 Khemiri, s. 89.

Ett öga rött och *Wojna polsko-ruska* som counter-narratives

> Counter-narratives of the nation that continually evoke and erase its totalizing boundaries – both actual and conceptual – disturb those ideological manoeuvres through which "imagined communities" are given essentialist identities.[38]

Såsom nämndes ovan kan vi ur bland annat Homi K. Bhabhas synvinkel läsa Halim som ett hybridsubjekt, som ”reverses the effects of the colonialist disavowal, so that other 'denied' knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority”.[39] För Bhabha är hybriditeten ett resultat av den koloniala diskursen och genom dess avslöjande av diskursens ambivalens utgör den en form av motstånd: ”The ambivalence at the source of traditional discourses on authority enables a form of subversion, founded on the undecidability that turns the discursive conditions of dominance into the grounds of intervention.”[40] I *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*[41] argumenterar Néstor García Canclini för en bredare tolkning av begreppet hybriditet. Han undrar hur vi ska tolka fusioner mellan massmedia och urban arbetarklasskultur, olika konsumtionsmönster och lokal respektive transnationell musik som "take place on borders and in large cities (but not only there)":

> the word *hybridization* seems more ductile for the purpose of naming not only the mixing of ethnic or religious elements but the productions of advanced technologies and modern or postmodern social processes. [42]

Som avslutning på denna läsning av *Wojna polsko-ruska* och *Ett öga rött* som counter-narratives ur ett globalt perspektiv (Global South) vill jag återknyta till de två unga männen som utgör romanernas huvudkaraktärer. Artikelns syfte har varit att belysa hur identitet och motstånd skildras i *Ett öga rött* och *Wojna polsko-ruska* men framförallt att framhäva deras roll som *counter-narratives*.

Både Halim och Silny bryter genom sina språk mot de nationella homogeniserande diskurserna. Halim försöker gå in i sin ”blatteidentitet” och dela in sin omgivning efter likande mallar och i Polen försöker omgivningen ”bestämma” Silny. Halims Rinkebysvenska är dock lika konstruerad – lika otillräcklig – som hans stereotypa blatte- och svenneindelning. På samma sätt som hans konstruerade språk är icke-autentiskt och hybridiserat visar sig den svenska och arabiska kulturen vara det med. Silnys obestämbara marginella person som ignorerar den sociala och kulturella normen och utmanar därmed de diskursiva polariteterna utgör ett hot mot den polska homogeniserande nationella diskursen.

38 Bhabha, 1994, s. 213.
39 Ibid., 1994, s. 162.
40 Ibid., 1994, s. 160.
41 Néstor García Canclini, 1995, Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity.
42 Ibid., s. xxxiv.

Referenser

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

——. "The Postcolonial Critic", i *Literary India. Comparative Studies in Aesthetics, Colonialism, and Culture*. Ed. P. Colm Hogan & L. Pandit, Albany, State University of New York Press, 1995.

Castells, Manuel. *The Power of Identity,* vol. II ur *The information age*, Blackwell Publishers, Malden, USA/Oxford, UK, 1997.

García Canclini, Néstor, Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, Mexico City, Grijalbo, 1989.

——. Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity, Övers. Silvia López. University Of Minnesota Press, 1995

Dirlik, Arif. "Global South: Predicament and Promise" i: *Global South*, nr 1, 2007.

Hassen Khemiri, Jonas. *Ett öga rött*. Stockholm, Norstedts förlag, 2003.

León, Christian. *El Cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/ Ediciones Abya-Yala/ Corporación Editora Nacional, 2005.

Masłowska, Dorota. *White and Red*, övers. Benjamin Paloff. London, Atlantic Books, 2005.

——. *Wojna polsko ruska pod flaga bialo-czerwona*. Warszawa, Lampa i Iskra Boza, 2003.

Prakash, Gyan. "Subaltern Studies as Postcolonial Criticism" i *The American Historical Review*, Vol. 99, No. 5, 1994.

Young, Robert J.C. *Colonial Desire: Hybridity in theory, culture and race*. London, Routledge, 1995.

Merriam-Webster Dictionary: http://www.merriam-webster.com/dictionary/counterculture.

The Free Dictionary: http://www.thefreedictionary.com/counterculture.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/034/

Mångfald och splittring i Nina Bouraouis *Pojkflickan*

Ann-Sofie Persson
Linköpings universitet
ann-sofie.persson@liu.se

I *Pojkflickan* (2000) berättar Nina Bouraoui om sin barndom, splittrad mellan Algeriet och Frankrike, geografiskt och kulturellt. Denna studie av hennes självbiografiska skrivande innebär en kartläggning av de faktorer som bidrar till mångfald och splittring av jaget. Den postkoloniala situationen och familjekonstellationen (en fransk mor och en algerisk far) är avgörande för konstruktionen av jaget, som har att förhålla sig både till det franska och det algeriska. De förväntningar som ställs på huvudpersonen uttrycker motstridiga kulturella mönster som placerar henne mellan den franska ”petite fille modèle” och en ”garçon manqué” som låter henne undslippa det fängelse som den algeriska kvinnligheten bär med sig. Protagonistens kropp antar olika skepnader beroende på sammanhanget. Hon iscensätter sig både som flicka och pojke och utmanar därmed tanken om en stabil, fixerad genusidentitet. Denna artikel föreslår en läsning av *Pojkflickan* där tanken om det mångfaldiga och splittrade jaget är ständigt närvarande. Undersökningen berör hur det självbiografiska jaget är konstruerat som mångfaldigt och splittrat på en och samma gång, ur både genus- och etnicitetsperspektiv, samt hur detta påverkar texten som självbiografi.

Mångfald och splittring i Nina Bouraouis *Pojkflickan*[1]

> Varje morgon kontrollerar jag min identitet. Jag har fyra problem. Fransyska? Algeriska? Flicka? Pojke? (Bouraoui 124)

Nina Bouraouis (f. 1967) författarskap omfattar ett tiotal verk där *Pojkflickan*, publicerad 2000, ingår. Texten finns utgiven på svenska i översättning av Maria Björkman på Elisabeth Grate bokförlag (2004). *Pojkflickan* är en självbiografisk berättelse som skildrar författarens barndom och ungdom, delade mellan Algeriet, där hennes far är född, och Frankrike, där hennes mor är född. Den korta passage ur hennes text som inleder detta arbete är tänkt att fungera som utgångspunkt för en studie av konstruktionen av jaget i mångfaldens och splittringens tecken. I stycket urskiljs fyra hörnstolpar i ett komplext identitetsbygge där jaget verkar slitas mellan dessa fyra punkter samtidigt som det omfattar alla fyra, likt ett tak täcker husets fyra hörn. Nina, bokens huvudperson som dyker upp redan på textens första sida, utforskar sitt jag, i ständig rörelse mellan dessa fyra symboliska väderstreck. Identiteten verkar skapas kombinatoriskt: Är jaget en fransk flicka eller en algerisk pojke? När Nina utgår från franska värderingar för att skapa sin identitet förutsätts vissa genuskodade beteenden, när utgångspunkten är algerisk är rollfördelningen utefter kön ännu mer regelstyrd. Jaget vacklar mellan algeriskt och franskt, mellan pojke och flicka, och den kulturella kontexten dikterar vilket uppförande Nina iscensätter. I detta sammanhang framstår mångfald som ett koncept med positiva konnotationer, då jaget inte är begränsat till en enda, unik variant, utan multipelt, nyanserat, formbart. Detta innebär att Nina anpassar sig, spelar alla tänkbara roller som ryms inom ramen för möjliga kombinationer av hennes fyra symboliska väderstreck. I gengäld tycks begreppet splittring bära negativa konnotationer som antyder att jaget är sönderslaget, krossat, saknar enhetlighet och färgas av en känsla av förlust. Ninas erfarenheter är förvisso fyllda av smärtsamma frågor och tvivel kring identitet. Samtidigt är skiljelinjen mellan positivt och negativt otydlig då båda perspektiven syns på en och samma gång i berättelsen.

Syftet med detta arbete är att kartlägga på vilket sätt jaget konstrueras i förhållande till mångfald och splittring, både när det gäller kulturell tillhörighet och genusidentitet, samt att lyfta fram den subversiva komponenten i Bouraouis självbiografiska skrivande och resonera kring de outtalade betydelser som kan ligga i detta ifrågasättande av normen. Begreppet *splittring* dyker tidigt upp inom feministisk kritik kring den självbiografiska genren och används för att framhålla att den splittrade formen som ofta används av kvinnliga författare av självbiografier speglar det liv kvinnor lever, och som karaktäriseras av splittring, avbrott och diskontinuitet (Gilmore x). I denna studie placeras det liv som Bouraoui beskriver, det jag hon tecknar genom berättelsen, och den självbiografiska text som produceras, i kategorin för splittring och mångfald, men utan att för den skull hävda att det existerar något likhetstecken mellan det levda livet och den form som används i skrivandet av livsberättelsen. Det handlar snarare om att utforska dessa fenomen utan att förankra studien i en tanke om att den självbiografiska genren har en feminin respektive maskulin form som utan förbehåll kan kopplas till författarens kön. Studien kommer att följa tre spår: kulturell mångfald och splittring, mångfald och splittring i förhållande till genus, samt självbiografisk mångfald och splittring.

1 Följande artikel är en omarbetning utifrån en franskspråkig version som är antagen för publikation i en samlingsvolym/akta från NeMLA 2009 som beräknas komma ut under 2010.

Kulturell mångfald och splittring

> Fransk mor. Algerisk far. Jag känner till dofterna, ljuden, färgerna. Det är en rikedom. Det är en fattigdom. Att inte välja är att ständigt irra runt. Mitt algeriska ansikte. Min franska röst. (Bouraoui 26)

Fastän titeln *Pojkflickan* fäster uppmärksamheten på genus, är det kanske i första rummet problemet med den kulturella identiteten som upptar läsarens tankar. I en värld där migration i kölvattnet efter kolonisation och dekolonisation leder till att var och varannan människa finner sig tvingad att förhandla sig fram till en identitet splittrad mellan sitt ursprungsland och sitt nya hemland, står reflektioner kring kulturell identitet av uppenbara skäl i centrum. Kulturell tillhörighet, i detta fall dubbel sådan, sysselsätter även Bouraoui. Till och med själva strukturen på hennes berättelse avslöjar betydelsen av att skriva in jaget i en kulturell sfär. Texten är nämligen indelad i två större delar, var och en med titeln ”Alger” respektive ”Rennes”. Dessa två huvuddelar följs av två kortare avsnitt på ett par sidor vardera: ”Tivoli” och ”Amine”. Alger och Rennes är självfallet de två huvudstäderna i Ninas liv. Rennes är den franska stad som hon är född i men lämnat som liten, Alger den stad som hon lever i under barndomen och i vilken hon känner sig hemma. Båda förknippas med hennes födelse, Rennes den officiella, Alger den symboliska. Bakom titeln ”Tivoli” gömmer sig berättelsen om en resa till Rom. Den sista delen, ”Amine”, har fått sitt namn från den pojke som är Ninas närmaste barndomsvän och vars betydelse i hennes identitetsskapande är utan motstycke. Tre av fyra titlar understryker sålunda i vilken utsträckning platser strukturerar identiteten och framför allt hur stark känslan av splittring mellan Frankrike och Algeriet är hos huvudpersonen.[2]

Denna uppdelning illustreras inte alls på ett traditionellt sätt i form av tes – antites – syntes. Positiva och negativa aspekter presenteras istället sida vid sida, ofta förenade i motsatspar. Precis som Bhabha konstaterar, formas kulturell identitet enligt en binär logik (5). Detta blir uppenbart i det citat som inleder denna del av studien. ”Fransk” ställs mot ”algerisk”, ”rikedom” mot ”fattigdom”. Valet mellan dessa motsatser framstår som omöjligt och de förödande konsekvenserna av att inte välja blir att inte hitta sin plats, att irra omkring. Splittringen mellan algerisk och fransk framträder även mellan det synliga, ”Mitt algeriska ansikte”, och det hörbara, ”Min franska röst”, mellan det kroppsliga och det verbala jaget. Dessutom är det verbala jaget uppdelat ytterligare, mellan aktivt och passivt: ”Jag talar franska. Jag hör algeriska” (14). Förhållandet till faderns språk är centralt i Ninas identitetsskapande, där arabiskan markerar en saknad: ”Det [arabiska språket] bryter ursprunget. Det är en brist. Jag är maktlös. Jag förblir en utlänning. Jag är handikappad. Min jord drar sig undan. Jag förblir avvikande och fransyska här. Men jag är algeriska. Genom mitt ansikte. Genom mina ögon. Genom min hud. Genom min kropp som mina farföräldrars kroppar har genomträngt” (8-9). Jaget som mångfald innebär uppenbarligen en splittring. Det algeriska jaget är inte helt då det arabiska språket som kunde förena Nina med hennes farmor slipper undan, glider henne ur händerna. Inte heller det franska jaget låter sig fångas, utan skyms av kroppen med sina tydliga kopplingar till den algeriska jorden, till havet.

Det delade ursprunget beskrivs som kamp och lockelse på en och samma gång: ”Jag blir kvar hos min mor. Jag blir kvar hos min far. Jag tar av dem båda. Jag förlorar av dem båda. Varje del sammansmälter med den andra och frigör sig sedan. De omfamnar varandra och grälar. Det är ett krig. Det är en förening. Det är ett avvisande. Det är en förförelse” (15). Kärlek och hat flyter ihop i det symboliska mötet mellan fadern och modern, mellan de två kulturerna, som äger rum inuti Nina. Besjälningen av de båda delarna genom verben ”om-

2 Agar-Mendousse, vars studie blir ett stöd för många delar i denna analys, iakttar också vikten av att strukturera identiteten efter betydelsefulla platser (200).

famna” och ”gräla” gör motståndet dem emellan ännu mer påtagligt och konkret, påminner om den väpnade konflikten mellan de två länderna. Repetitionen av samma initiala struktur ”Det är en/ett …” understryker motsatsförhållandet mellan de båda delarna där ”krig” och ”avvisande” står på ena sidan, ”förening” och ”förförelse” på andra, samtidigt som dessa båda sidor går in i varandra och binds samman. I detta ligger en påminnelse om traditionella bilder där kolonisationen tecknas som en mer eller mindre sexuell erövring med kolonisatören som den eldige älskaren och det koloniserade landet som kvinnan han har lagt under sig. Ninas föräldrar representerar förstås den motsatta kombinationen eftersom det är modern som är fransyska och fadern algerier. Dessutom bygger deras relation på ömsesidighet snarare än erövring. Algerietkriget förblir trots allt, som Agar-Mendousse påpekar, våldets ursprung och det som skapar glappet mellan de två kulturerna som samsas inuti Nina (204). Ninas ambivalenta position mellan föräldrarna och mellan kulturerna framhävs: ”Jag väljer inte. Jag går och kommer tillbaka. Min kropp består av två landsflykter. Jag reser inuti mig själv. Jag springer, orörlig. Mina nätter är algeriska. Mitt minne redogör för de ansikten som ger form åt mitt ansikte. Mina dagar är franska, genom skolan sedan gymnasiet, genom språket som används, genom Amine som ger röst åt det andra landet, både frånvarande och förväntat” (15-16). I förhållande till sina båda länder, sina båda kulturer, blir Ninas position alltid skev. Hon vägrar att välja ett perspektiv, en tillhörighet. Istället är hon i konstant rörelse liksom vågen mellan hav och strand. Var hon än befinner sig, är hon i exil. Dikotomin ”natt” – ”dag” skiljer hennes nattliga algeriska jag från det franska jag som visar sig på dagen och som förknippas med utbildning, med det franska språket och med Amines berättelser om Frankrike. Den binära strukturen uttrycker sig till och med i en oxymoron som förenar springande och orörlighet.

Splittringen av jaget skapar en ”kluven identitet” (14), som är ”dubbel och sönderslagen” (22), där jaget ”består av två delar” (14). När identiteten beskrivs som dubbel leds tanken till mångfald där jaget är dynamiskt, nyanserat och flexibelt. Den sönderslagna identiteten däremot uttrycker splittring och beskriver ett skadat jag som saknar kohesion. Spänningen mellan dessa två sätt att uppfatta identitet verkar permanent hos Nina. Även i andras ögon är hennes jag ständigt kulturellt avvikande.[3] När hon får höra: ”’Du är inte fransyska.’ ’Du är inte algeriska’”, konstaterar berättarrösten: ”Jag är allt. Jag är ingenting” (15). Genom dikotomin ”allt” – ”ingenting” blir det tydligt att jaget konstrueras både som mångfald och splittring, även om det överväldigande antalet negationer får det att väga över mot splittring.

Till och med myndigheterna bidrar till det splittrade jaget: ”Jag har två pass. Jag har bara ett ansikte som syns” (14). Medborgarskapet är dubbelt trots att ansiktet är ett och detsamma. Fastän Nina har denna officiella dubbla tillhörighet, är hennes status osäker: ”Frankrike glömmer mig. Algeriet känner inte igen mig” (22). Ingenstans finner hon en självklar kulturell tillhörighet, fastän hon hyser en känsla av att kunna förena sina båda sidor. När hon talar om Amine och sig själv tillsammans anspelar hon på denna möjlighet: ”Bara våra kroppar förenar de oförenliga territorierna” (6). Kroppen skulle vara motsatserna mötesplats (Agar-Mendousse 204). Berättarrösten beskriver detta möte: ”Jag är sprungen ur en sällsynt förening. Jag är Frankrike och Algeriet tillsammans” (6). I den svenska översättningen går en nyans förlorad, då den franska texten ger ”Jag är Frankrike med Algeriet”, vilket tycks antyda en hierarki där Frankrike är basen och Algeriet fungerar som ett tillägg. Rösten verkar då dominera kroppen.

Ninas identitet, som är resultatet av unionen mellan Frankrike och Algeriet, bör även kopplas till tanken om jaget som konstruktion, då berättarrösten preciserar, då hon talar om

3 Den Andre är delad i två: algerier och fransmän. Agar-Mendousse understryker att dessa två grupper, till skillnad mot Nina, ses som ”autentiska”, som ”en homogen massa”. Tekniken påminner, enligt Agar-Mendousse, om den strategi som användes av kolonialmakterna för att förminska de koloniserade genom att hopa dem i en enhetlig massa i syfte att skala bort deras mänskliga drag (205).

Algeriet: ”Här skapas identiteten” (22). Jaget är inte något man *är* utan vad man *gör*. Ninas vägran att välja mellan de två platserna placerar henne i en flytande position: ”Jag blir kvar mellan de båda länderna. Jag blir kvar mellan två identiteter. Min balans finns i ensamheten, en enhetlighet” (20). Här öppnas en möjlighet, genom att koppla resonemanget till Bhabha, att läsa detta som ett sätt för Nina att artikulera sin kulturella skillnad utifrån en plats mitt emellan för att förhandla fram ett socialt erkännande av sin kulturella hybriditet, som framträder i kolonisationens kölvatten och framför allt i en postkolonial situation (2-3).[4] I detta sammanhang introducerar Agar-Mendousse begreppet etnisk obestämbarhet för att tala om Nina. Hon anser nämligen att motsättningen mellan Algeriet och Frankrike enligt Bouraoui är omöjlig att lösa. De två ursprungen upplöser, menar hon, den binära strukturen och kringgår urskiljandets logik (203). Med stöd hos Derrida, hävdar hon att de obestämbara förvandlas till en tredje identitet som blir syntesen av de motsatta två och neutraliserar motsättningen mellan dessa (203). Det skulle sålunda vara möjligt för det kulturella jaget att förbli mångfald och splittring, men i en produktiv och öppen betydelse. Valet mellan fransk och algerisk är inte obligatoriskt. I denna del av studien framgår att kulturell hybriditet kan existera, men gäller samma öppenhet även för genusidentitet?

Mångfald och splittring i förhållande till genus

> Nina, en pojkflicka. Nina, en misslyckad flicka. Nina, tids nog växer det ut en snopp på dig. Eller ett litet pipskägg. (Bouraoui 82)

I ett samhälle där en människas kön avgör, eller i alla fall påverkar, vilka möjligheter och begränsningar som finns, läggs fokus med nödvändighet på genus i identitetsskapandet. Om man skiljer biologiskt kön från socialt konstruerat genus kan Ninas utforskande av sitt genus läsas som ett försök att visa hur genus kan konstrueras som både mångfald och splittring. En fråga ligger hela tiden latent i berättelsen: Hur kan kulturell identitet och genusidentitet jämföras? Är det möjligt att vara varken eller och både och när det gäller genus, så som det går att föreställa sig för kulturell identitet? Vilken betydelse får i så fall androgyna och hybrida identiteter i skapandet av det självbiografiska jaget? I de rader ur *Pojkflickan* som fungerar som inledning till denna del av studien ställs frågan indirekt. Det traditionella förhållandet mellan kön och genus verkar här ifrågasättas. Istället för att se kön som en redan existerande verklighet och genus som en social konstruktion som kopplas på könet, antyder varningen att Ninas kropp ska förvandlas till en manskropp, att den sociala konstruktionen kan föregå den biologiska verkligheten och till och med förändra den, då den i lika stor grad är en konstruktion. För att använda Butlers ord kan man fråga sig om den genuskodade kroppen inte är performativ snarare än expressiv, i den mening att kroppen inte har någon ontologisk status utanför de handlingar som skapar dess verklighet (173). Ninas manligt kodade beteende riskerar att göra hennes kropp till en mans. Uttrycket ”pojkflicka” problematiseras genom att placeras bredvid ”misslyckad flicka”. Ska de förstås som motsatspar eller tillför det andra uttrycket ytterligare betydelser till det första? Handlar det om en flicka som uppför sig som en pojke, och därför, enligt principen att maskulint och feminint ska särskiljas, misslyckas med att vara flicka? Eller betyder det, som i fallet med kulturell identitet, att det gäller att placera pojke och flicka på samma plan och säga att Nina inte lyckas med att vara varken det ena eller det andra, då hon försöker att bli det ena och det andra efter vartannat? I begreppet ”pojkflicka” ligger, enligt Agar-Mendousse, en ofullkomlig manlig identitet som samtidigt antyder en kvinnlig identitet som är närvarande och frånvarande tack vare sin ofullkomlighet (214). I och

4 Agar-Mendousse frågar sig likaledes om detta mellanrum skulle kunna vara den tredje sfär som Bhabha föreslår (195).

med denna brist på stabilitet, detta 'genustrubbel', överensstämmer *Pojkflickan* synnerligen illa med den traditionella bilden av självbiografin och dess fasta subjektivitet.

Ytterligare ett tecken på dessa glidningar när det gäller genus är namnskicket. I berättelsen tillskrivs huvudpersonen fyra olika namn: namnet på personbeviset (Yasmina), namnet som används som tilltalsnamn (Nina), pojknamnet som hon ger sig själv (Ahmed) och namnet som hennes far ger henne (Brio). Berättarrösten avslöjar: "Jag tar ett annat förnamn, Ahmed. Jag kastar mina klänningar. Jag klipper håret. Jag gör så att jag försvinner. Jag införlivar männens land" (11). Kvinnligheten framstår som något som man kan göra sig av med genom att byta namn, kläder, frisyr. Kvinnligt genus består på så sätt av accessoarer, ett kodat uppträdande. För att få tillträde till männens värld måste den lilla flickan utplånas. Agar-Mendousse läser detta utplånande av den lilla flickan som ett sätt för Nina att leva ut sin problematiska identitet genom att förneka sin kvinnliga kropp som avslöjar hennes omöjliga dubbelhet. Hon menar att Nina, genom att pressa sin kropp till dess yttersta gräns (läs: till att bli/likna en pojkes), tillfälligt lyckas glömma sin avvikande identitet (212). Hennes läsning av texten tar inte med i beräkningen den frihet och de positiva aspekter som förknippas med att iscensätta sig själv som pojke. Dessutom ger hennes tolkning en känsla av att det biologiska könet är sanningen, det som betyder något i identitetsskapandet och att de flytande gränser mellan genus som skymtar i berättelsen bara är ett sätt att dölja en "verklig" sexuell identitet. Här skiljer sig sålunda denna läsning markant från den som Agar-Mendousse erbjuder. Ett annat sätt att läsa dessa glidningar skulle nämligen vara att se dem som en strategi för att ifrågasätta sexuella dikotomier i allmänhet. I så fall skulle Bourauois självbiografiska skrivande fungera som ett forum där frågan om genus problematiseras genom att den komplexa relationen mellan kön, genus, heterosexuellt begär och kvinnlig subjektivitet lyfts fram (Gilmore 12). För Nina leder möjligheten att omväxlande iscensätta sig som flicka eller pojke till en frihet som inte algeriska flickor har: "Här är jag den enda flickan som spelar fotboll. Här är jag barnet som ljuger. Hela mitt liv ska gå ut på att ta tillbaka den lögnen. Att avlösa den. Att utplåna den. Att bli förlåten. Att bli kvinna. Att bli det till sist" (12). [5] Friheten är lika med fotboll och berättarrösten förklarar: "Jag spelar mot min sida. Jag behåller min roll. Min styrka ligger inte i min bräckliga kropp. Den ligger i viljan att vara en annan, införlivad i männens rike. Jag spelar mot mig själv" (12). Särskiljandet mellan pojkar och flickor tas upp på nytt och Ninas lust att uppnå frihet associeras med lögn. Teatermetaforen gör utforskandet av identiteten till en lek, ett spel, en stiliserad akt, där Nina citerar pojkarnas uppförande korrekt. Imitationen är inte en omotiverad handling. Berättarrösten förklarar: "Jag vill vara man. Och jag vet varför. Det är min enda visshet. Det är min sanning. Att vara man i Algeriet är att bli osynlig. Jag ska överge min kropp. Jag ska överge mitt ansikte. Jag ska överge min röst. Jag ska vara i styrkan. Algeriet är en man. Algeriet är en skog av män" (37). Manligt genus lockar genom den frihet som det innebär att vara man. Friheten har många ansikten. Exempelvis är mannen frigjord från andras blickar då han beskrivs som osynlig. Kvinnan, däremot, förknippas med det som drar blickar till sig, det som avviker från (den manliga) normen. Nina vägrar det inneboende förtrycket i kvinnans position som den evigt Andre, men brottas samtidigt med känslan av att ljuga. Kroppen, ansiktet och rösten måste elimineras eller förändras för att åtnjuta mannens status. Berättarrösten insisterar på detta: "Jag ska bli en man tillsammans med männen. Jag ska bli en kropp utan namn. Jag ska bli en röst utan ansikte. Jag ska bli en del. Jag ska bli en beståndsdel. Jag ska bli en hopträngd skugga. Jag ska bli ett fragment. Jag finns till för mycket. Jag är kvinna. Jag blir kvar utanför skogen" (31-32). Kvinnan beskrivs som ett ensamt träd, utan skogens stöd. Frihet blir synonymt med anonymitet. Männen skapar en hel-

5 Ekot till Simone de Beauvoirs *Det andra könet* är intressant. Den svenska översättningen suddar däremot ut en nyans som finns i den franska texten som ger: "Att vara kvinna. Att bli det till sist" (12). 'Vara' uttrycker en stabil och fast identitet, medan 'bli' understryker det dynamiska.

het där individen försvinner i massan. Följaktligen definieras kvinnan som ett namn inskrivet på en kropp, som ett ansikte begåvat med en röst. Det självbiografiska skrivandet inbegriper långt mer än identitetsskapandet – det ingår i en pågående diskussion kring vad manligt och kvinnligt innebär.

Faderns betydelse i skapandet av Ninas manliga jag är fundamental:

> Min far ger mig grunderna till barndomen. Han uppfostrar mig som en pojke. Hans stolthet. Behagfull som en flicka. Smidig som en pojke. Jag har hans viljestryka, säger han. Han lär mig att spela fotboll, volleyboll, att crawla. Han lär mig att dyka från de branta brunskimrande klipporna. Som buspojkarna gör. Han överför styrkan. Han formar till min kropp. Han lär mig att försvara mig i männens rike. Springa. Hoppa. Rädda sig. Han avleder min bräcklighet. Han kallar mig Brio. Jag vet ännu inte varför. Jag älskar det namnet. Brio ger mig konturer och ansiktsdrag. Brio spänner mina muskler. Brio är ljuset på mitt ansikte. Brio är min vilja att vara i livet. (18-19)

Fastän Brio symboliserar en fruktbar mångfald, likt den som Lionnet ser i kulturellt *métissage* (12), avslöjar stycket den underliggande stommen i relationen mellan flickan och hennes far. Den syntaktiska strukturen skriver in fadern som skapare och flickan som skapad. Han är grammatiskt subjekt, hon objekt. Tre undantag sticker ut, då ”jag” används för att tala om Nina, men även i dessa fall är Nina underordnad sin far. ”Jag” används nämligen som en del i faderns diskurs (”Jag har hans viljestyrka, säger han”) eller kombinerat med verb som traditionellt förknippas med kvinnligt underordnat beteende (att inte veta, att älska). Trots detta medverkar fadern i en subversiv handling då han verkar eftersträva att hans dotter ska få tillgång till en annorlunda kvinnlighet, blandad med en del traditionell manlighet. Behagfullhet och smidighet förenas i denna androgyna varelse vid namn Brio. Identitetsskapandet som inleds av fadern öppnar upp för en flexibilitet när det gäller genus, eller i alla fall när det gäller vilka förväntningar som ställs på flickor och pojkar. I sin analys av samma passage menar Agar-Mendousse att Nina vill bli en ’riktig algeriska’ genom sin far (202-203). Frågan om genus berörs inte överhuvudtaget av Agar-Mendousse här och det framstår som motiverat att undra på vilket sätt ’riktig’ och ’algeriska’ ska förstås i sammanhanget. Syftar ’riktig’ på barnets uppfattning, på faderns, på den som råder i det algeriska samhället, det franska eller det blandade? Kombinationen av ’riktig’ och ’algeriska’ blir än mer olycklig då det som Nina lär sig i stycket i fråga är precis att bli en pojke, både enligt algeriska och franska normer, även om de franska är mer flexibla när det gäller vilka sporter som flickor respektive pojkar tillåts utöva. I den algeriska kontexten blir denna öppenhet mot handlingar som inte är lika strikt maskulint respektive feminint kodade problematisk. Berättarrösten ser i Brio en subversiv kraft som kämpar mot simpla lösningar av frågan om genus som människor runt omkring henne erbjuder: ”Brio mot kvinnan som säger: Vilken söt liten flicka. Vad heter du då? Ahmed. Hennes förvirring. Mitt trots. Hennes osäkerhet. Min seger” (38). Kroppen och namnet säger emot varandra i en värld där manligt och kvinnligt fungerar som ömsesidigt uteslutande motsatser. Att koppla ihop dessa motstridigheter överraskar och besvärar.

De andras svårigheter att acceptera tvetydigheter kring genus möter Nina även i Frankrike. Innan hon åker dit måste hon omskapa sig till kvinna. När hon reser bär hon ”ett par mycket fina, mycket flickiga byxor” som hon kallar ”Min förklädnad. Min franska hud” (70). För att bli omtyckt av sin franska familj måste hon bli en riktig liten mönsterflicka: ”Vara presentabel. Välkammad” (69). Alla manliga drag måste avlägsnas: ”Kväva Ahmed och Brio. Förställa sig. Min mormor älskar riktiga flickor” (70). Det blir av största vikt att inte bli tagen för en pojke i Frankrike: ”I denna franska sommar döljer jag grundligt Ahmed. Jag svarar inte rösterna som säger: grabben, unge man. Är det er dotterson? När det händer tittar jag inte på mormor. Jag vet att hon inte tycker om den där tvetydigheten. Mina kläder. Mitt sätt att gå. Min frisyr” (135-136). Uppdelningen mellan kvinnligt och manligt bygger på normer kring

kläder och hår, som styr rörelsemönster och begränsar kroppen. Nina utmanar och destabiliserar det som med stöd hos Butler kan kalla genuseffekt: gester och rörelser som skapar en illusion av en bestämd genusidentitet. Självfallet är den normativa bilden av vart och ett av dessa åtskilda genus omöjlig att uppnå, att förkroppsliga perfekt (Butler 179). Därför blir jaget vacklande. Jaget är inte något som man hittar i slutet av ett traditionellt sökande utan något som man kan uppfatta en glimt av under lekens gång, som en av många möjliga bilder. För att spela rollen som flicka eller pojke handlar det om att repetera stiliserade handlingar som är manligt och kvinnligt kodade i en given kultur. Lekens subversiva dimension avspeglas i mormoderns reaktion där kroppslig tvetydighet inte uppskattas eller ens accepteras. I hennes värld finns inget utrymme för glidande genusidentiteter. Ändå är det precis så som berättarrösten beskriver sitt förhandlande kring genus: ”Jag övergår från Yasmina till Nina. Från Nina till Ahmed. Från Ahmed till Brio. Det är ett mord. Det är ett barnamord. Det är ett självmord. Jag vet inte vem jag är. En och skiftande. Lögnerska och sann. Stark och skör. Flicka och pojke” (46). Våldet uttrycks genom ett ordförråd kopplat till brott med dödlig utgång: ”mord”, ”barnamord”, ”självmord”. Trots detta framstår Agar-Mendousses påstående att Ninas förvandling till pojke innebär att hon utplånar sin kvinnliga del (220) som ett uttryck för en begränsande syn på kön och genus som fasta kategorier där kön i slutänden avgör vilken identitet som skapas. Ninas jag är inte bara dubbelt utan fyrdubbelt, skapat på idel binära motsatser.

