

GRÄNSER I NORDISK LITTERATUR
BORDERS IN NORDIC LITERATURE

GRÄNSER
i nordisk litteratur

BORDERS
in Nordic Literature

Vol II

REDAKTÖRER
EDITORS

Clas Zilliacus
Heidi Grönstrand
Ulrika Gustafsson
IASX XXVI 2006

IASX XXVI
VOL II



GRÄNSER I NORDISK LITTERATUR
BORDERS IN NORDIC LITERATURE

GRÄNSER I NORDISK LITTERATUR
BORDERS IN NORDIC LITERATURE

1997

1997

1997

1997

1997

1997

1997

1997

Gränser i nordisk litteratur
Borders in Nordic Literature

IASS XXVI 2006

VOL II

Utgivare / Edited by
Clas Zilliacus

Redaktörer / Coeditors
Heidi Grönstrand & Ulrika Gustafsson

Åbo Akademis förlag
Åbo 2008

INNEHÅLL
CONTENTS

CIP Cataloguing in Publication

Gränser i nordisk litteratur = Borders
in Nordic literature : IASS XXVI 2006 /
utgivare: Clas Zilliacus ; redaktörer:
Heidi Grönstrand och Ulrika Gustafsson.
– Åbo : Åbo Akademis förlag.
II. – 2008.
ISBN 978-951-765-420-3

Omslag och grafisk planering / Design and typesetting: Henri Terho

ISBN 978-951-765-420-3
ISBN 978-951-765-419-7 (digital)
Kopio Niini Finland Oy
Tammerfors 2008

VOL 1

Förord	13
<i>Clas Zilliacus</i>	
PLENARFÖRELÄSNINGAR	
Grensen – litterært faktum med romlig form	19
<i>Johan Schimanski</i>	
Transgression in literature	38
<i>Pirjo Lyytikäinen</i>	
Det litterära språket vid gränsen	55
<i>Ulla-Lena Lundberg</i>	
Gränser i færøsk litteratur	65
<i>Malan Marnersdóttir</i>	
Den välbevakade gränstrakten mellan finkultur och populärkultur	81
<i>Jan Arnauld</i>	
GENRE	
Klassgränser, kulturblandning och nya läsarter: estetik, didaktik och ideologi i svensk arbetarlitteratur c:a 1910	93
<i>Beata Agrell</i>	
Renegaten och arbetarlitteraturens gränser	103
<i>Magnus Nilsson</i>	
Den finlandssvenska realismen och romanen <i>Fröken Elna Johansson</i>	111
<i>Eva E. Johansson</i>	

Kampdiktares gränser och begränsningar: exemplet K. G. Ossiannilsson	119
<i>Claes Ahlund</i>	
Politisering av kultursidan – estetisering av ledarsidan. En aspekt på Olof Lagercrantz kritik i <i>Dagens Nyheter</i>	127
<i>Stina Otterberg</i>	
”Grrrrr blöp spfnumpf!” Det nordiska 60-talsavantgardets gränsöverskridanden	135
<i>Per Bäckström</i>	
The Limits and Possibilities of Symbolism. Rhetorical and Ecocritical Views on Finnish Bird Poetry of the 1960’s and 1970’s	143
<i>Karoliina Lummaa</i>	
Poesi eller poptext? Gränsdragningar och gränsöverskridanden i Eva Dahlgrens ”Ängeln i rummet”	152
<i>Anna Biström</i>	
”Ut genom ett så litet hål mellan fiktion och verklighet”. Gränsöverskridningar och postpostmodernitet i Lars Sunds roman <i>Eriks bok</i>	161
<i>Kristina Malmio</i>	
Gränsen mellan kanon och apokryf. En ny syn på den svenska nittitalismen.	172
<i>Törsten Pettersson</i>	
Transcending Borders in Merete Morken Andersen’s Postmodern Book of Poems: <i>Fiendens musikk</i>	179
<i>Gurli Woods</i>	
Grænseoverskridelser på dansk og svensk – om tv-føljetonen <i>Kronprinsessan</i>	188
<i>Gunhild Agger</i>	
Adaptationer av Esaias Tegnér’s <i>Frithiofs saga</i>	197
<i>Ola Nordenfors</i>	
DIKT – MUSIK – PARTITUR. Gränsöverskridande tendenser i svensk poesi mellan högmodernism och konkretism	209
<i>Magdalena Wasilewska-Chmura</i>	

Humanismens grænser: om justitsmordets diskursive logik i Steen Steensen Blichers ”Præsten i Vejlbye”	220
<i>Karen-Margrethe Simonsen</i>	
”Gränssnitt mot det otänkbara”. Fantastisk främmandegöring som etisk katalysator	231
<i>Martin Ånestrand</i>	
Om gränserna mellan de litterära huvudgenrerna och deras överskridande	239
<i>Ilona Hanke</i>	
Att göra allt till konst: Tage Aurell och genrerna	247
<i>Pär-Yngve Andersson</i>	
Bjørnstjerne Bjørnsons ”Absalons hår”. Omkring fiksjonalisering av en sositetsskandale	257
<i>Petter Aaslestad</i>	
Skönlitteraturen i språkhistorien	265
<i>Lars-Erik Johansson</i>	
Kjartan Fløgstads <i>Hotel Tropical</i> – en kryssning av felt og sjangrer	273
<i>Bente Aamotsbakken</i>	
PLATS	
På fel sida. Om Finlandsbilden hos Bertel Gripenberg och Elmer Diktonius	285
<i>Michel Ekman</i>	
”Under the Evil Moon of Comanches and Coyotes”. How the Local is used to Create Borders in Gustafsson’s <i>Dekanen</i>	292
<i>Kerstin Bergman</i>	
Gränsdragningar kring det svenska i Sven Lidmans <i>Köpmän och krigare</i> . .	300
<i>Linn Areskoug</i>	
Hedvig Charlotta Nordenflychts ”Tåget över Bält” eller ”Öfver en krigisk Sapfo”	308
<i>Petra Broomans</i>	
The Distinction of Finnishness in Topelius’ <i>Konungens handske</i>	315
<i>Mari Hatavara</i>	

Den stora världen i den lilla – två kosmopolitiska 1960-talsromaner . . .	326
<i>Trygve Söderling</i>	
Hembygd och hem i Ulla-Lena Lundbergs roman <i>Allt man kan önska sig</i>	335
<i>Ulrika Gustafsson</i>	
Gränser i Helle Helles roman <i>Rødby-Puttgarten</i>	342
<i>Anker Gemzøe</i>	
Det regionala blir centralt. Om nostalgi, unkenhet och rasism i svensk trettiotalslitteratur	353
<i>Bibi Jonsson</i>	
Arktiske elegier – færøysk eller dansk lyrikk?	361
<i>Anne-Kari Skarøhamar</i>	

VOL 2

FÖRFATTARSKAP

Strategies for Change. Narration in Kerstin Ekman's <i>Kvinnorna och staden</i> and <i>Vargskinnet</i>	373
<i>Helena Forsås-Scott</i>	
Intermediala och kroppsliga gränser i Kerstin Ekmans <i>En stad av ljus</i> och <i>Gör mig levande igen</i>	381
<i>Cecilia Lindhé</i>	
Fact – Faction – Fiction. Dokumentarism och fiktion i Kerstin Ekmans romantetralogi <i>Kvinnorna och staden</i>	388
<i>Eva Steinheimer</i>	
Vid fiktionens gräns. Om Stig Larsson och det självbiografiska	396
<i>Christian Lenemark</i>	
Marika Stiernstedt och första världskriget. Ett motstånd som överskrider genregränser	402
<i>Sofi Qvarnström</i>	
Om grenser og grenseoverskridelse som nødvendige motsetninger i Kristofer Uppdals lyrikk.	409
<i>Mads B. Claudi</i>	

Borders in Jonas Lie's "Isak og Brønøpræsten" and "Andværs-Skarven" <i>Jan Sjøvik</i>	416
Konsten att sätta texter i verket. Arne Sands <i>Väderkvarnarna</i> som modernistiskt gränfenomen	423
<i>Nils Olsson</i>	
Gränsövergångar. Om Birgitta Lillpers poetiska värld.	431
<i>Eva-Britta Ståhl</i>	
Bengt Emil Johnsons poesi och "det romantiska"	440
<i>Johan Alfredsson</i>	
Gränser for grænseoverskridelse hos Johannes V. Jensen.	450
<i>Aage Jørgensen</i>	
Herman Bang och gränser	459
<i>Axel Lindén</i>	
Gränsupplösning och fasta brännpunkter i August Strindbergs <i>En blå bok</i>	466
<i>Astrid Regnell</i>	
Edith Södergran i Norge	474
<i>Idar Stegane</i>	
Michael Strunge – en grænseoverskridende digter	483
<i>Ivy York Möller-Christensen</i>	
IDENTITET	
Crossing Borders and Redefining Family and Kinship through Adoption: Representation in Recent Literature	493
<i>Monika Zagar</i>	
Individualismens paradoxer. Identitet och främlingskap i den sena 1900-talsromanen	500
<i>Kristina Hermansson</i>	
Blomman på graven. Om gränsen mellan livet och döden	509
<i>Daniel Möller</i>	
På grænsen mellem liv og død – en analyse af Karen Blixens "Sorg-Agre"	521
<i>Leif Søndergaard</i>	

Gränsen mellan djur och människa i den svenska 1700-talsfabeln	530
<i>Erik Zillén</i>	
Kærlighed uden grænser? Om følelser og debat i 1880'erne	538
<i>Arne Toftegaard Pedersen</i>	
Kärlekens gränsland. Kvinnlig homosexualitet i Agnes von Krusenstjernas <i>Fröknarna von Pahlen</i>	544
<i>Jenny Björklund</i>	
Det slutna rummet – inre och yttre gränser i Hanne Ørstaviks <i>Like sant som jeg er virkelig</i>	552
<i>Anna Clara Törnqvist</i>	
”Jeg er kommet for å sette skille”. Grensene i Hanne Ørstaviks roman <i>Presten</i>	560
<i>Maria Sibinska</i>	
Vid det tillåtnas gräns – kvinnorna i det tidiga 1800-talets svenska litteraturkritik	568
<i>Åsa Arping</i>	
Tradisjon og grenser i Jon Fosses <i>Det er Ales</i>	577
<i>Ingrid Nymoen</i>	
Det (o)begränsade minnet – exemplet <i>Kapten Nemos bibliotek</i>	585
<i>Cecilia Pettersson</i>	
Personliga gränser. Om representationen av ”våld i hemmet” i svensk populärlitteratur	593
<i>Evelyne Luef</i>	
Brett versus insnävat. Debatten om litteraturbegreppet runt sekelskiftet 2000	602
<i>Hanne-Lore Andersson</i>	
Genusforskningens gränser i ett nordiskt litteraturhistoriskt perspektiv .	609
<i>Anna Nordenstam</i>	
MÖTE	
Kön/genus, ras/etnicitet och klass i konstruktion av invandrar- och minoritetslitteratur	619
<i>Satu Gröndahl</i>	

Voicing the Hopes and Fears of Refugee Women in Henning Mankell's novel <i>Tea-Bag</i>	627
<i>Eila Rantonen</i>	
Invandraren – Främlingen – Negern: Konstruktioner av utanförskap . .	635
<i>Anne Heith</i>	
Zendfolken och försöken att förstå gränslandet i <i>Menniskoslägtets saga</i> av C. J. L. Almqvist	644
<i>Roland Lysell</i>	
Øjnene der ser... Om berøringsflader mellem kulturer og om det eksotiske i en ”nær” udgave. Dansk (rejse-)litteratur om Polen	652
<i>Sylvia Schab</i>	
Nordisk lyriktrafik – idéer till en konferens	660
<i>Per Erik Ljung</i>	
”Gränslandets österländskhet” – om svenskspråkiga reseskildringar från Valamo	670
<i>Helena Bodin</i>	
Gränsen mellan det finlandssvenska, finska och finländska i Tikkanens <i>Brändövägen 8 Brändö Tel. 35</i> – finns den?	678
<i>Jan Dlask</i>	
Upplösta språkgränser? Flerspråkighet i Elmer Diktonius <i>Janne Kubik</i> .	685
<i>Julia Tidågs</i>	
Grænser i og omkring den grønlandske skønlitteratur, også til den danske skønlitteratur – set gennem Albert Nukas <i>Stavnsbundne får vinger</i> og andre fortællinger	693
<i>Karen Langgård</i>	
Grenser i Michael Konûpeks roman <i>I sin tid</i>	703
<i>Martin Humpål</i>	
Crossing the border between the rural and the urban environment: the theme of <i>bondestudenten</i> in Norwegian literature.	711
<i>Alice Tonzig</i>	
Litterärt bevitnat: historiska gränser i Baltikum – hinder eller förmedlare av svenska insatser	719
<i>Ivars Orehovs</i>	

The problem of demarcation in the investigation of literary networks. Margaretha Meyboom as a cultural "border crosser"	727
<i>Ester Jiresch</i>	
Icelandic-American Literature and Kristjana Gunnars's works	736
<i>Andrey Korovin</i>	
När periferierna möts – 100 år av finsk-isländska litterära kontakter . .	744
<i>Martin Ringmar</i>	

FÖRFATTARSKAP

STRATEGIES FOR CHANGE.
 NARRATION IN KERSTIN EKMAN'S
KVINNORNA OCH STADEN AND *VÄRGSKINNET*

Helena Forsås-Scott
 University College London

The plots of Kerstin Ekman's tetralogy commonly known as *Kvinnorna och staden* (*The Women and the City*, 1974-83) and the trilogy entitled *Väragskinnet* (*The Wolf Skin*, 1999-2003) are both powered by issues to do with boundaries and borders. However, it is not the referential dimensions of Ekman's novels that interest me here, but the changing narrational strategies of these texts.

The key characteristic of the narration of *Kvinnorna och staden* and *Väragskinnet* is the combination of what is usually referred to as third-person narration and first-person narration; employing Mieke Bal's terminology, I will refer to these as external narration and character-bound narration (Bal 1997: 21-25). But these two types of narration are developed in quite different ways, with the tetralogy using external narration in volumes 1-3 and character-bound narration in volume 4, while the trilogy uses a mixture of both types throughout. It is the juxtaposition, in the two works, of these narrational practices, along with the effects of the boundaries that emerge between them and of the challenges and changes to these boundaries, that are at the centre of this study.

I will be drawing on Susan S. Lanser's categorisations, from a feminist perspective, of different types of narrative voice. The two most relevant here are "authorial voice", which is heterodiegetic, public and potentially self-referential, while "personal voice" refers to "narrators who are self-consciously telling their own stories" and who are the story's protagonist (Lanser 1992: 15, 18-19). For women writers, according to Lanser, these two types pose different options, with different implications. I will also pay attention to focalisation, an aspect of narration that is not part of Lanser's investigation but that is of particular interest here, given my preoccupation with the boundaries between the different types of narration.

With three of the four novels that make up *Kvinnorna och staden* published in the 1970s, a period that saw the publication of several multi-volume novels about

the development of modern Swedish society, the tendency to categorise the first three volumes as largely documentary (e.g. Ahlmo-Nilsson 1999: 484–86) is perhaps not surprising. But in an interview given after the publication of the last volume, *En stad av ljus*, Kerstin Ekman referred to the narrative complexity of the tetralogy as a whole and underlined that the shift to character-bound narration in the final volume had been planned from the very beginning (Strömstedt 1984: 53). With the first three volumes, then, being characterised by omniscient narration, *Häxringarna* in particular illustrates the type that Lanser has labelled “overt authoriality”, defined by “practices by which heterodiegetic, public, self-referential narrators perform [...] ‘extra-representational’ functions”, for example reflections, judgements and generalisations about the world “beyond” the fiction (Lanser 1992: 16–17). The overtly authorial voice, according to Lanser, is the type which is most status-laden and which, when gendered female, “has usually meant transgressing gendered rhetorical codes” (op. cit., 17–18). In my reading, Ekman’s text foregrounds codes of this type as part of the prominent deconstruction, by the narrative voice, of status and power. Let me illustrate with the handling in *Häxringarna* of a classical allusion, an example of Lanser’s “extra-representational’ functions”, here made to jar against the inane question by the king:

Nästa gång Klio höjer griffeln för att rista stannar ett tåg med gnissel, väs och ånga och ett konungsligt huvud sticker ut genom salongsvagnens fönster och frågar:

– Vad kostar potatisen här då? (Ekman 1974: 41; italics HF-S)

(*The next time Clio makes her mark on a slate*, a train grinds to a halt, screeching and hissing, and a royal head protrudes from the window of the Pullman car asking:

“What’s the price of potatoes here, then?” (Ekman 1997: 53; italics HF-S)

While this markedly disrespectful treatment of a classical allusion contributes to the social critique formulated by the narration of *Häxringarna*, the introduction of shifts in focalisation as well as of direct speech, notably by previously silent (categories of) characters, adds up to a more consistent questioning of the authority represented by the text’s narrative voice. The destabilisation of the boundaries constituted by the narrational strategies that occurs as a result reinforces the possibilities of social and political change. One example is the emergence – indeed, the authorisation – of 14-year-old Edla as a focaliser, most significantly in the sequence in which she, herself heavily pregnant, watches a ewe giving birth (Ekman 1974: 61–64; Ekman 1997: 80–83). Her daughter Tora

becomes a more prominent focaliser, and unlike Edla she also achieves access to direct speech: having been offered the post of cashier at the railway restaurant Tora, halfway through *Häxringarna*, actually *discusses* her future with Ebon, a foundry-worker and socialist, both of them using direct speech (Ekman 1974: 160–61; Ekman 1997: 211–12). The contrast with Tora’s mother could hardly be more conspicuous.

Within the framework of the external narrator’s interrogation and deconstruction of existing patterns of social and political power, the authorisation of characters by means of focalisation and direct speech helps make the possibility of change more specific. The process of subjectivation and its significance are spelled out by the case of Ebon who, encouraged by a socialist agitator, stands up and utters a few words in public and is thus “sedd och namngiven” (“seen and named”) and so able to “se sig” (Ekman 1974: 96) (“see himself” (Ekman 1997: 123)). It is processes of this kind, relating to female characters more often than male, that are the focus of these novels, the shifts in boundaries caused by the narrational strategies providing these characters with increasing space – and thus, potentially, with more prominent roles in the rapidly changing society that culminates in the character-bound narration of *En stad av ljus*. In *Springkällan* and *Änglahuset*, the narrational strategies include not just focalisation and direct speech but also writing. In the section of *Springkällan* in which Tora’s friend Frida, a widowed working-class woman, is corresponding with her son Konrad, the voices of the characters are still mediated by the external narrator (Ekman 1976: 157–59; Ekman 2001: 207–09). But in *Änglahuset* the letter written by Frida’s daughter Ingrid to her unborn daughter is represented verbatim (Ekman 1979: 101–09; Ekman 2002: 133–43).

The growing space given to narrational strategies foregrounding subjectivation in the first three volumes of the tetralogy has thus prepared the ground for the character-bound narration in the final volume. While in *Häxringarna* Tora’s grandmother, unable to read or write, could only outline the story of her life in a rag-rug (Ekman 1974: 210–11; Ekman 1997: 278–79), Ann-Marie Johannesson in *En stad av ljus* writes hers. Her text constructs a critical picture of modern Sweden, a society in which “du är det du äger” (Ekman 1983: 283) (“you are what you own” (Ekman 2003: 276)). But her text also focuses the process of subjectivation: “Jag kryper fram ur ett alfabete; jag är bara rörligheter, reflexer på en botten av sand, vattnets rörelser och ljusblixtarna är jag. Pennuden skriver mig.” (Ekman 1983: 8) (“I creep up out of an alphabet; all of me is in flux, reflexes on a bed of sand, the shifting of the water and the flashes of light are me. The pen point writes me.” (Ekman 2003: 13)) Ann-Marie is a text,

and this processual self incorporates an alternative world which is both a protest against the ugly materiality of the society to which she belongs and a celebration of creativity and beauty. Ultimately, *En stad av ljus* is about the significance of narrative as such and about the dependence of humankind on putting stories together.

While Maria Schottenius in her erudite dissertation about the tetralogy focuses almost entirely on *En stad av ljus*, she pays no attention to narrative and narration. However, Ekman's use in this novel of the type of narrative voice that Lanser has termed "personal" and defined as not only "less formidable" for women writers but also potentially reductive in that it carries the association of "self-expression", the "product of 'intuition' rather than of art" (Lanser 1992: 19-20), clearly amounts to a significant achievement. As I have tried to demonstrate, *En stad av ljus* is in no way to be seen as "den tämligen fristående fortsättningen" (the relatively independent sequel)¹ (Olsson & Algulin 1987: 548) to the three previous volumes. On the contrary, the narration of these three volumes with its shifting boundaries between narrational strategies has the effect of underpinning that of the final volume in which a female author, using the personal voice, succeeds in developing a scintillating critique of contemporary Swedish society as well as a feminine subject of great complexity. As Ann-Marie, referring to her pile of manuscript pages, concludes that she has "gjort mig en kropp av ord" (Ekman 1983: 485) ("made myself a body of words" (Ekman 2003: 472)), the shifting boundaries produced by the changing narrational strategies throughout the tetralogy can in fact be seen to unsettle the realism of the earlier novels, thus effectively pulling the entire venture of *Kvinnorna och staden* into the postmodern.

Like that of *Kvinnorna och staden*, the narrative of *Vargskinnet* also focuses on the twentieth century. However, in the trilogy the social and political critique mainly arises from the transformations of a section of Norrland close to the Norwegian border, with the final volume, according to the panel awarding it the August Prize in 2003, culminating in the scratch card as "sinnebilderna för ett utarmat Sverige av i dag, sett ur marginalens perspektiv med snabbt avfolkade landskap, kyrkor och konsumbutiker" (anon., 2003) (the image of an impoverished Sweden of today, seen from the margin with rapidly depopulated provinces, churches and coop shops). In the trilogy, moreover, the narration is much more complex, the frequent shifts between character-bound narration and external narration, which thus also result in shifts in focalisation, helping to foreground the boundaries between the narrational strategies and the intricate relationship between fabula and text. To borrow a phrase from Bal, *Vargskinnet* "talks back" to

an unusual degree, i.e. the narration "[complicates] or even [counters] what we had assumed, or tend to wish to see confirmed" (Bal 1997: 126).

Guds barmhärtighet (God's Mercy) opens with character-bound narration as Risten/Kristin recalls a childhood meeting with her Sami uncle, but this is followed by the externally narrated text about the young midwife Hillevi and her journey to her new post in Röbbäck, in north-east Jämtland, in March 1916. Here my reading differs from that of Rochelle Wright, for while she combines the sections about Hillevi with other externally narrated sections and regards them as narrated by the same narrator (Wright 2006: 256), I perceive the sections about Hillevi as narrated by her foster-daughter, Risten/Kristin. The narration of Risten/Kristin combines heterodiegetic and homodiegetic narrative, i.e. it moves from authorial voice to personal voice and back again, but the other externally narrated sections in *Vargskinnet* are consistently heterodiegetic and, indeed, overtly authorial. Thus there is no doubt that the sections of the fabula that introduce Elis Eriksson, the uncle – and, as it turns out, the father – of the baby whose death proves to be pivotal to the plot of the trilogy, are narrated by an external narrator different from Risten/Kristin. This second external narrator will also narrate some of the sections about Hillevi's daughter Myrten, along with the sections about Myrten's daughter Ingefrid. While, throughout the trilogy, the juxtaposition with Risten/Kristin's character-bound narration is maintained, the increasing prominence in the final volume of Ingefrid's focalisation and words, including her prayers and conversations with God, has the effect of calling the authority of this overtly authorial voice into question.

The foregrounding in *Vargskinnet* of differing narrational strategies also helps to profile issues to do with gender and subjectivity. In *Sista rompan* (The Last String) Myrten, pregnant and lonely in Stockholm, finds herself in the midst of an alternative narrative created by her French teacher, complete with characters and names borrowed from a novel (Ekman 2002: 172-75). The slippage between the Myrten constructed by the external narrator and the Myrten constructed by the character-bound narrator in the letters from France also points up the stigma of single motherhood in Sweden as recently as the 1940s. As a minister in the Swedish church, Myrten's daughter Ingefrid has her identity constructed not just by the stories she is told by Risten/Kristin and Elis, the aged artist who does not admit to her that he is her father until the very end of the trilogy; Ingefrid's spiritual search along with the growing space given to her focalisation and words make the character markedly processual, the destabilisation enhanced by the lack of professional respect she encounters as a female minister of the church (op. cit.: 94-103). While Elis with his shifts between dia-

lects and national languages and his affinity with the fox of the forest is perhaps the trilogy's most markedly liminal character, Risten/Kristin, with her part Sami origin adding ethnicity to the problematisation of gender and identity, consistently foregrounds these issues in terms of narrational strategies. Arguably, the sections of Risten/Kristin's narration that represent her Sami culture, strengthened by the interdiscursivity, i.e. the mix of different discourses (Bal 1997: 65), which crystallises in her uncle Laula-Anut's yoiks and songs, is an example of what Lanser has termed "communal voice", a "spectrum of practices that articulate either a collective voice or a collective of voices that share narrative authority" (Lanser 1992: 21). But although a reading of this kind adds significantly to Risten/Kristin's narratorial complexity, it does not take a very elaborate analysis along postcolonial lines to conclude that in *Vargskinnet* this communal voice, in a border community in twentieth-century Sweden, is becoming increasingly marginal.

Just as in *Kvinnorna och staden*, then, the narrational strategies in *Vargskinnet* combine to construct shifting boundaries which are fundamental to the text's formulation of a social and political critique and to the problematisation of issues to do with gender and subjectivity. But the complexity of the narration of the trilogy also highlights the need, more urgent here than in the case of the tetralogy, for a perspective on narration beyond Lanser's three categories. It is the combination of these categories that is the characteristic feature of the narration of *Vargskinnet*, and the result – far more prominent than in the tetralogy – is an aesthetic whole. "Form är glädje" (Ekman 2002: 258) (form is pleasure), as a friend of Myrten's points out. In *Vargskinnet* sections of narration using different strategies are linked by parallel motifs, verbal echoes and variations on themes, just as Hillevi's notebooks serve different but related purposes for Risten/Kristin, for Birger Torbjörnsson, the retired doctor, and for Ingefrid. As a means of focusing the arrangement of the narrative material, including the combination of different narrative voices, I propose to use the term implied author, but in line with Shlomith Rimmon-Kenan I do not take the term to imply any sort of personification but merely "a construct based on the text" (Rimmon-Kenan 1983: 87). My point is that the meta-textuality of the trilogy cannot be considered without reference to the implied author, that the profiling in *Vargskinnet* not just of narrative voices but also of story-telling, including differing versions, and of history as story-telling, is part of a crucial aesthetic project.

Ekman's early novel *Pukehornet* (1967; *The Devil's Horn*) anticipates *Kvinnorna och staden* and *Vargskinnet* in that it explores different narrative voices but with the focus, according to the author, on no more than a basic question: "Is

narrating a life-lie or the necessary arrangement of our chaos of impressions and experiences?" (Wright 1984: 16). In the tetralogy, and even more so in the trilogy, the much more complex boundaries created by the juxtapositions of narrational strategies help define social and political criticism, contribute to raising key issues to do with gender and subjectivity, and foreground the significance, both ethically and aesthetically, of narrative and narration. "Inget liv hänger ihop", Elis Eriksson claims on one of the last pages of *Skraplotter* (*Scratch Cards*); "Bildar inget. Det blir ingenting" (Ekman 2003: 386) (No life hangs together. Doesn't form anything. It doesn't become anything). His statement is in sharp contrast to his palpable involvement, earlier in the same novel, in the installation that Ingefrid's adopted son Anand has created in the chapel by the lake, where the two of them have waited for hundreds of suspended pieces of coloured glass, feathers and tissue paper to be set alive by the evening breeze and the setting sun (op. cit., 342–43). "[Ö]gonblicket [...] när det *blir*" (op. cit., 343) (the moment [...] when it *becomes*), when the fragments fuse into a new entity, across the boundaries, can be read as a metaphor for the aesthetic project of the novel. Indeed, in a world in which the search for coherence and meaning has become as prominent as it is in *Vargskinnet*, the patterns achieved by a sophisticated work of prose fiction may turn out to be the only ones available.

¹ Unless otherwise indicated, translations are my own.

Works cited

- anon., "Kerstin Ekman får Augustpriset", *Svenska Dagbladet* 1 Dec. 2003.
- Ahlmo-Nilsson, Birgitta, "Kvinnokamp och kvinnolitteratur", *Den svenska litteraturen*. Vol. 3, Lars Lönnroth, Sven Delblanc & Sverker Göransson (eds.), Stockholm 1999, pp. 469–88.
- Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd ed., Toronto, Buffalo, London 1985/1997.
- Ekman, Kerstin, *En stad av ljus* (Vol. 4 of *Kvinnorna och staden*). Stockholm 1983; *City of Light*, trans. Linda Schenck, Norwich 2003.
- , *Guds barmhärtighet* (Vol. 1 of *Vargskinnet*), Stockholm 1999.
- , *Häxringarna* (Vol. 1 of *Kvinnorna och staden*), Stockholm 1974; *Witches' Rings*, trans. Linda Schenck, Norwich 1997.
- , *Pukehornet. Om konsten att dö på rätt ställe*, Stockholm 1967/1979.
- , *Sista rompan* (Vol. 2 of *Vargskinnet*), Stockholm 2002.
- , *Skraplotter* (Vol. 3 of *Vargskinnet*), Stockholm 2003.
- , *Springkällan* (Vol. 2 of *Kvinnorna och staden*), Stockholm 1976; *The Spring*, trans. Linda Schenck, Norwich 2001.