På stranden i Algeriet uppstår en situation där Nina tas för en pojke. En kvinna säger till henne: ”Du är stilig” (28). Brio verkar vid tillfället frånvarande eftersom Nina känner ett visst obehag på grund av kvinnans misstag. Hon förklarar Amines agerande: ”Amine bestrider. Amine beskyddar mig. Det är Nina. Det är en flicka. Amine försvarar sig. Han skulle inte älska en pojke på samma sätt. Han älskar den här flickan. Den här falska flickan. Det är hans vansinne. Den här efteraparen. Den här transvestiten” (28). Kvinnan svarar: ”Om du är flicka är du ju ännu vackrare. Jag svarar inte. Jag kan inte. Jag kan inte mig själv” (28). Den här kvinnan, varken fransyska eller algeriska, är den enda som öppet uppskattar Ninas skönhet, oavsett om hon är pojke eller flicka, medan Nina själv tvekar inför sitt eget jag. Relationen till Amine visar i den här situationen på komplexiteten i Ninas identitetsskapande. Samtidigt som hon vill bli man, är hennes kvinnlighet Amines alibi. Amines uppgift blir att försäkra sig om att ingen upptäcker att han älskar Nina för hennes manliga sidor. Med Butlers ord kan man säga att Amine, precis som hans mor, lyder normen för obligatorisk heterosexualitet, som bygger på viljan att värna om särskilda genus, fixerade i binära motsatspar (177, 179). Amines mor uttrycker en oro över sin sons relation till Nina. ”Jag vill inte att min son blir homosexuell,” säger hon (47). Hon vill hindra Amine att leka med Nina och därigenom straffa dem båda för deras icke-normativa uppförande. Den som inte korrekt citerar sitt genus ska straffas, skulle Butler säga (178). När berättarrösten talar om Amines mor understryker hon: ”Hon säger ordet först. Hon säger mitt ord” (47). Det framgår inte helt tydligt huruvida modern tänker sig att pojkar blir homosexuella av att leka med flickor eller om hon har genomskådat att Amines känslor för Nina hänger samman med att hon spelar en pojkes roll. Vad som framgår med all önskvärd tydlighet är däremot att modern upplever homosexualitet som ett hot och att Nina identifierar sig med ordet.

Förhållandet mellan Nina och Amine ter sig som en scen där de i tur och ordning ikläder sig homosexualiteten som en kostym. Amine lånar ut ett par byxor till Nina som hon vägrar att återlämna. Hon förklarar: ”Jag lever i ditt klädesplagg, precis där du har ditt dolda kön. Är det inte i det ögonblicket, genom den gesten, genom den stölden, som homosexualiteten får fäste?” (52). Att klä sig i manskläder bidrar till att Nina får tillgång till en homosexuell identitet. Står Amine modell för Nina, är det honom hon imiterar för att skapa sig en manlig identitet? Amines uppförande är snarare feminint kodat och det är Ninas beteende i hans närhet

som istället signalerar manlighet: ”För dig skapar jag mig […] För dig har jag manshänder, starka och slutna i knytnävsslag” (47).[6] Hon preciserar till och med när hon vänder sig till Amine: ”Du vakar under en flickas hud. Jag lär dig kroppens styrkor. Jag älskar dig som en man. Jag älskar dig som om du vore en flicka” (48). Amine och Nina byter ständigt plats med varandra. Tillsammans utforskar de gränserna för manligt och kvinnligt. Deras utforskande är subversivt, men hemligt. På den här punkten blir det tydligt att den tolkning som denna studie erbjuder inte helt stämmer överens med Agar-Mendousses då hon skriver att Nina, lika hårdnackat som hon söker en lösning på sin obestämbara kulturella identitet, försöker att helhjärtat anamma den ena av de två sidorna i det binära system som ställs upp för genusidentitet (217). Istället för att söka och acceptera splittring i det ena eller det andra, som antyds hos Agar-Mendousse, tycks Ninas utforskande inte ha något så tydligt uttalat mål. Det kännetecknas tvärtom just av detta undersökande och prövande tillvägagångssätt.

Amine verkar dock även representera någonting annat för Nina: ”Alla söker vi Amine. Hela livet. Av anspänning. Alla söker vi detta ansikte. Detta paradis. Alla söker vi denna blick. Detta vansinne. Att känna igen sig själv. Att betrakta sig själv. Att bli till två. Amine är drömmen om den förlorade bindningen. Om oskulden. Om lyckan. I Algeriet. Amine är den del som saknas. Amine är sorgen som avslutar sommaren. Amine är mitt sanna livs namn” (126). Nina skapar sitt jag i utbytet med Amine, som enligt Agar-Mendousse fungerar som en dubbelgångare (213). Sammanblandningen av de båda jagen understryker subjektets mångfald, i stark kontrast mot det enade och unika självet som förespeglas i traditionell subjektivitet. Detta dubbla jag påminner om den relationella identitet som Stanford Friedman talar om, med den skillnaden att Ninas identitet skrivs ihop med en pojkes.[7] Den sista delen i *Pojkflickan* med titeln ”Amine” är skriven som ett avskedsbrev till honom. Detta följer på den näst sista delen med titeln ”Tivoli”, där berättarrösten beskriver uppvaknandet av begär hos Nina under en resa till Rom. Där verkar Nina ha hittat ett sätt att upphäva de motsatser som skapar hennes identitet, vilket även innebär att hon förråder den tvåsamma identitetsskapande leken med Amine. Sommaren i Rom har fått Nina att upptäcka en frihet öppen för alla, överallt, vid dygnets alla tider, och som underlättar skapandet av den egna identiteten: ”Allt var så lätt. Finnas till. Promenera omkring […] Bland dessa män. Bland dessa kvinnor. Jag var inte franska längre. Jag var inte algeriska längre. Jag var inte ens min mors dotter längre. Jag var jag. Med min kropp. Med denna föraning. Någonting skulle hända” (138). Istället för att känna sig instängd i en splittrad kulturell identitet verkar jaget släppa taget om alla begränsningar. Som Agar-Mendousse skriver har begäret som effekt att skapa *métissage* mellan det franska och det algeriska (268). Upptäckten av denna frihet i identitetsskapandet, möjlig på en tredje neutral plats, kretsar kring kroppen som förknippas med en känsla av lycka:

> Jag blev lycklig i Rom. Jag fäste upp håret och vi upptäckte en mycket gracil nacke […] Ett vackert ansikte. Ögon som blev gröna i solen. En kvinnas händer och gester […] Jag härstammade från mig själv och ingen annan. Jag hittade mig själv igen. Jag kom från mina ögon, min röst, mina önskningar. Jag steg ut ur mig själv. Och jag rådde över mig själv. Min kropp frigjorde sig från allt. Den hade ingenting kvar av Frankrike. Ingenting av Algeriet. Den kände denna enkla glädje att vara i livet. En glädje så stark att den syns på alla fotografier från den där semestern. (139)

6 Här har den svenska översättningen ändrats då den inte ter sig helt korrekt eftersom ”coup-de-poing” som används i det franska originalet betyder slag med knytnäven och inte knogjärn (”slutna som knogjärn”).

7 Med detta inte sagt att ett relationellt grepp på identitet återfinns enbart i kvinnors självbiografier även om Bouraoui delvis använder sig av det. Intressant i sammanhanget är Gilmores diskussion kring Mary Mason (xii-xiv). Ett exempel på en relationell självbiografi skriven av en man är *Afrikanen* av J-M.G. Le Clézio.

Den förändrade frisyren tillåter en annan konstruktion av jaget där andra delar av kroppen accentueras för att framställa sig som kvinna. Amines mor uppvisar en reaktion full av betydelser: ”Din mor tyckte att jag var vacker. Hon sade det. Flera gånger. Vad fint håret är så där, Nina” (140). När Nina nu citerar kvinnligheten korrekt blir hon accepterad av Amines mor, men inte av honom själv. Detta blir en given konsekvens av den heteronormativa logiken. Som Butler skulle säga kan hennes gester och det begär hon iscensätter tolkas som blott en illusion av ursprunglighet och naturlighet, men som garanterar upprätthållandet av den obligatoriska heterosexualiteten (173). Tack vare denna illusion känner Amines mor så att säga igen kvinnan i Nina och accepterar henne, medan Butler skulle hävda att genus varken är expressivt, ”sant” eller ”naturligt” (174). Problemet kring det dubbla ursprunget hos Nina får sin lösning genom skapandet av ett jag som kontrollerar sitt ursprung och frigör sig från alla geografiska band. Denna tredje neutrala plats upphäver kanske inte dikotomierna men lämnar plats för glädje och enkelhet, som om kroppen som begär och begärs får den inneboende styrkan att gå bortom både mångfald och splittring och skapa vad Agar-Mendousse benämner en ny förståelse av identiteten som hybrid (233).

Det är uppenbart att möjligheten till denna öppenhet för en hybrid identitet antyds av Bouraoui både i fråga om kultur och om genus. Det är möjligt att iscensätta sig som både och respektive antingen eller, kulturellt och med avseende på genus. Slutligen ställs då frågan om hur den självbiografiska genren omskapas i mångfaldens och splittringens tecken.

Självbiografisk mångfald och splittring

Med beslutet att läsa *Pojkflickan* som en självbiografisk text följer en rad frågor kring den självbiografiska genren. Utan att för den skull försvara den traditionella självbiografikritiken kan det visa sig fruktbart att förhålla sig till några grundläggande begrepp för att kunna lyfta fram det som utmärker Bouraouis självbiografiska skrivande.

Det är ett välkänt faktum att Philippe Lejeune, oundviklig referens i självbiografiforskningen, redan 1975 föreslår att det självbiografiska skrivandet skiljer sig från fiktion genom en självbiografisk pakt. Pakten kan slutas genom att identiteten mellan författare, berättare och huvudperson klargörs. Enligt Lejeune engagerar sig härmed författaren, genom att skriva under med sitt namn, att tala om sitt eget liv. I många självbiografiska texter framstår det som oproblematiskt att söka och hitta denna typ av överensstämmelse genom namnet. När det gäller *Pojkflickan* går det naturligtvis att slå fast, vilket Agar-Mendousse gör, att även om namnet i berättelsen används på ett motsägelsefullt och tvetydigt sätt råder det inga tvivel om att det är Bouraouis självbiografi (194). Samtidigt framstår det som ytterst intressant att mer ingående studera hur de olika namnen (redan nämnda i analysen av mångfald och splittring i fråga om genus) faktiskt används för att benämna huvudpersonen. Det leder i sin tur till frågor kring vilka konsekvenser den här leken med namn och identiteter, som Bouraoui kastar sig in i, har för det självbiografiska skrivandet.

Första gången som huvudpersonens namn nämns, ungefär ett tiotal sidor in i berättelsen, är det för att säga att detta har lagts åt sidan: ”Jag tar ett annat förnamn, Ahmed” (11). Författarens signatur verkar medvetet utelämnad, nästan som för att väcka uppmärksamhet. Namnet Ahmed återkommer vid flera tillfällen för att tala om den algeriska pojke som huvudpersonen ibland blir (38, 89). Det förnamn som överensstämmer med författarens på bokens omslag är det andra som används i berättelsen. Berättarrösten förklarar att gatan var en förbjuden lekplats för henne som barn och att hon avundsjukt tittade på pojkarna som använde gatan som fotbollsplan. Hennes lott, däremot, var att stanna inomhus: ”Jag leker inuti mitt fängelse. Jag blir Dahleb, fotbollsspelaren som skriver sin autograf och en hälsning på sitt fotografi, ’till lilla Nina, med all min kärlek’” (13). Med den lätthet som Nina har att bli någon annan kliver hon in i rollen inte som pojkarna fria att spela fotboll utan som den kända fotbollsspelaren, beundrad även av pojkarna. Namnet betecknar en liten flicka som blir mottagare av den be-

römda fotbollsspelarens signerade fotografi. Han blir den som benämner henne Nina. Om den självbiografiska pakten därmed är sluten har den fått en subversiv form tack vare denna glidning av namnidentiteten mellan berättare och huvudperson, där berättarrösten understryker huvudpersonens underordnade ställning och vägrar att helt identifiera sig med henne. Förnamnet Nina används av berättarrösten för att benämna sig själv i tredje person, som för att skapa distans i förhållande till sitt yngre jag. Vid andra tillfällen är Nina det förnamn som andra använder för att tala om henne, ofta över hennes huvud eller som om hon inte var närvarande. Berättarrösten talar om ”de andras blickar” och bereder plats åt deras fritt återgivna direkta tal: ”Det är något som inte är som det ska med Nina. Hon är inte normal. Hon måste få gå till någon. Söka hjälp” (40). Förnamnet Nina förknippas ofta med sjukdom och bräcklighet: ”Nina måste få andas. Nina, så känslig” (65). Det fungerar även som någon sorts varning mot Ninas genustrubbel: ”Nina, en pojkflicka. Nina, en misslyckad flicka. Nina, tids nog växer det ut en snopp på dig. Eller ett litet pipskägg” (82).

Samtidigt neutraliseras den kulturella avvikelsen när namnet Nina används: ”Vi kallar dig hellre Nina än Yasmina. Nina funkar. Det låter spanskt eller italienskt. Då behöver vi inte förklara varför vi umgås” (94).[8] Dikotomin mellan Nina och Yasmina gör sig påmind vid flera tillfällen: ”Ingen kallar mig Yasmina i Saint-Malo. Det är en frivillig självutplåning. Det är jag som föregriper, alltid. Som presenterar mig med denna lilla eld: Nina” (132). Underkännandet av den kulturella avvikelsen som Nina upplever i den franska kontexten verkar ha slagit rot inom henne själv och blivit hennes egen strategi. Hon ansluter sig till den franska diskursen genom att bilda sig en godtagbar namnidentitet. Trots detta talar hon om Yasmina som det ”första namnet. Det som står i myndigheternas register. Det från centralsjukhuset. Mitt arabiska namn” (105), och understryker namnets officiella status. Det arabiska namnet blir även problematiskt på grund av dess närhet till det namn som pudeln hos gammelmormor i Saint-Malo bär: Jasmine. ”Det är en tillfällighet. Som ingen noterar. Utom jag” (105). Ett annat sammanhang där Yasmina används, nämligen i Paris nattklubbar, tas upp av berättarrösten. Det är namnet som hon ger ”till dessa flickor som vill veta, i oljudet, i natten, detta namn som jag alltid måste upprepa, detta namn som ska göra mig till en främling i Paris” (105). Yasmina blir ett subversivt namn, en överträdelse, som senare kommer till användning i en homosexuell miljö, märkt av begär och åtrå. Yasmina är också det Amine kallar henne när de är ensamma tillsammans. Hans hemliga bruk av namnet förklaras av berättarrösten: ”Det är ditt sätt att vara man. Du säger Yesmina, på algeriskt vis. Med betoning på Y-et. Det ger makt. Auktoritet. Mannens över kvinnan. Dominans. Din över mig. Och åtrå. I din mun. Yesmina förkvinnligar mig. Det är flyktigt. Det är en lek. Det är en roll” (132). Genom att förnamnet Yasmina uppmärksammas som det officiella namnet utan att vara författarnamnet, blir det uppenbart att den underskrift författaren till en självbiografi väljer att bruka inte är utan tvetydighet. Författarens förhållande till sitt namn framstår som komplicerat. Namnet är inte bara ett sätt att markera ägande och ansvar.

Nästa förnamn som används för att beteckna huvudpersonen är Brio, namnet som fadern ger till sin dotter. Det är sammankopplat med den frihet som huvudpersonen får då hon uppträder som en algerisk pojke i och med faderns uppfostran, samt med den tvetydighet som detta ger upphov till: ”Rachids son eller dotter?” (19). Brio förkroppsligar protesterna från den lilla flickan som utsätts för ett sexuellt övergrepp, från den koloniserade mot kolonisatören, från den unga flickan som inte känner sig hemma i sin kvinnokropp, från barnet som vägrar att följa de sociala normer som reglerar en individs handlingar utifrån genus.

8 Den svenska översättningen ger ”Nina funkar” för ”Nina ça arrange”, vilket gör att en liten nyans går förlorad. I verbet ”arranger” ligger betydelsen att namnet tillfredsställer den som lyssnar och som underförstått föredrar franska vänner, precis som om det slätar över något som har en potential att bli besvärande.

Efternamnet förekommer också i berättelsen, utan ordlekar och förvirrande varianter från berättarrösten. Namnet Bouraoui kopplas först samman med farmodern och med huvudpersonens vilja att bli arab för hennes skull. Signaturen görs då via farmodern med en känsla av glädje att skriva in sig tack vare namnet i en kulturell identitet (23). Vid ett annat tillfälle i berättelsen är det för Nina fråga om att hitta sin plats i Frankrike trots att hennes utseende talar emot ett franskt ursprung, gör det algeriska arvet uppenbart. I det sammanhanget slås namnidentiteten fast genom ett förnekande: ”Få folk att glömma mitt efternamn. Bouraoui. Berättarens far. Av *abi*, fadern, av *raha*, berätta” (70). I åter andra sammanhang dryftas svårigheterna fransmännen har att uppfatta och minnas namnet, som ständigt måste stavas: ”Bokstav för bokstav. B-o-u-r-a-o-u-i. Nej, inte Baraoui eller Bouraqui. Det är faktiskt enkelt! Bouraoui av *raha*, berätta, och av *Abi* som betyder fadern. De arabiska namnen är släktfängelser. Man är alltid son till Ben eller far till Bou. Manliga släktfängelser” (95). Författarens signatur understryker inte bara den kulturella skillnaden som uttrycks genom namnet, men även den underliggande betydelsen ”Berättarens far”. Introducera efternamnet i den självbiografiska berättelsen blir i och med detta ett sätt att ansluta sig till en berättartradition och avslöja den manliga dominansen inom denna tradition. Den självbiografiska pakten kunde på så vis tjäna till att problematisera, på ett subtilt sätt, kvinnors självbiografiska skrivande i en patriarkal struktur. Jaget som skriver under ansvarar för sin berättelse, också inför sin familj.

En hierarkisk och samtidigt symbiotisk konstruktion förenar de olika namn som huvudpersonen ges under berättelsens gång: ”Jag övergår från Yasmina till Nina. Från Nina till Ahmed. Från Ahmed till Brio” (46). Längst ner på stegen finns det kvinnliga och algeriska jaget. Ett steg högre upp kommer det icke-algeriska/franska kvinnliga jaget. Därefter introduceras den algeriska pojken och högst upp finns den algeriska pojken som förkroppsligar protesten, som symboliserar revolt. Relationerna mellan identiteterna de olika förnamnen betecknar, och med den kontext de förekommer i, är komplexa: ”Nina är Amines sjukdom. Brio är Ahmeds bror. Nina är Yasmina i stympad form” (49). Både sjukdom och stympning associeras med namnet Nina. Sjukdomen syftar på det dåliga inflytande Nina anses ha på Amine i fråga om sexuell identitet, stympningen på den förlust av kulturell identitet det innebär att sudda ut den arabiska aspekten i det officiella namnet. Mellan de två pojknamnen råder broderskap. Vilka konsekvenser kan då denna mångfald i namnbruket få för det självbiografiska skrivandet?

För att kunna erbjuda något svar på den frågan visar det sig nödvändigt att fundera kring vilka värderingar som ligger bakom tanken om självbiografin som en kontraktuell genre där signaturen garanterar att författaren går i god för att det är om det egna livet berättelsen handlar. Kärnfrågan är om inte pakten och den uttalade namnidentiteten mellan författare, berättare och huvudperson underförstått kräver en syn på jaget som ett och unikt. I så fall blir det uppenbart att Bouraouis självbiografiska skrivande ifrågasätter tanken om fasta identiteter, både i fråga om kulturell tillhörighet och genus, vilket innebär att om en självbiografisk pakt sluts kommer den att vara skev, tillfällig och nyanserad. Mångfald och splittring i den självbiografiska genren uttrycker sig sålunda bland annat genom en pakt som sluts för jagets alla delar, men på spridda ställen i berättelsen, i förhållande till olika fragment av jaget. Som Agar-Mendousse föreslår kan man i Bouraouis självbiografiska skrivande ana en postmodern attityd (13). Hon menar att det inte är helt friktionsfritt att skriva in ett postmodernt förhållningssätt i självbiografiskt skrivande, då postmodernismen ifrågasätter det traditionella subjektet vars livshistoria var den klassiska självbiografins ämne (13). Hos Bouraoui är det svårt att finna ett självbiografiskt subjekt som är möjligt att avskilja från andra, existerar i sin egen rätt, och alltid är identiskt med sig självt. Istället för detta klassiska subjekt som Lejeune verkar förställa sig i självbiografins centrum står ett subjekt som är heterogent, ostadigt, fyllt av

paradoxer, motsägelser och osammanhängande rörelser, vilket gör den unika identiteten omöjlig (Agar-Mendousse 227).[9]

Det postmoderna självbiografiska subjektets omöjliga enhet bör kopplas till identitetsskapande som konstruktion. Mångfald och splittring i den självbiografiska genren fungerar på olika sätt och på olika plan. Bouraoui utforskar nämligen jagets konstruktion kulturellt, sexuellt och textuellt. När berättarrösten talar om Algeriet som Frankrikes motsats, preciserar hon: ”Frankrike förblir blankt och omöjligt. Det bär på min födelse sedan min avfärd. Ett avvisande. Jag återföds i Alger i en lägenhet i stadsdelen Golf i september 1967. Det är här jag skapar mig själv. Det är här jag formar. Mitt ansikte. Mina ögon. Min röst. Allt blir till här. I min algeriska ensamhet” (17). Det kulturella jaget skrivs och skrivs in i den algeriska kontexten. Det handlar inte alls om att fixera, på kroppen eller på pappret, en redan formad identitet, men, som Bouraoui säger, att uppfinna och forma sitt jag.[10] Varken kulturell eller sexuell identitet är givna sedan födseln utan konstrueras, inte en gång för alla, utan på olika sätt och oupphörligt. Det ”här” som i texten betecknar Algeriet är även textens ”här” där jaget gång på gång, utan uppehåll, genom repetition och upprepning skapas textuellt. Jaget som ska skapas består av ansiktet, den yta där den Andre försöker att läsa den kulturella identiteten, men också av rösten som trots att dess språk är franska ändå är en produkt av Algeriet. Frankrike förknippas däremot med författarens ångest framför det blanka pappret.

En möjlig slutsats att dra utifrån allt detta är att *Pojkflickan* är en berättelse där det sker en förhandling kring hur kulturell tillhörighet och genus förhåller sig ständigt flytande i förhållande till homogena, fasta, rigida kategorier. Oavsett om jaget vacklar mellan Frankrike och Algeriet eller mellan pojke och flicka verkar berättelsen peka på möjligheten att kombinera och variera, att utforska både mångfald och splittring. När det gäller det textuella jaget och dess förhållande till självbiografin kunde det vara intressant att på nytt vända sig mot originaltiteln *Garçon manqué*. I adjektivet manqué ligger nämligen både betydelsen av en misslyckad pojke och av något som nästan är en pojke, som precis undgick att bli en pojke. Om man överför detta till den självbiografiska genren kunde man ställa sig frågan om *Pojkflickan* är en självbiografi som kan betraktas som *manqué*. Det skulle i så fall innebära att spänningen och tvetydigheten som finns i den franska titeln i fråga om genus skulle gå att använda i överförd mening på den självbiografiska texten. Precis som flickan i berättelsen forcerar gränserna för kvinnligt och manligt genus skapar författaren en ”tredje sfär” för självbiografin som flörtar både med klassisk självbiografi och postmodern fiktion utan att göra ett val som utesluter det ena eller det andra, eller sluter sig helt till det ena eller det andra. Bouraouis text öppnar nämligen i slutändan upp för möjligheten att förkasta förekomsten av ett tydligt manligt eller kvinnligt genus likaväl som en tydligt avgränsad självbiografisk genre. Splittringen blir ett sätt att skapa mångfald.

9 För en mer utvecklad diskussion kring relationen mellan självbiografi och postmodernism, se *Autobiography and Postmodernism*.

10 Den svenska översättningen ger ”skapa” för ”inventer”, vars betydelse är att uppfinna.

Referenser

Agar-Mendousse, Trudy. *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*. Paris: L'Harmatttan, 2006.

Ashley, Kathleen, Leigh Gilmore, and Gerald Peters, eds. *Autobiography and Postmodernism*. Amherst: The U of Massachusetts P, 1994.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

Bouraoui, Nina. *Garçon manqué*. Paris: Stock, 2000.

Bouraoui, Nina. *Pojkflickan*. Trans. Maria Björkman. Stockholm: Elisabeth Grate Bokförlag, 2004.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge, 1990/ 1999.

Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca & London: Cornell UP, 1994.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

Lionnet, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca & London: Cornell UP, 1995.

Stanford Friedman, Susan. "Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice" in *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Benstock, Shari (ed.). Chapel Hill: The U of North Carolina P, 1988.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/035/

Det poetiske sprog. Poesiens egenart og psykoanalysens poetiske effekter

René Rasmussen
Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Köpenhamns universitet
reneras@hum.ku.dk

I vores neoliberalistiske samtid står krav om transparens centralt. Alle skal fortælle alt om sig selv. Intet skal længere holdes skjult. Dette er det hemmeliges opløsning, der hænger nøje sammen med krav om *storytelling*: Alt skal fortælles i historier, sammenhængende og med et tydeligt, helst slående budskab. Det gælder f.eks. for terroristgidsler, der bliver sat foran et videokamera, arbejdsløse der skal redegøre for deres aktiviteter, mindreårige kriminelle, aflytninger af flygtninge der søger asylophold og en række terapiformer (f.eks. narrative terapier). *Storytelling* udgør i den forstand en social diskurs eller et socialt overjeg, der er defineret af ganske bestemte sproglige regler for socialt samvær.

Den stigende interesse for og skrivning af poesi udgør et alternativ til dette. Her åbnes der for et ikke-tvangsbetonet sprog.

Det samme gør sig gældende for den psykoanalytiske klinik, hvor talens form kan sammenlignes med poesien. Enhver seance udgør for så vidt en poetisk effekt, hvor subjektet udfolder sig i en sproglig eksistens, der helt og holdent er dets egen. Poesi i denne sammenhæng vil ikke sige geniets poesi, men at subjektet ikke søger nøjagtigheden i det, som det siger, og ikke tager sig af, hvad andre kan tro om det, det siger. I den analytiske seance er subjektet derfor ikke optaget af det, der er fælles for alle, for mange eller nogle få, men af det, der er unikt for det (jf. Jacques-Alain Miller: *Un effort de poésie*, d. 5.3.2009). På dette område ligner det analytiske arbejde poesiens verden, hvor alle, mange eller få heller ikke kan forstå det, der står i et digt, hvilket netop ofte en af pointerne med digte. Selvom der også er en række væsentlige forskelle, er der således også visse ligheder mellem analysen og den poetiske verden. Jeg vil indtil videre lade denne side ligge og i stedet fokusere på en række af digtets særegenheder.

Det reelles optakt

Det centrale i denne sammenhæng er ikke sproget (herunder talen) som sådan, selv om det i såvel digte som talen i det analytiske rum er vigtigt, men det reelle, som Lacan forstår dette: Som det umulige og uudholdelige for subjektet. At digte handler om forholdet til det reelle, fremgår bl.a. af Rainer Marie Rilkes berømte betragtninger over skønheden, der samtidig er et billede på selve poesien: ”Thi det skønne er intet andet / end det forfærdendes optakt, er, hvad

vi lige kan bære, / og må beundre, fordi det afstår så roligt og stort / fra at tilintetgøre os." (*Duino Elegier*, s. 51) Det forfærdendes optakt er det reelles optakt.

Skønheden spiller samme rolle i Baudelaires digte, f.eks. i digtet "Skønheden", hvor den også er et antropomorft (kvindeligt) billede på digte, hvori selv digteren forbløder: "min Barm, hvor enhver til sin Tid må forbløde" (*Syndens blomster*, s. 38). I "Hymne til skønheden" udtrykkes det som, at skønheden udgør "en port ind til det grænseløse, jeg kun i Drøm har kendt." (op. cit., s. 44) Digte udgør – med en omskrivning af digternes ord – det reelles eller det grænseløses indtræden.

Digte er imidlertid også sprog, består af bogstaver, ord, mellemrum og lyde, når de læses op. Når en forfatter digter, arbejder denne med ord og lyde. Digteren griber fat i ordene og bogstaverne, men sproget griber også fat i digteren. Der er, så at sige, en usynlig hånd, der skriver med, når der digtes. Digteren har at gøre med et sprog, som han/hun både behersker og beherskes af. En oplæsning af digte er med til at forstærke denne oplevelse, eftersom oplæsningen ofte kommer til at fremhæve visse aspekter af dem og nedtone andre. Oplæsningen er således ikke blot et spørgsmål om at give ord til noget, der kun består på skrift, men påpeger tillige, at der sker noget med/i sproget, der ikke kan afgrænses af digtets typografi eller retorik, herunder dets enjambement. At læse et digt (op) viser ordenes ustabilitet, deres manglende evne til at sikre stabile repræsentationer (herunder af en virkelighed uden for det). I oplæsningen høres en skrift, men samtidig også en forskel fra den.

I skriften kan forholdet til det reelle også spores, herunder kønnet, seksualiteten, døden og kærligheden. Nok så mange udtryk for f.eks. vores køn giver det ikke mening, hvilket forklarer, hvorfor der er så mange udtryk for det. Alt kan relateres til kønnet, som vi kender det fra dumme vits som "Det sagde hun også i går". Det samme gælder seksualiteten og forholdet mellem de to køn, der aldrig er et harmonisk forhold eller en relation, hvor to partnere blot komplementerer hinanden. De to køn mødes altid på ulige præmisser. Digte er responser på dette, men ikke meningsfulde svar. De er, så at sige, skrig fra himlen, ganen, baghovedet, hjertet eller hvor det nu er de kommer fra. De er skud ind i det uforståeliges tåge. Dette er f.eks. tilfældet med Steffen Weiss i dette digt:

> Quasimodo, klokkerne ringer på Rørsangervej
> Jeg kan ikke se solen
> for bare klokker
> klokken er lige omkring
> - stå op
> til tonerne af det
> jeg nok tror
> er bryllup
> vågner jeg søvndrukken
> med dig i mine øjne
> jeg kan knapt se dig
> nægter at gnide dig ud
> gennem øjentåger bemærker jeg
> et listigt smil på dine læber
> vores forhold er betændt siger du
> laver kamillete og bader mine øjne
> (*www.digte.dk*)

Her har vi klokkeren fra Notre Dame, den pukkelryggede mand, der forelsker sig på ulykkelig vis, men alligevel ofrer sig for sin elskede. Vi har måske også en henvisning til Hemmingways *Hvem ringer klokkerne for?*, underforstået: Hvem er død? Her ringer de også for nogen, der skal giftes, måske tilmed lykkeligt, som det hedder. Det er imidlertid ikke tilfældet for jeget i digtet, der vågner søvndrukken med klokkerens larm i øjnene eller duets

tilstedeværelse i dem. Det ulige i deres forhold understreges ikke kun af titlen med *Quasimodo*, men tillige med duets betændte tilstedeværelse i forholdet eller i jegets øjne. Det er samtidig en indkredsning af det reelles nærvær i opvågningens øjeblik og den seksuelle relations ømtålelighed.

Digte er i den henseende særlige forsøg på at indkredse sprogets afmagt i forhold til det reelle. Dermed bliver de også til refleksioner over sprogets opbygning, egenskaber og grænser, eller til refleksioner over subjektets plads i en verden, hvor sproget ikke kan mere, end det nu en gang kan. Dette er tilfældet med Susanne Cromwell i dette digt:

> Ordet
> som det bærende
> alene
> oprindelige mønster
> ridset i sten
> uden slutning
> skyggeløst lys
> mit hjem
> (www.digte.dk)

Jegets 'hjem' er i ordet eller det skyggeløse lys, der ikke er den mest trygge form for belysning. Ordet bærer jeget helt alene i denne særlige form for usikker eksistens. Men lad os vende tilbage til spørgsmålet om betydningen af *Storytelling* i vores tidsalder.

Storytelling og transparens

I vores neoliberalistiske samtid står kravet om transparens centralt. Alle skal fortælle alt om sig selv. Intet skal længere holdes skjult. Dette er det hemmeliges opløsning, der hænger nøje sammen med de stigende krav om *storytelling*. Alt skal fortælles i historier, sammenhængende og med tydeligt budskab. Det gælder, som anført, f.eks. for terroristgidsler, arbejdsløse, flygtninge og en række terapiformer (jf. atter de narrative terapier). Historikere, jurister, fysikere, økonomer, politikere og psykologer har opdaget den magt, som historier har, når de skaber en realitet. Sådanne historier skaber vores realitet. Der er sket en kolonisering af historier, og realiteten er blevet gjort til en roman eller konstitueres ud fra en særlig romanhistorie, om end en dårlig en af slagsen. *Storytelling* udgør en sproglig maskine, der iscenesætter historier, som former vores mentale væren. *Storytelling* konstituerer derfor et socialt overjeg.

Et filmisk eks. herpå er Lars Von Triers film *Direktøren*. Direktøren tør ikke fortælle, at han er direktør for firmaet, og har hele tiden ladet som, at den sande direktør opholder sig et sted i udlandet, indtil det tidspunkt, hvor han vil sælge firmaet. Da direktøren blot foregiver at være en del af medarbejderteamet, lejer han en skuespiller til at spille den sande direktør, der skulle have opholdt sig i udlandet. Magten er fraværende i dette spil, samtidig med at filmen viser, hvordan den hyrede skuespiller, der spiller direktøren, må finde på en historie, der skal forklare realiteten til de ansatte og sikre salget af firmaet (jf. Christian Salmon: *Storytelling*, s. 83).

Filmen illustrerer samtidig, hvordan fortællingen fungerer som kontrolinstrument. Den fungerer som en mimetisk, fiktiv økonomi, eftersom dens mål er produktionen og udbredelsen af den adfærd med dertil hørende emotioner og tanker, der er nødvendige i vores tids kapitalistiske samfundsstrukturer. Christian Salmon påpeger således, hvordan f.eks. tv-kanalen Fox News har forskudt interessen fra forklaringen af et givent fænomen til det udbytte, som en fortælling kan give. Man har erstattet reelle fakta med *stories*. Næsten intet af det, der ses på skærmen, forklares, men tjener derimod udtyndede, om end slående og 'brugbare' narrative historier (jf. op. cit., s. 179). Salmon henviser meget apropos til, at Don

DeLillo efter d. 11. september udnævnte fortællingen til en form for terrorisme, hvilket ikke vil sige, at de former for fortællinger, der dominerer, tilhører terrorister, men at selve den narrative form er blevet terroristisk (s. 196). Han uddyber dette med følgende bemærkninger:

”Udviklingen af og de forskellige virksomme former for storytelling udgør således et nyt område for demokratiske kampe: Dets spillefelter er ikke kun fordelingen af kapitalens og arbejdets overskud, men også den symbolske vold, der hviler over folks handlinger, påvirkningen af deres meninger, transformationen og instrumentaliseringen af deres emotioner, der dermed berøver dem intellektuelle og symbolske midler til at forstå deres liv.” (s. 212)

Fortællinger, der ikke er storytelling

Digte udgør et alternativ til dette. Det fremgår af Dy Plambeck: *Buresø-fortællinger*, hvis digte handler om en pige, der har påfaldende lighed med Dy Plambeck selv og som hedder Mily. Mily er ligesom Plambeck vokset op i Buresø, skulle ligesom forfatteren have haft en forgyldt rotte hængt på væggen, har ligesom Dy ikke et kønsbestemt navn (Milly med to l’er er dog et alment engelsk pigenavn) osv. Disse og en række andre træk etablerer en lighed mellem jeget i digtene og Dy. Alligevel er det ikke *storytelling*. Digtene etablerer ikke en historie, der fortæller os, hvordan vi skal leve eller fortolke vores realitet eller hvordan Dys realitet ser ud.

Den umiddelbare realisme, der gennemtrænger digtene, brydes på væsentlige punkter, både lokalt og overordnet i teksten. Lokalt ses det f.eks. i digtet om dragshowet, der bl.a. handler om de seksuelle forskelle. Mily er bange for transvestitter, også selv om hendes kæreste (formentlig Stig) holder hende i hånden. Dette fremgår bl.a., da hun sidder på bagsædet af sine forældres bil og moren tager Jette op i bilen. Jette har taget mandlige hormoner i årevis i stedet for nervepiller og ser ud derefter. Hendes tilstedeværelse afføder følgende reaktion hos Mily:

> jeg genkender fornemmelsen af blodet
> der stiger op i kinderne som jeg står
> med dig i hånden og ser
> en drag hive sin pik frem og tisse på scenen
> mens han synger
> Der er ingen klitoris – kun tis
> Der er ingen klitoris – kun tis
> (Plambeck, op. cit., s. 21)

Hvad er det chokerende for hende? At dragen, som hun ved, er en mand, viser sit lem? Tisser? At der ikke er nogen klitoris, men kun et lem eller kun tis? Eller at dragen på denne måde spiller med hendes (subjektets) usikkerhed omkring sit køn? Under alle omstændigheder viser digtet, at det ikke eksisterer nogen entydig diskurs, der kan definere vores seksuelle virkelighed eller sikre grænserne for kønnets virkelighed. Snarere nedbryder digtet vores idé om, hvordan de to køn ser eller bør se ud under deres tøj. Det konfronterer os tilmed med det reelle i form af kønnets ’stupide’ og simple funktion: klitoris eller tis, orgasme eller urinvej.

Lad os se yderligere på seksualiteten i digtsamlingen. Mily, hendes fader og en række andre personer har problemer med seksualiteten, hvad allerede fremgår af Milys kønsløse navn. Hendes navn hænger måske sammen med, at faderen gerne ville have haft, hun skulle have været en dreng: ”han fik ikke den dreng, som han havde ønsket sig. / Og så alligevel, næsten.” (ibid., s. 35) Dette er måske en af forklaringerne på Milys skræk for transvestitter, dvs. personer, der optræder under det andet køns insignia. På et tidspunkt øver hun sig i øvrigt i at tisse som en dreng, idet hun presser sit tis så hårdt ud, at det lyder, som når hendes bror tisser. Det er desværre forgæves: ”Men for hver dag der gik kom jeg mere og mere til at ligne

/ en pige." (s. 48) Og da Bo med pisken i nakken kigger på hende i skolegården, føler hun det som om, at hun er en rigtig pige (s. 62).

Denne følelse udelukker dog ikke problemet med at identificere sig som pige (eller dreng) i sproget. Sproget sikrer ingen overensstemmelse mellem en benævnelse eller en ting, hvilket er specielt ømtåleligt, når det drejer sig om kønnet, der, som Freud opdagede det, udgør et traume i subjektets liv. Nydelsen knyttet til kønnet og drifterne udgør et traume, eftersom den pludselig dukker op som en mystisk kraft uden for sproget. Mily ved godt, at de officielle diskurser omkring kønnet er håbløse:

> Jeg køber Alt for damerne og læser om at vi burde få
> en fælles hobby
> og blive liggende på sengen og sludre
> efter vi har haft sex
> sæbe hinanden ind i badet og blive ved
> med at finde på små sjove overraskelser for hinanden.
> Sikke noget lort!
> Jeg tænker at det er forståeligt hvis du hellere
> vil sove på sofaen. (s. 36-37)

Kærligheden udgør, som *ALT for damerne* dog har forstået, et supplement til den seksuelle relation, der ikke eksisterer mellem de to køn. Der er, som Lacan anførte det, ingen seksuel relation (jf. Lacan: *Encore*), eftersom sproget ikke tilbyder en sikker identitet til de to køn, - for slet ikke at tale om et komplementært forhold. Men selvom *ALT for damerne* har forstået, at kærligheden udgør et supplement til den seksuelle relation, der ikke eksisterer, smovser ugebladet den seksuelle akt ind i sukkersød kærlighed, der ødelægger det hele. Så meget om dette lokale eksempel på opløsningen af *storytelling*. To gennemgående figurer er Saddam Hussein og Otto, der viser den globale opløsning af historien. Først nogle ord om Saddam Hussein.

Saddam Hussein

Digtsamlingen udspiller sig i tiden for Saddam Husseins fald. "Det er den samme historie, der fortælles igen og igen, / siger min mormor …" (s. 16) Denne historie, der fortælles igen og igen, er måske historien om hans diktatoriske styreform og nødvendigheden af at vælte ham pga. faren for atombomber. I dag ved alle, at der ikke var nogen atombomber, selvom det tilsyneladende var frygten herfor, der fik os – danskere og amerikanere – til at gå i krig mod ham. Mily deler for en umiddelbar betragtning denne frygt:

> Min bror havde fortalt mig
> at Saddam Hussein havde en knap der
> hvis han trykkede på den
> kunne sprænge hele verden i luften
> bare et enkelt lille tryk
> og jeg tænkte hvad nu hvis
> hvis nu
> han bare *kom til* at trykke på den knap. (s. 60)

Det, der imidlertid er bemærkelsesværdigt i denne sentens, er, at hun forstørrer den frygt, som vi led af, og dermed fremstiller den på ironisk vis: Hvis han nu 'bare *kom til* at trykke på den knap.' Denne ironi er med til at underminere den langtrukne og gentagne historie – vores *storytelling* – om Saddam Hussein.

Otto

En anden figur, der spiller en gennemgående og endnu større rolle i teksten, er Otto, der udgør et ideal for Mily og hendes familie, som altid taler om ham. Otto var fuldstændig (s. 22), Otto reddede en kvinde på Grønland (s. 45), Otto havde overnaturlige evner (s. 61) og alle elskede Otto i Grønland (s. 74). Historierne om Otto er en del af familiens historie og den realitet, som den støtter sig til, - deres sikre realitet, der imidlertid ikke er så tryg, som det umiddelbart fremstår. Det fremgår især af de breve, som Mily til sidst i digtsamlingen skriver til Rasmus, der var den sidste, der så Otto i live. "Man taler om Otto i min familie / som om man sidder og puster luft / i en oppustelig actionhelt / der bliver ved med vokse." (s. 79). Mily tror m.a.o. ikke på familiens *storytelling*, men dermed underminerer hun også sin egen fortælling om familien:

> Kære Rasmus
> Tukuma, skriver du var hans grønlandske navn.
> Du tror måske ikke jeg ved, hvad det betyder?
> Den, der har for travlt.
> Jeg spurgte min farfar hvad du kunne mene med dét.
> Han kunne ikke forstå hvorfor Otto blev kald Tukuma.
> Han sad længe og så ud i luften
> pludselig sagde han at Otto lovede for meget
> og sled sig selv op på gårdene i Buresø
> mens folk tog røven på ham
> og om natten rablede det for ham
> han kunne sidde oppe til det blev lyst og drikke
> (…)
> Da han vågnede i morges fortalte han mig
> at han engang havde besøgt Otto i Grønland.
> Om natten blev de vækket af en mand der stor i døren og råbte:
> Rejs hjem! Der skal ikke være fremmede her!
> Jeg ved ikke om det var en drøm han talte om
> det tror jeg heller ikke han selv ved. (s. 82)

Hendes digte fremstår som en historie om en historie, der ikke er en historie, og derfor heller ikke *storytelling*. Et lignende brud med *storytelling* kan spores i Lars Skinnebach: *Din misbruger*.

"Din misbruger"

På dansk bruger vi ofte ordet 'din' sammen et navneord som skældsord, selv om det markerer et ejendomsforhold og ikke en egenskab. Din idiot, din nar, din naive sjæl osv. er skældsord, men 'din misbruger' synes at fungere som en form for positiv benævnelse. "… Du er ude af kontrol, misbruger / med hvilke af de veje du kom ad" (s. 26). "nogen måtte bære os / gennem identitet og kønsdrift / var du virkelig / ved at drukne / i misbrug og syner …" (s. 47).

Misbrug, syner, tab af kontrol og galskab synes at hænge nøje sammen i disse digte, der dermed minder om en række modernistiske digte, der stillede galskaben op som et (politisk) alternativ til de herskende diskurser. Der kan i denne sammenhæng tænkes på antipsykiatrien og galebevægelsen, hvis digteriske parallel kan ses hos f.eks. den unge Peter Laugesen, men hos Skinnebach er der ikke tale om et egentligt alternativ, men om et brud med magtens sprog og *storytelling*. Det politiske magtsprog, terapiens og kontrollens sprog, nedbrydes i digtenes ord: "… Konformisme / er den sande revolution / den æder os op i lykkerus" (s. 21). "Husk barbarerne / de ligger på socialkontoret og / i ministeriernes skuffer" (s. 27). Jeg vil

imidlertid lade denne kritik af det politiske felt ligge og i stedet fokusere på sproget og kønnet i digtsamlingen.

Om digte om digte i "Min misbruger"

Digte er, som anført, ikke blot sprog, men tillige en skrift, der er forskellig fra talen. Skriften sætter et fravær af subjektet, dvs. af subjektet sat i signifiantkæderne. Derfor er skriften tættere på det reelle, men digte forudsætter en læser, der evt. læser dem op for sig selv, eller også læser digteren sine digte op foran et publikum. Digte kan således ikke helt adskilles fra signifianterne og subjektet, selv om skriften udgør en tilnærmelse til det reelle, men det er netop i denne pendulfart mellem subjektet og det reelle, at digte lever. Dette fremgår af dette digt:

> Mine digte er en musik
> du aldrig kommer til at høre
> (…)
> Eller er de de svar på spørgsmål
> du aldrig kommer til at stille dig selv
> er det for umenneskeligt?
> Mine digte er svaret på ingen menneskers
> spørgsmål, hvor mange kan du samle, Profet?
> Ja, det er dig jeg taler til
> (…) At det er tilladt at skrive
> lille gud, på det her sprog er en frihed
> vi må skampule
> (…)
> Hvor meget kan man be sin læser om at gå?
> Jeg ber dig om at lade være med at læse mig
> og alligevel bliver du ved
> er det ikke uhøfligt?
> Tror du mere på henvendelsen, det lille du
> end på udsagnet?
> (…)
> Jeg, sociale menneske, er et grundvilkår
> er født til at lære dit sprog
> fra fladlandet, forbandet er det
> mindste forlis i skriftens swimmingpool
> (…)
> Altså er jeg dig, hvordan
> ellers lege med dig …
> (s. 36-38)

Digte er en musik, som vi aldrig kommer til at høre, - måske fordi de er en skrift, der ikke kan høres og som alligevel forudsætter en læsning, måske tilmed en oplæsning. Denne 'musik' befinder sig på aftenens yderste, natten, der kan opfattes som en metafor for døden eller for sprogets ophør.

Digte er endvidere, iflg. digtet, svar på spørgsmål, som vi aldrig kommer til at stille os selv, i hvert fald ikke når vi blot forholder os til vores realitet. Det forklarer deres umenneskelige træk: De drejer sig om det, der dukker op, når realiteten går i stykker, dvs. det reelle. Det er tilladt at skrive alt i deres sprog, men det er samtidig en frihed, som vi må misbruge ('skampule'). Det er ikke en frihed til at skrive politiske manifester, til at fortælle velafrundede historier eller fremsætte positive, samfundsbevarende værdier, men en frihed, der sætter sig selv på spil.

Digtet spiller endvidere på modsætningen mellem udsagn og udsigelsen, dvs. måden hvorpå udsagn fremsættes. Når vi bliver ved med at læse digtene, ignorerer vi nemlig, at jeget beder om, at vi ikke læser dets digte, der imidlertid fordrer en læsning for at blive til. Vi ignorerer jegets udsagn, men ikke digtenes udsigelse, der fortsat kræver en læsning for at være til. Dermed gør digtene også opmærksom på subjektets spaltning mellem udsagn og udsigelse. Subjektet er spændt ud mellem udsagn og udsigelse, idet udsigelsen altid rummer en anden dimension end udsagnet.

Skinnebachs 'jeg' mishandler eller misbruger her sin læser, eller læseren må hæfte sig til disse digte som en anden misbruger. Det sker også ved, at jeget qua digter opstiller sig som et socialt menneske, der er tvunget til at lære læserens 'fladlandede' sprog. Normalt anser man digte for at udgøre et særligt sprogligt felt, der undslipper de alment udbredte sociale og politiske diskurser, men digtet vender på skrømt forholdet om: Digte udgør et socialt felt, mens det fladlandede sprog udgør et forlis i skriftens pool. Digtet repræsenterer subjektet, mens læseren udgør de udbredte sociale diskursers fladlandede sprog. Alligevel skulle det tilbyde en belønning efter hver sætning, men vel at mærke en belønning, der består i øjnenes forvirring omkring linjebruddets tydelighed, dvs. ved enjambement. Hermed går jeget også i opløsning, og den instans, der taler i digtet, er ikke længere et jeg. Udsagnets jeg opløses til fordel for udsagn, der stammer fra en kilde og som defineres af en udsigelse, der har lighed med det ubevidste. Der er noget, der taler i digtet, men digtets 'jeg' ved ikke, hvad det er.

Der er ikke tale et samlet lyrisk jeg, som man ofte taler om i forbindelse med digte og som skulle være ansvarligt for alle digtets ord. Derimod underminerer digtet denne nykritiske antagelse af det lyriske jeg, der skulle formidle en særlig stemning til en given læser. Der er snarere tale om en tilstand, der minder om subjektet, der italesættes fra et ubevidste, som det ikke selv behersker. Det betyder også, at 'kommunikationen' mellem læseren og digterjeget, duet og jeget, går i stykker. Det fremgår tillige af, at duet, der læser digtet, befinder sig i en tidslig anden dimension end den, hvori digtet blev skrevet. Du og jeg er forskellige, men samtidig er duet det menneske, som jeget vil indoptages i ('drukne sig i'). Jeg ér dig, som der står (en omskrivning af Arthur Rimbauds kendte udsagn: "Je est un autre").

Jeget skriver ikke blot til en tilfældig læser, men er selv den første læser af det, der står skrevet, og er samtidig fraværende i det, der står skrevet. Dette er subjektets vilkår: At sige noget, som det ikke helt ved, hvorfra kommer og alligevel være i det, der siges, uden at kunne være helt identisk med det sagte. Det er oplevelsen af den grundlæggende fremmedgørelse, som alle er ramt af i sproget. Dette udgør endvidere en åbning mod det reelle og kroppens nydelse, som det også fremgår af inddragelsen af synsdriften og synet, objektet for synsdriften (blikket). Der ville intet digt være uden det blik, der forvirres af tekstens enjambement, men kun forlis i fladlandede sprog. Digtet fortæller os samtidig, at det ikke så meget er båret af oplæsningens modus, eftersom en oplæsning glipper mht. enjambement, som af blikkets bevægelser gennem digtets asemantiske vers.

Seksualiteten

Lad os se nærmere på seksualitetens betydning i *Min misbruger*. Først og fremmest kan det konstateres, at det er usikkert, hvilket køn jeget, der taler og/eller som italesættes i digtene, har. Nogle gange synes det at være knyttet til et mandligt køn, andre til et kvindeligt. F.eks. kan det antages, at jeget er kvinde, når det henvender sig til sin smukke mand (s. 6), mens det er en mand, når liderlighedens skæg skal barberes (s. 18). Hvor Plambecks digtsamling beskriver angsten i forhold til den usikre kønsidentitet, lever Skinnebachs digte den, så at sige, ud.

Digtsamlingens sidste afsnit hedder: "Læs mig! Jeg har store bryster". Dette afsnit kan naturligvis, som overskriften lægger op til og som dekonstruktionens Poul de Man gjorde til sit varemærke, læses som en allegori for selve digtsamlingen (det er specielt tydeligt med

ordene 'social' og 'skamrider' (s. 58 og s. 60), der udgør en gentagelse af ord fra digtet, som er diskuteret ovenfor). Vi kan også læse overskriften, som om vi 'læser' vores køn, men pointen er naturligvis, at vi ikke kan læse vores køn, da det tilhører det reelle.

Læseren af digtene (eller duet) i det afsnit synes snart at være en magtperson (en mester, som der står nogle gange i digtsamlingen), snart en mulig læser og snart en mand, som kvinden har et forhold til. Dette fremgår også af følgende:

> Mens jeg
> tisser på dig
> er syv lande
> underlagt
> dine ønskers
> love
> men jeg
> jeg bryder
> alle love
> med dråber
> i en (i
> princip
> pet)
> uendelig
> deling
> af velfærdens
> goder
> og løfter
> jeg, statsløse
> rytterske!
> Jeg, sociale
> menneske!
> (s. 58)

Vi kender vendingen 'sociale menneske' fra digtet, som vi så på ovenfor: Digteren/jeget/kvinden henvender sig til magtmennesket/læseren/manden og bryder dennes love ved at tisse på dem. Magtmennesket/manden/læseren får følgelig sin sag for:

> Jeg ved ikke hvad
> jeg skal fortrække
> når du får udløsning
> og bliver flov
> undskyldende
> medgørlig
> eller lige før
> når jeg har dig
> i munden
> og kan rive dig
> helt ud af dit selv
> (s. 61)

Det er et billede på, hvad der sker både i den seksuelle akt og når vi læser digte: Vi møder det reelle og bliver ude af os selv. Lad os slutte af med dette digt:

> To hvide hesteføl
> dier ved mit bryst
> det ene hænger lidt

og er fyldt med sten
det andet giver mælk
forgivet af kokain
og sprut
jeg drømmer om sletter
og bjerge
og en hurtig død
og børn der ligner
uskadelige guder
Hvis du vil kende mig
må du sende mig
et ribben fra din elskede
og en forsikring
om din lyst
til faderskab
(s. 64)

Digte forfører, indgyder syner, som kokain gør, og repræsenterer døden som stenene i kvindens bryst. Digte fremskriver drømme om sletter og hurtig død, men også om børn, noget der affødes af dem, om børn der ligner uskadelige guder. Kvinden repræsenterer endvidere en farlig forførelse, en særlig død, samtidig med hun selv drømmer om en hurtig død. Hvis duet skal lære hende at kende, må det sende hende et ribben fra sin elskede. Ideen om faderskab lægger op til, at dette du har mandligt køn, - men fra hvem skal det da sende dette ribben? Fra den mand eller kvinde, som dette du elsker? Det er ikke noget entydigt svar på dette spørgsmål i digtet, der derimod slår et trekantsdrama an.

Derimod er det klart, at digtet her genoptager den mytiske udveksling af fallos, som vi kender den fra *Biblen*. En mand (Adam) skal afgive sit ribben, sin fallos, til en kvinde (Eva), der dermed får fallos fra manden, - i *Biblen* formidlet af Gud. Senere får Adam sin fallos igen, da Eva har spist af kundskabens træ. Her er det manden, der skal tage fallos fra sin elskede og give den til denne kvinde, der opfordrer ham til det. Denne kvinde er imidlertid ikke kun forførende, forførende farlig, et uudholdeligt aspekt, men også umulig at fastholde og begribe, - som de digte, hvori hun optræder.

Den poetiske effekt i psykoanalysen

Som anført, er der en lighed mellem digtes sprog, herunder deres relation til det reelle, og den psykoanalytiske akt. De fortolkninger, der fremsættes i analysen, kan på ingen måde samles i en særlig meningshorisont, ligesom en psykoanalyse aldrig kan blive til en romanhistorie eller en særlig narrativ fortælling. Eller rettere er det kun den hermeneutiske psykoanalyse, der ikke kan acceptere, at der er noget, der ikke kan forstås, som forsøger at gribe alting i en hermeneutisk meningshorisont og skabe en transparent dimension i fortællingen. Sådanne tvangsneurotiske, hermeneutiske forsøg på at udelukke det reelles indtrængen eller væsentlighed for subjektet ses også i narrative terapier, der vil indordne analysandens ord i en fortælling, men enhver, der har den mindste analytiske erfaring og som har vovet at lade analysandens egen tale være retningssnor herfor, ved, at der aldrig er en samlet, kohærent eller anderledes velformet fortælling i subjektets tale. Subjektets tale er både asemantisk og ikke-narrativ.

Med Lacan optik handler det derfor ikke om mening eller den form for overføring, der søger mening i det ubevidstes dannelser (jf. Pierre-Gilles Guéguen: ”Lacanian Interpretation”, s. 66). Subjektets forhold til reelle rummer en form for ikke-mening, der ikke kan gribes i talen, men som har lighed med skriften eller bogstavet. Det betyder, at det, der ’læses’ i analysen, er det, der høres i analysandens tale på baggrund af det, der ikke kan siges, dvs. det

reelle. Talen bearbejdes af en tavs verden. Den pludselige afslutning af analysen, fremhævelsen af bestemte ord og de korte seancer peger alle i retning af at fremhæve forholdet til det reelle.

Før påbegyndelsen af en analyse befinder subjektet sig i en form for hjemløshed, i en særlig ømtålelig tilstand. Psykoanalysen giver derimod plads til subjektet i det sprog, der er dets eget og som ikke kan reduceres til et semantisk eller semiotisk sprog. Ethvert subjekt har sit eget sprog, taler på egen vis og fremsætter ordene på ganske bestemt måde, hvilket Lacan markerede med sin idé om det symbolske, der ikke udgør et synkront udsnit af sproget (*le langage*), som Sausurre opererede med i sin særlige semiotik, men den specifikke plads, som subjektet har i det. Lacan fremhævede det endvidere med sin idé om *lalangue*, som er en sammenskrivning af *la langue*, der både betyder sprog, modersprog og tunge. Pointen er, at ethvert subjekt har sin egen indgang og fundet sin egen plads i sproget, som det, så at sige, har fået ind med modermælken. Det er via arbejdet i/med *lalangue*, at forholdet til det reelle udfoldes.

For en sikkerheds skyld bør det måske anføres, at det ikke drejer sig om en brutal konfrontation med det reelle og den nydelse, der er forbundet hermed og som ellers udfoldes i f.eks. seksuel henseende eller ved indtagelse af alkohol. Det drejer sig derimod om, at subjektet får mulighed for at regulere sit forhold til det reelle, de former for nydelse som det har udfoldet i forhold til det reelle og evt. ændre de symptomer, der hidtil har hersket i dets liv. Når det ubevidste i kraft af dette arbejde berører det reelle, kan symptomer ophøre eller ændre form, og det ubevidste optræder ikke længere som et orakel, hvis mening skal udlægges og tydes. Det bør også understreges, at den fortolkning, det drejer om, ikke er analytikerens, men analysandens, hvis arbejde og plads i sproget derfor har stor lighed med et jegs plads i digte. Det tales og italesættes på en og samme tid, ikke blot i forhold til sproget som sådan, men også i form af en særlig sproglig væren, *lalangue*, idet det ubevidste fortolker, samtidig med at det berører det reelle.

Det kan også forstås som, at det ubevidste (der er struktureret) som sprog hælder over i det reelle, berører det på særlige punkter. Indtil det sker, fortolker det ubevidste blot med en særlig puls og med særlige former for tegnsætning og afbrydelser. Der eksisterer i øvrigt ikke noget ubevidste uden denne form for tegnsætninger og afbrydelser. Når analytikeren lejlighedsvis fortolker analysandens tale, fortolker han (kun) dets opvågnen. ”Det ubevidste fortolker, og det ønsker at blive fortolket. (…) For at sige det anden vis: at fortolke er at tyde [”dechipher”: dele op i chifre]. Men at tyde [”dechipher”] er at sætte chifre.” (Jacques-Alain Miller: ”Interpretation in Reverse”, s. 71; m. indskud) Chifre som gådefulde bogstaver, skrift, der kan klippes i (jf. den bratte afslutning af en seance), hvormed det reelle atter introduceres.

Vender vi tilbage til digtenes egenart, er det tydeligt, at ideen om det ubevidste, der fortolker og sætter chifre, har en klar lighed med den måde, hvorpå digte fungerer. De er sproglige fænomener, som hverken digteren qua forfatter eller jeget i en tekst kan hævde at beherske fuldt ud. Digte er heller ikke meningsfulde universer med evt. punkter for ikke-mening, der kan ophæves i en hermeneutisk fortolkningsakt. De er derimod sproglige fænomener, der i skriftens form dels påkalder sig en oplæsning, der i et eller andet omfang bryder med den typografiske opsætning, og dels introducer det reelle, berører det, ligesom de poetiske effekter i psykoanalysen gør. Det er på disse centrale punkter, at der er en slående lighed mellem digte og psykoanalysen. Det udelukker ikke, at hensigten med en analyse ikke er at skabe digte eller en skrift, der kan forstås som digte, men at lette subjektets forhold til det reelle, hvorimod digte udgør det reelles optakt i en form, som vi lige kan holde ud. De er sproglige gab, hvori det reelle eller en gådefuld rest hviler.

Forskellen til *storytelling* og hermeneutikkens jagt på mening er tydelig. Digte og analysandens tale rummer et det-vil-intet-sige, der befinder sig uden for den hermeneutiske tendens til at ville-sige-alt og den form for transparens og historie, der hersker i vores tids

storytelling. Der er i begge tilfælde tale om, at ordene rummer en advarsel mod at tro på dem eller i hvert fald på deres mulige mening (jf. Skinnebach, der frabeder sig læserens interesse; se i øvrigt Philippe Lacoue-Labarthe: *La poésie comme expérience*, s. 24 og s. 33). Dette vil-intet-sige er dog ikke det samme som ikke at ville sige noget, eftersom digte og analysanden på hver deres måde vil sige eller fremskrive noget, men netop et intet (det reelle), der underminerer enhver form for *storytelling*.

Referenser

Baudelaire, Charles: *Syndens blomster*. København: Rosenkilde og Bagger, 1979.
Cromwell, Susanne: ”Ordet”, i www.digte.dk.
Guéguen, Pierre-Gilles: ”Lacanian Interpretation”, i *Bulletin of the NLS*, 4, 2008.
Lacan, Jacques: *Encore*. Paris: Seuil, 1975
Lacoue-Labarthe, Philippe: *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1997.
Jacques-Alain Miller: *Un effort de poésie*. Upubliceret seminar, 2002-2003.
Miller, Jacques-Alain: ”Interpretation in Reverse”, i *Bulletin of the NLS*, 4, 2008.
Plambeck, Dy: *Buresø-fortællinger*. København: Gyldendal, 2005.
Rasmussen, René: *Lacan, seksualitet og sprog – en introduktion*. København: Forlaget Spring, 2009.
Rilke, Rainer Marie: *Duino elegierne*. København: Gyldendal, 1982.
Salmon, Christian: *Storytelling*. Paris: La Découverte, 2008.
Skinnebach, Lars: *Din misbruger*. København: Gyldendal, 2006.
Weiss, Steffen: ”*Quasimodo, klokkerne ringer på Rørsangervej*”, i www.digte.dk.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/036/

Generalistens dilemma? Tre essäister i samtidens litterära offentlighet

Emma Eldelin
Institutionen för kultur och kommunikation,
Linköpings universitet
emma.eldelin@liu.se

Essän som genre befann sig länge i symbios med den borgerliga offentlighet som växte fram i Europa under 1700- och 1800-talen. Paralleller kan t.ex. dras mellan borgerlighetens salongs- och kaffehuskulturer och det konverserande tilltal som utvecklades i den personliga essän i Montaignes efterföljd. Även om essän vände sig till en icke-specialiserad publik var förutsättningen att författare och läsekrets delade ett slags kultur- och värdegemenskap. Övertygelsen om kulturellt samförstånd gjorde det möjligt för essäisten att uttala sig som ”lärd generalist”, men också att tilltala läsaren som en jämlike i fråga om bildning och kunskaper.

I Sverige utvecklades medvetandet om essän som litteraturart förhållandevis sent med en höjdpunkt under 1920-talet. Under senare decennier har vi sett många svenska författare som anknutit till essäformen, men i en tid då villkoren för litteratur och kunskapsförmedling på ett grundläggande sätt förändrats av fortlöpande demokratiseringsprocesser. Idag utmanas den klassiska bildningstanken av den kunskapsmässiga specialiseringen liksom av en expanderande medie- och populärkultur.