- , *Änglahuset* (Vol. 3 of *Kvinnorna och staden*), Stockholm 1979; *The Angel House*, trans. Sarah Death, Norwich 2002.
- Lanser, Susan Sniader, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca & London 1992.
- Olsson, Bernt & Ingemar Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, Stockholm 1987.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London & New York 1983.
- Schottenius, Maria, *Den kvinnliga hemligheten. En studie i Kerstin Ekmans berättarkonst*, Stockholm 1992.
- Strömstedt, Margareta, "Kerstin Ekman", *Månadsjournalen* 1984 No. 1, pp. 50-57.
- Wright, Rochelle, "Kerstin Ekman and the Necessity of Narrative", *Female Voices of the North. Vol. 2: An Anthology*, Inger M. Olsen & Sven Hakon Rossel (eds.), Wien 2006, pp. 253-66.
- , "Kerstin Ekman's Crime Fiction and the 'Crime' of Fiction: The Devil's Horn", *Swedish Book Review* 1984 No. 2, pp. 13-16.

INTERMEDIALA OCH KROPPSLIGA GRÄNSER
I KERSTIN EKMANS *EN STAD AV LJUS* OCH
GÖR MIG LEVANDE IGEN

Cecilia Lindhé

Uppsala universitet / Blekinge tekniska högskola

Kerstin Ekman har karakteriserat romangenren som "en seglivad, randig och fläckig bastard som kan dyka upp i många oväntade, fultrynade eller profilköna former". (Ekman 1987) Beskrivningen fångar väl hur det egna författarskapet rört sig mellan olika genrer samt hur det ofta tematiserar överskridanden av olika slag. (Persson 2002; Lindhé 2001) Men samspelet med andra konstarter och medier utgör också en viktig byggsten i författarskapet. Före debuten år 1959 med deckaren *30 meter mord* arbetade Kerstin Ekman som manusförfattare och filmproducent vid ARTfilm. Det resulterade i en uppmärksammad dokumentärfilm om den svenska enhetsskolan, *At School in Sweden*, som gick på export. Ekman producerade även kortfilmer av krönikespelskaraktär och ofta med konsthistoriskt material som underlag. Hon har också skrivit kriminalmanus för teve och film: *Societetshuset* är en deckare i sex delar som visades i teve i november 1963, och tillsammans med Vic Sunesson skrev hon manus till filmen *Tärningen är kastad* (1960). Kerstin Ekman har även programmerat datorspelet *Rymdresa* (1991) och år 2006 publicerades hypertexten *Hotagens minne* på Internet. Det finns ett samspel mellan olika medier även i det skönlitterära författarskapet som ger uttryck för så kallad intermedialitet. Begreppet har vuxit fram ur det numera väletablerade tvärdisciplinära forskningsfält som även går under namnet interartialitet. Enkelt uttryckt rör det sig om relationen mellan olika konstarter och medier, som till exempel dikt, musik, teater, bild, fotografi och film.

I skärningspunkten mellan de medier som Ekman arbetat med finns bilder av olika slag. Hur bilden beskrivs och varieras i den skönlitterära produktionen är intimt förbundet med olika medietekniska omständigheter och den klassiska motsättningen mellan bild och text kanaliseras främst genom olika tekniska redskap såsom kameran, filmkameran och datorn. Men andra typer av bilder eller visuella objekt som till exempel målerisk konst, figurativa tygstycken, hållristningar och skulpturer figurerar i romanerna. Romanernas tematik skrivs emel-

lanåt fram i en spänning mellan bild och text och bilden står i författarskapet ofta för något spatialt i motsättning till skriften som beskrivs som temporal.¹ Denna spänning mellan spatialitet och temporalitet samt korsbefruktningen mellan olika mediala uttrycksformer i den skönlitterära produktionen fokuserar ett överskridande också av olika kulturella föreställningar, som till exempel kvinnligt–manligt, natur–kultur, kropp–själ. Föreliggande analys diskuterar två romaner som problematiserar dessa kategorier i förhållande till den kvinnliga kroppen: *En stad av ljus* (1983) och *Gör mig levande igen* (1996).

En stad av ljus, den sista delen i tetralogin om Kvinnorna och staden, även kallad Katrineholmssviten, handlar om den medelålders kvinnan Ann-Marie som reser tillbaka till sin barndomsstad för att sälja sitt barndomshem.² Men hon blir sittande vid sitt köksfönster och börjar istället inventera sitt liv. Romanen är en konsekvent genomförd jagroman och en minnesberättelse som utgörs av en kvinnas medvetande och hennes uppgörelse med det förflutna. *En stad av ljus* har en komplicerad berättarteknik som bygger på temporala kategorier som repetition, återkomster, fragmentering, cirkularitet och omedelbarhet. I romanen finns också en grundläggande motsättning mellan bild och text, eller synonymt mellan spatialitet och temporalitet som yttrar sig i att berättelsens temporala flöde oavbrutet avbryts genom omtagningar och repetitioner. Romanen försöker skapa rumslighet genom spatial berättarteknik eller så kallad *spatial form*. (Frank 1945) Dessutom är den berättad utifrån ett enda ögonblick; ingress och epilög utgör samma temporala position. (Lindhé 2004) Men inte bara formellt försöker romanen återskapa bildens estetiska kvaliteter utan även tematiskt. *En stad av ljus* handlar om att försöka träda ut ur begränsande strukturer som ofta skildras i termer av rumslighet. En kvinna åker tillbaka till sin födelsestad, men istället för att påbörja försäljningen av sitt barndomshem blir hon sittande i köket, och spenderar den mesta tiden med att titta ut genom fönstret. Bilden av kvinnan vid fönstret är emblematiserande för hur hennes rörelsefrihet varit beskuren och utgör ett vanligt motiv i bildkonsten såväl som i litteraturen. (Lund 1982: 54 f.) I *En stad av ljus* är den laddad med samma betydelse och kringkurenheten speglas också i berättarjagets längtan efter att frysa tiden, transcendera och träda in i en värld av bilder. Men därtill illustrerar motivet också hur representationen av kvinnan och det kvinnliga söker en definition som inte är förknippad med plats och stillastående.

Som barn upptäcker Ann-Marie en värld, Choryn, som i motsats till den verklighet hon lever i är stabil. När en gudinna som hon kallar för Ishnol manifesterar sig som ett ljussken kan hon fly vardagen som blir alltmer destruktiv och betydelslös. Choryn manifesteras endast i bilder och när Ann-Marie har vistats där stiger

hon – som hon själv beskriver det – sårbar men hel ur ett bad av bilder. Här finns en gräns mellan bild och verklighet där den förra beskrivs som stabil och tydligt avgränsad från verkligheten. I motsats till livet i bilden eller Choryn kopplas livet i verkligheten (Karun) samman med kropp och rörelse. Berättaren beskriver den egna kroppen som ”en slammig botten full av nerkrupna djur som ibland rörde sig när de försökte gräva sig djupare ner”. (Ekman 1983: 300) Implicit i synen på jorden som kvinna finns synen på kvinnan som kropp; hon är uppsamlingskärl där befruktning och livsalstring sker, ett passivt käril som existerar i väntan på att fyllas och omsluta liv. På samma sätt beskriver Ann-Marie sin kropp som en behållare, endast användbar för att inta föda, bearbeta denna och sedan i ett cykliskt förlopp göra sig av med den. Kroppen är strikt avgränsad från medvetandet. Den är ett galler som jaget betraktar världen ifrån. Hon äcklas av dess utsöndringar. Tänderna beskrivs som ett fångslände staket och kroppen är den ”slappa påse” som tvingar Ann-Marie att leva kvar i Karuns unkna dunster när allt hon vill är att transcendera till Choryn där ”inga ruttande lämningar kan få fäste”. (Ekman 1983: 125) Kroppen beskrivs i groteska termer med fokus på reproduktion, föda, mage och kön. Genom att tala om sig själv i tredje person internaliseras också objektifieringen av den kvinnliga kroppen. Det genererar en dubbel blick som betraktar kroppen utifrån och främmandegör den inför det egna jaget. Kroppen som läcker och överskrider alla gränser är ett tecken på social svaghet och okontrollerat beteende. Istället för att vara en respektlös strategi, såsom Michail Bachtin beskriver den, som destabiliserar hierarkier, är det groteska främmandegörande och hotfullt. (Bachtin 1991: 57) Här laddas istället den kvinnliga kroppen med död och Ann-Marie blir endast kött och kropp:

Hon är en lång hylsa av kött och hylsan är stagad med ben som sitter tätt som planschetterna i en korsett. Hon omsluter ett rör i vilket födan går ner och ut igen; hon är detta rör. Jag var Robor och kände den tröga massan passera genom mig med tunga vältande rörelser. Dag efter dag var jag utlämnad åt denna process; jag var endast behållare för den. (Ekman 1983: 127)

Kvinnokroppen som ett käril som endast passivt tar del i reproduktionen är en vanlig bild i västerländsk litteratur och filosofi. (Ekenvall 1966; Ortner 1974: 67–87) Men denna bild får inte stå oemotsagd i *En stad av ljus*. I slutet av romanen börjar tiden gå i en temporal succession – diskrepansen mellan historia och berättelse har planats ut och är samtidig. När bilden som estetisk modell ges upp även på det narrativa planet lösgörs föreställningarna om det egna könet, där kvinnligheten är knuten till reproduktion och kropp. Ann-Marie är inte längre kärlet. I slutet av berättelsen beskriver hon sig själv som rörlighet:

Med varje ord skiftar jag. Ett alfabet kryper fram ur mig: det rör sig över pappret som smådjur på en åbotten. Jag kryper fram ur ett alfabete: jag är bara rörligheter, reflexer på botten av sand, vattnets rörelser och ljusblixtarna är jag. Pennudden skriver mig. Jag driver skriften mot pappret. Nej, bläcket driver mig som regn, som en torr gräsbrand över sidorna. Det lämnar en skrift i mig, spår i köttet, ärr fyllda med bläck. Det är bara jag, bara pennudden som rör sig. Skrift. (Ekman 1983: 8)

Hon har skrivit sig *ut ur* rumsligheten och dualismen. Samtidigt överskrider gränserna för det kvinnliga könet som upprättats tidigare i berättelsen:

Jag har ingenting, inte ens hår och tänder. Jag är hår, tänder och blod. Jag har inte en själ. Jag är besjälad, genomströmmad, belyst. Genom mig går ett vatten som jag inte kan hålla kvar. *Jag är ingen behållare*. Jag rör mig genom världen; världen rör sig genom mig. (Ekman 1983: 414, kursiv CL)

Det är inte kärlet eller 'den stora modern' som är svaret: Ann-Marie måste värja sig mot denna bild. (Jfr Schottenius 1992) Konflikten mellan viljan och kroppens instinkter som framträdde så tydligt i Choryn har förändrats till ett överskridande av dualismen mellan kropp och själ. Borta är också rädslan för att behållaren skall läcka. Det gör inte längre något om självkontrollen brister.

En stad av ljus utgör en viktig brytpunkt för hur kvinnor och deras kroppar beskrivs i Ekmans författarskap. Katrineholmssvitens första delar skildrar kvinnors socialhistoria och gestaltar kvinnokroppar som är utnyttjade och deformade av hårt arbete. I svitens sista roman, *En stad av ljus*, är det istället *representationen* av kvinnan som problematiseras. Det rör sig om en ändring från ett fokus på de materiella villkoren till kvinnan som språklig konstruktion. Det leder till att traditionella bilder av kvinnokroppen, som exempelvis ett kärl för reproduktion, som natur eller ett land att erövra undermineras och omvandlas. Romantexten skriver in sig i den feministiska diskussion under 1970- och 80-talen som rörde sig från ett socialt perspektiv på kvinnornas underordning (och som Katrineholmssvitens första delar kan sägas utgöra exempel på) till en problematisering av reproduktion och kropp utifrån en poststrukturalistisk syn på språk. Jag vill dock understryka att romanen endast utgör startskottet för detta problemkomplex och här spelar intermediala gränsdragningar en framträdande roll.

Gör mig levande igen är en roman som på olika vis skiljer sig från jagberättelsen *En stad av ljus*. Handlingen fokaliseras genom flera olika kvinnor och ett par män och det är möjligt att karakterisera den som en polyfon kollektivroman där alla får komma till tals och med likvärdiga röster. Men det händer också något med bildens status parallellt som det sker en förändring i beskrivningen av kvin-

nornas kroppar. I *Gör mig levande igen* är bilden temporaliserad, vilket betyder att den inte längre beskrivs som stabil och spatial. Det finns inte någon ram eller ontologisk skiljelinje mellan olika världar, som i det vanliga motivet när konstnären stiger in i sin tavla eller som i *En stad av ljus* när Ann-Marie träder in i Choryn. I *En stad av ljus* spenderar Ann-Marie tiden med att sitta vid köksfönstret, något som understryker hennes utanförskap liksom avståndet mellan berättarjaget och de gestalter som omger henne. Parallellt finns det också en ontologisk skiljelinje som måste överträdas för att nå den andra världen eller som i detta fall nå bilden (Choryn). Men i *Gör mig levande igen* har ramen som barriär och förmedlare försvunnit. Att avläsa ett begränsat synfält ur den yttre konkreta objektvärlden som vore den en bild kategoriseras av Hans Lund som "ikonisk projicering". Typiskt för texter som rymmer ikonisk projicering är exempelvis att landskapet "[...] sätts in i en i textens fiktion immateriell ram eller en i textens fiktion fysisk ram i form av en dörr eller ett fönster", skriver Hans Lund. (1982: 64) *Gör mig levande igen* gestaltar en annan typ av ikonisk projicering där betraktaren inte längre skärmas av från det betraktade med hjälp av olika ramar som sätter gränser mellan ontologiska nivåer.

Gör mig levande igen utspelas i ett högteknologiskt mediesamhälle och här utgör bilder av olika slag inte längre platta ytor. Digital teknik gör det möjligt att framställa falska förlopp som när skivbolaget ROCKOFF iscensätter en brand i en medeltidskyrka. Sals kyrka sätts i brand genom att ljus och digitala bilder faller in i själva landskapet: "Bronsålderskullarna och den knubbiga 1100-talskyrkan med svart spåntak vilar i en ljusplasma, ett ägg av grårosa transparens som är stadens. Det har Janne dragit igenom med ljuskärl som blodådror och de pulserar." (Ekman 1996: 39-40) Denna process kallas enligt en av romanens protagonister för "Gassprojektion": "Det betyder att man kan projicera bilder utan skärm. Metonljuset reflekterar fictastrålarna. Alltså dom bryter sig mot metonljuset men inte mot nåt annat i hela världen." (Ekman 1996: 45) I *En stad av ljus* finns en parallell scen till just denna passage, nämligen när Ann-Marie besöker ett stort tält med simuleringar på stora skärmar. (Ekman 1983: 96f.) Men denna typ av inramning eller gränssnitt har försvunnit i *Gör mig levande igen*. Ramen är borta, bilden sammanblandas med verkligheten och ontologiska nivåer destabiliseras. Simuleringstekniken påminner om så kallad "utökad verklighet" (*augmented reality*), vilken kännetecknas av hybriditet där fysisk och virtuell verklighet är sammanflätade. (Bolter & Grusin 2002: 213f.) Betraktaren rör sig i och upplever den verkliga världen men överlagrat på denna verklighetsupplevelse finns virtuella bilder. Till skillnad från *virtual reality* där användaren avskärmas från verkligheten förstärker eller förvränger *augmented reality* den fysiska och sociala

omgivningen. I *Gör mig levande igen* resulterar det i en verklighetsåtergivning som jag med en utvidgning av Hans Lunds begrepp "ikonisk projicering" istället benämner "virtuell projicering" och denna är intimt sammanbunden med hur kvinnornas kroppar beskrivs.

I *Gör mig levande igen* finns en passage där denna instabilitet mellan olika ontologiska nivåer yttrar sig i att en staty ges röst och liv. Sigge Falk som är litteraturvetare och skriver på en avhandling om metafiktion i Eyvind Johnsons Krlontrilogi, träder vid ett tillfälle in i Gotthold Ephraim Lessings upplysningsdrama *Nathan der Weise* (1779). Här förvandlas hon till en apa. Apan som tidigare varit en staty ges här röst när relationen mellan ett statiskt konstverk och organisk form inverteras. Dessa förnuftsvidriga vändningar när statyn tycks få liv leder till att egenskaper som traditionellt kopplats till begreppsparen bild (spatialitet) och text (temporalitet) lösgörs och omförhandlas. Siggas förvandling till apa speglar inte bara hennes övergång från kulturvarelse till naturvarelse (apa), utan även från själ till kropp (hon kan inte längre tala), från allvar till lättsinne (hon gör oavbrutet volter och konster), och från förnuft till oregerade drifter (hon snaskar oavbrutet på choklad). (Persson 2002: 270f.) Detta har tolkats som en i det närmaste dystopisk kritik av kvinnans position i moderniteten. (Persson 2002) Men här parodieras snarare den dualism mellan kropp och själ som finns i *En stad av ljus*. I *Gör mig levande igen* används kroppens utsöndringar, det överskridande och det groteska, som en *tillgång*. Det framgår bland annat i återgivandet av hur den drygt 80-åriga Oda Arpmans klänning döljer att hennes "mage eller kanske hennes tarmsystem har utvecklat sig till något tämligen självständigt", i samband med att hon tar ordet från en professor i litteraturvetenskap och som dessutom är ledamot av en vitter akademi och minst två lärda societeter. (Ekman 1996: 117)

Det förekommer olika typer av bildstrukturer i *En stad av ljus* och *Gör mig levande igen*. Medan det i *En stad av ljus* finns gränser mellan bild och verklighet har ramen i *Gör mig levande igen* försvunnit. Bildkonsten som ett fönster mot ett bakomliggande spatialt rum eller upphävd tid och som markerar en gräns mellan betraktarens värld och bildens illusionsskapande värld finns inte i *Gör mig levande igen*. Det destabiliserar hierarkier av olika slag: estetiska, kulturella och sociala. Men Kerstin Ekmans författarskap handlar också om att nå tillbaka till en mer omedelbar relation med omvärlden. I *En stad av ljus* genomgår berättarjaget en process där hon går från att vara fången i det kroppsliga varat och längta efter en själ. I *Gör mig levande igen* antar några av karaktärerna djuriska gestalter och genomgår förvandlingar från kultur till natur. Romanerna tycks stå i en korsställning gentemot varandra. Men även om de skildrar till synes två olika inställningar till

kroppen uttrycker romanerna en gemensam och massiv kritik av ett västerländskt tänkande som har degraderat kroppen och inte minst den kvinnliga.

En stad av ljus och *Gör mig levande igen* inte bara tematiserar olika medier och konstarter utan införlivar även deras estetik i själva berättarstrukturen. Det yttar sig i en omprövning av relationen mellan bild och text, vilket jag i ett utsnitt om kropparnas representation försökt visa, och parallellt pågår det även en omvärdering av olika dikotomier: estetiska, kulturella och könsrelaterade. Därför passar Kerstin Ekmans beskrivning av romanen som "en seglivad, randig och fläckig bastard som kan dyka upp i många oväntade, fultrynade eller profilsköna former", synnerligen väl in också på det egna författarskapet.

- ¹ Åtskillnaden mellan spatialt och temporalt organiserade konstformer, där bildkonsten räknas till de förra och musik och litteratur till de senare är omdiskuterad och problematisk. Här är det inte möjligt att gå djupare in i denna problemdiskussion, däremot är det centralt att Ekmans romantexter ofta undersöker denna motsättning.
- ² Svitens första delar utgörs av *Häxringarna* (1974), *Springkällan* (1976), *Änglahuset* (1979).

Litteratur

- Bachtin, Michail, *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, övers. Lars Fyhr, Gräbo 1965/1991.
- Bolter, Jay & Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts 1999/2002.
- Ekenvall, Asta, *Manligt och kvinnligt. Idéhistoriska studier*, Göteborg 1966.
- Ekman, Kerstin, *En stad av ljus*, Stockholm 1983.
- , "Romanen är en seglivad bastard", *Dagens Nyheter* 08.09.1987
- , *Rymdresa*, Stockholm 1991.
- , *Gör mig levande igen*, Stockholm 1996.
- Frank, Joseph, "Spatial Form in Modern Literature", *Sevanee Review* 1945: 53, s. 221-40.
- Lindhé, Cecilia, "Världar i kollision. En studie av Kerstin Ekmans roman *Gör mig levande igen*", *Sammlaren* 2001, s. 74-94.
- , *Att överskrida utan att överge. Modernitet och intermedialitet i Kerstin Ekmans En stad av ljus och Händelser vid vatten*. Licentiatavhandling framlagd vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala Universitet, 30 september 2004.
- Lund, Hans, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*. Diss., Lund 1982.
- Ortner, Sherry B., "Is Female to Male as Nature is to Culture?", *Woman, Culture, and Society*, Michelle Zimbalist Rosaldo & Louise Lamphere (eds.), Stanford 1974, s. 67-87.
- Persson, Magnus, *Kampen om högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalets romanens förhållande till masskulturen och moderniteten*. Diss., Stockholm & Stehag 2002.
- Schottenius, Maria, *Den kvinnliga hemligheten. En studie i Kerstin Ekmans berättarkonst*. Diss., Stockholm 1992.

FACT – FACTION – FICTION.
DOKUMENTARISM OCH FIKTION I KERSTIN EKMANS
ROMANTETRALOGI *KVINNORNA OCH STADEN*

Eva Steinheimer
Universität Wien

Inledning

Kerstin Ekman fick sitt genombrott på 1970-talet med sin stora romantetralogi *Kvinnorna och staden*. Ekman berättar om en rad kvinnor som bor i en liten by, som växer stadigt tack vare den nya järnvägen. Kvinnornas genealogi börjar på 1870-talet och fortsätter genom kriget och folkhemmet till romanernas nutid. Förebilden för byn var Katrineholm, även om staden aldrig nämns i böckerna. Ekman forskade noga för att få fram alla fakta om sin egen barndomsstad. Kanske var det skälet till att romanerna ibland fick etiketten "dokumentarisk" eller dylikt. Men det verkar inte vara lätt att inordna romanerna i en särskild genre:

Romansviten har karakteriserats som krönika och fresk, som historisk roman och socialrealistisk tidsroman, som kvinnoroman respektive människoroman, man har iakttagit dess inslag av utvecklingsroman och släktroman och hur den samtidigt arbetar med deckarens och dokumentärberättandets grepp. (Carsten Montén 1985: 106)

Begreppet "dokumentarism" används oftast utan någon definition. Och de definitioner som finns är mångfaldiga och motsägande. Av det skälet finns det också tolkningar som den här av Maria Schottenius:

Men vad gäller termen dokumentär och begreppet dokumentärroman, vill jag helst avstå från att använda dem i samband med Kerstin Ekman. Hennes romaner är skrivna mot en bakgrund där "verkligheten" är en av kontexterna, en mycket verkningsfull sådan, men för den skull kan man inte tala om att *Häxringarna* eller *Springkällan* eller någon av de andra romanerna i serien skulle vara en dokumentärroman. (Schottenius 1993: 20)

Schottenius anger att hon hänvisar till en uppsats av Ulrike Blinn, som representerar en mycket trång definition av dokumentarism. I sin uppsats "Norsk dokumentärlitteratur – et definisjonsspørsmål?" utpekar Blinn (1982: 184ff.) dokumentärlitteraturen som en genre, som hon indelar i dokumentärroman, rapport och dokumentärteater. Men hon medger att genregränserna är svåra att dra, t.ex. till historiska romaner eller naturalistiska romaner. En avgörande punkt är enligt Blinn att fiktiva och dokumentariska element skall kunna urskiljas i texterna. Dessutom bör författarnas avsikt vara att bevisa något avgörande för att verken skall kunna definieras som dokumentariska. Romaner som bara hämtar idéer ur verkligheten, eller som beskriver faktiska händelser med hjälp av dokument betecknar hon som "non-fiction". Ulrike Blinn testar tolv norska böcker mot sin definition, men bara en kan klassificeras som "dokumentärroman". Hennes slutsats är att "dokumentarism" bara är ett onödigt modeord. Jag tycker inte att det leder någonstans att definiera en genre bara för att framhäva att den inte har någon motsvarighet i praktiken. Det finns faktiskt böcker som har dokumentariska drag och som på det viset skiljer sig från andra realistiska eller historiska romaner.

Problemet med gränsdragningen mellan genreerna kan lösas när man betraktar dokumentarismen som metod eller teknik istället för en genre. T.ex. Nikolaus Miller skriver: "Die Dokumentarliteratur stellt das ihr eigene Montageprinzip in den Dienst vorgegebener Gattungen und bildet daher nur ansatzweise eine eigene literarische Form aus." ("Den dokumentära litteraturen använder sin montageprincip inom föregivna genrer och formar därför bara en ansats till en egen litterär form." (övers. ES) Miller 1982: 50, citerat efter: Yrlid 1997: 33) Ett annat exempel är Marianne Thygesens uppsats om svensk rapportlitteratur: "Dokumentarismen er en metode, som kan benyttes inden for alle genrer. Den består i, at forfatteren benytter et ikke-fiktivt, autentisk stof." (Thygesen 1971: 83)

En pragmatisk uppfattning av dokumentarismen har Peter Hallberg. Han försöker sig inte på en definition, utan beskriver en rad texter, som han anser att är dokumentariska, för att visa hur olika de kan vara:

Det är också uppenbart att begreppet dokumentarism, så som det ofta används, täcker ett mycket brett spektrum; det återfinns någonstans mellan ytterpunkterna rent faktareportage (ren historia) och ren fiktion. (Hallberg 1977: 50)

Som ett sista exempel på definitionsförsök vill jag nämna Sven H. Rossels artikel "Scandinavian Documentary Fiction". Hans utgångspunkt är dokumentens eller dokumentationens funktion i texten; han identifierar tre kategorier:

Category One: The document itself makes up the very work in question, documentation is its own medium; Category Two: The document, reproduced or reworked, becomes either the point of departure or the source of inspiration (perhaps one of many) for the fictional work, or the document serves to enhance the veracity of the narrative or to clarify a certain message; and Category Three: Documentation is nothing but a facade or a ploy, in fact an element in a narrative strategy. (Rossel 1997: 5)

Det är en syn på dokumentarismen som jag delar: den är ingen genre utan en teknik eller metod för att använda dokument i litterärt skrivande.

Romansviten

Så kommer jag till frågan om och hur Kerstin Ekman använder en sådan teknik i romansviten *Kvinnorna och staden*. Jag måste naturligtvis ta hänsyn till att romanerna i sviten är mycket olika. Det har skett en stor förändring i Ekmans berättarkonst från *Häxringarna* till *En stad av ljus*.

Framför allt för *Häxringarna* och *Springkällan*, alltså romanerna som utspelar sig innan Ekman själv föddes, forskade författaren mycket i stads- och tidningsarkiv. Hon berättar i olika intervjuer om sin arbetsstil, att hon började med att samla information, kombinerade den med egna minnen och fantasi eller fiktion och skrev ner enstaka scener eller idéer. Lapparna fäste hon på väggen för att kunna överblicka dem. Sedan kunde hon arrangera, gruppera om osv. som det passade inom ramen för romanens handling. Denna sorts collageteknik framträder mest uppenbart i *Häxringarna* med många ensamstående scener som tillsammans formar en hel bild av staden och människorna (Jfr Strömstedt 1984; Augustsson 1997).

Källorna

Ekman har själv berättat om sina källor som framför allt består av dokument i Katrineholms kommunarkiv (t.ex. fotografier, brev, protokoll) och i tidningsarkivet i Katrineholm.

Samma källor använde också Hilding Hjelmberg, en före detta kommunalborgmästare i Katrineholm, på 1960 och 70-talet. Han skrev en populärvetenskaplig stadshistoria i tre volymer, som skildrar samma tidsperioder som Ekmans romaner baserade på samma dokument. Men Hjelmbergs stadshistoria är en historia om "stora män", okritiskt beundrande för deras stora verksamhet. I undantagsfall, t.ex. angående storstrejken, behandlar den också arbetarnas historia. I inledningen skriver Hjelmberg:

De, som byggt vårt samhälle, är många fler än de kända männen och kvinnorna. [...] Till den stora skaran av dessa anonyma samhällsbyggare hör först och främst kvinnorna. [...] Men de hjälpte till att bygga samhället på sitt sätt. Särskilt under dess första tid gjorde de genom att skapa och hålla ihop ett hem för man och barn under blygsamma ekonomiska, ibland rent fattiga förhållanden, en insats, som var grundläggande för de andras. (Hjelmberg 1967: 16)

Det är det enda avsnittet på 750 sidor som Hjelmberg ägnar åt den "anonyma skaran".

Men det är just de osynliga som står i centrum av Ekmans romaner, och bland de osynliga är det kvinnorna hon fokuserar. Ibland använder hon precis samma dokument som Hjelmberg men sätter en annan accent. Oftast är det nödvändigt att komplettera historien med fiktion. Men det är inte bara en kvinnohistoria hon skriver. Som redan Elin Wägner formulerade det: "Mäns och kvinnors historia är inflätade i varandras som inslaget och varpen i en väv." (citerat efter Carsten Montén 1985: 120).