I denna artikel belyses några aspekter av de samtida villkoren för den typ av essä där essäisten uppträder som lärd generalist. Utgångspunkt tas i den litteraturkritiska receptionen av tre essäböcker från senare decennier: Peter Nilsons *Solvindar* (1993), Peter Englunds *Brev från nollpunkten* (1996) och Nina Burtons *Den nya kvinnostaden* (2005).

Generalistens dilemma? Tre essäister i samtidens litterära offentlighet

Essän har ofta förknippats med borgerlighetens kulturyttringar och som genre befann den sig länge i symbios med den borgerliga offentlighet som växte fram i Europa under 1700- och 1800-talen. Paralleller skulle exempelvis kunna dras mellan de salongs- och kaffehuskulturer som fungerade som borgerliga samtalsarenor och det förtroligt konverserande läsartilltal som präglar många essäer från denna tid, i synnerhet i den anglosaxiska traditionen.[1] Även om essäisten i första hand vände sig till en icke-specialiserad publik skrev denne utifrån tanken att han (för essäisten var vid denna tidpunkt i de allra flesta fall en man) med den tänkta läsekretsen delade ett slags kultur- och värdegemenskap. Övertygelsen om kulturellt samförstånd gjorde det möjligt för essäisten att uttala sig som ”lärd generalist”, men också att tilltala läsaren som en jämlike i fråga om bildning och kunskaper.[2]

Inom essäforskningen har det varit vanligt att förklara essäns marginalisering i modernitet med hänsyn till den samhällsutveckling som inneburit en tillbakagång för de borgerliga idealen. Speciellt gäller det kanske den typ av essä som på engelska kallas *personal essay* och som utmärks av sitt personligt informella tilltal. Den amerikanske författaren och essäisten Phillip Lopate har exempelvis hävdat att ett av de tänkbara skälen till den ”personliga” essäns tillbakagång skulle vara att det inte längre finns någon allmänt delad uppfattning om en kulturell gemenskap. I avsaknad av en sådan gemensam kultur – Lopate anser förvisso inte att den någonsin har varit universell – har många essäister under senare tid ersatt lärda referenser med personliga erfarenheter och hänvisningar till aktuella fenomen i populärkulturen. Dessutom har den ökade specialiseringen gjort det svårare för essäisten att uttrycka sig med auktoritet som ett slags lärd generalist, menar Lopate.[3]

Även om Lopate främst berör essäns position i senare tids amerikanska offentlighet kan det vara värt att relatera hans beskrivning till svenska sammanhang. Finns det i dag någon svensk essäistik som tar sig formen av ”elegant lärdom eller personlig livshållning”, och som därmed kan tyckas ha förbindelser med äldre tiders essätradition?[4] I den hittills enda större studien om essän i Sverige framställer Göran Hägg 1920-talet som essäns blomstringstid. Den essäistik som då skrevs var mer medvetet litterär och innehållsmässigt varierad än tidigare – såväl litteraturkritik, reseskildringar, naturbeskrivningar som populärhistoria kunde anta essäns form. Författare som Klara Johanson (1875–1948) och Frans G. Bengtsson (1894–

1 I Jürgen Habermas (f. 1929) teori om den ”borgerliga offentligheten” framskymtar ibland referenser till den tidiga engelska tidskriftsessän (*periodical essay*, också kallad *moral essay*) som ett inslag i den engelska kaffehuskultur som fungerade som en av den borgerliga offentlighetens mötesplatser. Habermas är dock snabb att betona att den borgerliga offentlighetens kommunikationsform är den kritiska diskussionen snarare än den sällskapliga konversationen. Se vidare Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet: Kategorierna ”privat” och ”offentligt” i det moderna samhället* (1962), 3:e uppl., Lund: Arkiv, 1998, s. 25–51. Den sällskapliga konversationen har dock haft en avgörande betydelse för essäns historia, varför det är tveksamt om Habermas ger en adekvat bild av essäns funktioner i den borgerliga offentligheten. Om essän som ”conversational”, se t.ex. Phillip Lopate, ”What Happened to the Personal Essay?”, i Robert L. Root & Michael Steinberg (red.), *The Fourth Genre: Contemporary Writers of/on Creative Nonfiction*, 4 uppl., New York: Pearson/Longman, 2007, s. 387. Jfr Gerhard Haas, *Essay*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1969, som lyfter fram essäns ”Gesprächscharakter” (s. 48ff).

2 Phillip Lopate, ”What Happened to the Personal Essay?”, 2007, s. 384–391. Jfr Haas, *Essay*, 1969, s. 80f; Peter France, ”British and French Traditions of the Essay”, i Charles Forsdick & Andrew Stafford (red.), *The Modern Essay in French: Movement, Instability, Performance*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005, s. 26f.

3 Lopate, ”What Happened to the Personal Essay?”, 2007, s. 387f.

4 Citatet från Per Rydéns beskrivning av essän i *Nationalencyklopedin*, band 5, Höganäs: Bra Böcker, 1994.

1954) var några av dem som blev mönsterbildande. Hägg hävdar att de uppfattningar om essän som litteraturart som formades på 1920-talet blev bestående fram till 1960-talet, ”då genomgripande förändringar i litteraturens yttre villkor blir märkbara och drabbar essäistikens traditionella former i kanske än högre grad än andra genrers”.[5]

Hägg diskuterar inte essän i Sverige under senare hälften av 1900-talet, men jag menar att den även fortsättningsvis har använts som form för lärda och personliga reflektioner. Syftet är här därför att belysa några aspekter av de samtida villkoren för den typ av essä där essäisten uppträder i rollen som ”lärd generalist”. Historiskt sett har essän och essäisten ofta associerats med begrepp som lärdom och bildning, vilket har antytt något om en av essäns offentliga funktioner i äldre tid.[6] Bildningsbegreppet har dock vid flera tillfällen under 1900-talet utmanats av samhällsutvecklingen. Även om det hade en stark position exempelvis i svensk arbetarrörelse är det rimligt att tänka sig att såväl den ökade kunskapsmässiga specialiseringen som demokratiseringen av utbildningsväsendet under efterkrigstiden har inneburit att en mer traditionell bildningssyn förlorat sin betydelse. Idéhistorikern Bernt Gustavsson har exempelvis hävdat att bildningsbegreppet från efterkrigstiden och framåt har urvattnats och att det inte längre fungerar som ett levande ideologiskt begrepp på kulturens och utbildningens område i Sverige.[7] Frågan är vad denna utveckling har betytt för en genre som varit så nära förknippad med bildning hos såväl författaren som läsaren.

Med utgångspunkt i den litteraturkritiska receptionen av tre essäböcker, Peter Nilsons (1937–1998) *Solvindar* (1993), Peter Englunds (f. 1957) *Brev från nollpunkten* (1996) och Nina Burtons (f. 1946) *Den nya kvinnostaden* (2005), diskuteras denna problematik utifrån de författarroller dessa författare har tillskrivits i offentligheten, vilket också kan antyda något om tänkbara offentliga funktioner för denna typ av skrivande i vår tid. En viktig fråga är vad som ligger till grund för essäistens auktoritet i dessa fall och hur detta förhåller sig till det faktum att författarna uppträder som generalister, snarare än specialister. När jag här intresserar mig för essäns ”generalistiska” ansats använder jag inte uttrycket i värderande mening. Med generalist avser jag här en ”forskare eller tänkare som vill skapa överblick och sammanhang i en värld av långt driven specialisering”.[8] Generalisten ställs ofta i motsats till specialisten, men i detta fall rör det sig om tre författare med akademisk examen som väljer författarskapets bana och som i egenskap av essäister ofta rör sig över ämnesområden där de inte har bedrivit egen forskning. Författarna uppträder i sina essäböcker inte som fackmän utan ger uttryck för ett personligt och i den meningen mindre sakligt perspektiv.[9] Detta behöver inte betyda att de inte har en omfattande beläsenhet inom det aktuella området, men den personliga och ofta litterärt syftande formen skiljer denna typ av skrivande om sakförhållanden från mer akademiskt erkända skrivformer.

När essäforskare har diskuterat essäns och essäistens auktoritet har man dock ofta hävdat att det är stilen och det personliga uttryckssättet som är avgörande för läsarens uppskattning av essän, i högre grad än bildning och beläsenhet.[10] Vad som då aktualiseras är frågan om essäns position som *litteratur* eller snarare dess pendlande mellan olika poler – skönlitteratu-

---

5 Göran Hägg, *Övertalning och underhållning: Den svenska essäistiken 1890–1930* (diss.), Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1978, s. 74ff. Citat s. 76.

6 Essäns relation till bildningen har uppmärksammats fr.a. i tysk essäforskning. Se t.ex. Ludwig Rohner, *Der deutsche Essay: Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*, Neuwied: Luchterhand, 1966, s. 101, 119, 351, 372, 506. Jfr Haas, *Essay*, 1969, s. 38, 80f.

7 Bernt Gustavsson, *Bildning i vår tid: Om bildningens möjligheter och villkor i det moderna samhället*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1996, s. 30f.

8 ”Generalist” i *Nationalencyklopedin*, band 7, Höganäs: Bra Böcker, 1992.

9 Jfr Magnus von Platen, ”Essayn”, i förf:s *Skandalen på Operakällaren och andra essayer*, Stockholm: Fischer, 1996, s. 115f.

10 För referenser, se vidare avsnittet ”Essäistens auktoritet” nedan.

ren och olika typer av facklitteratur. I litteraturkritiken i de här aktuella fallen – som gäller Nilsons, Englunds och Burtons essäböcker – uttrycks den typiska spänning som ofta präglar receptionen av verk i essägenren: å ena sidan räknas de som facklitteratur eller sakprosa, å andra sidan framhålls texternas litterära kvaliteter. När materialet diskuteras nedan inleder jag därför med ett avsnitt som berör hur recensenterna förhåller sig till dessa verk som litteratur och uttrycker föreställningar om verkens genretillhörighet; därefter tar jag sikte på de författarroller som essäisterna tillskrivs i litteraturkritiken och vilka faktorer som tycks fungera auktoritetsskapande i dessa fall.

I första hand har jag studerat recensioner av ovan nämnda verk.[11] I viss utsträckning har jag dock även uppmärksammat författarnas egna tankar om essän, eftersom jag menar att det är intressant att se huruvida det finns överensstämmelser eller skillnader mellan de idéer om essän som uttrycks hos recensenter respektive författare. Därtill har jag även lagt vikt vid vissa aspekter av det som litteraturteoretikern Gérard Genette kallar *paratexter*, sådana ”texter” som inte hör till verkets huvudsakliga innehåll men som åtföljer det och påverkar läsningen av det, exempelvis titlar och undertitlar, baksidestexter, eventuella förord eller efterord, men också i vidare bemärkelse sådan information som rör författarens utbildningsbakgrund eller kön och de föreställningar som är knutna till denna information.[12]

Författare och verk

Några kommentarer om valet av författare och verk är på sin plats. De författare vars essäböcker här ska fungera som utgångspunkt – Nilson, Englund och Burton – har valts för att jag uppfattar dem som representanter för och förnyare av de uppfattningar om essän som i Sverige medvetet tog form under 1900-talets första decennier. De har använt essäformen för att skriva personligt om sakförhållanden genom att kombinera djupgående beläsenhet med litterära ambitioner, och i sitt essäistiska skrivande har de haft en ambition att söka samband mellan områden och kunskaper. De illustrerar därmed vad jag skulle vilja kalla en ”generalistisk” och syntetisk ansats. I den litterära offentligheten har deras skrivande och de själva som författare associerats med begrepp som bildning, folkbildning och lärdom, vilket gör dem intressanta för studiens utgångspunkter.

Peter Nilson representerar med sin skolning som astronom ett för svensk essäistik mindre vanligt ämnesområde – det naturvetenskapliga – men har ständigt kontrasterat de naturvetenskapliga perspektiven med idéhistoria, mytologi och fantastik. *Solvindar* har av Nilson själv framställts som den tredje delen i en trilogi som föregåtts av *Stjärnvägar* (1991) och *Rymdljus* (1992), vilka varit ”tre försök att beskriva vår tids världsbild och att se oss själva som medborgare i universum”.[13] Nilson har ofta använt essäbegreppet för att beskriva sina mer faktaorienterade texter och gör så även i *Solvindar*.[14] I ett författarlexikon har han hävdat att han i den svit som inleddes med *Stjärnvägar* rör sig ”i en gränsmark mellan naturvetenskaplig essäistik och skönlitteratur”.[15] En liknande beskrivning kan ges de bägge romaner som följde på essätrilogin, *Rymdväktaren* (1995) och *Nyaga* (1996), som båda är fiktiva berättelser med essäistiska inslag. Nilsons hela författarskap präglas av en kontinuerlig växelverkan mellan

11 Materialet har samlats in med hjälp av Bibliotekstjänsts databas Artikelsök. Peter Nilsons *Solvindar* har enligt databasen fått 28 recensioner, Peter Englunds *Brev från nollpunkten* 24 och Nina Burtons *Den nya kvinnostaden* betydligt färre, enbart 13 recensioner.

12 Se vidare Gérard Genette, *Paratexts: Tresholds of Interpretation* (1987), Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 1–15.

13 Peter Nilson, *Solvindar: En bok om rymd och människor*, Stockholm: Norstedt, 1993, s. 225.

14 Ibid., t.ex. s. 76, 186, 200.

15 Peter Nilson, ”Nilson, Peter”, i Bo Heurling (red.), *Författaren själv: Ett biografiskt lexikon av och om 1 189 samtida svenska författare*, Höganäs: Bra Böcker, 1993, s. 248.

romanerna och essäerna vad gäller såväl stoff och idéer som litterära grepp och komposition.[16]

Historikern Peter Englund är som författare kanske mest känd för sina omfattande historieskildringar inriktade på svenskt 1600-tal (*Ofredsår* (1993), *Den oövervinnelige* (2000)), men han har även givit ut tre essäsamlingar: *Förflutenhetens landskap* (1991), *Brev från nollpunkten* (1996) och *Tystnadens historia och andra essäer* (2003). Englund är även den som i störst utsträckning har publicerat sina texter i tidningar och tidskrifter innan de utgivits bearbetade i essäsamlingens form. Flera av texterna i *Brev från nollpunkten*, vilka tematiskt rör sig kring 1900-talets stora katastrofer i anslutning till första och andra världskriget, har i tidigare versioner funnits att läsa i *Expressen*, *Moderna Tider* och *Populär Historia*. Englund är också den av de tre som mest frekvent använt begreppet ”essä” i undertitlar – vilket gäller för samtliga essäsamlingar han publicerat hittills. I förordet till *Brev från nollpunkten* uttalar sig Englund om varför han i detta fall använt essän som form:

> […] detta handlar om stoff som jag på grund av egen okunnighet bara kunnat närma mig i essäns form. Ordet essä betyder, som alla vet, »försök«, och dessa stycken är det i ordets båda bemärkelser: de är skisser, skisser ytterst komna ur egna försök att förstå.[17]

Englund refererar här till essäbegreppets bokstavliga betydelse (franskans *essai* betyder ’prov’, ’försök’), men tycks även använda det som ett slags ödmjukhetsformel – han poängterar att bokens ämne inte är originellt och att han inte själv utfört någon grundforskning, men att själva skrivandet om något kan vara ett sätt att förstå det.[18] Med Genettes perspektiv kan ovanstående citat tolkas som författarens paratextuella uttalande om verkets genreintention som varande en annan och mindre anspråksfull än den akademiska forskningens, vilket förstärks då Englund i efterordet hävdar att boken ”*blott* [min kurs.] är en samling essäer och inte ett akademiskt specimen”.[19] Samtidigt etableras här en förbindelse mellan generalistens perspektiv och essän som form, då essäns försöksmässighet blir en frihet att försöka förstå och knyta samman historiska skeenden på ett nytt sätt. På detta sätt fungerar förordet som ett slags motivering till boken.

Nina Burton har med såväl essäer som debattartiklar om essäns ställning framträtt som en tydlig aktör i senare tids svenska essädebatt.[20] Redan innan *Den nya kvinnostaden* gav hon ut ett flertal böcker som kan beskrivas som essäsamlingar, exempelvis *Det splittrade alfabetet* (1998) och *Det som muser viskat* (2002), men hon är också poet genom diktsamlingar som *De röda minustalen* (2000) och *Ett svar i tjugofyra skärvor* (2008).

Det kan ifrågasättas om *Den nya kvinnostaden* – en genomkomponerad bok på drygt 400 sidor som i ett antal tematiska kapitel berättar om kvinnliga pionjärer på alla tänkbara områden – kan beskrivas som en essä, åtminstone om vi utgår från sådana definitioner av essän

16 Jfr Beata Agrell, ”En fantasi över tomma intet”, i Lars Lönnroth, Sven Delblanc & Sverker Göransson (red.), *Den svenska litteraturen: 3, Från modernism till massmedial marknad* (1989/1990), ny, rev. uppl., Stockholm, 1999, s. 600f.

17 Peter Englund, *Brev från nollpunkten: Historiska essäer*, Stockholm: Atlantis, 1996, s. 9.

18 Ibid.

19 Ibid., s. 273.

20 Se Nina Burton, ”Det grymma essämordet i biblioteket”, i *Dagens Nyheter* 7.5.2003; dens. ”Utan egen plats är essän hemlös”, i *Dagens Nyheter* 14.5.2003 och ”Om definitionen av skönlitteratur”, i *Dagens Nyheter* 28.5.2003. Jfr även dens. ”En formel för frihet: Om Ellen Key, kvinnligheten och essäns essens”, i *Litterär kalender: 2004; Ellen*, Stockholm: Norstedt, 2004; ”Essävandring”, i *Författaren* nr 4/5 2007, och senast ”Arvet efter Montaigne växer och frodas”, i *Svenska Dagbladet* 30.5.2009.

som betonar dess begränsade omfång.[21] På senare år har det dock blivit allt vanligare att begreppet används inte bara om korta, icke-fiktiva prosatexter utan även om monografier.[22] Burton har även i första hand skrivit essäer direkt för bokformatet.

När Burton själv beskriver bokens karaktär i sin prolog använder hon inte essäbegreppet, utan omtalar den i stället som ”en bok med fakta, berättelser och reflexioner om många områden”, ”en reseskildring från en skingrad stad”, en ”egenmäktig encyklopedi” och ”en bok om gränsöverskridande”.[23] I en debattartikel några år tidigare kallar hon dock sin kommande bok för en ”essäbok”.[24] *Den nya* kvinnostaden har även en uppläggning snarlik den tidigare volymen *Resans syster, poesin* (1993), som i undertiteln kallas ”essäer och tolkningar”.[25] I recensionerna beskrivs *Den nya kvinnostaden* dessutom i flera fall som ”essäistisk” och författaren framställs som essäist, vilket gör receptionen intressant att studera här.

Utifrån ovan beskrivna urval gör jag inte anspråk på att dra några allmänna slutsatser om essäns position i den samtida svenska litterära offentligheten (med tanke på den stora variationen i användningen av essäbegreppet i dag torde det vara mycket svårt), men jag menar ändå att det utifrån de valda exemplen är möjligt att urskilja några av de samtida villkoren för en typ av essäskrivande som varit vanligt i essäns tradition. Nedan följer nu två avsnitt där materialet diskuteras, först utifrån frågan om essän som genre och litteratur, och därefter med sikte på de författarroller essäisterna tillskrivs i litteraturkritiken. Avslutningsvis följer en kort reflektion kring denna essätyps tänkbara funktioner i samtidens offentlighet.

Essän som genre och litteratur

Våren 2003 initierade Nina Burton en debatt på *Dagens Nyheters* kultursida utifrån frågan om essäns relation till skönlitteraturen. Burton utgick från bibliotekens klassificering av essäer och hävdade att essän skingrats som genre eftersom den i huvudsak sorterades som facklitteratur och efter innehåll och inte som skönlitteratur och efter form.[26] Den debatt som Burton startade illustrerar den ständigt återkommande frågan om essäns oklara position i relation till såväl skönlitteraturens som facklitteraturens genrer. I ett forskningsprojekt om svensk sakprosa konstaterades nyligen att essän och annan ”litterär sakprosa” tycks ”leva ett osäkert liv mellan anspråken på det värde som tillskrivs kunskap om verkligheten och det värde som tillskrivs konst”.[27] Det handlar alltså om texter som tar sin utgångspunkt i fakta men där författa-

21 T.ex. Hägg, *Övertalning och underhållning*, 1978, s. 13, 15. Jfr Thorkild Borup Jensen, *At tænke uden styrthjelm og knæbeskyttere: Om essayet som genre og det danske essay i det 20. århundrede*, København: Dansklærerforeningen, 1999, s. 31.

22 Jfr Rydén, som i *Nationalencyklopedin* skriver att ett av tecknen på att genren fått en förnyad aktualitet i Sverige är att ”man efter internationellt mönster betecknar monografiska framställningar som essäer”. Jfr även France, ”British and French Traditions of the Essay”, 2005, s. 40f. France konstaterar att det fr.a. inom den franska traditionen länge varit vanligt att använda essäbegreppet om monografier.

23 Nina Burton, *Den nya kvinnostaden: Pionjärer och glömda kvinnor under tvåtusen år*, Stockholm: Bonnier, 2005, s. 9.

24 Nina Burton, ”Utan egen plats är essän hemlös”, i *Dagens Nyheter* 14.5.2003.

25 Nina Burton, *Resans syster, poesin: En lyrisk karta på elva språk: Essäer och tolkningar*, Stockholm: FIB:s lyrikklubb, 1993.

26 Inläggen i debatten i *Dagens Nyheter* infördes 7.5, 10.5, 14.5, 17.5, 21.5 och 28.5.2003. Debatten kom i huvudsak att engagera några representanter för biblioteken och SAB:s klassifikationssystem och vid sidan av Burton ytterligare några författare och litteraturkritiker. Ett examensarbete har skrivits om debatten utifrån ett argumentationsanalytiskt perspektiv, men även frågan om klassifikationssystemet som symbolisk maktutövning tas upp. Se vidare Karin Lögdberg, *Svårt att dela upprördheten: Om essäer, klassifikation och makt*, examensarbete, Uppsala universitet: Institutionen för ABM, 2004, http://www.abm.uu.se/publikationer/2/2004/228.pdf. Hämtad 2009-10-19.

27 Boel Englund, Per Ledin & Jan Svensson, ”Sakprosa – vad är det?”, i Boel Englund & Per Ledin (red.), *Teoretiska perspektiv på sakprosa*, Lund: Studentlitteratur, 2003, s. 52.

ren gestaltar och förhåller sig till dessa fakta på ett personligt sätt. Frågan är om dessa ”dubbla” anspråk har uppmärksammats i recensioner av Nilsons, Englunds och Burtons böcker, och om det utifrån recensionerna går att urskilja huruvida essän betraktas som skönlitterär, facklitterär, eller kanske både och? Har frågan om genre haft någon betydelse i litteraturkritiken i dessa fall?

Inledningsvis kan det vara intressant att se till litteraturrecensionens paratexter, i detta fall huruvida de recenserade verken förts till en viss typ av kategori genom de vinjetter och kategorimarkörer som ofta finns på kultursidornas recensionsavdelningar.[28] Utifrån de valda exemplen har det varit vanligast att de har recenserats under mycket allmänna vinjetter som ”En ny bok”, ”Boken”, ”Böcker”, ”Litteratur” eller liknande – om sådana rubriceringar överhuvudtaget funnits. Av sådana kategoriseringar att döma görs ingen uppdelning efter genre eller utifrån facklitteratur och skönlitteratur. Undantag finns dock. I *Aftonbladet* liksom i *Allt om Böcker* recenseras Nilsons *Solvindar* under vinjetten ”Essäer”.[29] Likaså placeras Nina Burtons *Den nya kvinnostaden* i kategorin ”Essä” i *Aftonbladet*.[30] Det kan tolkas som att man här velat framhålla essän som en specifik genre eller recensionskategori. Ett liknande exempel finns i *Svenska Dagbladet*, där *Den nya kvinnostaden* recenseras som ”sakprosa”.[31] Sakprosa får dock ses som en vidare och mindre specifik term än ”essä”.[32] Det finns även några exempel på vinjetter som pekar mot verkets innehåll snarare än formen.[33] Dessa exempel är dock få.

Vad gäller själva recensionerna använder litteraturanmälarna ofta essäbegreppet för att beskriva samtliga tre verk som essäsamlingar eller essäböcker, eller författarna som essäister, men i de allra flesta fall sker detta utan vidare precisering. I några fall används andra beteckningar för att beskriva verken. Här lyfter jag endast fram de exempel där mer specificerade uppfattningar om genre uttrycks.

Recensenternas beskrivningar av verkens genreanknytning

Att Peter Englund själv använder ”essäer” i sin undertitel kan vara ett av skälen till varför recensenterna ofta refererar till begreppet för att beskriva hans texter. Detta i sig behöver dock inte betyda att man preciserar sin syn på essän. Betecknande är exempelvis att några recensenter använder ”essä” och ”uppsats” som synonymer.[34] Bland mer specificerade kommentatorer finns Hans Wallmark, som i *Nya Wermlands-Tidningen* menar att essän är en ”snabb” form, och Mikael Hermansson, som i *Borås Tidning* hävdar att det viktigaste i essäformen är att ”teckna ett större ämne”.[35] Mikael van Reis talar i *Göteborgs-Posten* om Englunds genre som en ”historieessäistik” som gestaltar historiska förlopp genom enskilda

28 Det är förstås svårt att fastslå vilken relation som finns mellan recensentens uppfattning och tidningsredaktionens kategoriseringar och rubriksättning. Överhuvudtaget tycks det vara nyckfullt till vilken typ av kategori olika verk förs i litteraturrecensioner.

29 Torsten Kälvemark, ”Spelar det någon roll i universum att vår själ finns?”, i *Aftonbladet* 30.8.1993; Örjan Abrahamsson, ”Kosmiska tankesprång”, i *Allt om Böcker* nr 5/6 1993, s. 77.

30 Jan Arnald, ”Geniala kvinnor!”, i *Aftonbladet* 4.10.2005.

31 Sture Linnér, ”Kvinnlig kavalkad fascinerar”, i *Svenska Dagbladet* 4.10.2005.

32 Jfr Englund, Ledin & Svensson, ”Sakprosa – vad är det?”, 2003, s. 51f.

33 Peter Englunds *Brev från nollpunkten* kategoriseras i *Aftonbladet* som ”Historia” (Göran Hägg, ”Briljant krigshistoria från en man som verkligen hatar krig”, i *Aftonbladet* 9.10.1996), och Burtons *Den nya kvinnostaden* i än mer preciserad riktning som ”Kvinnohistoria” i *Expressen* (Nina Lekander, ”Sök kvinnan”, i *Expressen* 4.12.2005).

34 Bengt Wallroth, ”Historiska essäer om krigets omänskligheter”, i *Kungliga Krigsvetenskapsakademiens Handlingar och Tidskrift* nr 3 1997, s. 147f; Torgny Neveus, ”Sotsvarta skärvor ur en mörk epok”, i *Upsala Nya Tidning* 9.10.1996.

35 Hans Wallmark, ”Det blodiga nittonhundratalet”, i *Nya Wermlands-Tidningen* 14.10.1996; Mikael Hermansson, ”Vem har rätt till historien?”, i *Borås Tidning* 9.10.1996.

livsöden men också söker orsakerna bakom dem. Psykologiseringen är ett av de drag som van Reis lyfter fram som en skillnad gentemot den akademiska historieskrivningen.[36]

Ytterligare en recension förtjänar att nämnas, eftersom recensenten tycks ställa krav på essän som han inte tycker att Englund lever upp till. Pauli Olavi Kuivanen menar i *Östgöta Correspondenten* att essän ger författaren ”frihet att ta ut svängarna, att helt enkelt ge sig ut på tunnare is”. Även om han anser att Englunds bok ”motsvarar […] alla krav som kan ställas på god folkbildning” – kombinationen av ”stilistisk förmåga” och ”källkritisk noggrannhet” – tycker han att boken har en ”lite försiktig prägel” och att det finns ”en ovilja att avvika för mycket från den breda vägen”. Kuivanen tycks anse att Englund inte har gjort bruk av essäns frihet, vilket kunde ”ha förvandlat en redan mycket bra bok till ett äventyr”.[37]

Vad gäller Burtons *Den nya kvinnostaden* varierar terminologin för hur boken beskrivs och ofta används flera genreantydande beskrivningar samtidigt. Nina Lekander framställer i *Expressen* boken som en ”essäistisk resa i tid och rum”, men beskriver den också som en ”lika personlig som poetisk encyklopedi”.[38] Sara Danius talar i *Dagens Nyheter* om boken som en ”livfull krönika” där ”[r]eseintryck varvas med filosofiska betraktelser, biografiska anekdoter med redogörelser för vetenskapliga upptäckter, kafésamtal med historiska utvikningar”.[39] Daniel Andersson menar i *Nerikes Allehanda* att *Den nya kvinnostaden* ”emellanåt närmast [är] essäistisk”.[40] Cecilia Bornäs i *Sydsvenska Dagbladet* kallar den ”essäbok” men samtidigt en ”samling biografier över kvinnliga pionjärer”.[41] Lennart Lindskog jämför i *Norrländska Socialdemokraten Den nya kvinnostaden*, som kallas ”essäsamling”, med Burtons tidigare bok *Resans syster, poesin*, vilken kallas ”reseskildring”.[42]

Lika ofta som recensenterna talar om *Den nya kvinnostaden* som en ”essäbok” eller som ”essäistisk” används alltså andra genreantydande ord eller beskrivningar. Den omtalas med mer eller mindre målande beteckningar som ”panorama”, ”kavalkad”, en ”samling biografier”, en ”vindlande historisk exposé” och ”encyklopedi”.[43] I flera fall finns en klar överensstämmelse mellan recensenternas beskrivningar och verkets paratexter. Den senare typen av texter, exempelvis förord eller baksidestexter, kan ses som sanktionerade av författaren även om det inte nödvändigtvis är författaren som skrivit dem.[44] På baksidestexten till *Den nya kvinnostaden* beskrivs boken som ”en bok som är flera böcker i en”. Den är både ”en samling biografier”, ”en resa i tid och rum”, ”ett panorama” och ”en sorts uppslagsverk”.[45] Detta kan jämföras med Burtons prolog, där hon bland annat beskriver sitt verk som ”reseskildring” och ”encyklopedi”.[46] Här tycks det alltså som om recensenterna till stora delar övertagit de beskrivningar om genre (eller kanske snarare överskridandet av genre) som redan formulerats av författaren och förlaget. I de fall de hänvisat till essäbegreppet har de snarast gått bortom

36 Mikael van Reis, ”Guide till undergången”, i *Göteborgs-Posten* 9.10.1996.
37 Pauli Olavi Kuivanen, ”Krigets byggherrar”, *Östgöta Correspondenten* 9.10.1996.
38 Nina Lekander, ”Sök kvinnan”, i *Expressen* 4.12.2005.
39 Sara Danius, ”Bländande kvinnohistoria”, i *Dagens Nyheter* 4.10.2005.
40 Daniel Andersson, recension av *Den nya kvinnostaden*, i *Nerikes Allehanda* 10.10.2005.
41 Cecilia Bornäs, ”Kvantfysik och köttfärssås”, i *Sydsvenska Dagbladet* 10.10.2005.
42 Lennart Lindskog, ”Burton höjer sig över genomsnittet”, i *Norrländska Socialdemokraten* 5.10.2005.
43 ”Panorama” används av Sture Linnér i ”Kvinnlig kavalkad fascinerar”, *Svenska Dagbladet* 4.10.2005 liksom av Kaj Fölster i ”En bok för humanister som vill ifrågasätta”, i *Humanisten* nr 1 2006, s. 26. ”Kavalkad” används likaså av Sture Linnér men också av Nina Lekander i ”Sök kvinnan”, *Expressen* 4.12.2005. Cecilia Bornäs kallar boken en ”samling biografier” i ”Kvantfysik och köttfärssås”, i *Sydsvenska Dagbladet* 10.10.2005. Uttrycket ”vindlande historisk exposé” används av Lennart Lindskog, ”Burton höjer sig över genomsnittet”, i *Norrländska Socialdemokraten* 5.10.2005. Annika J. Hagström talar om boken som ”encyklopedi” i ”Kvinnorna utanför männens historia”, i *Helsingborgs Dagblad* 8.10.2005.
44 Jfr Genette, *Paratexts*, 1997, s. 16–36, 196–236.
45 Burton, *Den nya kvinnostaden*, 2005, baksidestexten på skyddsomslaget.
46 Ibid., s. 13.

dessa beskrivningar, eftersom ordet ”essä” alltså inte används av författaren eller förlaget för att referera till *Den nya kvinnostaden* som *verk*. Däremot ges Burton som *författare* epitetet ”poet och essäist” på skyddsomslagets bakre flik. Några av hennes tidigare böcker beskrivs här även som ”essäböcker”.[47]

Det finns en genremässig aspekt som skiljer mottagandet av Peter Nilsons bok från Englunds och Burtons. I flera fall förknippar recensenterna nämligen *Solvindar* med begreppet ”populärvetenskap”.[48] I *Sydsvenska Dagbladet* kallas *Stjärnvägar*, *Rymdljus* och *Solvindar* exempelvis för ”en serie populärvetenskapliga *bungy-jumps*”, och i *Arbetet* omtalas *Solvindar* som populärvetenskap ”av bästa internationella klass”.[49] Det är tydligt att de recensenter som placerar *Solvindar* i en populärvetenskaplig kontext har ett behov av att markera distans till populärvetenskapen som lågstatusgenre.[50] Ett signifikativt exempel finns i *Vasabladet*, där Bertel Nygård försäkrar att Nilson inte hör till ”dilettanternas skara”, och att hans ”utomordentliga essäistik” får honom att associera till ”en annan mästare när det gäller att popularisera den teoretiska fysiken”, nämligen Stephen Hawking (f. 1942).[51] I just detta fall tycks dock *Solvindar* uppfattas som på en gång både populärvetenskap och essä. I andra fall verkar essä och populärvetenskap snarare betraktas som ömsesidigt uteslutande, som i *Arbetaren*, där Viveka Heyman hänvisar till att vetenskapsmännen numera ”ojar sig” över dålig populärvetenskap, men sedan konstaterar att Nilson inte behöver ta åt sig av denna kritik eftersom *Solvindar* inte är populärvetenskap utan ”essayistik kring astronomiska och andra lärda teman”.[52] Recensionerna speglar en oenighet i synen på essägenrens relation till populärvetenskapen som också återfinns i essäforskningen, där det finns de som hävdat att populärvetenskapen mycket väl har kunnat ta sig essäistisk form, medan andra velat markera distans till genren utifrån exempelvis skillnader i stilideal, ambitioner och målgrupp.[53]

Det är dock långt ifrån alla recensenter som framställer Nilsons bok som populärvetenskaplig. Gunnar Hillerdal hävdar i stället att Nilson mutat in en egen skönlitterär genre som

47 Ibid., författarpresentation på skyddsomslagets bakre flik.

48 I Burtons fall används begreppet i en recension, då hennes bok av Nina Lekander kallas ”populärvetenskap när den är som bäst” (”Sök kvinnan”, i *Expressen* 4.12.2005). Englunds bok omtalas vid några tillfällen med epitetet ”folkbildning”: av Göran Hägg, ”Briljant krigshistoria från en man som verkligen hatar krig”, i *Aftonbladet* 9.10.1996; likaså av Pauli Olavi Kuivanen, ”Krigets byggherrar”, *Östgöta Correspondenten* 9.10.1996. Begreppen pekar mot frågan om vilken författarroll essäisten tillskrivs, vilket diskuteras i nedanstående avsnitt.

49 Niklas Törnlund, ”Den osannolika jorden”, i *Sydsvenska Dagbladet* 30.8.1993; Allan Rydén, ”Vi och universum”, i *Arbetet* 22.10.1993.

50 Idéhistorikern Johan Kärnfelt har i sin avhandling om populärvetenskapens historia i Sverige konstaterat att även om den redan tidigare anklagats för ytlighet och populism så har det skett en tydlig förskjutning mot populärvetenskapen som underhållning snarare än folkbildning i takt med medialiseringen av samhället och i samband med att den har blivit journalisternas, snarare än forskarnas genre. Denna utveckling har enligt Kärnfelt bidragit till att populärvetenskapen förlorat sin tidigare auktoritet. Se vidare Johan Kärnfelt, *Mellan nytta och nöje: Ett bidrag till populärvetenskapens historia i Sverige* (diss.), Eslöv: Symposion, 2000, s. 286ff.

51 Bertel Nygård, ”När vågfunktionen kollapsar till verklighet”, i *Vasabladet* 22.10.1993. Jfr även Mats Gellerfelt, ”Astronom med fötterna på jorden”, i *Svenska Dagbladet* 30.8.1993; Örjan Abrahamsson, ”Kosmiska tankesprång”, i *Allt om Böcker* nr 5/6 1993, s. 77; Gunnar Broberg, ”Med drag under galaxerna”, i *Upsala Nya Tidning* 30.8.1993.

52 Viveka Heyman, ”Svindlande frågor”, i *Arbetaren* nr 47 1993, s. 16.

53 Göran Hägg menar exempelvis att populärvetenskap och essä förenas hos naturvetenskapsmannen Bengt Lidforss (1868–1913), en av de essäister han studerar i sin avhandling. Se vidare Hägg, *Övertalning och underhållning*, 1978, s. 113–138. Hägg konstaterar även att begreppet populärvetenskap inte sällan återfunnits i definitionen av essäbegreppet i olika ordböcker och lexikon (ibid., s. 11f.). En av dem som velat göra en distinktion mellan populärvetenskap och essä utifrån kategorierna stil, ambitioner och målgrupp är von Platen, ”Essayn”, 1996, s. 117.

”handlar om stjärnorna, de riktiga ute i rymden, och oss”.[54] Även Peter Ortman i *Helsingborgs Dagblad* gör en liknande beskrivning av Nilsons genre som ”en essäistik som på ett pedagogiskt och suggestivt sätt väver samman naturvetenskap, kulturhistoria och de stora allmänmänskliga frågorna”.[55] Göran R. Eriksson i *Västerbottens-Kuriren* talar om Nilsons essätrilogi som tillhörande en ”svårdefinierbar genre där allt förenas och smälter samman: essä och fiktion, naturvetenskap, filosofi, religion och litteraturkritik”.[56] I det sistnämnda fallet tycks alltså recensenten mena att essäbegreppet inte är tillräckligt för att beskriva verket, som i sig förenar en rad skrivsätt och ämnen.

Det övervägande intrycket är att genrefrågan inte verkar vara av särskilt stor betydelse när dessa verk recenseras. I många av recensionerna berörs den inte alls. Samtidigt finns det exempel på att recensenterna reflekterar kring just genre. Det går dock knappast att få en särskilt klar bild av vilka uppfattningar som uttrycks om essän utifrån detta material. Snarare har vi brottstycken, som att essän står för frihet (Kuivanen) eller, vilket återkommer hos flera recensenter, att den innebär ett slags gränsöverskridande eller sammanvävande av perspektiv från olika områden. Att recensenterna i Peter Nilsons fall ofta associerar till populärvetenskap har troligen att göra med att naturvetenskapen har hört till populärvetenskapens mest typiska ämnesinnehåll: gränsen mellan fackvetenskap och populärvetenskap är tydligare där än inom exempelvis humaniora.[57] Även om Nilson långt ifrån enbart skriver om naturvetenskapliga ämnen har man ofta uppfattat det som att hans texter fyller ett slags populariserande funktion. Att man ändå har markerat distans till populärvetenskapen som genre och, som i Heymans fall, framhävt att Nilson skriver essäer, inte populärvetenskap, indikerar att essän uppfattas som en genre med mer intellektuell prestige och seriositet. I essäforskningen lyfter man dock ofta fram det paradoxala i att essän både förknippas med anspråksfull lärdom och med amatörism och trivialiteter, vilket antyder att dess status är en fråga om vilka andra genrer den relateras till.[58] Skulle jämförelsen i stället ha gjorts med den ”riktiga” skönlitteraturen skulle svaret ha blivit ett annat, vilket framgår nedan.

Beskrivningar av stil och komposition

Ett vanligt argument för att betrakta essän som en skönlitterär genre har varit att den använder sig av litterära grepp av såväl stilistisk som kompositionell natur.[59] I recensionerna av *Solvindar*, *Brev från nollpunkten* och *Den nya kvinnostaden* lyfter recensenterna ofta fram författarnas stil och beskriver böckerna som litterära och personligt gestaltade. Men betyder detta att de betraktas som skönlitteratur?

Peter Nilsons stil beskrivs av en rad recensenter som ”elegant”, ”kristallklar” och ”poetisk”.[60] I vissa fall menar recensenterna till och med att Nilson är en av samtidens främsta

54 Gunnar Hillerdal, ”Ensamma i universum”, i *Barometern* 14.9.1993.

55 Peter Ortman, ”På jakt efter det obegripliga”, i *Helsingborgs Dagblad* 30.8.1993.

56 Göran R. Eriksson, ”Kosmiska drömmar”, i *Västerbottens-Kuriren* 30.8.1993.

57 Gunnar Eriksson & Lena Svensson, *Vetenskapen i underlandet: Två studier av populärvetenskap*, Stockholm: Norstedt, 1986, s. 22.

58 Claire de Obaldia, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford: Clarendon Press, 1995, s. 19. Jfr även G. Douglas Atkins, *Tracing the Essay: Through Experience to Truth*, Athens: University of Georgia Press, 2005, speciellt avsnittet ”Irony or sneakiness. On the essay’s second-class citizenship” (s. 11–25). Jfr även Rohner, *Der Deutsche Essay*, 1966, som konstaterar att det är en paradox att essän beskrivs med höga attribut samtidigt som den har låg status (s. 120).

59 Se t.ex. Hägg, *Övertalning och underhållning*, 1978, s. 14. Jfr Obaldia, *The Essayistic Spirit*, 1995, s. 8.

60 Ordet ”elegant” används av Torsten Kälvemark, ”Spelar det någon roll i universum att vår själ finns?”, i *Aftonbladet* 30.8.1993; Mats Gellerfelt, ”Astronom med fötterna på jorden”, i *Svenska Dagbladet* 30.8.1993; Gunnar Larsson Leander, recension av Peter Nilsons *Rymdljus* resp. *Solvindar*, i *Astronomisk Tidskrift* nr 1 1994, s. 44; Per Wallroth, recension av Peter Nilsons *Solvindar*, i *Bonniers Litterära Magasin* nr 4 1993, s. 60. Magnus Jacobsson kallar Nilsons prosa för ”kristallklar” i ”Finns universum utan oss?”, i

svenska stilister. Ett ”vackrare och samtidigt ledigare […] [språk] får man leta efter i den samtida svenska litteraturen”, hävdar Mats Gellerfelt i *Svenska Dagbladet*.[61] Per Lindbladh anser i *Smålandsposten* att Nilsons ”prosa är […] bland det skönaste som svenska språket kan visa upp”.[62]

Vad gäller Peter Englund påtalar recensenterna ofta att det finns en närhet till skönlitteraturen i dennes verk, inte bara i fråga om stil utan också komposition och berättarteknik. Vad gäller det sistnämnda pekar en rad recensenter på ett återkommande kompositionellt mönster i *Brev från nollpunkten*, där utvalda historiska personer får bli utgångspunkt för skildringen av ett större skeende.[63] Ingrid Elam uttrycker i *Expressen* det som att Englund letat efter ”den lilla berättelsen i den stora”, en metod som använts såväl av historiker som skönlitterära författare.[64]

Englunds stil beskrivs ofta som elegant och välformulerad. Ingrid Elam karakteriserar den som ”säljbar men inte fal, lättillgänglig men inte populistisk”. Hon hävdar också att den är ”mycket brittisk”.[65] I liknande ordalag framställer Mikael van Reis Englunds som ”brittiskt formulerad som en akademisk Jolo”.[66] I flera fall hävdar recensenterna, exempelvis Lennart Lundmark i *Svenska Dagbladet*, att Englunds stil ”ligger mycket nära dagens skönlitterära ideal” och att den kan ge större språkupplevelser än många romaner.[67] Både Englund och Nilson framställs alltså som stilister som ligger skönlitteraturen nära.

I Nina Burtons fall påtalas likaså ofta stilen och kompositionen. Författarens stil har exempelvis beskrivits som ”elegant, levande och högst personlig” och som ”personligt reflekterande”.[68] Flera recensenter beskriver den även som ”poetisk […] och medryckande”, som ”stundtals poetisk” eller som bitvis av ”lyrisk skönhet”.[69] I dessa fall är det möjligt att recensenterna sätter stilen i *Den nya kvinnostaden* i samband med att Burton också är poet. Andra formuleringar om tonen och stilen pekar dock snarare mot verkets funktion som ett slags lärdomslitteratur då man säger att Burtons bok är ”lär[d] men lätt” eller ”lågmält lärd[…] och intensivt levande”.[70]

Östgöta Correspondenten 30.8.1993. Beskrivningar av Nilsons stil som poetisk finns hos Gunnar Hillerdal, ”Ensamma i universum”, i *Barometern* 14.9.1993 och Per Lindbladh, ”På spaning i universum”, i *Smålandsposten* 23.9.1993.

61 Mats Gellerfelt, ”Astronom med fötterna på jorden”, i *Svenska Dagbladet* 30.8.1993. Jfr Gunnar Anshelm, ”Kosmiska resor”, i *Skånska Dagbladet* 2.1.1994.

62 Per Lindbladh, ”På spaning i universum”, i *Smålandsposten* 23.9.1993.

63 Karl Steinick, ”Mot nollpunkten”, i *Helsingborgs Dagblad* 9.10.1996. Liknande beskrivningar av Englunds kompositionsteknik ges av Eva Kärfve, ”Ingen förmådde se alternativen”, i *Sydsvenska Dagbladet* 6.11.1996; Lennart Lundmark, ”Lidandet riskerar bli en abstraktion”, i *Svenska Dagbladet* 9.10.1996; Mårten Westö, ”I seklets skräckkabinett”, i *Hufvudstadsbladet* 12.2.1997; Mikael van Reis, ”Guide till undergången”, i *Göteborgs-Posten* 9.10.1996 och Matti Häggström, ”Lysande om vansinnet”, i *Barometern* 31.10.1996.

64 Ingrid Elam, ”På party med barbarer”, i *Expressen* 9.10.1996.

65 Ibid.

66 Mikael van Reis, ”Guide till undergången”, i *Göteborgs-Posten* 9.10.1996. Jolo användes som signatur av författaren och *DN*-journalisten Jan Olof Olsson (1920–1974).

67 Lennart Lundmark, ”Lidandet riskerar bli en abstraktion”, i *Svenska Dagbladet* 9.10.1996. Jfr liknande resonemang hos Mårten Westö, ”I seklets skräckkabinett”, i *Hufvudstadsbladet* 12.2.1997.

68 Första citatet från Sara Danius, ”Bländande kvinnohistoria”, i *Dagens Nyheter* 4.10.2005. Andra citatet från Catrin Ormestad, ”Äreminne över glömda kvinnor”, i *Upsala Nya Tidning* 5.12.2005.

69 Första citatet från Kaj Fölster, ”En bok för humanister som vill ifrågasätta”, i *Humanisten* nr 1 2006, s. 26; andra citatet från Catrin Ormestad, ”Äreminne över glömda kvinnor”, i *Upsala Nya Tidning* 5.12.2005; tredje citatet från Sture Linnér, ”Kvinnlig kavalkad fascinerar”, i *Svenska Dagbladet* 4.10.2005.

70 Första citatet från Nina Lekander, ”Sök kvinnan”, i *Expressen* 4.12.2005; andra citatet från Anita Ankarcrona, recension av Nina Burtons *Den nya kvinnostaden*, i *Biblis* nr 33 2006, s. 72.

Även vissa aspekter av *Den nya kvinnostadens* komposition lyfts fram. Flera recensenter nämner att Burton omgärdat sina redogörelser för fakta med en personlig ramberättelse som skildrar ett berättarjag på upptäcktsresa i de kvinnliga pionjärernas spår. Sara Danius tycker att det är just bokens ”fotgängarmässiga förhållningssätt” som gör läsningen till ett nöje.[71] Nina Lekander antyder att denna resa kan vara fiktiv och konstruerad, då Burton emellanåt diskuterar med ”ett par möjligen imaginära […] väninnor”.[72]

Av ovanstående exempel ser vi att många av recensenterna lyfter fram verkens stil och komposition. Att man kommenterar de skönlitterära greppen eller beskriver författarna som några av samtidens främsta stilister innebär dock inte att man med självklarhet uppfattar verken som tillhörande skönlitteraturen, då denna i första hand fungerar som ett jämförelseobjekt (detta syns exempelvis i de fall då Englunds böcker anses ligga *nära* skönlitteraturen). Samtidigt är den litterära och personliga gestaltningen något som torde särskilja *Solvindar*, *Brev från nollpunkten* och *Den nya kvinnostaden* från stora delar av facklitteraturen.

Recensionerna bekräftar i själva verket essäns – och i vidare bemärkelse den litterära sakprosans – position som ett slags ”potentiell litteratur”, en nästan-men-ändå-inte-riktigt-litteratur. Genreteoretikern Alastair Fowler har använt just uttrycket *literature in potentia* för att beskriva bland annat essäns position i genresystemet i relation till mer erkända och etablerade genrer. Som historisk genre har essän enligt Fowler en lös och kontingent relation till skönlitteraturen, men detta hindrar inte att enstaka essäer och essäister har lyfts fram och behandlats som litteratur i litteraturhistorieskrivningen.[73] Essäns status som nästan-litteratur har även beskrivits ur ett mer kunskapsteoretiskt perspektiv av essäforskaren Graham Good, som hävdar att det i essän finns en konflikt mellan form och innehåll, som gör att den varken uppmärksammas som kunskap eller som konst. Essän är alltför konstnärlig och intresserad av formens möjligheter för att räknas som ”riktig” kunskap, men ses ändå inte som en självklar del av litteraturen.[74] I recensionerna framskymtar också denna ambivalens som ytterst handlar om de dubbla anspråken: skönlitteraturens anspråk på konstnärlighet och facklitteraturens trohet mot fakta. Vi kan här även återknyta till vad som tidigare konstaterades om att essäns status är en fråga om vilka andra genrer den relateras till. Av de litteraturtyper som bedöms på det litterära fältet har skönlitteraturen högst status – men dessa essäböcker når som vi sett inte riktigt upp till denna position.[75]

Ett annat sätt att få svar på frågan om vad som karakteriserar essäns position i den samtida litterära offentligheten är att undersöka de författarroller som författaren tillskrivs i recensionerna, vilket är ämnet för följande avsnitt.

---

71 Sara Danius, ”Bländande kvinnohistoria”, i *Dagens Nyheter* 4.10.2005. Jfr även Jan Arnald, ”Geniala kvinnor!”, i *Aftonbladet* 4.10.2005.

72 Nina Lekander, ”Sök kvinnan”, i *Expressen* 4.12.2005.

73 Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Clarendon Press, 1982, s. 5. Claire de Obaldia inspireras av Fowlers ”literature in potentia” då hon mer utförligt beskriver essän som potentiell litteratur eller som något som ännu inte är litteratur, se vidare Obaldia, *The Essayistic Spirit*, 1995, s. 1–28.

74 Graham Good, *The Observing Self: Rediscovering the Essay*, London: Routledge, 1988, s. 15. Jfr dens. ”Preface”, i Tracy Chevalier (red.), *Encyclopedia of the Essay*, London: Fitzroy Dearborn, 1997, s. xx.

75 Det skulle leda alltför långt att här ge sig in i ett längre resonemang om definitionen av skönlitteratur, men ytterligare ett tänkbart skäl till essäns vaga position som har lyfts fram av essäforskare är tendensen att likställa skönlitteratur med fiktion, vilket utdefinierar essän och andra former som i de flesta fall uppfattas som icke-fiktiva. Se t.ex. Arne Melberg, ”På spaning efter en okänd genre”, i Beata Agrell & Ingela Nilsson (red.), *Genrer och genreproblem: Teoretiska och historiska perspektiv*, Göteborg: Daidalos, 2003, s. 461. Jfr dens. *Resa och skriva: En guide till den moderna reselitteraturen*, Göteborg: Daidalos, 2005, s. 12.

Essäisten i offentligheten

I flera av 1900-talets mer inflytelserika teorier om litteraturen har man poängterat betydelsen av att göra en tydlig åtskillnad mellan den historiske författaren och berättaren eller ”jaget” i det litterära verket. Vad gäller essän har man inte i samma utsträckning påtalat denna skillnad. I stället har jaget i essän ofta uppfattats som en representation av författaren själv, även om det naturligtvis handlar om ett språkligt konstruerad jag och en offentlig författarroll.[76] Susan S. Lanser har utifrån ett narratologiskt perspektiv intresserat sig för under vilka omständigheter läsare associerar textens jag med författaren, i synnerhet när det gäller texter skrivna i första person. Essän tillhör i hennes framställning den kategori texter som hon kallar *attached* – texter vars värde, betydelse och trovärdighet i hög grad är beroende av att vi kan identifiera textens jag med den verklige författaren.[77] Delvis har det att göra med att essän uppfattas som en icke-fiktiv genre. Gérard Genette har konstaterat att författarens namn och de föreställningar som knyts till det ofta är av större betydelse i icke-fiktiva verk.[78] En av de faktorer som kan vara av betydelse för läsarens uppfattning av verkets värde och trovärdighet är författarens utbildningsbakgrund. Har Nilsons, Englunds och Burtons akademiska skolning haft någon betydelse för de författarroller de tillskrivs i recensionerna?

Författarroller och bildningsgång

I det undersökta materialet hänvisar recensenterna frekvent till författarnas akademiska bakgrund och bildningsgång. Vad gäller både Nilson och Englund är det snarare regel än undantag att recensenten nämner något om författarens tidigare yrkesbana och ämnesinriktning. Peter Nilsons bakgrund som astronom påtalas frekvent i recensionerna, trots att det gått nästan tjugo år sedan han lämnat forskarvärlden.[79] Exempelvis uppfattar flera recensenter det som att Nilson fortfarande håller sig informerad om vad som pågår vid forskningsfronten i sitt ämne. Niklas Törnlund i *Sydsvenska Dagbladet* kallar honom ”vår mest litterärt aktive astronom”.[80] Ett annat exempel finns hos Torsten Kälvemark, som i *Aftonbladet* konstaterar att Nilson ”nuförtiden [är] mer författare än astronom”, men att han ändå tycks ”ägna mycket tid åt den vetenskapliga litteraturen”.[81]

Nilson uppfattas dock även som lärd i vidare bemärkelse. Hans ”vetande tycks ibland vara utan gränser”, skriver exempelvis en recensent, och en annan hävdar att han ”besitter […] en närmast bottenlös lärdom”.[82] Allra tydligast blir denna snarast beundrande bild av författaren hos Gunnar Anshelm i *Skånska Dagbladet*:

---

76 Carl H. Klaus, ”Essayists on the Essay”, i Chris Anderson (red.), *Literary Nonfiction: Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1989, s. 170ff. Jfr Kuisma Korhonen, *Essaying Friendship: Friendship as a Figure for the Author-Reader Relationship in Essayistic Textuality, from Plato to Derrida*, Helsinki: Yliopistopaino, 1998, s. 7ff, 17f. För ett längre resonemang om jaget i essän med exempel från Peter Nilsons essäer, se Emma Eldelin, ”Vid tänkandets gränser: Om Peter Nilsons essäistik”, i *Samlaren* 2008, s. 245–252.

77 Susan S. Lanser, ”The ’I’ of the Beholder. Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology”, i James Phelan & Peter J. Rabinowitz (red.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005, s. 206ff.

78 Genette, *Paratexts*, 1997, s. 37–54.

79 Nilson disputerade i astronomi i Uppsala 1973 på avhandlingen *Uppsala General Catalogue of Galaxies. Data for 12,921 Galaxies North of δ = –2˚30′* och blev något år senare docent, men lämnade strax därefter den akademiska världen för en verksamhet som författare.

80 Niklas Törnlund, ”Den osannolika jorden”, *Sydsvenska Dagbladet* 30.8.1993.

81 Torsten Kälvemark, ”Spelar det någon roll i universum att vår själ finns?”, i *Aftonbladet* 30.8.1993.

82 Första citatet Magnus Jacobson, ”Finns universum utan oss?”, i *Östgöta Correspondenten* 30.8.1993; andra citatet Per Wallroth, recension av *Solvindar*, i *Bonniers Litterära Magasin* nr 4 1993, s. 60.

> Med en magistral facklärdom i dagens astronomiska forskning och problematik och en lika omfattande kännedom om och inlevelse i all naturvetenskap och kulturhistoria och i filosofiskt och religiöst tänkande tar han sin läsare med till den punkt vid världens ände och stupet mot evigheten, där vintergatorna glesnar och all kunskap sviktar […].[83]

I recensionerna av Peter Englunds bok framtonar bilden av en författare som å ena sidan är en god fackhistoriker i bemärkelsen vetenskapligt skolad, vederhäftig och saklig, å andra sidan en historieberättare som skriver underhållande och med ett personligt engagemang. Recensenterna nämner påfallande ofta att Englund doktorerat i historia.[84] Även om inte heller Englund har valt en traditionell akademisk karriär kallas han inte sällan av recensenterna för ”god historiker”, ”seriös historiker” och liknande, då man uppfattar det som att han, förutom att hänvisa till de senaste rönen, uppfyller historikerns etos.[85] I närmast Bourdieuska termer analyserar *Aftonbladets* Lennart Lundmark Englunds position i offentligheten, då denne ges större betydelse för ”den seriösa historieskrivningen i Sverige än vad hans akademiska avundsmän brukar vilja erkänna”. Englund har satsat på att skriva böcker som når stora läsargrupper snarare än att ”agera i den akademiska maktens korridorer”. Delvis förklarar Lundmark Englunds position med hans stilistiska förmåga (han har befriat språket från de ”akademiska fjättrarna”), men också med hans historieuppfattning som med sitt betonande av slump och oanade konsekvenser ”lämpar sig väl för dramatisk och litterärt inspirerad framställning”.[86] Englunds bakgrund som skolad historiker är alltså något som tydligt påverkat receptionen av *Brev från nollpunkten*, även om flera recensenter konstaterar att denne inte presenterar några nya fakta – Mikael van Reis talar exempelvis om ”historisk ’recycling’”.[87] En kompenserande faktor är då att Englund skriver medryckande och berättande och ser saker i ett större sammanhang.[88]

Nina Burton ter sig utifrån recensionerna mer anonym som författare än Englund och Nilson och hennes akademiska bakgrund påtalas sällan. Sara Danius är den enda recensent som nämner att Nina Burton har doktorerat i ämnet litteraturvetenskap.[89] I några recensioner beskrivs Burton som poet och essäist, men ofta ges hon ingen presentation alls. Frågan är varför Burton, som i likhet med de övriga två författarna har en vetenskaplig skolning, inte i samma utsträckning förknippas med denna? En tänkbar förklaring skulle kunna vara att en litteratur-

83 Gunnar Anshelm, ”Kosmiska resor”, i *Skånska Dagbladet* 2.1.1994.

84 Peter Englund disputerade i historia vid Uppsala universitet 1989 med *Det hotade huset: Adliga föreställningar om samhället under stormaktstiden*, men hade redan innan dess fått stor uppmärksamhet för den populärhistoriska boken *Poltava: Berättelsen om en armés undergång* (1988), som också blev en försäljningsframgång. Enligt *Svensk Bokhandel* hade *Poltava* fram till 1996 sålt i 240 000 exemplar. Se Jan-Erik Pettersson, ”Historikerna som förenar berättarglädje och flyhänthet”, i *Svensk Bokhandel* nr 25 1996, s. 22. Englund har fortsättningsvis haft en koppling till universitetsvärlden och var 2001–2006 professor vid Dramatiska Institutet.

85 T.ex. Madeleine Gustafsson, ”Ett sekel dränkt i blod”, *Dagens Nyheter* 9.10.1996, Göran Hägg, ”Briljant krigshistoria från en man som verkligen hatar krig”, i *Aftonbladet* 9.10.1996; Per Arne Tjäder, ”Berättelser om 1900-talets infernaliska dynamik”, i *Bonniers Litterära Magasin* nr 6 1996, s. 49–51; Bengt Wallroth, ”Historiska essäer om krigets omänskligheter”, i *Kungliga Krigsvetenskapsakademiens Handlingar och Tidskrift* nr 3 1997, s. 147f; Mårten Westö, ”I seklets skräckkabinett”, i *Hufvudstadsbladet* 12.2.1997.

86 Lennart Lundmark, ”Lidandet riskerar bli en abstraktion”, i *Svenska Dagbladet* 9.10.1996.

87 Mikael van Reis, ”Guide till undergången”, i *Göteborgs-Posten* 9.10.1996.

88 T.ex. Ingrid Elam, ”På party med barbarer”, i *Expressen* 9.10.1996; Lennart Lundmark, ”Lidandet riskerar bli en abstraktion”, i *Svenska Dagbladet* 9.10.1996; Anders Carlsson, recension av *Brev från nollpunkten* i *Lychnos*, 1997, s. 300f.; Lennart Bromander, ”Vår tids katastrofer”, i *Arbetet* 24.10.1996.

89 Sara Danius, ”Bländande kvinnohistoria”, i *Dagens Nyheter* 4.10.2005. Burton lade 1984 fram avhandlingen *Mellan eld och skugga: Studier i den lyriska motsägelsen hos Werner Aspenström* i ämnet litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Hon har därefter lämnat universitetsvärlden för ett fritt författarskap.

vetenskaplig kompetens inte uppfattas som tydligt skild från författarens kompetens. Även om en stor del av litteraturvetarens verksamhet handlar om att tolka litteratur kan även författare fungera som uttolkare av andra författares verk (i rollen som exempelvis essäist eller kritiker). Det är möjligt att bilden hade varit annorlunda om Burton varit skolad i fysik, psykologi eller historia – ämnesområden hon har tangerat i sina senaste essäböcker.[90] Häri ligger också en tänkbar förklaring: Burton har inte hållit sig inom ”sitt” ämnesområde – litteraturen – utan har gett sig in på en rad olika områden där hon saknar vetenskaplig skolning.[91] Burton har strävat efter att överskrida gränser, men detta tycks ha skett till priset av en tydlig författarprofil. Samtidigt är det inte omöjligt att en författare tillskrivs just epitetet gränsöverskridare. Detta är tydligt i Peter Nilsons fall, där författarens ämnesöverskridande i de flesta fall framhålls som det som ger författarskapet en unik profil.[92]

Sammanfattningsvis hänvisar recensenterna ofta till författarnas akademiska bakgrund och bildningsgång då essäböckerna recenseras. Detta gäller dock i första hand Nilson och Englund, där det snarare är regel än undantag att författarnas tidigare yrkesbanor och ämnesprofiler färgar av sig såväl på värderingen av författarnas verk som på beskrivningen av deras författarroller. Receptionen av Burton skiljer sig från de andra två då hon sällan presenteras som litteraturvetare, utan ”bara” som essäist (och ibland poet). Skillnader i ämnesbakgrund har antytts som en tänkbar orsak, men troligen är det mer komplext än så, vilket nedanstående avsnitt om de faktorer som konstituerar essäistens auktoritet ska belysa.

Essäistens auktoritet

I essäforskningen har man konstaterat att essäistens auktoritet inte i första hand vilar på formella meriter och akademisk expertis utan på den personlighet och subjektiva erfarenhet som reflekteras i skrivsättet. Eftersom essän varken har den vetenskapliga avhandlingens institutionella legitimitet eller kan falla tillbaka på de mer erkända litterära genrernas konventioner är auktoriteten nära knuten till författaren och dennes uttrycksförmåga.[93] Samtidigt har många essäister vunnit aktning genom att ägna sig åt någon mer statusbetonad verksamhet, som vetenskaplig forskning, eller någon litterär genre med högre anseende, som poesin.[94] Vilka faktorer som ligger till grund för essäistens auktoritet måste förstås också bero på vilken typ av essäer det rör sig om. Varken *Solvindar*, *Brev från nollpunkten* eller *Den nya kvinnostaden* är primärt grundade i självbiografiska erfarenheter – mest personlig i det avseendet är Nilson

90 Här syftar jag, utöver *Den nya kvinnostaden*, främst på *Det splittrade alfabetet* (1998) som berör förhållandet mellan naturvetenskap och konst, och *Det som muser viskat* (2002) som ägnas den mänskliga kreativiteten och skapandet.

91 Burton har i några fall kritiserats för att utifrån sin position som författare uttala sig i exempelvis naturvetenskapliga frågor. Se t.ex. Hans Isaksson, ”Poesi + vetenskap = sant?”, i *Clarté* nr 1 2001 (där Isaksson recenserar *Det splittrade alfabetet*).