Fact

Var finns exempel på en dokumentarisk teknik i *Kvinnorna och staden*? Ekman citerar ofta brev, ibland tidningsartiklar. Hon beskriver bilder, foton eller porträtt. Dessutom citerar hon gravinskrifter, dödsannonser, reklamskyltar osv., som är viktiga för romanernas handling. Dessa dokument kan delas in i två grupper: den första är dokument hon citerar direkt och som jag också hittade på andra ställen och den andra är fiktiva dokument som har samma syfte som de äkta, att öka trovärdigheten och påminna om realiteten bakom handlingen.

Som exempel på den första gruppen vill jag nämna ett brev, som skrevs av stadens snickeri till arbetarna under storstrejken året 1909. Brevet finns med små skillnader både i *Springkällan* och hos Hjelmberg:

De arbetare som afveko från sina arbetsplatser den 6:e sistlidne augusti får vi härmed meddela att vi icke frångå vår uppfattning att aftalsbrott begåtts från Eder sida. Detta är enligt vår mening en solklar sak och att hänvisa den till skiljedom vore löjligt. Vi hafva också påpekat detta innan Ni erhöillo arbete.

Vi komma att tillämpa det före storstrejken gällande aftalet. Men vi fordra att Ni under en tid af två månader visa huruvida Ni äro värda vårt förtroende och vilja ha arbetsro innan vi på nytt antaga föregående aftal.

Repressalier från vår sida kommer icke att ifrågakomma.

Vi fordra svar buruvida Ni önska fortsätta arbetet på dessa villkor och svaret skall vara oss tillhanda före kl 9 fm fredagen den 10:e dennes.

För Wilhelmsons Snickeri AB
Holger Iversen-Lindh
(*Springkällan*: 62f.)

Hjelmberg skrev:

På särskild begäran får vi härmed meddela att vi icke frångått vår uppfattning, att avtalsbrott från Eder sida begåtts, då Ni avveko från Edra platser den 4 sistlidne augusti, och att vi anser detta vara en solklar sak, som vore löjligt att hänvisa till skiljedom. Ni hava också påpekats detta innan Ni erhöll arbete. De i det före storstrejken gällande avtalet varande lönesatser komma vi det oaktat att tillämpa, men fordra vi att Ni under två månaders tid skall visa att Ni är värda vårt förtroende och vill ha arbetsro, varefter vi skola på nytt antaga föregående avtal att gälla med sådant tillägg som kan betrygga arbetsro under arbetstiden. Några repressalier komm icke ifråga från vår sida. (Hjelmberg 1973: 188)

Hjelmberg anger att han citerar ur *Katrineholms Tidning*. Det är alltså ett sekundärcitat. Det kan antas att båda brev bearbetats. I Ekmans romaner går berättandet bakom dokumentet. Hon visar vad som kunde hända med arbetarfamiljerna efter strejken: Mannen som förlorar jobbet och flyttar till en annan stad för att jobba. Hustrun som är gravid igen och stannar ensam kvar efter att mannen omkommit i en olycka.

Faction

Kerstin Ekman väver alltså samman dokumentarisk material – facts – med fiktiva händelser – fiction – och det blir faction. Ibland är dokumenten inte synliga, men de är författarens inspirationskälla. Ett exempel är att vattensymboliken, som finns i hela tetralogin, förknippas med skildringen av vattenförsörjningens historia i staden. In i minsta detalj stämmer denna skildring överens med Katrineholms historia.

Som exempel på blandningen mellan fact och fiction vill jag nämna en typisk scen ur *Häxringarna*. Faktum är att en gård i närheten av järnvägshotellet brann natten till den 22:a juni 1900. På gården, som hette Nassau på grund av svinstallet bredvid (nasse=svin), bodde hotellets personal och det fanns lager. Varken brandkåren eller frivilliga kunde förhindra att gården förstördes av elden. Nu är det intressant att jämföra en gång till vad Hjelmberg respektive Ekman skriver.

Hjelmberg berättar anekdoter om storbranden. Han skriver hur duktig brandkåren var trots allt och hur gårdens invånare flydde i nattdräkter. I ironisk ton skriver han om råttorna, som också fick fly: "Med brinnande svansar rusade

de likt levande luntor rakt in i folkhopen, rakt mot kvinnorna och deras långa kjolar och medfödda rädsla för råttor. En brandplats har aldrig så snabbt rensats från obehöriga, som när Nassau brann." (Hjelmberg 1973: 91) Men även i Hjelmbergs skildring bryts roll-klichéerna när han nämner fem kvinnor, som var så modiga i kampen mot elden, att de fick fem kronor i belöning. Männens fick visserligen tio kronor.

Ekmans skildring är annorlunda. I romanen heter gården Svinefrid. En av huvudpersonerna, Tora, bor på gården och lyckas fly, men tvingas lämna det enda fotografiet av sin mor. Hon berättar det för en vän som springer in i det brinnande huset för att rädda bilden. Det är en viktig scen i romanens handling, i fiktionen.

Men samtidigt citerar Ekman ur olika källor som t.ex. tidningsartiklar. Vid något tillfälle beskriver hon sina källor närmare: "Cederfalk [...] skrek de ord som alla källor, de petiga dagböckernas bruna bläckskrift, tidningsurklippen, breven som snart faller sönder, har bevarat med samstämmighet ända in i stavnningen: Ärr du galen plåtslagare!!!" (*Häxringarna*: 141) På det sättet gör hon händelserna – också de fiktiva – ännu trovärdigare.

I scenen blir det än en gång klart hur hon flätar in kvinnornas historia. Scenen med råttorna beskriver hon utan några kvinnliga klyschor:

Det brann ner till själva grundstenarna och alla dess råttor kilade mellan fötterna på skrikande människor och gjorde för några ögonblick gatan luden när de tog sig över till Katthavet och där vände de fräsande framför vattnet och kilade in i håll och i plank och häckar.
(*Häxringarna*: 143)

Dessutom skriver hon mera utförligt om kvinnorna som hjälpte till med släckningsarbeten och hon bekräftar sin skildring med en referens till brandbefälets utredningsprotokoll. Där skrivs det, att två kvinnor tog stadens bästa assurancespruta för att med hjälp av många andra rädda stadens bästa mangel från lågorna. Mangeln var viktig och värdefull för kvinnorna eftersom den gjorde tvätten, ett slitande arbete, lite enklare.

Kvinnor och dokument

Men inte alltid är kvinnohistorien så noga dokumenterad i källorna. Ekman använder de få dokument i arkiven som nämner kvinnor. Historiskt sett var muntliga berättelser viktigare för kvinnorna än kyrkoböcker eller kommunalnämndens protokoll. Och det gäller också kvinnorna i tetralogin. På många ställen är det föremål som väcker minnen och blir anledningen till att berätta.

Det finns t.ex. en scen i *Änglahuset*, där Ann-Marie som barn leker med Toras knappsamling:

Ann-Marie höll på att lägga de små benvita porslinsknapparna i en ring. Det var målat i guld och violett på dem och de hade ringar av metall på baksidan så att man kunde sy fast dem i tyget.

– Di där var snygga på en blus, sa Tora. Jag hade dom på en utflykt minns jag. Ja, det var snyggt det där, blusen och en lila dräkt.

– Har du haft dom?

– Ja, det är klart. Di har sutti på klänningar och blusar som jag har haft.

(*Änglahuset*: 252)

Viktiga föremål som berättar historier är trasmattorna, som återkommer om och om igen i alla fyra romaner. I *Häxringarna* får Tora en trasmatta av sin mormor. Många av trasorna känner hon igen, t.ex. sin konfirmationsklänning, och hon säger: "Ja, det är mycket en kommer ihåg när en börjar titta." (*Häxringarna*: 210)

Kvinnorna väver in sin historia i mattorna – ett anspråksfullt arbete, som kvinnorna i romanerna ibland gör tillsammans. I *Änglahuset* sker det följande:

Sen fick Fredrik för sig att han skulle räkna ut hur många mil trasmatta hon hade vävt i sitt liv. I alla fall genomsnittligt, som han uttryckte det. Mattlängderna kanske skulle räcka till Rom om man la ut dem efter varandra. [...] Och nu hörjade han förhåra henne. Men då sa hon ifrån.

– Ge er iväg bägge två. Gå inte här å lafsa.

– Men morsan! Det går å räkna ut.

Nej, vad angick det honom hur långt man kunde lägga ut hennes mattor? De var förresten utslitna de flesta och uppnötta inpå bara varpen för länge sen. [...] De ville täcka kalifatet i Bagdad med hennes mattor eller lägga ut dem till påven i Rom. Men hon hade trampat dem själv och visste att de ledde ingen annan väg än från spisen till diskbänken och tillbaka igen.

(*Änglahuset*: 139)

Därmed transporterar trasmattorna hela tetralogins tema av kvinnligt arbete och slit som är osynligt för eftervärlden. Trasmattorna slängs bort när de är slitna.

Slutord

Sammanfattningsvis kan man säga att arbetet med dokument, en dokumentarisk teknik var viktigt för Ekmans skrivandet – åtminstone i början av romansviten. Men det är bara en aspekt – för att återuppta vävandets bild så är dokumentarismen en tråd bland de fiktiva trådarna. Eller som Ekman själv uttryckte det:

Det finns mycket i boken som jag har hämtat från tidningslägg och gamla handlingar i Katrineholms arkiv, den yttre konturen av Toras öde stämmer med min farmors, och det finns flera bipersoner med förebilder i verkligheten. Men sen har ju det där vävts samman med det som är påhitt så att jag inte riktigt själv vet var gränserna går. (Snndström 1974)

Litteratur

Kerstin, Ekman, *Häxringarna*, Stockholm 1974/1995.

—, *Springkällan*, Stockholm 1976/1978.

—, *Änglahuset*, Stockholm 1979.

—, *En stad av ljus*, Stockholm 1983.

Augustsson, Lars Åke, "Även kvinnor har rätt att ta det stora greppet på tillvaron", *Att skriva romaner och noveller*, Lars Åke Augustsson (red.), Stockholm 1997, s. 112-125.

Blinn, Ulrike, "Norsk dokumentarlitteratur – et definisjonsspørsmål?", *Norsk litterær årbok*, 1982, s. 184-205.

Carsten Montén, Karin, "Symbolik och episk struktur i Kerstin Ekmans 'Häxringarna', 'Springkällan' och 'Änglahuset'", *Arbeiten zur Skandinavistik*. 6. Arbeitstagung der Skandinavisten des Deutschen Sprachgebietes: 26.9.-1.10.1983 in Bonn, Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik 11, Heinrich Beck (Hg.), Frankfurt/Main 1985, s. 105-123.

Hallberg, Peter, "Dokumentarisk berättarkonst. Om dokumentarism och 'fiktiv dokumentarism' i amerikansk, tysk och nordisk litteratur", *Vinduet* 31, 3/1977, s. 50-73.

Hjelmberg, Hilding, *Katrineholm, Ursprunget, Från stig till jämväg, Den första generationen*, Bok 1, Katrineholm 1967.

—, *Katrineholm, Från sekelskifte till stadsblivande*. Bok 2, Katrineholm 1973.

—, *Katrineholm, Mellan två världskrig*. Bok 3, Katrineholm 1979.

Miller, Nikolaus, *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*, München 1982.

Rossel, Sven H., "Scandinavian Documentary Fiction. An Introduction.", *Documentarism in Scandinavian Literature*, Poul Houe & Sven H. Rossel (eds.), Amsterdam, Atlanta 1997, s. 1-23.

Schottenius, Maria, *Den kvinnliga hemligheten. En studie i Kerstin Ekmans romankonst*, Stockholm 1993.

Strömstedt, Margareta, "Kerstin Ekman", *Månadsjournalen*, 1984: 1.

Sundström, Gun-Britt, "Den här boken har jag länge velat skriva", *Dagens Nyheter*, 05.10.1974.

Thygesen, Marianne, *Jan Myrdal og Sara Lidman. Rapportgenren i svensk 60-tals litteratur*, Århus 1971.

Yrliid, Rolf, "The Elusive Documentary: The Swedish Documentary Movement with an Attempt at a Definition", *Documentarism in Scandinavian Literature*, Poul Houe & Sven H. Rossel (eds.), Amsterdam, Atlanta 1997, s. 24-35.

VID FIKTIONENS GRÄNS.
OM STIG LARSSON OCH DET SJÄLVBIOGRAFISKA

Christian Lenemark
Göteborgs universitet

Den svenska författaren Stig Larsson har ett långt författarskap bakom sig när han 1997 ger ut självbiografen *Natta de mina*. Med denna bok säger han sig för första gången skriva fakta och inte, som tidigare, fiktion. Vad Stig Larsson i realiteten gör med *Natta de mina* är således att markera en tydlig gräns i sitt författarskap mellan de böcker som han låtit publicera före 1997, och som står under ett föregivet fiktionskontrakt, och boken *Natta de mina*, och efterföljande böcker, som uttryckligen installeras under ett självbiografiskt kontrakt.

Med detta som utgångspunkt ämnar jag i det följande titta närmare på hur Stig Larsson redan före den självdefinierade, självbiografiska vändningen leker med dess förutsättning, det vill säga gränsen mellan fakta och fiktion, liv och dikt. Den självbiografiska gränsdragning som görs i författarskapet i och med att *Natta de mina* publiceras, problematiseras i tidigare texter och i intervjusammanhang. Inte sällan öppnar Stig Larsson för en självbiografisk läsning av sina fiktionstexter. Och det är några perspektiv på pendlingen mellan fakta och fiktion i Stig Larssons författarskap som jag här syftar till att presentera.

Under 1980-talet och i början av 1990-talet installerar Stig Larsson sina böcker under ett fiktionskontrakt. I huvudsak sker detta genom media. På olika sätt, och i skilda sammanhang, markerar han att hans litteratur är att betrakta som anti-biografisk. Han betonar exempelvis att han som biografisk person är ovidkommande såväl i produktionen av texten, som i receptionen av den. Upprepade gånger tar han avstånd från biografisk-psykologiska läsningar av sina böcker.

Ju närmare 1990-talet man kommer desto mer märks installeringen av fiktionskontraktet genom att Larsson för fram sin totala oförmåga att skriva självbiografiskt. I linje med en poststrukturalistisk syn på språk kontra verklighet menar han att alla försök att beskriva verkligheten som den är resulterar i ett misslyckande. Den verkliga referenten går, påpekar han, ofrånkomligen förlopad när han försöker fånga den i skrift.

Parallellt med avståndstagandet från det självbiografiska skrivsättet kan man emellertid skönja hur Larsson i stigande grad problematiserar fiktionens förhållande till livet. Efterhand blir det tydligt hur han utifrån fiktionens horisont explicit leker med det (själv)biografiska. I intervjusammanhang framhåller han till exempel sin livserfarenhet som en förutsättning för sitt författande; han poängterar att han med romanen *Nydr*, från 1984, närmat sig ett terapeutiskt skrivande, och han mildrar den skarpa gräns som han satt upp mellan sig själv som biografisk person och sina romankaraktärer.

Det är emellertid först med boken *Komedin I*, från 1989, som gränsen mellan fiktion och fakta på allvar börjar problematiseras i den konstnärliga verksamheten. I förhandsintervjuer karakteriserar Stig Larsson denna bok som en självbiografi i framtidsstappning. I efterhand har han både bekräftat och tagit avstånd från att den skulle vara självbiografiskt förankrad, vilket i sig är ett uttryck för det "dubbelkontraktliga spel", för att tala med självbiografiforskaren Poul Behrendt (Behrendt 2006), som Larsson i sitt författarskap genomgående ägnar sig åt. Antingen genom att ställa ett fiktionskontrakt i förgrunden och ett självbiografiskt kontrakt i bakgrunden – som i författarskapet fram till 1997. Eller som efter denna tidpunkt, då det självbiografiska kontraktet blir överordnat, låta fiktionskontraktet dröja kvar.

När det gäller *Komedin I* speglas detta författarskapets dubbelkontraktliga spel genom att Larsson å ena sidan genom intervjuuttalanden för fram att boken är självbiografiskt färgad. Å andra sidan är det emellertid centralt att bokens titelsida innehåller genrebeteckningen *roman*, vilket är en uppenbar fiktionskontraktlig markör. Tillika signalerar bokens framtidsperspektiv ett fiktionskontrakt genom att underminera alla referentialitetsanspråk.

Med *Komedin I* befinner sig Stig Larsson således i det gränsområde mellan fakta och fiktion som man inom självbiografiforskningen definierat i termer av *autofiktion*. Två centrala, berättartekniska kriterier som brukar anföras om texter som går under denna beteckning är att författarens namn också är protagonistens, samt att genreangivelsen är *roman* (Munck 2004: 82). Detta är också fallet i *Komedin I*, även om identitetsrelationen mellan författare, protagonist och jagberättare är problematiserad. I och med att endast halva författarnamnet (författarnamnet Stig) förekommer i boken reflekteras samtidigt den synkrona bekräftelse och förnekelse av identitet som är autofiktionens figur framför andra, det vill säga jag = inte jag.

Ett annat sätt att betrakta autofiktionen är att se den som en sammanblandning av fiktion och fakta. Per Stounbjerg betonar exempelvis att den osäkerhet om fiktionens referentiella förhållande till fakta som etableras i autofiktions-

texter är deras karaktärsmärke. Det är också, menar han, det medvetna spelet mellan fiktionens nivå och faktanivån som skiljer autofiktionen från den självbiografiska romanen som endast lånar stoff från författarens liv (Stounbjerg 2005: 61). Utifrån denna synvinkel är det utom tvivel så att Larssons lek med fiktionens förhållande till fakta, till det biografiska, i fallet *Komedin I* närmar sig autofiktionens gränsland.

Vidare illustrerar *Komedin I* hur Stig Larsson genomgående speglar sig i och bygger ut den medialt förmedlade myt som under 1980-talet successivt genererats efter hans genombrott 1984 med romanen *Nyår*. På samma gång som han i olika sammanhang bestämt deklarerar att man inte bör förväxla författaren Stig Larsson, den offentliga-mediala personen, och privatpersonen, gör han till synes allt för att sammanblanda och lösa upp gränserna dessa jaginstanser emellan. Genom det självbiografiska anslaget lockas till exempel läsaren av *Komedin I* att äntligen få ett klarläggande om vem den ständigt gäckande mediefiguren Stig Larsson egentligen är. Men istället bygger Larsson återigen på sitt jag med ytterligare en bild, ännu en fiktion med en förankring i sin faktiska person. Denna gång med skildringen av framtidens Stig som en kärlekstörstande, dekadent författare, motarbetad av den litterära institutionen och med ett pedofilt intresse för unga tjejer.

Denna Larssons lekfulla attityd till sig själv kan med fördel sättas i relation till vad den danske litteraturforskaren Jon Helt Haarder i en rad artiklar diskuterat utifrån begreppet "performativ biografism" (Haarder 2004: 2005). Performativ biografism, framhåller Haarder, är inte att förväxla med 1800-talets positivistiskt orienterade litteraturvetenskap som sökte förklara litteratur med hjälp av författarens biografi. Tvärtom: den performativa biografismen inbegriper ett spel med (själv)biografisk information som framförallt rör författaren *framför* verket – till exempel den mer ytliga bild av författaren som figurerar i media – och inte, som inom den biografiska positivismen, författaren bakom verket.

Allteftersom Haarder utvecklat begreppet har han – inspirerad av den feministiska teoretikern Judith Butlers tankar om kön och performativitet – framhållit att det i senare tids massmediesammanhang finns två varianter av performativ biografism beroende på förhållandet mellan den biografiska språkhandlingen och det subjekt den inbegriper. I ena fallet handlar det om en iscensättning av andra subjekt än de(t) som uttalar den biografiska språkhandlingen. Exempelvis när skvallerpessan deklarerar en nyhet om biografiska förhållanden rörande en för allmänheten känd person; en nyhet som därmed blir till en kulturell sanning. Endera kan kändisen i fråga passivt acceptera den roll som på detta sätt tillskrivits honom eller henne av media. Eller så går han eller hon aktivt in i denna roll för att subversivt omkullkasta den. I det andra fallet av performativ biogra-

fism, iscensätter subjektet sig själv genom den biografiska språkhandlingen, och tillskriver således sig själv en specifik identitet (Haarder 2005: 9f.).

I relation till Stig Larsson är dessa Haarders idéer intresseväckande. Larsson kan nämligen sägas ägna sig åt en modifierad form av performativ biografism med utgångspunkt i båda dessa betydelser. När Larsson medverkar i media går han ofta aktivt in i de roller som föreskrivits honom, som outsider, som avantgardist, som romantiskt konstnärsgeni, som provokatör, etcetera. Men detta rolltagande är inte nödvändigtvis subversivt. Ibland bekräftar Larsson passivt rollen. Ibland försöker han mer aktivt förändra den, eller ta avstånd från den (Lenemark 2006).

Det är också i förlängningen av ett försök att omskapa bilden av sig själv som *Komedin I* kan läsas. I Larssons fall är det emellertid inte tal om en performativ biografism i positiv bemärkelse. Han försöker med andra ord inte åstadkomma en motbild, eller vränga mediebildens av sig själv rätt. Snarare skapar han genom den performativa leken med sin egen biografi i ett fiktivt sammanhang, en föreställning om sig själv som därefter för många blivit till ett bestående intryck: bilden av en författare med ett perverterat intresse för unga tjejer. Med Haarder kan denna föreställning sägas ha blivit till en "biografisk irreversibilitet", det vill säga ett oåterkalleligt faktum i förhållande till Stig Larsson och läsningen av hans verk (Haarder 2005: 5f.).

Att Haarders resonemang om den performativa biografismen och den biografiska irreversibiliteten har en koppling till vad den ryske formalisten Boris Tomasjevskji redan på 1920-talet, i uppsatsen "Litteratur och biografi", benämnde den biografiska legenden är ingenting han förnekar (Haarder 2005: 6). Tomasjevskji syftar i detta avseende inte på vardagslivets biografi utan den mytbildning som företrädesvis romantikens författare medvetet skapade om sin person och sedan använde för att uppnå vissa effekter i sin litteratur (Tomasjevskji 1993).

Även de bilder av Larsson som traderats i media kan sägas producera och forma en biografisk legend. En legend som Larsson i sina verk använder sig av och bygger ut genom det spel med det (själv)biografiska som kännetecknar den performativa biografismen. Texten "Värdet", som återfinns i prosalyriksamlingen *Matar*, från 1995, får här tjäna som ett exempel på hur detta spel kan se ut.

"Värdet" inleds med orden: "Jag skriver för att känna mig bättre till mods. Om det som nu skrivs blir bra, kanske värt att publicera, ska den här kvällen vara räddad. Då har jag gjort något åt olustkänslan. Även den har fått ett värde." (Larsson 1995: 77) Det flaggas alltså direkt för att det läsaren skall få ta del av härnäst är någonting som den namnlösa jagberättaren, som är författare till

yrket, skriver i ett terapeutisk syfte, för att efteråt kunna känna sig, som han uttrycker det, "bättre till mods." Frågan som suggereras fram är vad den omnämnda "olustkänslan" egentligen grundar sig i. Och texten fortsätter med vad som kan liknas vid en beklännelse som jagberättaren inte ens vet om det är "värt" att publicera.

På de två nästföljande sidorna redogör jagberättaren sakligt för hur han tidigare samma dag sadistiskt misshandlat en ung kvinna med en "dubbelvikt elsladd" hemma i sin lägenhet. Det visar sig också att han förnedrat henne på olika sätt. Invävt i denna beskrivning återfinns jagberättarens reflektioner över bland annat sin fixering vid exkrementer. En fixering som sägs härstamma från barndomen. Det är således en minst sagt motbjudande bild som den namnlösa jagberättaren ger av sig själv.

Två och en halv sida in i texten tar följande beskrivning vid:

Fläckar efter isbitar – på lakanet, vid sidan om denna tjuogoettåriga läkarkandidat med kort mörkt hår, uppklippt i nacken... Jag har strukit med tre stycken iskuber, som var och en smält och försvunnit i handen, över dessa distinkta ränder som sträcker sig en bra bit ner på hennes lår. Alla fönstren var som vanligt stängda, men ändå tycks jag mig plötsligt höra det onormalt högt: bilsuset från Essingeleden. (Larsson 1995: 79)

Plötsligt, i detta styckes sista mening, händer någonting oförutsett. Den explicita referensen till Essingeleden skapar en oro i texten. Det faktum att Stig Larsson bor i en enrumslägenhet på Lilla Essingen med utsikt över Essingeleden utgör nämligen ett återkommande inslag i mediemytologiseringen av honom. Från omkring 1987 har han gjort nästintill samtliga intervjuer i detta sitt hem.

I "Värdet" öppnas fiktionen således mot en utomtextuell verklighet genom att den med en till synes obetydlig detalj ankras i Stig Larssons medialt förmedlade, biografiska legend. Det anonyma textuella jaget förbinds genom den geografiska platsen "Essingeleden" med Larssons offentliga jag. En spänning etableras härmed mellan fakta och fiktion. Fiktionens ontologiska nivå ger intrycket av att kortslutas genom referensen till en verklighet utanför texten. Men snarare än att kortsluta fiktionen är det kanske mer fruktbart att betrakta referensen till "Essingeleden" som ett biografiskt spår, vad Kerstin Munck kallar ett "metafiktivt tecken" som i texten "skapar störningar mellan språk och verklighet, text och liv." (Munck 2004: 106)

Ur ett läsarperspektiv leder detta till frågor som: I vilket förhållande står Stig Larsson till textens namnlösa jagberättare, tillika han författare? Är den sistnämnde en fikcionalisering av den verkliga författaren Stig Larsson? Är Stig

Larsson i verkligheten, i likhet med fiktionens jagberättare, en sexuellt perverterad, sadistisk person? Frågor som blir än mer akuta då de ytterst bottenar i hur läsaren etiskt skall förhålla sig till jagberättarens motbjudande handlingar och osympatiska reflektioner.

Ett avslutande, teoretiskt perspektiv på hur såväl *Komedin I* som texten "Värdet" fungerar med avseende på fakta och fiktion erbjuder redan nämnda Poul Behrendt i sitt resonemang om dubbelkontraktet. Utmärkande i båda fallen är nämligen den tidsförskjutning i presentationen av ett fiktionskontrakt visavi ett självbiografiskt kontrakt som Behrendt ser som karakteristisk för texter som är underställda ett dubbelkontrakt (Behrendt 2006: 59ff.). Fram till den punkt i berättelsen då namnet Stig förekommer i *Komedin I* – vilket är på sidan 268 – eller den geografiska positionsbestämningen Essingeleden dyker upp i "Värdet" kan fiktionskontraktet sägas vara överordnat, om än problematiserat på olika sätt. Men när så dessa verklighetskontraktliga markörer plötsligt infinner sig skjuts ett självbiografiskt kontrakt i förgrunden.

Att fastställa var fiktionens gräns går och det självbiografiska tar vid, en gräns som Stig Larsson själv drar upp 1997 med publiceringen av självbiografien *Natta de mina*, är således svårt att avgöra som läsare. Uppenbart är emellertid att Stig Larsson hela tiden befinner sig vid gränsen, oavsett om det är fiktionen eller livets gräns.

Litteratur

- Behrendt, Poul, *Dobbelkontrakten: En æstetisk nydannelse*, København 2006.
- Haarder, Jon Helt, "Performativ biografisme: Litteraturvidenskab og det intime liv", *Kritik* 147, 2004, s. 28-35.
- , "Det særlige forhold vi havde til forfatteren: Mod et begreb om performativ biografisme", *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* vol. 8, nr. 1 2005, s. 2-16.
- Larsson, Stig, *Komedin I*, Stockholm 1989.
- , *Matar*, Stockholm 1995.
- , *Natta de mina*, Stockholm 1997.
- Lenemark, Christian, "The Bad Guy är alltid mer fascinerande än den snälle sheriffen". Om författaren Stig Larsson och outsiderpositionen", *Dom – och vi. Humanistdag-boken nr 19*, Patrik J. Andersson m.fl (red.), Göteborg 2006, s. 161-167.
- Munck, Kerstin, *Att föda text: En studie i Hélène Cixous författarskap*, Stockholm & Stehag 2004.
- Stounbjerg, Per, *Uro och urenhed: Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Aarhus 2005.
- Tomasjevskij, Boris, "Litteratur och biografi" ("Literatura i biografija" 1923), övers. Elena Samuelsson, *Modern litteraturteori: Från rysk formalism till dekonstruktion – Del 1*, Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (red.), 2:a uppl., Lund 1991/1993, s. 33-41.