92 Beskrivningar av författaren som gränsöverskridare eller överbryggare av klyftorna mellan t.ex. naturvetenskap och humanism ges t.ex. av Mats Gellerfelt i *Svenska Dagbladet* (30.8.1993); Stefan Helgesson i *Dagens Nyheter* (14.9.1993); Allan Rydén i *Arbetet* (22.10.1993); Niklas Törnlund i *Sydsvenska Dagbladet* (30.8.1993); Magnus Jacobson i *Östgöta Correspondenten* (30.8.1993); Karl G. Fredriksson i *Nerikes Allehanda* (30.8.1993); Ola Gustafsson i *Norrköpings Tidningar* (31.8.1993). För vidare resonemang om det ämnesmässiga gränsöverskridandet och överbryggandet av klyftan mellan naturvetenskap och humaniora i Nilsons författarskap, se Emma Eldelin, *”De två kulturerna” flyttar hemifrån: C.P. Snows begrepp i svensk idédebatt* (diss.), Stockholm: Carlssons, 2006, s. 281–291.

93 Good, *The Observing Self*, 1988, s. 7; Ruth-Ellen Boetcher Joeres & Elizabeth Mittman, ”Introduction”, i Ruth-Ellen Boetcher Joeres & Elizabeth Mittman (red.), *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*, Bloomington: Indiana University Press, 1993, s. 18. Jfr även Elizabeth Mittman, ”Christa Wolf’s Signature in and on the Essay: Women, Science, and Authority”, i samma volym, s. 95.

94 Good, ”Preface”, 1997, s. xx–xxi.

– men däremot finns hos alla tre ett personligt förhållningssätt till det stoff som behandlas. Samtidigt handlar det om verk som uppenbart är produkter av en omfattande läsning.

I recensionerna av såväl *Solvindar* som *Brev från nollpunkten* blir det tydligt att författarnas formella skolning fungerar som en auktoriserande faktor, även om också skrivsättet betonas. I Nilsons fall ställs bakgrunden som naturvetenskapsman genomgående sida vid sida med hans författargärning, vilket tycks ge författaren ett slags dubbel auktoritet. Stefan Helgesson illustrerar detta i sin recension, då han menar att Nilson lyckas kombinera sin fascination inför världens under med den vetenskapligt skolades distans. Men eftersom något alltid måste gå förlorat när man försöker överbrygga mänsklighetens splittrade kunskap måste Nilson ”lita till språkets suggestionskraft och sin personliga auktoritet som naturvetare för att få läsaren med sig”, vilket Helgesson ändå tycker att Nilson lyckas med.[95] Även det faktum att Nilson rört sig bortom sina specialområden verkar oftast ses som en fördel – han framstår då som motsatsen till den snävt specialiserade forskaren. För att tala med Bourdieu tycks den naturvetenskapliga skolningen vara ett ”symboliskt kapital”, ett slags specialistkompetens som tillerkänns socialt värde och som tycks kunna fungera kompenserande då författaren beger sig in på en rad ämnesområden där han inte är specialiserad.[96] Recensenterna har dock sällan gjort anspråk på att kunna bedöma Nilsons sakkunskaper – i stället uttrycks ibland en nästan överväldigad vördnad inför det enorma lärdomsstoff som läsaren får sig till livs. Att även själva skrivsättet spelar roll framgår av Torsten Kälvemarks recension, då han menar att det inte skulle göra så mycket om det smugit sig in något sakfel i *Solvindar*, ”eftersom boken är lika mycket konst som vetenskap”.[97] Då Nilsons bok uppfattas som konstnärligt syftande tycks det alltså väga tyngre än kravet på absolut trohet till fakta.

Även i Englunds fall är det möjligt att tolka det som att författaren tillskrivs auktoritet på grund av såväl den vetenskapliga skolningen som förmågan att levandegöra historien för en större publik. Fackbakgrunden ter sig som ett kapital för Englund i den litterära offentligheten och kulturdebatten på liknande sätt som hos Nilson. Några recensenter tycks till och med framhålla Englund som ett slags *exemplum* för att kunna antyda kritik mot alltför specialiserad historieforskning. Madeleine Gustafsson hänvisar exempelvis i sin recension till den tyske sociologen Wolf Lepenies (f. 1941), som hävdat att historieforskarna numera har tillgång till så mycket fakta att det inte främst behövs mer grundforskning, utan eftertanke och distans. Gustafsson menar att Peter Englund ägnar sig åt just detta – han ”använder historien till att tänka med”.[98] På liknande sätt talar Ingrid Elam om att Englund inte har för avsikt att ”berätta en välkänd historia en gång till”, utan att han ”vill få oss att verkligen se det vi redan sett och kanske till och med begripa det vi ser”.[99]

Många av recensenterna av Nilsons och Englunds böcker uttrycker alltså att de är imponerade av författarnas lärdom och hur den speglas i respektive verk. Att författarna agerar som ett slags generalister snarare än specialister tycks här inte uppfattas som något negativt, snarare tvärtom. Liknande beskrivningar finns även av *Den nya kvinnostaden*, även om de inte är lika frekvent förekommande.[100] Flera recensenter påtalar att mycket av det stoff som Burton skriver om är känt sedan tidigare, men eftersom det fogas samman i en personlig berättelse

95 Stefan Helgesson, ”Språket skapar genvägar i tiden”, i *Dagens Nyheter* 14.9.1993.

96 Den svenske Bourdieu-introduktören Donald Broady har i sin avhandling preciserat Bourdieus begrepp ”symboliskt kapital” som ”*det som av sociala grupper igenkännes som värdefullt och tillerkännes värde*”. Se vidare Donald Broady, *Sociologi och epistemologi: Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin* (diss.), Stockholm: HLS, 1990, s. 171.

97 Torsten Kälvemark, ”Spelar det någon roll i universum att vår själ finns?”, i *Aftonbladet* 30.8.1993.

98 Madeleine Gustafsson, ”Ett sekel dränkt i blod”, i *Dagens Nyheter* 9.10.1996.

99 Ingrid Elam, ”På party med barbarer”, i *Expressen* 9.10.1996.

100 Denna skillnad kan delvis bero på att Burtons bok fått färre recensioner än de två andra och att underlaget därför inte är lika rättvisande.

känns det ändå nytt.[101] Signifikativ är Sara Danius, som konstaterar att Burtons bok är ”författad av en essäist med poetiskt anslag, inte av en akademiker”, men att den ”ändå […] grundar sig på all den lärdom man kan önska sig. Burtons vetande – och det är avsevärt – har smälts ned i en elegant, levande och högst personlig framställning”. Danius uppmärksammar också det gränsöverskridande hos Burton då hon beskriver det som att författaren ”rör sig över vidsträckta kunskapsområden med tyngdlösheten hos en ärrad vetenskapshistoriker och kan tala om teckningarna på exotiska insektsvingar på ena sidan för att diskutera atomer och radioaktivitet på nästa”.[102] Danius är dock ganska ensam om att lyfta fram den ämnesmässigt gränsöverskridande och generalistiska ansatsen hos Burton. I stället betonar de flesta recensenter den feministiska aspekten av boken och framställer den som ett slags historieskrivning över bortglömda kvinnliga pionjärer. Flera recensenter inleder avvärjande med att det kan tyckas tjatigt med böcker av detta slag, men anser att Burton ändå får ”kvinnosaken att framstå som vore den född i morse”, som Danius uttrycker det.[103] Här märks en skillnad mellan de manliga och de kvinnliga recensenterna. Flera av de kvinnliga recensenterna kritiserar Burton utifrån hennes tendens att särskilja kvinnor och män[104], medan de manliga recensenterna är försiktigt positiva, berömmande eller indignerade över Burtons berättelse om alla orättvist bortglömda kvinnor.[105] Övervägande delen av recensenterna uppfattar dock bokens primära funktion som ett slags personlig kvinnohistoria, vilket delvis tycks tala emot hur Burton själv ser på sin bok.[106] Hennes prolog kan tolkas som ett försök att leda läsaren bort från denna uppfattning, eftersom hennes första mening tycks apostrofera läsarens fråga ”– Är detta en fackbok för kvinnor?”, varpå hon svarar: ”– Nej, det är en bok med fakta, berättelser och reflexioner om många områden, och den rör både kvinnor och män.”[107] Här finns alltså en diskrepans mellan den av författaren auktoriserade tolkningen och den bild som formas i litteraturkritiken.

---

101 Sara Danius, ”Bländande kvinnohistoria”, i *Dagens Nyheter* 4.10.2005; Nina Lekander, ”Sök kvinnan”, i *Expressen* 4.12.2005; Jan Arnald, ”Geniala kvinnor!”, i *Aftonbladet* 4.10.2005; Daniel Andersson, recension av *Den nya kvinnostaden*, *Nerikes Allehanda* 10.10.2005.

102 Sara Danius, ”Bländande kvinnohistoria”, i *Dagens Nyheter* 4.10.2005.

103 Ibid. Jfr även Jan Arnald, ”Geniala kvinnor!”, i *Aftonbladet* 4.10.2005; Daniel Andersson, recension av *Den nya kvinnostaden*, i *Nerikes Allehanda* 10.10.2005.

104 Alexandra Coelho Ahndoril menar t.ex. i ”Historien har bara plats för männen”, i *Göteborgs-Posten* 4.10.2005 att det blir reducerande att ”bunta ihop alla sorters kvinnor” bara för att de är kvinnor. Jfr liknande resonemang hos Cecilia Bornäs, ”Kvantfysik och köttfärssås”, i *Sydsvenska Dagbladet* 10.10.2005; Annika J. Hagström, ”Kvinnorna utanför männens historia”, i *Helsingborgs Dagblad* 8.10.2005.

105 Lennart Lindskog menar i ”Nina Burton höjer sig över genomsnittet”, i *Norrländska Socialdemokraten* 5.10.2005 att Burton själv inte haft indignation som incitament till att skriva boken, men att denna idignation i stället väcks hos läsaren. Jan Arnald påtalar ironiskt vid flera tillfällen i sin recension att han ju är man, och att han kanske därför ”känner ett behov av att dra till med stora ord” för att beskriva Burtons bok. Mot slutet av recensionen föreslår han att vår ”vantrivsel i kulturen” beror på att vi levt i en historieförfalskning, där kvinnans insatser tystats ned. Se vidare Jan Arnald, ”Geniala kvinnor!”, i *Aftonbladet* 4.10.2005. Sture Linnér undviker frågan och ägnar större delen av sin recension åt att referera ett antal exempel från Burton, för att avsluta med: ”Jag måste sluta ösa ur ymnighetshornet men hoppas att många både kvinnor och män tömmer det i botten.” Se Sture Linnér, ”Kvinnlig kavalkad fascinerar”, i *Svenska Dagbladet* 4.10.2005.

106 I den *DN*-debatt som Burton initierade om essäns ställning förutsåg hon själv att *Den nya kvinnostaden* skulle läsas främst som kvinnohistoria. I artikeln ”Utan egen plats är essän hemlös” (i *Dagens Nyheter* 14.5.2003) skrev hon: ”Den essäbok jag nu skriver om kvinnliga pionjärer i vetenskap, konst och upptäcktsfärder kommer säkerligen att klassas under kvinnofrågor, så att ingen riskerar att möta damer i oväntade sammanhang.” Här talar dock Burton i första hand om SAB:s klassifikationssystem och inte om den litteraturkritiska receptionen.

107 Burton, *Den nya kvinnostaden*, 2005, s. 13.

Det finns således vissa skillnader mellan författarna beträffande hur recensenterna tillskriver dem författarroller och auktoritet. Nilsons och Englunds utbildningsbakgrunder ger dem även en tydlig profil som essäister. Nilson framstår i litteraturkritiken som den litteräre och humanistiske astronomen, gränsöverbryggaren, syntetisören som utan att ge tvärsäkra svar på de svåra frågorna guidar läsaren genom den ena intellektuella utmaningen efter den andra.[108] Englund beskrivs som den seriöst begrundande och moraliskt engagerade historieskildraren, som manar till eftertanke och reflektion över historiens outgrundlighet.[109] På den del av det kulturella fältet som litteraturkritiken utgör tycks det inte spela någon roll att de bägge författarna själva markerat viss distans till det akademiska fältet – snarare tillskrivs de genom sin akademiska skolning ett slags dubbel auktoritet.[110] Burton har däremot inte en lika tydlig författarprofil och författarskapet tycks inte heller i samma grad ha auktoriserats med hjälp av författarens akademiska bakgrund. I recensionerna av *Den nya kvinnostaden* formas förvisso bilden av Burton som feminist med syfte att upplysa och revidera historieskrivningen, men denna bild är i högre grad än hos Nilson och Englund knuten till ämnesvalet i det aktuella verket. Samtidigt är det troligt att Burton som essäist velat skriva sig ur kategoriseringar och specifika fack: hennes uttalanden om essän i olika sammanhang tyder på detta.[111]

Det kan tyckas paradoxalt att Burton, som återkommande agerat för att förstärka essäns ställning (och kanske därigenom också sin egen position som essäist) är mest anonym i det här undersökta materialet. Som nämndes tidigare är det möjligt att vi kan tolka denna skillnad i författarroller som ett utslag av att en litteraturvetenskaplig skolning inte ter sig lika särskiljande på det kulturella fältet som en akademisk grad i astronomi eller historia. Kanske speglas här även en inomvetenskaplig hierarki, där astronomi och historia uppfattas ha högre status som vetenskaper än litteraturvetenskapen, vilken har haft större problem med sin vetenskaplighet.[112] Möjligen går det också att söka förklaringar i förhållandet mellan auktoritet och kön. Essän är den genre som, historiskt sett, kanske allra starkast har förknippats med manlig auktoritet. Trots att essän ter sig radikal och omöjlig att definiera är den också extremt traditionell med sin fasta förankring i den västerländska, privilegierade och patriarkala kulturen.

---

108 Nilson framställs återkommande som ett slags guide eller ciceron och läsupplevelsen beskrivs som en intellektuell upptäcktsfärd i recensionerna, se t.ex. Mats Gellerfelt, ”Astronom med fötterna på jorden”, i *Svenska Dagbladet* 30.8.1993; Tobias Berggren, ”Ut i rymden, in i själen”, i *Expressen* 29.8.1993; Per Wallroth, recension av *Solvindar*, i *Bonniers Litterära Magasin* nr 4 1993, s. 60; Gösta Svenn, ”En kort stund i universum”, i *Sundsvalls Tidning* 30.8.1993; Gunnar Anshelm, ”Kosmiska resor”, i *Skånska Dagbladet* 2.1.1994.

109 Ett flertal recensenter tolkar det som ett syfte med Englunds bok att påminna om 1900-talets tragiska och våldsamma historia för att förhindra upprepning, se t.ex. Eva Kärfve, ”Ingen förmådde se alternativen”, i *Sydsvenska Dagbladet* 6.11.1996; Lennart Bromander, ”Vår tids katastrofer”, i *Arbetet* 24.10.1996; Karl G. Fredriksson, ”Skakande brev från nutida nollpunkter”, i *Nerikes Allehanda* 9.10.1996; Hans Wallmark, ”Det blodiga nittonhundratalet”, i *Nya Wermlands-Tidningen* 14.10.1996. I flera fall åtföljs sådana beskrivningar av uppmaningen att boken borde bli obligatorisk läsning i skolans historieundervisning.

110 Att Nilson resp. Englund på olika sätt har velat distansera sig från sina tidigare akademiska positioner framgår t.ex. av intervjuer. Se t.ex. Jan Söderqvists intervju med Peter Nilson: ”’Världsbilden är alltid en fiktion’”, i *Allt om Böcker* nr 6 1992, och Crister Enanders något romantiserande intervjuporträtt av Peter Englund: ”Peter Englund är näcken i vår historias flod”, i *Tidningen Boken* nr 1 1997.

111 Se t.ex. Burton, ”En formel för frihet”, 2004, där essän kallas ”en litteraturform som […] [kan] fånga livets mångtydighet utanför alla kategorier” (s. 56), eller Burton, ”Essävandring”, 2007, där essän beskrivs som ”en litterär sanningssökning bortom såväl fiktion som fack” (s. 8).

112 Jfr Hanne-Lore Andersson, *Doxa och debatt: Litteraturvetenskap runt sekelskiftet 2000* (diss.), Göteborg: Makadam, 2008, som visar att skiljelinjerna mellan litteraturvetenskap och litteraturkritik under senare decennier varit oklara och att det funnits en oenighet om gränsdragningen (t.ex. s. 167–189). Även Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson har lyft fram att debatten om disciplinen litteraturvetenskap från 1960-talet och framåt till stora delar har handlat om att stärka ämnets vetenskapliga legitimitet. Se författarnas *Hamlet eller Hamilton?: Litteraturvetenskapens problem och möjligheter,* Lund: Studentlitteratur, 2007, s. 57–72.

Essäer har ofta skrivits av dem som redan besuttit socialt erkänd auktoritet (som män, välutbildade och tillhörande samhällets övre skikt). Kvinnliga författare hade därför länge svårigheter att hävda sig i essägenren, och det är först under 1900-talet som de i högre utsträckning har närmat sig den.[113] Men även då har kvinnliga essäister ibland använt sig av mer manligt kodade läsartilltal som ett sätt att skapa auktoritet eller för att undvika att förknippas med stereotyp kvinnlighet.[114] Här finns inte möjlighet att gå in på tilltalet i Burtons eller de andras essäer, men vad som kan konstateras är ändå att receptionen av *Den nya kvinnostaden* är mer ensidigt förknippad med författarens kön än när det gäller Englund och Nilson. Visserligen har Burton i detta fall skrivit en bok om kvinnliga pionjärer, men om den skulle jämföras med Nilsons *Solvindar*, där referenserna nästan uteslutande görs till män, är det slående hur detta faktum i Nilsons fall är en icke-fråga. Framställningen av *Den nya kvinnostaden* som ett slags feministisk upplysningsbok bekräftar den genusorienterade forskning som har visat att litteraturkritiken och litteraturhistorieskrivningen har knutit kvinnliga författare till sitt kön i långt högre grad än manliga författare.[115]

Avslutande reflektioner

Jag inledde denna artikel med konstaterandet att essän som genre länge varit förknippad med borgerligheten och dess kulturyttringar. Den essäns marginalisering som vissa har iakttagit under 1900-talet kan mycket väl ha att göra med de samhälleliga och klassmässiga förändringar som minskat betydelsen av borgerliga ideal, bland dem betonandet av bildningens värde. Phillip Lopate har hävdat att ett dilemma för samtidens essäist är att agera som generalist i en alltmer specialiserad tid.[116] Generalisten är den som försöker skapa sammanhang och mening i en komplex verklighet, en ambition som skulle kunna kallas bildande. Att detta ter sig svårare i dag än för hundra år sedan torde ingen opponera sig emot. Trots detta går det att se att de undersökta verken tillskrivs en sådan generalistisk funktion, tydligt i åtminstone Nilsons och Englunds fall. Recensenterna av Nilsons *Solvindar* återkommer till det intellektuellt stimulerande i Nilsons sätt att kontrastera olika perspektiv på tillvaron utan att skriva läsaren på näsan. Nilson framställs som lärd men också som entusiasmerande pedagog. Även Englund framstår som pedagog och folkbildare, vars uppgift i *Brev från nollpunkten* uppfattas som att begrunda, begripliggöra och sätta en rad historiska händelser i ett större sammanhang. I Burtons fall är det främst den emancipatoriskt upplysande funktionen som lyfts fram, då *Den nya kvinnostaden* i första hand uppfattas som en berättelse om bortglömda kvinnor.

Receptionen av *Solvindar*, *Brev från nollpunkten* och *Den nya kvinnostaden* visar även att författarna och deras essäböcker kar kunnat förknippas med svensk folkbildningstradition i vid mening. Dessa essäböcker är skrivna utifrån ett personligt perspektiv och tycks med sina vida och generalistiska angreppssätt syfta till orientering och reflektion över tillvaron. Kanske visar författarna, genom att uttrycka sina tankar just i essäns form, på dagens behov av sådana synteser och sammanhang som en alltför specialiserad vetenskap inte kan förse oss med? Författarna har dock knappast, som Lopate antyder om essäns moderna belägenhet, ersatt lärda referenser med personliga erfarenheter.[117] Dessa verk är sprungna ur omfattande läsning – en

113 Boetcher Joeres & Mittman, ”Introduction”, 1993, 12f. Jfr Mittman, ”Christa Wolf’s Signature in and on the Essay”, 1993, s. 95.

114 Se t.ex. Mittman, ”Christa Wolf’s Signature in and on the Essay”, 1993, s. 98–100, 107; Tuzyline Jita Allan, ”A Voice of One’s Own. Implications of Impersonality in the Essays of Virginia Woolf and Alice Walker”, i Boetcher Joeres & Mittman (red.), *The Politics of the Essay*, 1993, s. 135ff.

115 T.ex. Anna Williams, *Stjärnor utan stjärnbilder: Kvinnor och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet*, Stockholm: Gidlund, 1997.

116 Lopate, ”What Happened to the Personal Essay?”, 2007, s. 390.

117 Ibid., s. 387f.

läsning som framgår inte minst av de långa litteraturlistor som avslutar respektive verk. Är det genom att på detta sätt försäkra läsaren om sin lärdom essäisten i dag försöker lösa sitt dilemma: att få rätten att tala i en specialiserad värld utan att bli anklagad för att bara vara ännu en av alla de ”tyckare” som ges medieutrymme?[118]

I vidare bemärkelse handlar det dock inte enbart om *författarens* bildning och beläsenhet, utan också om *läsarens*. En av de tänkbara funktionerna med den typ av essäböcker vars reception här har undersökts verkar nämligen vara att väcka läsarens nyfikenhet och vilja att gå vidare på egen hand, exempelvis genom att läsa några av referenslistans titlar. Skulle ”dessa stycken väck[a] en vilja att veta hos någon har en viktig del av syftet med dem uppnåtts”, skriver exempelvis Peter Englund i *Brev från nollpunkten*.[119] Här tycks dock den föreställda läsaren inte länge betraktas som essäistens jämlike i fråga om kunskap och bildning, vilket ofta togs för givet av essäister i äldre tid. Att författare antog att de med sina läsare delade ett slags bildningsgemenskap förklarar exempelvis den för äldre essäistik så typiska konventionen att citera utan att översätta citaten eller ange varifrån de kom – den ”bildade” läsaren förväntades själv kunna identifiera dessa.[120]

Lopates analys visar sig till slut ändå uppslagsrik för kommande studier. Hans iakttagelse av att det kulturella samförstånd som essäisten länge byggde sitt läsartilltal på har blivit mindre självklart i moderniteten leder honom nämligen till frågan om själva idén om ”den bildade läsaren” har förlorat sin giltighet.[121] Denna studie antyder att essäns relation till bildningsbegreppet har förändrats under 1900-talet, inte minst i fråga om den föreställda läsarens bildning. Här finns dock mycket kvar att undersöka. En studie med fokus på vilka implicita läsarpositioner och läsartilltal som kan urskiljas i senare tids essäistik och med jämförande exempel från äldre tid skulle kunna belysa denna tänkbara förändring närmare.

118 Pierre Bourdieu har i *Om televisionen* uttryckt skarp kritik mot i synnerhet televisionens tendens att ge utrymme åt vad han kallar för ”fast thinking”, ett slags tänkande i vedertagna och konventionella idéer som av detta skäl aldrig blir ifrågasatt. Se vidare Pierre Bourdieu, *Om televisionen: Följd av journalistikens herravälde* (1996), Stockholm: Symposion, 1998, s. 44f. Sven-Eric Liedman konstaterar dock i sitt förord till denna bok att Bourdieus syn på televisionen illustrerar skillnaderna mellan Frankrike och Sverige, då Frankrike i princip saknar de nordiska ländernas folkbildningstradition. Se Sven-Eric Liedman, ”Förord”, i ibid., s. 9.

119 Englund, *Brev från nollpunkten*, 1996, s. 273.

120 Lopate, ”What Happened to the Personal Essay?”, 2007, s. 387. Jfr Rohner, *Der deutsche Essay*, 1966, s. 372f; Obaldia, *The Essayistic Spirit*, 1995, s. 10f.

121 Lopate, ”What Happened to the Personal Essay?”, 2007, s. 387.

NORLIT 2009

Linköping University

Codex and Code, Aesthetics, Language and Politics in an Age of Digital Media,
Stockholm, August 6-9, 2009. URL: http://www.ep.liu.se/ecp/042/037/

Mediernas betydelse för skapandet av två ”deckardrottningars” varumärken

Sara Kärrholm
Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet
sara.karrholm@litt.lu.se

Under det senaste decenniet har en rad kvinnliga författare kommit att bli framgångsrika inom den svenska deckargenren. Det vanliga epitetet ”deckardrottning” vittnar om att framgången står i relation till en offentlig och medialiserad version av författarskapen, där den kvinnliga erfarenheten spelar en betydande roll. Liza Marklund och Camilla Läckberg är de två bland dessa författarskap som skapar mest uppmärksamhet i offentliga sammanhang idag. De har båda etablerat sina författarskap som ett slags *varumärken*, som innefattar långt mer än enbart deras litterära alster. Deras varumärken skapas framför allt genom olika typer av mediala bilder och texter, som fungerar som ett slags komplement och ibland korrektiv till deras författarskap. Vad innebär det att vara en svensk deckardrottning i vår medialiserade samtid? Finns det någon specifik agenda som respektive författare vill uttrycka genom sin användning av olika medier, och i så fall, vilken? Och slutligen: innebär medialiseringen enbart ett ökat utrymme för att utrycka en sådan agenda eller medför den också begränsningar?

Sedan slutet av 1990-talet har den svenska deckargenren fått en ny blomstringsperiod och den har inte minst börjat förknippas med en framväxande ström av kvinnliga författare. Denna våg kan härledas till en specifik händelse 1997, då tidskriften *Jury* utlyste det första Poloni-priset att delas ut till en kvinnlig deckarförfattare och, tillsammans med bokförlaget Ordfront, anordnade en skrivarkurs om deckare för kvinnor. Båda initiativen var direkt länkade till en önskan om att fler kvinnliga författare skulle ge sig in i genren och därtill helst också skriva om en kvinnlig huvudperson.[1] Efter det att det första Poloni-priset vunnits av Liza Marklund för romanen *Sprängaren* (1998) följde en lång rad kvinnliga författare i hennes fotspår: Åsa Nilsonne, Helene Tursten, Anna Jansson, Mari Jungstedt, Åsa Larsson och Camilla Läckberg, bland andra.[2]

Den långa raden av framgångsrika kvinnliga författarskap i deckargenren har skapat stor uppmärksamhet i medierna. De lyfts fram i olika offentliga sammanhang och kallas inte sällan med ett samlat begrepp för ”deckardrottningarna”. Till skillnad från när begreppet ”deckardrottning” användes om författaren Maria Lang (pseudonym för Dagmar Lange, 1914–1991) under 1950-talets svenska storhetstid för pusseldeckare, används begreppet inte längre för att markera utvaldhet och talang – åtminstone inte i första hand – utan för att beteckna något annat. Ett exempel på detta är en artikel i *Expressen* från sommaren 2008 som ackompanjeras av ett fotografi av sju deckardrottningar. På bilden framträder deckarförfattarna i glamorösa galablåsor mot en bakgrund plåtad på Rånässlott. I artikeln, som ironiskt nog heter ”Storsäljarna hatar att kallas deckardrottningar”, ifrågasätts titeln av samtliga tillfrågade författare. Liza Marklund anmärker: ”Det är män som traditionellt skriver om, hanterar och skapar våld. Att vi tar oss makten att utöva våld i litterär form gör att vi inte är vanliga kvinnor utan måste upphöjas till något konstigt. Det är därför man vill kalla oss för deckardrottningar.” Karin Wahlberg påpekar att det aldrig är någon som kallar manliga författare för ”deckarkungar”. Samma observation har Camilla Läckberg tidigare gjort i sin blogg i oktober 2005, då hon blivit bjuden till Danmark, där hon, tillsammans med Karin Alvtegen, Gretelise Holm och Helene Tursten, blev intervjuad i egenskap av ”Qrimi-Queen: ”(Märkligt begrepp detta med ’deckardrottningar’- varför utnämns aldrig ”Deckarkungar”??)”[3]

Begreppet har alltså förlorat funktionen att signalera utvaldhet, men har istället tillförts någonting annat, som kan sägas höra ihop med den glamorösa utstyrseln och poserandet på fotografiet. Det handlar om synen på kvinnligt deckarförfattande som något luxuöst och massmedialt, och som en offentlig verksamhet snarare än något som var och en bedriver ensam på sin kammare. I denna bemärkelse passar Camilla Läckbergs och Liza Marklunds författarskap särskilt väl för att diskutera deckardrottningsskapet. Båda syns, diskuteras och ifrågasätts de mer än de andra i offentligheten, men dock på olika sätt och de kan därför sägas illustrera olika aspekter av vad det innebär att kallas en svensk deckardrottning idag. Medan Camilla Läckberg till exempel framstår som väldigt tillgänglig, tycks Liza Marklund hålla hårdare på sin personliga integritet. Deras skillnader gör det särskilt intressant att jämföra dem, eftersom de visar två extremer av hur man kan skapa ett varumärke som kvinnlig deckarförfattare. I

1 Johan Wopenka, ”Ge oss en deckardam – skapad av en kvinna”, *Jury* 1997:3 och Bo Lundin, ”Deckardrottningarna och den feministiska analysen”, *Jury* 2001:1. Se även Sara Kärrholm, ”Swedish Queens of Crime: the Art of Self-Promotion and the Notion of Feminine Agency. Lisa Marklund and Camilla Läckberg” i Paula Arvas och Andrew Nestingen (red.), *Criminal Scandinavia. Nordic Crime Fiction*, University of Wales Press, Wales 2010 (under publ.).

2 I boken *13 svenska deckardamer* behandlas 13 av dessa ”den nya vågens” kvinnliga deckarförfattare. *13 svenska deckardamer*, BTJ förlag, Lund 2009.

3 Annie Hellström, ”Storsäljarna hatar att kallas deckardrottningar”, *Expressen* 2008-06-29. Citatet av Läckberg är hämtat från bloggen, inlägg från den 8 oktober 2005. http://www.camillalackberg.se/Blogg/ (2008-09-10).

denna artikel kommer jag att undersöka och jämföra hur dessa författare använder sig av olika medier för att framhäva vissa delar av sitt författarskap i sina varumärken.

Artikeln utgör en del av ett större forskningsprojekt där jag undersöker hur kvinnliga deckarförfattares litterära framgångar mäts och värderas i offentligheten. Epitetet deckardrottningar som en benämning för en hel grupp författare pekar på att de normer som gäller för att värdera dessa författares verk skiljer sig från de som gäller för de manliga författarna, och det blir därmed intressant att studera hur dessa normer ser ut. Vad får det för konsekvenser att deras författarskap i första hand kategoriseras under beteckningen ”deckardrottningar”? Flera kriminallitteraturforskare har påpekat att kvinnor som skriver inom deckargenren måste förhålla sig till ett maskulint paradigm som de försöker ”skriva om inifrån”.[4] De normer och värderingar som genren definieras av vid en särskild historisk tidpunkt fungerar bestämmande för vilka möjligheter och begränsningar som genren tillhandahåller för att uttrycka ett specifikt innehåll vid en viss tid.[5]

Möjligen kan medierna också tolkas som medskapande i hur genrens uttrycksformer gestaltar sig vid en viss tid. Bland annat kan internets framväxt under senare delen av 1900-talet sägas ha förändrat förhållandena för genreförståelse och för författares möjligheter att nå ut till sina läsare. De problemkomplex som forskningsprojektet behandlar bottnar i ett intresse för utforskningen av genrers grundläggande och komplicerade förhållanden till olika värdeskalor. Analysområdet är med andra ord långt mer omfattande än vad som kan avhandlas i en enskild artikel.

En del saker som är av klar relevans för det jag diskuterar här – som t.ex. den historiska kontexten, de skönlitterära texterna och kritikermottagandet – måste därför utelämnas i denna artikel som i stället kommer att koncentreras kring frågan om mediernas roll i två kvinnliga deckarförfattares marknadsföringsstrategier för att nå ut med sina författarskap. I mindre utsträckning kommer jag även att behandla dessa varumärken i ett mottagandeperspektiv (även om den mer ingående diskussionen kring denna aspekt måste lämnas till ett annat tillfälle).

Författaren i blickfånget

En del studier som gjorts inom den inriktning som kan sammanfattas under rubriken celebrity studies, har visat att det snarare är faktorer runtomkring ett författarskap än de texter som författarskapet omfattar som i första hand avgör hur författarskapet mottas i offentligheten. Det kan röra sig om recensioner och kritikers uttalanden i olika sammanhang, men också om hur författarskapet representeras visuellt.[6] På senare tid har det kommit en rad svenska undersökningar om författarens roll i offentligheten där bland annat de mediala funktionerna hos ett författarskap studerats. Det gäller exempelvis Anders Ohlssons och Torbjörn Forslids bok om *Fenomenet Björn Ranelid* (2009) och Christian Lenemarks avhandling *Sanna lögner. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering* (2009). Kulturvetaren Andreas Nyblom

4 Se t.ex. Sally R. Munt, *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel*, Routledge, London och New York 1994, Manina Jones och Priscilla L. Walton, *Detective Agency. Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles och London 1999, Kathleen Gregory Klein, *The Woman Detective. Gender & Genre*, University of Illinois Press, Urbana och Chicago 1995 (1988).