MARIKA STIERNSTEDT OCH FÖRSTA VÄRLDSKRIGET. ETT MOTSTÅND SOM ÖVERSKRIDER GENREGRÄNSER

Sofi Qvarnström

Uppsala universitet/Högskolan i Gävle

Irak är en katastrof, en av de mest våldsamma platserna på jorden. Nu har vi varit där i tre år. Det är längre tid än vi tillbringade i första världskriget och bara ett år kortare än USA:s deltagande i andra världskriget. Invasionen av Irak är förmodligen det mest korkade ingripandet i vårt lands historia. (Auster 2006)

Uttalandet kommer från författaren Paul Auster apropå den ilska han känner över den nuvarande amerikanska administrationens krigspolitik, och är hämtat från en intervju i *Dagens Nyheter* i februari 2006. Hans frustration utmynnade i en låt, "King George Blues", som angriper och driver med president Bush. Att som Auster reagera mot krigföring och i egenskap av författare använda sin penna för att förmedla kritik är inte ovanligt. Det skrivna ordet har genom historien spelat en viktig roll i krigsdebatten. Författare har reagerat på händelseutvecklingen, skapat opinion och debatt både i skönlitterär form och i artiklar, reportage och föredrag. De språkliga sammandrabbningarna pågår parallellt med de reella och är en del av de strider som pågår under ett krig. Litteraturen blir en av platserna för motståndet och krigskritiken. Men spelar det någon roll vilken genre författaren väljer att uttrycka sig i? Existerar tydliga gränser mellan fiktiva och icke-fiktiva texter som kritiserar kriget? Vilka särskilda möjligheter eller begränsningar medför respektive genre?

Första världskriget och Marika Stiernstedts författarskap inbjuder till en undersökning av dessa frågor. Hon var en av många som använde sig av sin författarroll för att protestera mot kriget. Stiernstedt, som under åren innan världskrigets utbrott skrivit så gott som en roman om året, huvudsakligen kvinnliga utvecklingsromaner, kom under krigsåren att endast ge ut en skönlitterär bok, och den med en krigstematik. Istället skrev hon en rad debattartiklar, resereportage och föredrag. Dessa texter rymmer alla en kritik av krigföring som konfliktlösning, och även om Stiernstedt inte kan betraktas som pacifist så väjde

hon sig starkt mot det lidande och den förödelse som världskriget medförde. Särskilt engagerade hon sig för människorna i de små länder som kommit i vägen för stormakternas krigföring – Belgien, Polen och Armenien. Till skillnad mot den gängse svenska pacifisten som åtminstone försökte förhålla sig neutral i konflikten tog Stiernstedt klart ställning för ententen, och där spelar förstås hennes franska påbrå en roll.

Jag kommer att göra två nedslag i hennes produktion under krigsåren för att undersöka behandlingen av ett återkommande motiv som uttryck för en krigskritik: bilden av soldaten i krig. Hur gestaltas soldaten i en fiktiv berättelse och hur skiljer han sig från de dokumentära soldatporträtten? Den skönlitterära texten, "En officershistoria", ingår i berättelsesamlingen med samma namn som utkom 1917. "En officershistoria" skildrar hur ett österrikiskt förband plundrar en serbisk by, men också hur den officer som fått ge historien sitt namn i mötet med en serbisk man börjar ifrågasätta krigets outtalade lagar och sina egna principer. Föredraget med den något sensationsmättade titeln *Ensam kvinna vid fronten* hölls ursprungligen i december 1915 efter en resa som Stiernstedt gjort i det krigshärjade Frankrike, på uppdrag av Albert Ehrensvärd, sändebud i Bern och dedicerad franskvän. I föredraget berättar hon om sitt besök vid fronten och mötet med de franska soldaterna. Inledningsvis kommer jag att diskutera några berättartekniska grepp och därefter kommer jag att uppmärksamma närmandet alternativt polariseringen mellan soldatnationer.

En av de grundläggande skillnaderna mellan den skönlitterära berättelsen och föredraget är att berättaren i "En officershistoria" är anonym medan Stiernstedt själv framträder som berättare i *Ensam kvinna vid fronten*. Förhållandet mellan författare och berättare i en fiktiv text kan beskrivas som osäker eller tvetydig, medan berättare och författare i icke-fiktiva texter ingår i en överenskommen pakt som för dem närmare varandra. (Lanser 2003: 61) "En officershistoria" inleds av en allvetande och ibland påträngande berättare som ganska tidigt klagar om det orättfärdiga i österrikarnas krigföring mot serberna, vilket påminner om Marika Stiernstedts inställning till konflikten. När berättaren vill tydliggöra serbernas utsatta ställning smyger denne in värderande ord som bryter med det föresvävade utanförstående perspektivet. Ett exempel är när möjliga orsaker söks till österrikarnas nederlag: "[...] men [officern] uteslöt fullkomligt den förklaringen att motståndaren kanske helt enkelt drivits fram av det yttersta beslut och mod, beredd att till pris av varje försakelse befria fosterjorden från inkräktare, och att detta verkligen, just på denna grund framför alla andra, lyckats honom." (Stiernstedt 1917: 58, kursiv SQ) Genom att använda ord som *beslut och mod*, *befria fosterjorden från inkräktare*, *lyckats fram-*

står serberna här som modiga hjältar som offerar sina liv i försvaret mot en stormakts övergrepp.

Men ganska snart drar sig berättarrösten tillbaka och lämnar plats åt officeren Franz Carls röst. Ett karaktäristiskt drag för fiktionen är att den kan ge läsaren tillgång till karaktärernas subjektivitet, en direkt insyn i deras tankar och känslor. Berättelsen ger oss snart ingående inblickar i Franz Carls ångestfyllda känsloliv och vi får följa hans inre samtal med sig själv om de moraliska dilemman han ställs inför. Berättaren solidariserar sig stundtals med honom, och vid ett tillfälle går det till och med så långt att man, med tanke på berättarens tydliga ställningstagande i inledningen, förvånas över dennes tystnad. Den åsyftade episoden inträffar när officeren går in i ett hus och där möter en ensam kvinna, Maria. Försiktigt närmar han sig henne, och stum av rädsla går hon i det närmaste paralyserad honom till mötes. Avmätt och dämpat, men utan öppet fördömande, kommenterar berättaren övergreppet: "På hennes rädsla – ifall denna ännu försvunnit, det frågade han sig ej – tänkte han icke mer... [---] Och han tog sig den rätt omständigheterna så oväntat skänkte honom – utan att fråga sig om den också verkligen var hans." (116) Genom att delvis stanna kvar i Franz Carls perspektiv utgör episoden ett försök att skildra hur kriget förvrider människans sinne, hur människovärdet och moralen förvrängs så att det som tidigare ansågs otänkbart plötsligt tycks möjligt. Det handlar inte om att försvara officerens beteende, men att se det som en del i krigets avhumaniserande logik. Växlingen mellan intern och extern fokalisation medför att en del av värderingen överlämnas till läsaren och är samtidigt ett effektivt sätt att nyansera och komplicera skildringen av människors uppförande i krig.

I föredraget *Ensam kvinna vid fronten* möter vi istället en berättare förkroppsligad av författaren Marika Stiernstedt. Det är en röst som likt en allvetande berättare vill inge auktoritet och förtroende, men som måste bevisa eller argumentera för sina utsagor för att nå dit. Källhänvisningar fyller en viktig funktion i icke-fiktiva texter – i själva verket är de nödvändiga för trovärdigheten. Detta till skillnad från den fiktiva berättaren som tillåts ha oöverskådlig kunskap om situationer, fälla omdömen eller ge en psykologisk förklaring utan att vidare behöva motivera eller rättfärdiga sitt uttalande. (Genette 1991: 77f.) Det blir tydligt att Stiernstedt lägger stor vikt vid att övertyga om riktigheten i det hon berättar. Med en nit som stundtals gränsar till det maniska anger hon källan för sina påståenden. Ofta har hon fått uppgifter från rapporter eller andra krigsdokument, andra gånger har hon fått information genom intervjuer och ibland talar hon av egna erfarenheter. Margaretha Fahlgren har tidigare noterat detta grepp i sitt arbete om Stiernstedts författarskap, och påpekar att Stiernstedt

använder uppgifterna för att underbygga den bild av krigföringen hon vill förmäda, det vill säga en bild av den franska soldaten som kämpande för högre ideal, för rätten och friheten, medan den tyska soldaten utmålas som erövringslysten och grym. (Fahlgren 1998: 199f.) Följden blir att föredraget, som ursprungligen utgavs för att beskriva tillvaron vid fronten, utmynnar i en hyllning till den franska nationen och till den hjältemodiga franska soldaten. Stiernstedts partiskhet är på sätt och vis självklar, eftersom föredraget är ett led i opinionsbildningen för Frankrike, men resultatet av den svart-vita bilden blir att trovärdigheten stundtals försvagas.

Det händer dock att Stiernstedt kliver tillbaka och överlåter rösten åt någon av de många soldater hon mött under sin resa. För att skapa nerv och inlevelse i berättandet ger hon ordet till soldaten, och återskapar på så vis deras möte. Den interna fokalisationen aktiveras och åhöraren får plötsligt tillträde till soldatens innersta. Alla dessa små berättelser syftar till att på ett eller annat sätt belysa den franska soldatens karaktär: hans mod, hans goda humör, hans sinne för rättvisa osv. I följande exempel möter vi en soldat som berättar om ett anfall och hur han stannat vid en sårad korprals sida och skött om honom trots att han själv också skadats av en kula:

Jag fortfar ensam att sköta den sårade, någon tanke på fara faller mig då ej in, ehuru kulorna hagla. Men så är det min tur – jag får som en elektrisk stöt och faller framstupa. Det är som om hela kroppen drogs samman, som om klackarna ville upp mot nacken. Jag känner också hur hela min rygg blir våt av blod. (Stiernstedt 1916: 29)

Genom detta berättargrepp förses föredraget med en stridsskildring berättad av någon som själv varit med. Här sker ett slags genreöverskridande då en mininovell med sanningsanspråk har tagit plats i föredraget.

Ytterst vädjar alla dessa soldatporträtt till att väcka antingen sympati och beundran eller avståndstagande och avsky. Berättelserna om soldaterna speglar olika förhållningssätt till kriget och de blir i förlängningen exempel på skilda ställningstaganden i diskussionen om krig och fred. Av denna anledning spelar patos och polarisering också en avgörande roll i dessa beskrivningar. "En officershistoria" inbegriper en nedmontering av den hjältemodiga soldatmyten, då det är en skildring av en man som mitt under pågående krig börjar ifrågasätta sitt handlande och sina föreställningar. Större delen av berättelsen skildrar Franz Carls pendling fram och tillbaka mellan känslö- och pliktmänniskans ståndpunkter, tills han slutligen dör, skjuten av serben Luka. Luka är mannen som bor tillsammans med Maria, den kvinna som Franz Carl våldfört sig på. En cen-

tral scen i berättelsen inträffar när denne Luka och Franz Carl får ögonkontakt och förmår se varandra bakom fiendens pansar. Denna underliga samhörighets-känsla får dock ett abrupt slut när Luka förstår att Franz Carl har förgripit sig på Maria, och dagen därpå, när de två möts på slagfältet, skjuter Luka Franz Carl, på impuls snarare än med berätt mod. Det är med andra ord en ganska melodramatisk och patosfylld intrig där det inte bara är Franz Carls övertygelse som växlar utan även läsarens uppfattning om honom och Luka.

I och med officerens död skiftar berättelsen fokus, och officershistorien blir istället till Lukas och Marias historia – två flyktingars historia, då krigets fortsatta härjningar driver dem bort från sitt hem. Luka övertar också tvivlen som Franz Carl brottades med. Det betyder att en dubbling är inskriven i berättelsens komposition. Historien rymmer två mäns berättelser, som båda går igenom en liknande upplevelse. Hos Franz Carl startar processen att ifrågasätta kriget och dess principer, men han når inte fram till ett slutgiltigt ställningstagande innan hans liv tar slut. Däremot fortsätter dessa ifrågasättanden och omvandlingar hos Luka, och han når till sist, efter uppslitande inre strider, en försonande och hoppfull inställning till framtiden. Läsaren får på så sätt följa två människor från insidan som uppvisar såväl sympatiska som obehagliga drag under krigets påverkan. Att de två tillhör olika sidor av de stridande understryker människans likhet oberoende av nationalitet.

Likhet är däremot inte något som framhävs i Stiernstedts föredrag. Istället konstruerar hon här en idealbild respektive en nidsbild av soldaten i krig. Det är omöjligt att inte reagera på den antipati som stundtals uppenbaras i Stiernstedts beskrivningar av tyskarna, och ibland faller hon in i rent rasistiska resonemang, så t ex i en beskrivning av de tyskar som Stiernstedt mött på tågresan till Frankrike:

[...] små, smutsiga, orakade karlar [---]. Jag fann hos dem nästan alla en aspekt av förvildning, av oreflekterad brutalitet, som snart tvang mig att påskynda mina steg [---] de flesta förblevo orörliga och stirrade tillbaka på mig med gula, djuriskt tanketomma ögon. De voro mekanismer, som fungerade, och varför inte till det ena värvet lika gärna som till det andra! / Kriget! (1916: 23-24)

När Margaretha Fahlgren kommenterar dessa uttalanden menar hon att Stiernstedt här använder sig av i samtiden legitima rasresonemang, och visst lånar Stiernstedt stundtals från folkpsykologins förråd av beskrivningar av olika folkslags personligheter. (Fahlgren 1998: 201) Men jag anser att Stiernstedt går över gränsen också för samtidens rastänkande när hon så tydligt uttrycker känslomässiga och värderande åsikter, så uppenbarligen avsedda att väcka motvilja.

Vad det handlar om är en medveten propaganda som syftar till demonisering av fienden, och Stiernstedt anknyter här till en omfattande typ av propaganda som också förekom i bilder, i serieteckningar och affischer, och som användes i alla läger efter egna syften. Exempelvis beskriver Stiernstedt Belgiens befolkning som skickliga arbetare och besläktade med svenskarna genom vallonernas invandring till Sverige, medan den tyskvänliga författaren Annie Åkerhielm i reportageboken *Från Berlin till Brüssel* (1916) utmålar belgarna på ett sätt som påminner om Stiernstedts framställning av tyskarna. Claes Ahlund har i en artikel lyft fram hur Åkerhielm bland annat beskriver belgarna som en "bigott, okunnig och efterblifven ras". (Åkerhielm 1916: 107; Ahlund 2005: 132) Det är den gängse krigspropagandans retorik som styr utformningen av dessa obehagliga uttalanden. Samtidigt kan man också betrakta Stiernstedts nidsporträtt av tyskarna som ett led i hennes krigskritik. Stiernstedt behöver dessa otäcka soldater eftersom de utgör effektiva berättelser i krigsmotståndets retorik. Skildringar av soldaters omänsklighet har en avskräckande verkan och blir därmed ett argument för krigets avskaffande. Eftersom Stiernstedt har personliga bindningar till Frankrike blir det Tysklands soldater som får ta på sig den rollen. De franska soldaterna behöver Stiernstedt istället för att bereda plats åt tron på etiska värden och för att ingjuta hopp inför framtiden.