5 För en mer ingående beskrivning av problematiken genre och värdering i förhållande till den historiska kontexten, se Sara Kärrholm, ”Den misslyckade deckarförfattaren. Genreförväntningarnas betydelse för värderingen av Inga Thelanders författarskap”, i Anders Mortensen (red.), *Litteraturens värden*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2009.

6 Se exempelvis Joe Moran, *Star authors. Literary Celebrity in America*, Pluto Press, London 1999 och Graeme Turner, *Understanding Celebrity*, Sage Publications, London 2004. Ett annat exempel på celebrity studies om författare är Loren Glass, *Authors Inc. Literary Celebrity in the Modern United States 1880–1980*, New York University Press, New York 2004.

har i avhandlingen *Ryktbarhetens ansikte* (2008) gjort en undersökning av Verner von Heidenstams författarskap utifrån sekelskiftets mediebilder där han framhäver just bildernas betydelse.[7] Enligt Nyblom är det författarnas deltagande i offentligheten via olika kanaler, som påverkar uppfattningen om honom eller henne mest. Genom bilder, offentliga framträdanden och omnämnanden blir författarskapet tillgängligt för långt fler människor än enbart de som läser hans eller hennes verk.

> Om litteraturen är författarens entrébiljett till offentligheten, så kan själva synligheten därefter komma att betyda mer än det som från början gjorde författaren intressant. Marknadsföringen och medialiseringen hör med andra ord till de obetydligheter som på ett mer påtagligt sätt än litteraturen själv formar föreställningar om författare och deras verk. De mediala representationerna skapar mening. De upprättar tolkningar och berättelser som formar det de beskriver.[8]

Nyblom ser mediebilden av Heidenstam som något som i huvudsak bildas utom författarens egen kontroll.[9] Både Läckberg och Marklund har etablerat sina författarskap som ett slags *varumärken*, som innefattar långt mer än enbart deras litterära alster. Som författare är de i hög grad införstådda med många av de medierepresentationer som skapas, även om alla inte skapas helt inom deras egen kontroll.

Begreppet varumärke har först under senare tid börjat användas för att tala om författare och författarskap, och tillför en ekonomisk dimension till hur författarskap tidigare har uppfattats och undersökts. Begreppet kan sägas innebära en del svårigheter, eftersom det övertagits från ett sammanhang som brukar förknippas med företagsekonomi snarare än litteraturvetenskap. I vissa sammanhang, som detta, kan det ändå vara användbart att undersöka författarskap i termer av varumärken, eftersom även dessa måste förhålla sig till marknadskrafterna i samhället. Genom att lansera sig som ett varumärke knyter författaren och förlaget vissa föreställningar och en viss symbolik kring författarskapet som påverkar hur det uppfattas av läsarna och andra.

I boken *Det missförstådda varumärket* (2004) beskriver Bengt Håkansson varumärkesbyggandet som en process i fyra steg, där det först gäller att namnge en produkt, i andra steget om att skaffa en logotyp, i tredje steget om att registrera namnet och logotypen hos Patent- och registreringsverket, och i fjärde hand om att fylla varumärket med symboliskt innehåll och på så vis förvandla det till ett koncept.[10] Lanseringen av ett författarskap följer sällan denna process till punkt och pricka, men det finns ändå likheter. Det är främst det fjärde steget, det där författarskapet fylls med ett symboliskt innehåll som får potentiella konsumenter att se författarnamnet som en garanti för ett visst innehåll, ett ”löfte”, som är viktigt i hur författare mottas i offentligheten och som brukar talas om i termer av varumärke.[11]

Begreppet varumärke är även komplicerat för att det innefattar både marknadsföringsdelen av författarskapet och en del av mottagandet. Enligt Ohlsson och Forslid handlar varumärken om ”etablerade föreställningar, uppfattningar och känslor som byggs upp under lång tid. Det är inget som skapas över en natt.”[12] Varumärket utformas oftast av författaren i samarbete

---

7 Andreas Nyblom, *Ryktbarhetens ansikte : Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftet Sverige*, Atlantis, Stockholm 2008.

8 Nyblom, ”Författarens ansikte: Ett bidrag till litteraturens mediehistoria”, i Solveig Jülich, Patrik Lundell och Pelle Snickars (red.), Mediernas kulturhistoria, Statens ljud- och bildarkiv, Stockholm 2008, s. 120.

9 Nyblom, *Ryktbarhetens ansikt*e, s. 30;

10 Bengt Håkansson, *Det missförstådda varumärket. Myt och sanning om ”företagets främsta tillgång”*, Liljedahl & Co, Helsingborg 2004, s. 28

11 Forslid och Ohlsson, *Fenomenet Björn Ranelid*, s. 110.

12 Forslid och Ohlsson, *Fenomenet Björn Ranelid*, s. 112.

med agenter och förläggare, men kan också sägas ”bli till” först i mötet med mottagarna. Om budskapet inte når fram eller motsägs av andra mediala representationer av författaren, så kan varumärkets symboliska innehåll förändras i en riktning som förläggare, agenter och författaren själv inte kunnat förutse. För en författare som vill ha kontroll över sitt eget varumärke gäller det med andra ord att försöka förutse möjliga misstolkningar och bistå med alternativa tolkningar som leder uppmärksamheten i ”rätt” riktning.

När det gäller Liza Marklund och Camilla Läckberg fungerar varumärkesbegreppet väldigt bra för att beskriva något essentiellt i hur de vill bli uppfattade som författare i relation till hur de faktiskt mottas i offentligheten. I deras varumärken finns en implicit mottagare, som de förhåller sig till och som påverkar deras marknadsföringsstrategier. Författarna Marklunds och Läckbergs varumärken skapas framför allt genom olika typer av mediala representationer i form av visuell estetik, ljud och text, som fungerar som ett slags komplement och ibland korrektiv till deras författarskap. Det framstår som uppenbart att både Läckberg och Marklund är högst medvetna om att de mediala representationer som de omger sitt författarskap med är betydelsefulla för hur de själva och deras litterära verk blir bedömda. Därför försöker de också medvetet styra mediernas tolkningar av deras författarskap i vissa riktningar hellre än andra.

Camilla Läckberg och författaren som varumärke

Camilla Läckberg är förmodligen den kvinnliga deckarförfattare som varit mest synlig i offentligheten, genom att figurera i en mängd varierande sammanhang i radio, TV och i samband med en mängd olika kändisfester, invigningar och kommersiella jippon.[13] I artikeln ”Fjällbackas finest” skriver Marie Carlsson om Läckberg: ”Hon bör analyseras som fenomen snarare än som stilist, och om sanningen ska fram var det länge sedan en stilist hade så många titlar på topplistan samtidigt.”[14] Läckberg är också tydligt medveten om att hon uppfattas som ett varumärke och talar ofta om sig själv och sitt författarskap i de termerna. Redan från början har hon varit tydlig med att hon gärna vill få publicitet. I en intervju i *Göteborgs-Posten* 2007 framhävs detta än en gång, när hon uppmanas att ge ett tips till folk som vill slå igenom som författare: ”Ställ upp i lokaltidningen och var med i matlagningsprogram, säger hon. Folk köper inte ’Stenhuggaren’ utan den senaste ’Camilla Läckberg’. Därför måste man skapa ett varumärke.”[15] I en intervju med Alex Schulman, som hon själv lagt upp på sin hemsida under hösten 2009, kommenterar Läckberg att hon nog är den första författaren som talat om sig själv som varumärke. Hennes användning av denna terminologi har med hennes bakgrund som marknadsförare och ekonom att göra, menar hon samtidigt.[16] Läckbergs bakgrund som ekonom spelar stor roll för hur hennes varumärke har blivit mottaget. Ofta ombes hon kommentera denna bakgrund i intervjuer i olika tidningar.

Att hon så tydligt valt att tala om de ekonomiska intressena av sitt författarskap uppfattas ofta som kontroversiellt, något som hon själv kommenterar, bland annat när hon framträder som sommarpratare i P1 sommaren 2007.[17] Anledningen till detta kan spåras i den konflikt som antas vara grundförhållandet mellan ekonomiskt kapital och kulturellt kapital, med bourdieuska termer, där anskaffningen av kulturellt kapital ofta förutsätter att författaren avsäger

13 Läckberg omnämns som en ”stjärnförfattare” i Ann Steiners bok *Litteraturen i mediesamhället*, s. 32f.
14 Marie Carlsson, ”Fjällbackas finest. Camilla Läckberg (1974–)”, i *13 svenska deckardamer*, BTJ förlag. Lund 2009, s. 147.
15 Anna Bilén, ”Camilla Läckberg. Författar och värnar om sitt varumärke”, *Göteborgs-Posten* 2008-07-22.
16 Camilla Läckberg i intervju med Alex Schulman. Intervjun finns publicerad på Läckbergs hemsida: http://www.camillalackberg.com (2009-11-26)
17 Camilla Läckberg i *Sommar* i P1, 2007-07-17.

sig ekonomiska intressen.[18] Hennes val att öppet tala om sitt vinstintresse kan därmed tolkas som ett direkt ifrågasättande av det kulturella kapitalets betydelse.

Bakgrunden i ett helt vanligt yrkesliv är samtidigt en av de saker som gör henne lättare att identifiera sig med för läsarna, något som lyfts fram ett flertal gånger i olika sammanhang, inte minst av henne själv och av hennes marknadsförare. I denna aspekt av identifikationsmöjligheter mellan Läckberg och läsarna ingår även hennes utseende. Läckbergs förläggare Irene Westin Ahlgren har kommenterat att man från förlagets sida tidigt ville att Läckberg skulle exponeras i medierna så mycket som hon och de själva överhuvudtaget kunde klara av, eftersom hennes naturliga utseende skulle hjälpa till att sälja boken.

> Vi ville undvika klyschor som ”Sveriges nya deckardrottning”. Det fick andra gärna använda men vi ville föra fram henne som en person som läsarna kunde tycka om. Vi ville att de skulle ha ”det kunde vara jag”-känslan. Hon var grannflickan, småbarnsmamman som gav upp sin ekonomkarriär för att bli författare.[19]

En stor del i varumärkesbygget sker via Läckbergs hemsida och hennes blogg. Bloggen har bedrivits under flera år (2005–2009, med några månaders uppehåll sommaren 2008) på Läckbergs hemsida. Den lanserades under namnet ”Deckarmamma”, en rubrik som senare togs bort från hemsidan (efter blogguppehållet 2008). Rubriken ”Deckarmamma” inrangerade från början Läckbergs blogg i underkategorin ”mammabloggar”, som var högst populär när hennes blogg lanserades, och fortfarande är en ganska livaktig bloggenre. Samtidigt kan den alltså kallas en författarblogg, där kontakten med läsarna sätts i centrum.

Läckbergs blogg har vid upprepade tillfällen använts just för att ge läsarna en känsla av att de har en möjlighet att påverka författarskapet. Läckberg har lagt ut förhandstittar på delar av ett nytt manus, bett om hjälp med research eller specifika detaljfrågor, samt utlyst tävlingar om vem som kommer på bäst namn åt utvalda karaktärer i någon av hennes böcker. Inför lanseringen av tv-produktionerna av *Isprinsessan* och *Predikanten* hösten 2007 utfästes även en belöning åt den som kunde gissa vilka skådespelare som skulle spela huvudrollerna Patrik och Erika i tv-serien. Bloggen ger intrycket att hon inte vill dölja någonting alls för sina läsare. Samtidigt, och det uppger hon själv, ger bloggen henne möjlighet att själv korrigera och ge tillägg till de representationer av henne som framställs i andra medier.[20]

Priscilla L. Walton och Manina Jones understryker i boken *Detective Agency* (1999), vikten av den interaktiva aspekten i marknadsförhållandena bakom ”genre fiction”, dvs. populära genrer. Denna typ av litteratur styrs av publikens efterfrågan i mycket högre grad än när det gäller smalare genrer. Detta har bidragit till den nya vågen av kvinnliga deckarförfattare med kvinnliga huvudpersoner. Genom att kvinnor, sedan 1960-talet och framåt, har blivit en alltmer köpstark samhällsgrupp får de större utrymme att driva fram litteratur som specifikt behandlar sådana frågor som särskilt engagerar en kvinnlig erfarenhet.[21]

Det som normalt brukar räknas till sådant som gör populärfiktion till sämre litteratur – dess anpassning till massornas efterfrågan – kan också betraktas som ett positivt socialt värde, menar Walton och Jones, och de pekar på tre aspekter som är av vikt i detta sammanhang:

---

18 För en genomgång av hur denna konflikt har vuxit fram historiskt och behandlats inom forskningen, se Anders Mortensen, ”Litteraturens värde och värden”, i Anders Mortensen (red.), *Litteraturens värden*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2009. Se även Magnus Persson, *Kampen om högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2002.

19 Lasse Winkler, ”Camilla Läckberg – från inget till allt på tre år”, *Svensk Bokhandel* 2006:14.

20 Camilla Läckberg, ”Läsarna hjälper mig med fakta”, *Aftonbladet* 2007-08-10.

21 Jones and Walton, s. 52.

> [T]he ways readers participate in the ”writing” of the genre and the recognition of its variants, the series production of generic texts, and the reflexivity of generic works. All these elements enable the texts to be conceived as a space of negotiation in which communities of readers and writers, far from being passive reproducers or consumers of pre-existent forms and values, can excersise a kind of collective agency.[22]

Läsarens engagerade sätt att läsa denna typ av litteratur kan få en direkt inverkan på hur genren utvecklas, menar Walton och Jones.[23]

I Camilla Läckbergs fall kan denna läsarnas påverkan på hennes texter till viss del direkt följas i hennes blogg. Hon lägger ut frågor och får svar och kommenterar i flertalet fall vilka tips hon har fått direkt användning för. Överhuvudtaget kan hennes anpassning till sina läsare även spåras i hur hon presenterar sin författarpersona: hon utger sig för att vara ständigt tillgänglig, ha en sansad relation till sin egen berömmelse och inte avlägsna sig för mycket från normen för arbetande tvåbarnsmammor.

Glimtarna från vardagen i Läckbergs tillvaro som småbarnsförälder ger intryck av att hon är en kvinna som vem som helst, en vanlig mamma. Mammabloggarna har blivit fler och fler under de senaste åren, i takt med att bloggandet i stort tagit fart. *Expressen*krönikören och småbarnsmamman Linda Skugges blogg är en av de bloggar som skapat mest uppmärksamhet och man kan utgå ifrån att hennes omnämnande av Läckbergs blogg i sin egen fått en stor betydelse när det gäller att lansera Läckbergs blogg som just en mammablogg.[24] Detta kan i sin tur ha lett till att Läckberg har lyckats nå ut till fler läsare än de som är intresserade av just deckarläsning.

Mammabloggarna har ett direkt samband med tidningen *Mama*, som initierat några av de populäraste via sin sajt på nätet: www.mama.nu, och också gör reklam för andra mammabloggar. Förutom detta samband mellan Läckberg och något som skulle kunna benämnas “mama-trenden”, är Camilla Läckberg själv med i tidningen i november 2005 och i mars 2009.[25] Läckbergs moderskap fick även stor uppmärksamhet när hon 2006 berättade i medierna om sin förlossningsdepression vid sonen Willes födelse. Berättelsen bidrog till att ge autenticitet åt skildringen av huvudpersonen Ericas förlossningsdepression i romanen *Stenhuggaren* (2005).[26] I och med att Läckberg skaffade barn med sin nye man, Martin Melin, under 2009 har mammatemat i bloggen återigen förstärkts och cirkeln slutits från bloggens ursprungliga hemmahörighet i småbarnsmammavärlden. Mammakomponenten har med andra ord varit viktig för hur Läckberg väljer att representeras i sin blogg och som författare.

Läckbergs sätt att knyta sitt varumärke till denna trend handlar om att lansera sig som en modern och aktuell kvinna. Just den aspekten av hennes författarskap tycks också inrikta sig på att skapa läsaridentifikation. Läckbergs kvinnliga läsare kan lockas genom alla möjligheter

---

22 Jones and Walton, s. 46.

23 Jones and Walton, s. 53.

24 Skugges blogg fanns på *Expressen*s hemsida från 2005 till och med 2007: http://blogg.expressen.se/linda/. Linda Skugge bloggar numera på *Amelia*s hemsida om företagande och pengar: http://www.amelia.se/blogg/linda-skugge/ (2009-12-01).

25 *Mama* 2005:11 och *Mama* 2009:3. År 2006 blev hon även framröstad i Årets mama 5-i-topp, av tidningen *Mama*s läsare, tillsammans med andra kändismammor som Tilde de Paula, Magdalena Graaf, Katerina Janousch och Emma Hamberg (den sistnämna blev framröstad som Årets mama). Se Moa Herngren, ”Favorit: Camilla Läckberg”, *Mama* 2006:13.

26 Nneka Amu, ”När sonen föddes blev livet svart”, *Aftonbladet* 2006-07-12. Se även ”De har skrivit om förlossningsdepression” i *Aftonbladet* 2006-01-22, ”Ärligt talat tyckte jag första året var pest´. Deckarförfattaren Camilla Läckberg drabbades av förlossningsdepression”, *Aftonbladet* 2007-03-06 och ”Hur tog du dig ut ur depressionen? Författarinnan Camilla Läckbergs svar på läsarnas frågor”, *Aftonbladet* 2007-03-06. Läckberg kommenterar även sin förlossningsdepression i Sommar i P1, 2007-07-17 samt i tv-programmet ”Sommarpratarna” i SVT1 den 17 november 2009.

till identifikation som ges genom bloggen, representationerna av Läckberg i offentliga sammanhang (särskilt i tidskriften *Mama*) samt genom beskrivningen av karaktären Ericas liv i Läckbergs romaner, som beskrivs som centrerad kring graviditet och småbarnsliv. Det bör dock nämnas att Erica inte är den enda huvudrollen i Läckbergs fiktion, och inte heller det enda möjliga identifikationsobjektet.

Det finns emellertid, inte att förglömma, även en komponent av yrkeskvinna i den framställning som erbjuds av såväl Läckberg som Erica, eftersom det också handlar om skrivande och författarskap. I dessa sammanhang insisterar Läckberg på att deckarskrivandet är ett hantverk:

> För det är just vad det är – ett hantverk. Inget hokus pokus, inget som är en medfödd talang som man antingen har eller inte har. Visst måste man ha vissa grundförutsättningar vad gäller att kunna skriva, men till stor del är faktiskt deckarförfattande ett hantverk som man med rätt verktyg och hårt arbete kan lära sig![27]

För henne handlar det om 1% inspiration och 99% transpiration, som hon säger i sin inledning. Förutom betoningen på deckarskrivandet som ett hårt arbete, ger Läckbergs deckarskola och hennes blogginlägg om deckarskrivandet också intryck av att hon delar med sig av sina yrkeshemligheter. Hennes vilja att stå till tjänst med sina erfarenheter bidrar till att framställa Läckberg som en generös person, som någon som vill dela med sig till andra av sina egna framgångar. Budskapet som ges är att hon är en öppen och tillgänglig författare, samt att hon inte skiljer sig från gemene man på något annat sätt än genom att hon arbetar hårt och tror på sig själv.

John G. Cawelti har i uppsatsen ”The Writer as Celebrity: Some Aspects of American Literature as Popular Culture” identifierat två huvudfunktioner för författares kändisskap: interpretation och representation. Genom att framträda i offentligheten via medier av olika slag erbjuder kändisförfattaren sina läsare möjligheter till en djupare och förbättrad förståelse för hans eller hennes verk, menar Cawelti. Genom sina handlingar kan han eller hon också lägga grunden för en mer direkt och intensifierad respons till sitt verk, dvs. främja en viss art av tolkning och också bestämma vilka kontexter som ska aktualiseras först i läsarens tolkning. Författare kan också representera läsaren i offentligheten och utöva en roll som hans eller hennes läsare skulle önska sig att få kliva in i.[28] Det kan så klart handla om att på olika sätt utöva makt, men också om att få känna sig som huvudrollen i en romantisk film, till exempel.

De glamorösa inslagen i Läckbergs blogg kan eventuellt tillskrivas en sådan representativ funktion. De består ofta av bilder från olika fester som Läckberg varit inbjuden till och kommentarer om vilka som var där, mat och kläder, samt om hennes egna förberedelser inför festen. När Café Opera firade 25-årsjubileum i oktober 2005 var Camilla Läckberg inbjuden via kompisen och kändismamman Katerina Janouch. Festen beskrivs i bloggen med anknytning till Askungen-motivet: ”Vad är väl en bal på slottet… Alldeles, alldeles – underbar!” inleder Läckberg, och poängterar att hon, liksom Askungen, begav sig hem från festen vid tolvslaget.

Det glamorösa med deckardrottningsskapet kan även framgå i inlägg som utgör beskrivningar av Läckbergs yrkesliv. Efter det att hon lämnat in ett nytt manus till förlaget i februari 2008, lade Läckberg ut en youtube-videosnutt med material från när hon skulle fotograferas

---

27 http://www.camillalackberg.se/Deckarskola/Lektion-1/Hantverket/ (2008-10-07). Se även andra sammanhang där Läckberg uttalat sig om detta hantverk, t.ex. i *Sommar* i P1 datum 17 juli 2007 och i Sandra Carlsson och Pia Printz, ”-Du kan vinna mitt stipendium”, *Amelia* 2009:22.

28 John G. Cawelti, ”The Writer as Celebrity: Some Aspects of American Literature as Popular Culture, i John G. Cawelti, *Mystery, Violence, and Popular Culture*, The University of Wisconsin Press/Popular Press, Wisconsin, London 2004, s. 58-59.

inför lanseringen av *Sjöjungrun*. Videosnutten föreställer Läckberg i en Esther Williams-baddräkt med en snara runt sin hals. Hennes personliga kommentar till videoklippet har en familjär ton, som tar udden av glamouren i livet som bästsäljande deckardrottning och framställer situationen för läsarna utifrån ett mer vardagligt perspektiv. Titeln på blogginlägget, ”Ännu en vanlig dag på jobbet :-)”, förstärker effekten av att Läckberg själv har distans till det hela.[29] Även de mindre glamorösa inslagen i författarens vardag beskrivs genom bloggen, som t.ex. då hon lägger ut en bild på en hög korrektur och skriver: ”Jag HATAR korrekturläsning!!!! Ville bara säga det…”[30]

Läckbergs författarskap lanseras i olika sammanhang som ett slags livsstilsideal, vilket bland annat visar sig i vikten som läggs vid hennes utseende. I tv-programmet *Läckberg & Rudberg*, som sändes på TV4 Plus under hösten 2007 och sedan i repris under våren 2008, pratar Läckberg tillsammans med författarkollegan och vännen Denise Rudberg om litteratur, ger författarporträtt och några andra reportageinslag om böcker, samt boktips. Fokus i programvinjetten ligger mycket på författarnas kläder, som är färgade i bjärta färger som kontrasterar starkt mot en svartvit bakgrund. Färgställningen ger intryck av vad det är som programmet vill betona inom författaryrket och inom läsning i allmänhet: det glassiga och lättsamma. Programmet påannonseras också som ”en glamourös och rolig halvtimme i böckernas värld” inför det 7:e avsnittet. Läckbergs roll som stilikon har förstärkts genom åren och betonas exempelvis i *Dagens Nyheter*s modebilaga i september 2009, där tre kvinnliga författare (Helena von Zweigbergk, Camilla Läckberg och Katerina Janouch) valts ut för att visa fram olika klädstilar. På reporterns fråga om det finns någon stereotyp författarstil svarar Läckberg:

> Vi är ett gäng tjejer – Katerina Janouch, Martina Haag, Kajsa Ingemarsson och Mari Jungstedt – som skapat en ny typ av författare där det är okej att forma sin egen författarroll med hjälp av mode och kläder. Vi gillar att göra oss fina och är medvetna om hur vi vill framställas. Den stereotypa bilden av en författare är annars en man i sliten manchesterkavaj och jeans med lite taskig passform. Men den bilden av författaren är på väg att dö ut. [31]

Läckbergs uttalande ger intryck av att den författarroll som hon representerar handlar om att marknadsföra en hel livsstil, där böckerna ingår som en ingrediens i en större helhet. Denna helhet tycks, å ena sidan, ha minst lika mycket med estetik och stilisering att göra som med innehållet. Å andra sidan fungerar även de utseendemässiga faktorerna som symboler för en hel livssituation som många kvinnor kan känna igen sig i: den att vara förälder och karriärist på en och samma gång samt att vara ovillig att ge upp det ena för att uppnå lycka och framgång med det andra.

En konsekvens av Läckbergs öppna förhållningssätt till sina läsare och av hennes stora exponering i olika medier har blivit att hon också har fått känna av publicitetens baksidor. Hennes medverkan i alla möjliga sammanhang har medfört irritation hos många och att hennes författarskap ses som enbart inriktat på att tjäna pengar och få uppmärksamhet. I november 2007, kommenterar Läckberg sin framställning i medierna lite annorlunda, och lämnar rum för möjligheten att för hård marknadsföring kan ha sina baksidor. I en intervju med Belinda Olsson erkänner hon att ”det har varit en överexponering av mig på senare tid” och fortsätter:

> […] jag borde ha strypt det tidigare. Jag fortsatte tacka ja till allt eftersom jag har en tävlingsådra i mig. Jag tycker att det är roligt att pressa mig själv. Det kanske är den duktiga

29 Blogginlägg från 2008-02-27. http://www.camillalackberg.se/Blogg/ (2008-09-05)
30 Blogginlägg från 2008-02-26. http://www.camillalackberg.se/Blogg/ (2008-09-05)
31 Karolina Skande, ”Tre författare – tre stilar”, *Dagens nyheter*: Livsstil 2009-09-28.

> flickan i mig eller någon småstadsrevansch. Samtidigt är medierna som ett självspelande piano. Media genererar media.[32]

Bakgrunden till intervjun är att nyheten om Läckbergs skilsmässa läckt ut i medierna och det dessutom har blivit känt att Läckberg nu är tillsammans med Robinson-vinnaren och polisen Martin Melin. Även i detta fall har Läckberg emellertid fortsatt att ge intryck av total tillgänglighet. Förutom att hon ställde upp på intervjun i Aftonbladet, tillkännagav hon själv sin skilsmässa i bloggen i april 2007 för att kunna ge sin egen version innan tidningarna hann före med sin.33

Under sommaren 2007 blåste en stor debatt upp i kvällstidningarna där ”deckar-drottningarna” fick en framträdande plats. Det var författarna Björn Ranelid, Ernst Brunner och sedermera även kriminalförfattaren Leif G. W. Persson som ondgjorde sig over att de kvinnliga deckarförfattarna fick så mycket uppmärksamhet från förlagen och läsarna att annan (läs deras egen) litteratur hamnade i skymundan. Camilla Läckberg blev av Leif G. W. Persson beskylld för att skriva ”som Nicke Lilltroll pratar” och hamnade därmed direkt i debattens centrum där hon bland annat försvarades av Linda Skugge.[34] Läckbergs eget försvar gick ut på att placera sig i ett annat fack än författare som Ranelid: ”- Jag har ingen längtan att ta mig över på ’fin’-sidan. Jag är bara jätteglad över att jag är så pass läst som jag är” svarade hon exempelvis i *Aftonbladet*. Med detta, och andra liknande, uttalanden medverkar hon till att förstärka föreställningar om sig själv som en författare som har ett lättsamt förhållande till sitt skrivande.[35]

Under sommaren 2008 lade Läckberg (om än tillfälligt) ner sin blogg, som ett uttryck för att hon var ”överarbetad”. Hon förklarar sig också genom att hänvisa till pressen från medierna: ”för att det skall vara någon vits att ha en blogg, skall man dela med sig av sig själv, och vara öppen, vara personlig. Det är min åsikt. Och det är klart att det faktum att diverse tidningar nu lusläser min blogg och använder det som underlag till artiklar, också spelar in.”[36] Läckberg återupptog emellertid sin blogg redan i oktober samma år, men hävdade i samband med detta att den nya bloggen skulle bli en ”blogg light”: ”Kommer emellanåt lägga ut inlägg och foton när det händer något kul yrkesrelaterat - men jag kommer absolut inte blogga varje dag - och inte heller på samma sätt som tidigare.....Ville bara påminna om detta, så ingen blir besviken.... ;-)[37]

I intervjun med Alex Schulman påpekar Läckberg också att hon blivit mer restriktiv med såväl blogginläggen som med andra framträdanden i medierna, för att hon känt sig tvungen till det. Det är emellertid svårt att avgöra exakt vad hon menar med ”mer restriktiv”: menar hon att hon inte är lika privat och självutlämnande som tidigare eller att hon väljer bort vissa erbjudanden som hon får att visa upp sig? Eller kanske både och? Trots dessa uttalanden har Läckberg framträtt i en mängd olika sammanhang under det senaste året. Ett av de mer intressanta framträdandena finns i oktobernumret av tidningen *Amelia*, där Läckberg medverkar med en deckarskrivarskola och ett stipendium på 50 000 kronor för en framtida deckarförfattare. I tidningen ges intrycket att målet med att vinna tävlingen, och att ”bli” den nya Camilla

---

32 Belinda Olsson, ”’Jag faller för vanliga killar´. Camilla Läckberg om Robinson-Martin, sina pengar och varför hon syns överallt i media”, *Aftonbladet* 2007-11-10.

33 Blogginlägg från 2007-04-19. http://web.archive.org/web/20071231095027/www.camillalackberg.se/Blogg/2007_04_19 (2008-10-16)

34 Therese Hansson, ”Hånet mot deckardrottningen”, *Expressen* 2007-08-02 och Linda Skugge: ”Camilla Läckberg har belönats med en stor gåva”, *Expressen* 2007-08-03.

35 Se även Camilla Läckberg i intervju med Alex Schulman, http://www.camillalackberg.se (2009-11-26) och Sandra Carlsson och Pia Printz, ”- Du kan vinna mitt stipendium”, *Amelia* 2009:22, s. 32.

36 Blogginlägg 29/6 2008. http://www.camillalackberg.se/Blogg (2008-09-05).

37 Blogginlägg 21/10 2008, http://www.camillalackberg.se/Blogg (2008-11-14).

Läckberg, inte bara handlar om att bli deckarförfattare utan också om att få ett intressant och spännande liv.[38]

På bloggen beskrivs omständigheterna med livet som framgångsrik författare på en och samma gång som en drömfantasi som gått i uppfyllelse och som något distanserat, något som iakttas ur ett underifrån-perspektiv. Anknytningen till den ”helt vanliga” lycksökande flicka som Läckberg en gång var, har aldrig helt gått förlorad, tycks budskapet vara. Läckberg lever dels ett helt normalt familjeliv, som du och jag, och dels livet som glamorös deckardrottning, med alla cocktailbjudningar, resor, fotograferingar och intervjuer som ett sådant innebär. Genom att hon har en fot i båda lägren, den vanliga världen och kändisvärlden, kan hon rapportera från kändisvärlden ur en synvinkel som vanliga människor kan identifiera sig med.

Det som Camilla Läckberg erbjuder sina kvinnliga läsare med sitt varumärke är möjligheten till identifikation och att agera ställföreträdande i uppfyllandet av många yrkesverksamma mammors drömmar om romantik, glamour och ett fungerande livspussel.[39] Hennes relativt snabba återhämtning och återupptagande av bloggen kan ses som en indikation om att Läckbergs beroende av medierna är starkare än hennes besvikelse över den förlorade kontroll som den stora tillgängligheten innebär. Bloggen ger trots allt ett mervärde i förhållande till romanerna, där ”det kunde varit jag”-perspektivet inte framgår lika tydligt. Graden av tillgänglighet är en av de många aspekter där Läckberg skiljer sig från föregångaren och den uppgivna förebilden Liza Marklund.[40]

Liza Marklund och spelet mellan fiktion och verklighet

Även för Liza Marklund har medierna och de representationer som produceras där av Marklund och hennes författarskap haft en avgörande betydelse. I Marklunds fall tycks frågan om kontroll vara viktigare än för Camilla Läckberg. Marklund försöker, i egenskap av att vara sin egen förläggare och en författare med en uttalad politisk agenda, att kontrollera sitt varumärke via olika medier. Hon bloggar inte, som Camilla Läckberg, men har under hela sin karriär skrivit politiska krönikor och utövat andra former av politisk journalistik vid sidan av sitt författande som på olika sätt medverkat till att utforma hennes varumärke i en viss riktning. I en jämförelse med Läckberg framstår Marklund som mycket mindre privat och som mer inriktad på att, genom olika medel, förstärka innehållet och budskapet i sina romaner.

Den vid det här laget starkt omdebatterade verklighetsanknytningen till debutromanen *Gömda* (1995), som var Marklunds debutroman, var en av de faktorer som från början uppskattades i hennes författarskap: den journalistiska blicken för aktuella samhällsproblem. Hennes bakgrund som journalist inom bland annat kvällstidningsvärlden bidrog även till att hennes romaner om kvällstidningsreportern Annika Bengtzon mottogs med optimism vid ett tidigt skede i hennes karriär som deckarförfattare.[41]

Liza Marklunds feministiska åskådning har från början varit en betydande del av hennes varumärke. Hennes starka engagemang mot kvinnomisshandel märks inte minst i *Gömda* och den senare utgivna fortsättningen, *Asyl* (2004), som båda handlar om Mia Eriksson (fingerat namn) och hennes flykt från en misshandlande make. Båda benämns som dokumentärromaner

38 Sandra Carlsson och Pia Printz, ”-Du kan vinna mitt stipendium!”, *Amelia* 2009:22.

39 Möjligheten till identifikation har ifrågasatts av Marie Carlsson i artikeln ”Fjällbackas finest”. Carlsson diskuterar emellertid indentifikationen med huvudpersonen Erica i första hand, och inte Läckbergs varumärke. Carlsson, ”Fjällbackas finest”, s. 161f.

40 Se till exempel kommentar av Läckberg i *Expressen* 2008-06-29.

41 Anders Hammarqvist och Bo Lundin, ”Dundrande debut gav Liza Polonipriset”, *Jury*, 1998:4. Se även recensioner i *Svenska Dagbladet* 1998-09-10, *Sydsvenska Dagbladet* 1998-10-23, *Dagens Nyheter* 1999-01-04, och *Hufvudstadsbladet* 1998-12-17 och Lundin, Bo, ”Genombrott med dunder och brak. Liza Marklund” i *13 svenska deckardamer*, BTJ Förlag, Lund 2009.

och baserar sig på verkliga händelser. Bakgrunden har beskrivits under rubriken ”Historien bakom Gömda och Asyl” på Liza Marklunds hemsida. Där kallar Marklund dem för ”två beståndsdelar i ett uttalat politiskt projekt”, dvs. att uppmärksamma våld mot kvinnor i samhället.[42] Under hösten 2004 sändes Liza Marklunds tv-dokumentärserie *Lite stryk får dom tåla* i TV4. Tillsammans med Lotta Snickare, som forskar om ledarskap på Kungliga Tekniska Högskolan i Stockholm, har Marklund också skrivit en feministisk handledningsbok med ett citat av amerikanska utrikesministern Madeleine Albright som titel, *Det finns en särskild plats i helvetet för kvinnor som inte hjälper varandra* (2005). Utgångspunkten för boken tas i erfarenheter från en mansdominerad yrkesvärld.[43]

Även om Liza Marklund inte själv brukar använda termen varumärke för att beskriva sitt författarskap finns det underlag för att tolka det i sådana termer. Redan i första kriminalromanen började hon utveckla ett slags ”branding”-kampanj där hennes ansikte – som sedan kommit att användas på en lång rad omslag – och hennes namn – där bokstaven z i Liza markeras typografiskt och också får en motsvarighet i karaktären Bengtzons stavning – utformar ett koncept motsvarande logotyperna för andra varumärken. Bilden av författaren på omslaget ger kontinuitet åt böckerna i Annika Bengtzon-serien. Den inspirerar också läsaren till att föreställa sig författaren som en fiktiv gestalt i romanvärlden. De associationer som läsaren har kring författaren informerar den uppfattning hon gör sig om romanernas huvudperson, Annika Bengtzon, och tvärtom, trots den uppenbara diskrepansen mellan författarens blonda hårfärg och Bengtzons uppgivet bruna. De kommer från liknande bakgrunder inom journalistbranschen och de framstår båda som envisa men modiga kvinnor i en mansdominerad omgivning.

Omslagens färgsättning går ofta i starkt lysande färger i olika nyanser. Likheten med kvällspressens tabloider är en röd tråd i bokomslagens utformning i serien. Varje bild är också en visuell representation av en specifik plats med viss betydelse för mordgåtan inom varje roman. Bilden förankrar den fiktiva gestalten i en igenkännbar verklighet och, kanske framför allt, i en igenkännbar kropp. Gränsen mellan fiktion och verklighet blir mindre skarp och läsaren kan ges en känsla av att den fiktiva gestalten inte bara är en fantasiprodukt utan någon som hon själv som läsare kan identifiera sig med.[44]

Romanerna har genererat två filminspelningar av regissören Colin Nutley med skådespelerskan Helena Bergström i huvudrollen. Den första filmen baseras på romanen *Sprängaren* och kom 2001, den andra på *Paradiset* och kom 2003. Filmerna fick mycket uppmärksamhet när de kom och fick, som ofta är fallet med filmatiseringar, effekten att något förändra framställningen av Marklunds romanvärld, där nu skådespelerskan Helena Bergströms utseende konkurrerade med författarens om företrädet när det gällde att representera Annika Bengtzon. Eftersom det inte blev fler filmer efter *Paradiset* kan denna effekt emellertid sägas ha varit tillfällig och övergående.[45] Valet av en blond skådespelerska i huvudrollen ger ytterligare bekräftelse av hur effektiv marknadsföringen av Marklund som en visuell standin för Bengtzon blivit. Helena Bergström fick också ge röst åt karaktären Annika Bengtzon i PC-spelet *Dollar*, som baseras på Marklunds böcker och skrivits av Liza Marklund och Tove Alsterdal i

42 ”Historien bakom Gömda och Asyl”, www.piratforlaget.se/bocker/marklund---asyl-/historien-bakom-gomda-och-asyl (2008-10-21). Texten är numera borttagen från hemsidan. I stället förklarar Marklund omständigheterna bakom de två romanerna genom den text som hon lade ut på Newsmill.se i samband med Gömda-debatten, http://www.Newsmill.se 2009-01-11.

43 Liza Marklund och Lotta Snickare, *Det finns en särskild plats i helvetet för kvinnor som inte hjälper varandra*, Piratförlaget, Stockholm 2005.

44 Jfr Jones och Waltons diskussion om liknande författarporträtt i Jones och Walton, s. 183–184 samt s. 187.

45 Under hösten 2009 meddelades att filmbolaget Yellowbird ska filmatisera sex av Marklunds böcker med början under hösten 2010. Se t.ex. notis i *Dagens Nyheter* 2009-09-10.

samarbete.[46] På omslaget är det emellertid ett fotografi av Liza Marklund, precis som på bokomslagen. Spelet är ett sätt för läsaren av Bengtzon-böckerna att ta steget in i fiktionens värld och också lösa en mordgåta tillsammans med Annika Bengtzon. Spelaren får emellertid inte själv agera Annika Bengtzon, något som annars skulle främja identifikationen mellan läsaren och romanfiguren.

Vid lanseringen av den senaste boken, *En plats i solen* (2008), har Marklund och Piratförlaget även testat en av de senaste gimmickarna inom marknadsföringen av böcker genom att publicera en musikvideo som sägs höra samman med boken. Låten, ”Absolutely me”, är skriven av Liza Marklund, också här tillsammans med Tove Alsterdal och med tonsättaren Fredrik Högberg. Musikvideon går att ladda ner via Piratförlagets hemsida.

I musikvideon figurerar en ung flicka med långt blont hår som är spelad av Liza Marklunds yngsta dotter, Amanda. Förutom denna flicka finns även Liza Marklund med i videon. Likheterna mellan dem poängteras, såsom deras långa blonda hår och att de båda är iförda likadana svarta, ärmlösa klänningar. Båda avbildas också i samma scen som finns med på omslaget till boken, *En plats i solen*, där Liza Marklund går längs en solupplyst väg med gatlyktor.[47] Till den nya boken finns på hemsidan även en annan video länkad där Liza Marklund berättar om den nya boken. Även denna video är fiktionaliserad, såtillvida att den är framställd som ett reportage, där Liza Marklund är reportern och skildrar nya, spännande händelser på spanska solkusten. Båda videofilmerna finns upplagda på Youtube med Marklunds andra dotter, Annika Marklund, som avsändare (det är även hon som filmat videofilmerna).[48]

Ännu en variant på fiktionaliserad marknadsföring med anknytning till nya medier är en länk till www.kvallspressen.se. *Kvällspressen* är den kvällstidning som Annika Bengtzon arbetar för. På hemsidan, som ser ut som vilken annan kvällstidnings som helst, finns nyheter om de händelser som figurerar i boken, men även siffror om hur mycket Liza Marklunds nya bok sålt, samt uppgiften att Annika Bengtzon nu har gått med i Facebook. Den som vill kan från *Kvällspressen*s hemsida lägga till Annika Bengtzon som en vän i Facebook.

Alla dessa marknadsföringsstrategier går ut på att sudda ut gränserna mellan Marklunds fiktion och verkligheten samt få läsaren att känna sig mer delaktig i Marklunds fiktion. Läsaren erbjuds olika möjligheter att interagera med den fiktiva värld som Marklund skapat. Den visuella representationen av Liza Marklund själv är central i denna marknadsföring. Det är genom att låta läsaren ”läsa in” henne i hennes egen fiktion som effekten av autenticitet skapas. Med tiden har kanske Marklunds hela tiden växande status som kändisförfattare givit en extra dimension till denna sida av hennes varumärkesbygge. Läsaren får en känsla av att Marklund via sitt författarskap delar med sig av sitt eget, privata liv också och inte bara av sin professionella sida. Annika Bengtzons facebooksida, särskilt, ger intryck av att ge tillgång till en tidigare ”hemlig” sida av Marklunds författarskap.

Under hösten 2008 försökte Marklund och Piratförlaget också driva igenom en affischkampanj för *En plats i solen*, där liknande löpsedlar som den på *Kvällspressen*s hemsida skulle skvallra om en barnfamilj som gasats ihjäl på spanska solkusten. Kampanjen fälldes emellertid av Marknadsetiska rådet, som menade att den kunde verka vilseledande just för att människor skulle kunna ta det för verkliga nyheter.[49] Fallet visar hur nära Marklund hela tiden befinner sig den gräns mellan fiktion och verklighet som, när den överträds, verkar

46 Tove Alsterdal har för övrigt samarbetat med Liza Marklund sedan lång tid tillbaka och nyligen även skrivit filmmanus tillsammans med just Helena Bergström. Se t.ex. Marika Hemmel, ”Doldisen Tove Alsterdal film- och thrilleraktuell”, *Dagens Nyheter* 2009-10-28.

47 Marklund berättar om videon för reportern och vännen Anna Larsson i en intervju i *Amelia*, som dottern Annika Marklund också har tagit bilderna till. Anna Larsson, ”Lizas plats i solen”, *Amelia* 2008:21.

48 http://www.youtube.com/watch?v=UD-UDSP4h3M (annikamarklund, posted 2008-08-15) och http://www.youtube.com/watch?v=7v-_FyPCovc (annikamarklund, posted 2008-09-07)

49 Se t.ex. *Sydsvenskan* 2009-03-02 och *Expressen* 2009-03-02.

provocerande på många. Det är rimligt att tänka sig att Marklund som van journalist vill väcka just de upprörda känslor som också väcks, men att hon inte har kunnat förutse de negativa följderna för hennes egen del och för det förtroende som hon byggt upp kring sin egen person som förespråkare för svaga människor i samhället.

Marklunds exponering av sig själv i denna typ av sammanhang kan sägas bidra till en fiktionalisering av hennes egen person, samtidigt som effekten av att verkligheten autentiserar verket skapas. Eftersom Marklund har egna erfarenheter av det hon skriver om i sina böcker, antas det som står i böckerna mer autentiskt än om hennes medverkan som garant för fiktionen inte hade betonats lika starkt via exempelvis omslagsbilderna. Det handlar, precis som i Camilla Läckbergs fall, om att skapa möjligheter till igenkänning, men det handlar inte på samma sätt om identifikation utan mera om att förmedla ett budskap med ett specifikt politiskt innehåll som kan överföras till en aktuell problematik och en politisk situation i samtiden.

Marklund är inte lika benägen att visa upp sig i olika privata sammanhang som Läckberg. Tvärtom framstår hon ofta i medierna som en svåråtkomlig person som håller hårt på sin personliga integritet.[50] När hon väljer att tacka ja till en intervju handlar intervjun ofta om att göra reklam för någon ny bok eller om att prata om jämställdhet och kvinnors rätt i samhället. Under hösten 2008 framträder Liza Marklund i den nystartade tidningen *Passion for Business*, som ges ut i samarbete med *Veckans Affärer*. Intervjuaren Anna Carrfors Bråkenhielm börjar med att fråga varför Marklund tackade ja till intervjun. Marklund svarar: ”Jag köpte det senaste numret med Filippa K på omslaget. Jag tyckte det var bra. När man tänker på det är det konstigt att det inte har funnits något liknande tidigare. Ni är inne på den manligaste av alla domäner, dit makten har flyttat. Makten i hemmet och den politiska makten skiter männen i.”[51] Liksom i många andra sammanhang där Marklund nämns handlar det om hennes framgång räknat i pengar. Skillnaden är här, gentemot i andra sammanhang, att pengarna beskrivs som någonting i grunden positivt och inte, i första hand, som en källa till avund eller en anledning att misstänkliggöra Marklunds författarskap.[52]

Även om Marklund själv tycks vilja tona ner framställningen av sin framgång räknat i pengar, så kommer den ekonomiska sidan av hennes författarskap och hennes förlagskarriär ständigt upp i olika sammanhang. Hennes benägenhet att ställa upp i intervjun för *Passion for Business* kan, å andra sidan, tolkas som att hon egentligen inte har så mycket att invända mot detta. I flera intervjuer i samband med släppet av *En plats i solen* hävdar Marklund även att hon inte är intresserad av framgång i termer av lycka. ”Jag är inte intresserad av att njuta. I don’t do happiness”, säger hon i intervjun med Carrfors Bråkenhielm. [53]

Marklund tycks genom sin hållning vilja ta avstånd från den glamorösa dimensionen av livet som ”deckardrottning”. Även om man har en egen plats i solen – Marklund bor med sin familj i Marbella i Spanien – är det inte det som är det viktiga i livet, menar hon. Hennes avståndstagande från lycka och lyxliv ter sig även som en markering av hennes seriositet i synen på sin egen yrkesroll. Det är vad hon skriver, arbetet, som är det viktiga, inte allt det andra som deckardrottningstämpeln har att tillhandahålla. Hon vill att hennes läsare inte ska trollbindas så av fasaden att de glömmer bort budskapet. Hur mycket hon än försöker skjuta de glamorösa aspekterna åt sidan, så lyckas hon emellertid inte tvätta bort glamourstämpeln på sitt eget varumärke, och detta är ett faktum som hon medvetet utnyttjar. Glamouren tycks av

50 Se t.ex. Peter Letmark, ”Jag är snuskigt nöjd”, i *Dagens Nyheter* 2006-06-09 och Anna Carrfors Bråkenhielm, ”Liza 50 miljoner senare”, *Passion for business* 2008:3.

51 Anna Carrfors Bråkenhielm, ”Liza 50 miljoner senare”, *Passion for Business* 2008:3.

52 Se t.ex. Olle Castelius, ”De gömmer sina miljoner”, *Aftonbladet* 2006-01-06, och *Aftonbladet* 2007-08-19, ”Sveriges rikaste författare”med underrubriken ”Så slipper de skattesmällarna”. Marklund kommer här på andra plats efter deckarförfattaren Henning Mankell, samt Andreas Victorzon, ”Miljonregn över Liza Marklund”, *Aftonbladet* 2008-04-16.

53 Se även Hanna Hellquist, ”Jag är väldigt ointresserad av lycka”, *Dagens Nyheter* 2008-09-21.

Marklund ses som ett nödvändigt ont, den är ett medel som helgas av ändamålet: att få människor att lyssna.

Under 2008 och 2009 har Liza Marklund blivit starkt ifrågasatt. Utgångspunkten för ifrågasättandet ligger just i det spel mellan verklighet och fiktion som från början tagit ett stort utrymme i hennes varumärke. Dessutom handlar de debatter som förts i stor utsträckning om hennes feministiska ambitioner, som också har en stark symbolisk laddning i hennes varumärke. I samband med 2008 års bokmässa blossade en debatt upp i *Aftonbladet* angående Liza Marklunds agentbyte. Marklund gick ut med informationen om att hon skulle byta från Nordin Agency till Salomonsson Agency i ett pressmeddelande.[54] Anledningen till att en debatt tog fart var att Niclas Salomonsson, Marklunds nye agent, var tidigare dömd för att ha misshandlat författaren och tidigare sambon Unni Drougge. Under rubriken ”Hur kan du, Liza?” skrev sammanlagt 20 personer – alla kvinnliga kollegor till Liza Marklund (en av dem var Camilla Läckberg) – under en debattartikel där Marklunds agentbyte fördömdes.

Än större betydelse för Marklunds anseende fick den debatt som bloggaren Monica Antonssons bok om sanningshalten bakom *Gömda* och *Asyl* kom att starta under hösten 2008 och våren 2009.[55] Bakgrunden till Antonssons kritik var att hon talat med några av de inblandade i de verkliga händelser som inspirerat *Gömda* och fått en annan uppfattning av vad som hände än den som gavs i Marklunds bok. Antonsson gjorde en egen utredning av dokument och fakta i fallet och valde att publicera dem i en egen bok, *Mia*: s*anningen bakom Gömda* (2008). Det hela komplicerades senare av att Mia Eriksson – huvudpersonen i *Gömda* – i debattens svallvågor valde att själv träda fram och avslöja sin tagna identitet.[56] Debatten kring *Gömda* har kommit att handla om allt från samhällets syn på kvinnomisshandel, trovärdighet och rasism till dokumentärromanen som genre. Debatten och dess vändningar är högst intressant eftersom den inte drivits enbart som en mediehändelse, där några enstaka intressenter varit tongivande. Den har kommit att bli något av ett läsarfenomen, som drivits upp genom ryktesspridning i bloggvärlden och som kommit att fortsätta drivas i privatbloggar i väldigt hög utsträckning genom hela debattvågen. När Liza Marklund, efter en lång tids tystnad, väljer att kommentera på Newsmill och i *Aftonbladet*, uppger *Aftonbladet* att *Gömda* är det hetaste debattämnet på Bloggportalen just då. Ulrika Stahre uppmärksammar även att antalet kommentarer om Monica Antonssons bok uppgår till över 10 000 på hemsidan *Familjeliv* ungefär samtidigt. [57]

Eftersom Marklunds varumärke till sådan stor del byggts upp kring frågor om autenticitet och trovärdighet och sambandet mellan fiktion och verklighet hela tiden starkt betonats, har debatten medfört att hela trovärdigheten bakom Marklunds författarskap har satts i gungning. För Marklund kan det faktum att hon (som oftast) valt att inte delta i debatten i någon större utsträckning ha fört med sig både goda och dåliga konsekvenser. Å ena sidan kan det att hon inte visat sig upprörd offentligt av anklagelserna i proportion till deras storlek komma att bevara hennes integritet mer jämfört med om hon hade reagerat kraftigare. Å andra sidan kom hon just därför att framstå som okänslig i förhållande till sina läsare, som var de som hade drivit igång debatten, och hon kan därmed ha förlorat förtroendet hos många av läsarna.

När Liza Marklund var med i det populära talkshow-programmet *Skavlan* skapades än en gång debatt, denna gång för att Janne Josefsson tog illa upp av hennes uttalanden om att hon kände sig jagad av Josefsson som velat ha med henne i sitt debattprogram *Kalla fakta*. Käns-

54 *Svenska Dagbladet* 2008-09-21. Nordin sålde sitt företag till sina forna konkurrenter Joakim Hansson och Hanserik Tönnheim i Loud Agency. Se *Dagens Nyheter* 2007-09-25.

55 Antonssons blogg är avslutad sedan 2009-05-29 och har adressen http://monicaantonsson.blogspot.com/ (2009-11-26).

56 Kristina Edblom, ”Jag är Mia i Liza Marklunds bok Gömda”, *Aftonbladet* 009-02-13.

57 *Aftonbladet* 2009-01-12 och Ulrika Stahre, ”Bluffen som gick hem”, *Aftonbladet* 2009-01-11.

lorna kring Marklund och *Gömda*-debatten tycks långt ifrån svalnade och varje framträdande Marklund gör tycks ge upphov till nya svallvågor.

Marklund har hållit en rätt så låg profil i medierna under det senaste halvåret men fortsätter att skriva krönikor i *Expressen* varje månad.[58] Marklunds krönikor behandlar oftast frågor som har en stark anknytning till någon aktuell samhällsfråga, och tenderar att inte kommentera hennes eget författarskap eller privatliv i någon större utsträckning. Det finns emellertid undantag, som i en krönika som skrivs i syfte att minnas en bortgången politisk agitatör och feminist: Elsa Bolin. Under rubriken ”Kvinnokampen går vidare, Elsa!” lyfter Marklund på nytt fram sitt politiska projekt och avslutar med en högst personlig anekdot. På Bolins begravning blir hon tilltalad av en äldre feminist som berättar om kvinnokampen på 1980-talet:

> - Vi talade om mäns våld mot kvinnor. Det var inte accepterat då. Så fick man inte uttrycka sig. Kritiken var stenhård.
> Hon berättar om "hatet, hoten och förföljelsen".
> **Den aggressiva smutskastningen av oss som driver de här frågorna är alltså inget nytt, om jag nu hade inbillat mig det.**
> **På kvällen talar** jag med min äldsta dotter, den lilla dockan som sov vid min säng de där ljusa sommarnätterna i Luleå i mitten av 1980-talet. Hon som jag uppfostrat till människa i stället för till kvinna, hon som fyller 26 år i höst och jobbar som journalist på Aftonbladet.
> Jag berättar för henne om begravningen, om Elsa och kvinnorna och kampen, hur vi som är kvar inte bara ska titta framåt utan också reflektera bakåt, om talen under begravningen, och förstås musiken och sången av Mikael Wiehe.
> Och hon lyssnar, och sedan säger hon det underbara, självklara:
> Att hon är en av dem som med nya röster ska sjunga.
> Och då gråter jag igen, för hundrade gången den här dagen.[59]

Den gemensamma nämnaren för de marknadsföringsstrategier som Marklund använt för att bygga upp sitt varumärke, hennes krönikor och hennes romaner kan beskrivas som en vilja att väcka känslor hos mottagaren. När hon själv uppträder på bilder på exempelvis omslag eller i en tv-soffa handlar det också om att stå som garant för äktheten bakom känslorna. Förutom att garantera en journalistisk praktik bakom inhämtningen av fakta och material till sina berättelser vill hon visa att hon själv är starkt berörd av de ämnen hon tar upp. Detta har hon också själv kommenterat: ”Min teori löd så här redan från början: jag är en enkel själ. Om jag blir upprörd borde andra bli det. Om jag kan låta en kvinna få berätta sin historia och tala till punkt, då kommer människor att lyssna.”[60]

Utan en sådan personlig inlevelse blir berättelsen inte politiskt kraftfull, är den logik som kan utläsas ur hennes olika typer av texter. Den gamla devisen ”det personliga är politiskt” kan med andra ord fungera som en ypperlig beskrivning av såväl Marklunds journalistiska verksamhet som hennes författargärning. Den subjektiva upplevelsen är mer värd än något annat när det gäller att väcka människors moral och att vädja till deras politiska samveten. Det ligger emellertid i sakens natur att denna kombination av personligt och politiskt också uppväcker andra känslor av upprördhet än de som författaren medvetet försökt uppbringa.

---

58 Hon var emellertid inbjuden som en av gästerna i den säsong av programmet *Sommarpratarna* som sändes i SVT 1 under hösten 2009.

59 Liza Marklund, ”Kvinnokampen går vidare, Elsa!”, *Expressen* 2009-05-31.

60 ”Historien bakom Gömda och Asyl”, www.piratforlaget.se/bocker/marklund---asyl-/historien-bakom-gomda-och-asyl. (2008-03-07)

Sammanfattande diskussion

I både Marklunds och Läckbergs författarskap är deras bildmässiga kvalitéer avgörande. De visas upp och visar själva upp sig i en mängd olika sammanhang, som skapar uppmärksamhet kring deras författarskap. Liksom Liza Marklund ställer Camilla Läckberg upp på fotograferingar som så att säga placerar in henne som författare i sina egna fiktiva miljöer. Skillnaden ligger i att Läckbergs bilder används i reklamsyfte, och inte som omslagsbilder.

I Liza Marklunds fall är det faktum att bilden av henne associeras så starkt till hennes fiktiva värld ett konkret exempel på hur hon kan representera rollen av Annika Bengtzon och samtidigt agera en stand in för läsaren i sin egen fiktion. Läsaren får via den visuella framställningen av henne i medierna, en starkare upplevelse av att Annika Bengtzons erfarenheter är autentiska. Marklund blir en garant för betydelsen hos de fiktiva händelser och människor hon beskriver. Marklund har själv vid flera tillfällen påpekat att hon använder Annika Bengtzon som en besvärjelse:

> Hon får vara människa, trots att hon är kvinna. Jag har utrustat henne med ett brett spektrum av karaktärsegenskaper, sådana som kvinnor vanligtvis inte får ha. Egentligen är hon en sorts besvärjelse. Om jag fortsätter att skriva om henne tillräckligt länge så kanske kvinnor kan få bete sig lite mer så här…[61]

Genom att själv agera Annika Bengtzon för hon, å ena sidan, sin fiktiva gestalt ännu en bit närmare verkligheten och närmare läsaren. Å andra sidan, gör hon sig själv samtidigt mottaglig för all den kritik som läsarna eventuellt kan vilja rikta mot Annika Bengtzon och hennes ofta klumpiga och uppseendeväckande beteende.[62]

För Liza Marklund handlar det också om att representera sina kvinnliga läsare i situationer där hon själv kan utöva makt. Marklund har emellertid också betonat att hon inte vill bli sedd som en förebild: ”Jag värjer mig över huvud taget för epitetet ’förebild’. Det känns så jävla Fröken Sverige, liksom. Jag intresserar mig för kvinnors möjligheter, och om jag måste vara förebild för något så skulle det vara det”, säger hon exempelvis i intervjun med Carrfors Bråkenhielm.[63] I denna situation kan hennes vilja att tona ner glamouren och pengarna tolkas som en vilja att inte låta denna dröm om makt verka alltför svår att nå.

Camilla Läckberg spelar ständigt på möjligheten till representation och identifikation mellan läsarna och henne. Läckbergs bloggande ger läsaren direktrapporter om livet som kändisförfattare i minsta detalj. Sambanden med ett vanligt familjeliv förankrar hennes framträdande i en igenkännbar verklighet. Genom att representationen av Läckberg som en vanlig mamma med fötterna på jorden blivit väl förankrad hos läsarna, blir hennes rapporter från kändislivet dessutom ett sätt att representera läsaren i drömmen om att få spela huvudrollen i en modern askungesaga.

Både Liza Marklund och Camilla Läckberg betonar det kvinnliga perspektivet i konstruktionen av sina varumärken, om än på olika sätt. Medan det hos Marklund rör sig om ett feministiskt ställningstagande framställs det hos Läckberg inte lika uttalat politiskt. Det handlar i stället om konsumtion, yrkesliv och mammaliv med en privat vinkling som utger sig för att vara en direkt länk mellan författarens privatliv och läsarens. När konflikten mellan det författarna själva vill betona och mediernas mottagande uppstår tenderar diskussionerna att handla om just de områden som de själva har laddat med mest symbolik i sina varumärken.

---

61 Liza Marklund, ”Mitt ’glamorösa’ liv som intervjuobjekt”, http://www.lizamarklund.net/kronikor.php?go=medierna_07 (2008-10-21).

62 Se till exempel Lundin, ”Genombrott med dunder och brak. Liza Marklund (1962–)”, i *13 svenska deckardamer*, s. 176.

63 Carrfors Bråkenhielm, ”Liza 50 miljoner senare”, *Passion for business* 2008:3.

I bådas fall handlar deras medvetna användande av medialiseringens fördelar om att skapa illusionen om social interaktion, men i Marklunds fall även om att skapa illusionen av autenticitet. Marklund framstår inte som beroende av att vara tillgänglig för sin publik på samma sätt som Läckberg. Hon har skrivit böcker om sådant som intresserar henne och som visat sig sälja till en stor publik. Eftersom det säljer kan hon fortsätta på samma spår och förvänta sig fortsatt uppmärksamhet från publikens sida. Hon går inte på samma sätt som Läckberg ut med direkta förfrågningar för att pejla in sina läsare.

Marklunds sätt att fiktionalisera i sin marknadsföring får emellertid också ett slags social effekt. Läsarna erbjuds känslan av att kunna ta ett steg in i Annika Bengtzons värld. Frågan är dock hur mycket läsaren kan påverka denna genom sin delaktighet. I PC-spelet *Dollar* får läsaren själv vara spaningsledare i lösningen av ett mysterium, men världen, rollerna och variationsmöjligheterna är redan där, skapade av någon annan. Skillnaden mellan deras varumärken ligger i vad som erbjuds, vilket löfte som deras respektive varumärke lockar med. Medan Marklund erbjuder läsaren att stiga in i en värld där politiska och moraliska ställningstaganden får avgörande betydelse, erbjuder Läckberg en hel livsstil, och via sin fiktiva värld erbjuder hon identifikationsobjekten Erica och Patrik.

Läckberg värnar om sitt varumärke, men det är inte innehållet i det hon skapar som behöver värnas utan hela ”paketet”, allt det som hör till författarskapet, vilket är alltifrån framställningen av Läckberg i medierna till boken på en läsares bokhylla. Hennes beredvillighet till ständig kommunikation och anpassning efter läsares krav adderar en nyans av ”duktig flicka”-syndrom till hennes persona, och har bidragit till en takt i marknadsföringen som hon ibland inte riktigt verkar orka med.

Även om Läckberg är den av dem båda som exponerat sig mest i sammanhang som avslöjar hennes privatliv, är det Marklund som har satt mest på spel i förhållande till sina läsare. Genom att driva autenticitetsanspråket så hårt i skapandet av sitt varumärke har hon också lagt grunden för tvivel och ifrågasättande. Hennes brist på tillgänglighet har bidragit till att ge henne högre status som författare och som offentlig person, men också till att öka distansen mellan henne och läsarna. I bristen på social interaktion mellan författare och läsare skapas – paradoxalt nog – *mer* utrymme för läsarna själva att fylla på med egna tolkningar. Dessa tolkningar kan i sin tur påverka varumärkets symboliska laddning och därför innebär ett sådant förhållningssätt ett tydligt risktagande för en bästsäljande författare av idag.

Medierna ger å ena sidan möjligheter för båda författarna att modifiera sina varumärken utåt och också att försöka korrigera andras uppfattningar av dem när de upplever att varumärket riskeras att laddas med ”fel” symboler. Medierna sätter å andra sidan också begränsningar för deras egen kontroll, eftersom en debatt i medierna lätt blir till ett självgående fenomen. När någonting väl förvandlats till en sådan mediehändelse finns det inte längre någon möjlighet för en enskild individ att själv hålla i tyglarna. Det faktum att både Läckberg och Marklund vill framstå som kvinnor med makt över sitt eget varumärke gör dem särskilt sårbara för kritik i sammanhang där deras egen makt tycks svikta. De förväntas båda leva upp till föreställningen om att de är människor som har total kontroll. I Marklunds fall är det kanske än mer ironiskt än i Läckbergs, eftersom en central del av hennes budskap går ut på att kritisera de alltför höga förväntningarna på kvinnors beteende i förhållande till mäns. Även om Camilla Läckberg inte formulerat samma tes som ett uttryckligt budskap har även hon betonat detta under temat förlossningsdepression i sina romaner och i sina personliga uttalanden.

Starka kvinnor med en framgångsrik karriär får inte visa sig mänskligt felbara, tycks mediernas logik lyda. Eller, möjligen är det tvärtom: ju större framgångar en kvinna når, desto större nöje ger det att se henne falla. Även om denna devis inte gäller i alla sammanhang tycks den ha en stark ställning i värderingen av svenska kvinnliga deckarförfattare.