Diskussionen av soldatporträtten i den skönlitterära berättelsen och i det dokumentära föredraget har visat att några heldragna linjer mellan genrerna inte existerar. Visst finns det särskilda grepp som är förbehållet fiktionen – t ex den allvetande berättarens oöverskådliga insikter. Men föredraget lånar stundtals fiktionens grepp att återge personers inre tankar, och den allvetande berättarens inledande partitagande för serberna i "En officershistoria" påminner starkt om föredragshållaren Marika Stiernstedts sympatier. Samtidigt är det intressant att notera att berättaren i "En officershistoria" intar en betydligt mindre fördömande hållning och håller inne med kategoriska uttalanden jämfört med de yttranden Stiernstedt faller som föredragshållare. Patos är i den skönlitterära berättelsen framförallt inriktat på inlevelsen med de två karaktärerna, medan patos i föredraget skapas genom de värderande och känslöfyllda sympatier respektive antipatier som Stiernstedt säger sig erfarit under sin resa.

Konsekvensen blir att bilderna av soldaterna skiljer sig avsevärt åt. De två soldatporträtten i officershistorien präglas mer av komplexitet och ambivalens än de tyska och franska soldaterna i föredraget, som kännetecknas av polarisering och stilisering. Man får förvisso inte heller glömma bort att dessa två texter skrivits med olika syften. "En officershistoria" är en berättelse med pacifistisk tendens som också vill vara ett spännande drama, medan föredraget är skrivet i

för Frankrike opinionsskapande syfte. Men samtidigt har de också ett gemensamt syfte, nämligen det som handlar om att ta avstånd från kriget och avskräcka från framtida krig genom att beskriva krigets ohyggliga mekanismer. Och när det gäller detta, förmågan att genom soldaten fånga något av krigets kompliserade logik, tycks fiktionen hos Stiernstedt överträffa verklighetskildringen. Därmed bekräftar denna fiktiva berättelse ett uttalande om konstens uppgift som man kunde läsa i en petition från december 2002, mot ett eventuellt krig i Irak. Petitionen inleddes med följande ord: "Konstnärer har både förmågan och den moraliska plikten att bekämpa bedrägeri och förvanskning. Det är denna förmåga att belysa även svåra sanningar som definierar en konstnär." Kanske är det just detta som Marika Stiernstedt, medvetet eller omedvetet, har åstadkommit i den skönlitterära berättelsen "En officershistoria".

Litteratur

- Ahlund, Claes, "Krig och kultur i konservativ och radikal belysning. Annie Åkerhielm och Frida Stéenhoff från sekelskiftet till första världskriget", *Sammlaren* 2005, s. 97-150.
- Artists and Writers' Petition Against War on Iraq*, <<http://www.douglaslain.com/aawii.html>>. Publicerat 6.12.2002. Hämtat 01.07.2006.
- Fahlgren, Margaretha, *Spegling i en skärva. Kring Marika Stiernstedts författarliv*, Stockholm 1998.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris 1991.
- Lanser, Susan Sniader, "The 'I' of the Beholder: Genre, authorship and narrative voice", *Genrer och genreproblem. Teoretiska och historiska perspektiv*, Beata Agrell & Ingela Nilsson (red.), Göteborg 2003, s. 59-69.
- Stiernstedt, Marika, *En officershistoria och några andra berättelser*, Stockholm 1917.
- , *Ensam kvinna vid fronten*, Stockholm 1916.
- Wilhelmson, Marcus, "Välkommen till New York, Mr Bush", *Dagens Nyheter* 27.2.2006.
- Åkerhielm, Annie, *Från Berlin till Brüssel*, Stockholm 1916.

OM GRENSE OG GRENSEOVERSKRIDELSE SOM NØDVENDIGE MOTSETNINGER I KRISTOFER UPPDALS LYRIKK

Mads B. Claudi
Universitetet i Oslo

Kristofer Uppdals produksjon er av et slikt omfang at den som vil forsøke å si noe om den, nesten uunngåelig tvinges til å begynne med en avgrensning. I dette tilfellet trekkes grenselinjene omkring det jeg litt omtrentlig kaller den første eller den tidlige delen av lyrikken hans, dvs. de første åtte samlingene, som kom ut i perioden 1905 til 1920. I tiden mellom 1920 og 1925, året for Uppdals niende lyriske utgivelse, skjer det viktige vendinger i Uppdals liv så vel som i hans litterære produksjon, og uten at det her skal utdypes mer, betrakter jeg disse endringene som så vesentlige at de rettfærdiggjør en slik periodisering.

Uppdal er lite omtalt både i og utenfor litteraturforskningen, og når det har blitt skrevet om han, har det oftest vært om hans prosa. Riktignok finnes det tegn som tyder på at dette siste er i ferd med å endres, og en av de som har prøvd å trekke lyrikeren Uppdal fram i lyset, er Idar Stegane. I tilsvarende utgivelse etter IASS-konferansen i Trondheim i 1990 stiller Stegane følgende diagnose: "Det er openbert at Uppdal er lite kjend, kanskje særleg av fagfolk utanfor Norge. I denne samanhengen ser eg det difor først og fremst som ei oppgåve å gjere merksam på lyrikken hans [...]" (Stegane 1991: 288). Det synes trygt å påstå at denne tilstanden fortsatt er den rådende, og jeg vil derfor adoptere Steganes motto, og prøve å peke på et trekk ved Uppdals diktning som jeg synes nettopp fortjener oppmerksomhet.

Jeg begynner i biografien. Det virker naturlig å innlede en tekst som skal handle om Uppdal og temaet grenser, med påstanden om at Uppdal både som person og som dikter på sett og vis var omringet nettopp av grenser eller omstendigheter man skulle tro ville være til hinder for utfoldelse: Han ble forfulgt av tragiske familiære forhold, han hadde nesten ingen skolegang eller utdanning, og han var lenge økonomisk avhengig av jobben som rallar. (Det siste er også lett synlig i hans diktning, framfor alt i romansyklusen "Dansen gjennom skuggeheimen".)

Disse som man kan kalle sosiale og økonomiske grenser, leder videre til en annen form for grense, nemlig den litteraturhistoriske eller resepsjonshistoriske. Uppdal er neppe den eneste forfatteren som det gir et visst ubehag å skulle tildele en litteraturhistorisk merkelapp. Men med Uppdal kan det tidvis se ut som om merkelappen "rallardikter og nyrealist" har blitt til en slags "toe-tag", som det heter på film, altså et identifikasjonsmerke som man fester på tærne til de som ligger på likhuset. Diktningen til Uppdal har på mange måter fått lov til å hvile med denne merkelappen – og det er ikke dermed sagt at den er gal eller misvisende – men i de siste tiårene har den vel vist seg å fungere heller dårlig som appetittvekker for den diktningen den representerer. Og "rallardikter"-statusen utgjorde muligens allerede i Uppdals egen levetid en slags hemsko, en slags avgrensning; jeg tenker da særlig på den grensen den kan ha bidratt til å skape mellom prosaisten og lyrikeren Uppdal, der sistnevnte i stor grad har havnet i skyggen av den første. Uppdal – og da først og fremst prosa-Uppdal – har stort sett fått beholde denne rallar-nyrealist-tag'en. Lyrikeren Uppdal har man – i hvert fall inntil relativt nylig – stort sett latt ligge i fred. Det vært gjort få grundige forsøk på å undersøke om det finnes andre merkelapper som kunne ha vært festet til andre tær, for å forbli i metaforikken. Dermed kan man kanskje si at de sosiale og økonomiske grensene som omga Uppdal, til en viss grad har forplantet seg til også å gjelde resepsjonen av diktningen hans.

En siste ting som utgjorde – og utgjør – et hinder eller en grense i Uppdals diktning, er språket. Uppdals landsmål var en egen, trøndersk-farget og tidvis arkaisk variant av nynorskens forløper. I en tid preget av het språkdebatt skaffet dette ham mange kritikere. Men viktigere er det kanskje at den kompromissløse holdningen til skriftspråket skapte en barriere omkring diktningen hans, som gjør at den i dag framstår som vanskelig tilgjengelig. Språket blir dermed en tredje grense som bidrar til inntrykket av den inn- eller avgrensede dikteren.

De fleste befatninger med ordet "grense" legger til grunn en forståelse av begrepet som en ytterkant, en hindring, et hinder mot overskridelse. Dette innledende forsøket på å sette Uppdal inn i en "grense-kontekst" er intet unntak: Denne forståelsen er nærliggende, og i en dagligdags politisk og sosial forstand overskygger den eventuelle andre betydninger. I hvert fall i de germanske språkene underbygges den også gjennom forbindelsen mellom "grensen" og "begrensningen".

Min påstand er imidlertid at det finnes tegn i Uppdals lyrikk som peker mot en annen tilnærming til grensebegrepet. Jeg mener at man kan se en tendens som beveger seg mot en slags dobbelthet, et slags lyrisk dobbeltperspektiv, og kanskje kan man hevde at Uppdal tar med seg en grense inn i diktningen, og så lar diktningen befinne seg på begge sider av denne grensen samtidig.

La meg gå litt tilbake. Min befatning med Uppdals lyrikk har hatt som mål å undersøke forbindelseslinjer mellom Uppdal og den tyske litterære ekspresjonismen. Herfra erfarte jeg at man ganske greit kan dele Uppdals lyriske produksjon i perioden 1905 til 1920 inn i tre faser. Den første – fra 1905 til 1909 – kan kalles vitalistisk. Den har blant annet tydelige fellestrekk med det som den tyske litteraturviteren Günter Martens har kalt "die Vorphase des Expressionismus" (Martens 1971: 75) – ekspresjonismens forfase – altså en vitalistisk preget tysk litteratur fra omkring forrige århundreskifte. Her har man stikkord som naturerotikk, fruktbarhet, ungdommelighet, varme, bevegelse etc. Neste fase består bare av én samling, nemlig *Sno-rim* fra 1915. Den kom ut året etter at Uppdal returnerte fra et åtte måneder langt opphold i Tyskland, som da befant seg midt i det såkalte ekspresjonistiske tiåret, og den er preget av ekspresjonistiske temaer og motiver og av en økt fokusering av jeget eller det lyriske jeg. Disse to fasene er på mange måter motsetninger, og man kan sette opp kontraster som natur mot by, objektsfokusering mot subjektsfokusering, varme mot kulde, lys mot mørke, fruktbarhet mot forråtnelse osv. Dermed kan man si at det er skapt en grense i Uppdals lyriske forfatterskap.

Den siste fasen består av de tre samlingene *Solblødning*, *Elskhug* og *Altarelden* fra henholdsvis 1918, 1919 og 1920. Det er her tendensen mot det doble perspektivet for alvor kommer til syne, og det er med utgangspunkt i denne fasen at jeg skal prøve å vise aspekter av grenseoverskridelse i Uppdals diktning. Diktet "Peter Dass" tjener som eksempel. Det er fra diktsyklusen "Haaløygiske sonettar", første gang trykt i *Solblødning*, og gjenuttgitt i *Altarelden* med noen mindre forandringer. (Den siste utgaven brukes her.) Ordet Haaløygisk viser til området Hålogaland, "håloygenes land", en gammel betegnelse på kyststrøkene i Nord-Norge. Syklusen består av 16 dikt i sonettform, som alle på et vis er knyttet til Hålogaland; til folket, til naturen eller – som i tilfellet "Peter Dass" – til diktere med tilhørighet her.

Det stig og glimtar blaae isfjell-tindar,
med hav-marm fraa det namn: Haalogaland!
med skratt fraa draug og steg av troll kring land,
eit kók av seid og gand fraa styggmeisk-finnar.

Men nordlys' brenn, som trolla slaar og blindar,
det kneprar liksom klauver over sand.
Og ut av vêrlys'-degla rid ein mann,
ei ovstor aand paa rygg av ishavs-vindar.

I eld hans andlet skin or ishavs-myrke,
hans dikt-verk rid kvart hundrad-aar i hel,
og enn hans aand or natt stig tindekvass

i nordlys'-bragd og fjelltung skaldestyrke,
for han ber graaberglandet i si sjel,
den trollskaps-temjar, skalden Peter Dass.
(Uppdal 1920: 127)

I likhet med mange andre av Uppdals dikt fra denne perioden er "Peter Dass" et semantisk vanskelig dikt. Men selv om diktet byr på åpenbare språklige utfordringer, tror jeg ikke vanskelighetene bare skyldes dikterens særegne skriftspråk. Derimot tror jeg at noen av vanskene også kan tilskrives diktets billedbruk, som jeg vil påstå ligner på den man ofte finner i ekspresjonistisk lyrikk, der "avkodningen" av de språklige bildene gjerne er problematisk. Vigdis Ystad – som har stått for det hittil viktigste bidraget til utforskningen av Uppdals lyrikk – skriver om de ekspresjonistiske bildene at de blir "noe annet og mer enn en poetisk utbygning og et illustrasjonsmiddel, de blir en integrert del av den store visjonen som bærer teksten: deres meningsinnhold er innenfor denne visjonen bokstavelig og ikke overført" (Ystad 1978: 195). Dette må forstås som at bildene ikke refererer til noe utenfor eller noe annet enn seg selv, at de *ikke skal* "avkodes". Dette fungerer etter min mening godt som kjennermerke i hvert fall for en stor mengde ekspresjonistisk diktning, og jeg tror det er et perspektiv som det er fruktbart å ta med seg til Uppdals lyrikk. ("Sauros-kraatt" er kanskje det Uppdal-dikret som kler denne beskrivelsen best, og det er flere som har brukt akkurat det diktet for å påvise ekspresjonistiske trekk hos Uppdal.)

Ystads karakteristikk lar seg også anvende på "Peter Dass". Dette kan tydeliggjøres gjennom et lite eksperiment, som går ut på å forestille seg diktet uten referansene til Hålogaland og Peter Dass. Da står man igjen med en rekke språklige bilder som på ingen måte enkelt lar seg tyde, og ser man dem enkeltvis, er det stort sett vanskelig i det hele tatt å finne noen "betydning" som kan skape en klar forbindelse mellom diktet og verden utenfor det, og dermed så og si tilføre bildet mening utenfra.

Uten å gå inn i en diskusjon om subjektbegrepet vil jeg påstå at dette kan settes i forbindelse med den fokuseringen av subjektet og det subjektive som ofte framheves når det er snakk om ekspresjonisme. Man kan si at "Peter Dass", på samme måte som ekspresjonistiske dikt ofte gjør, viser til sitt eget subjekt: Det man kan kalle mangelen på realistisk avbildning – eller mangelen på enkel

overensstemmelse mellom det språklige bildet og en faktisk motsats utenfor diktet – trekker oppmerksomheten mot den instansen som skaper en fiktiv virkelighet i diktet når "den virkelige verden" – objektverdenen – ser ut til å ha blitt fratatt funksjonen som premissleverandør for denne virkeligheten. Altså: Diktet organiseres ikke med objektverdenen som mønster, som man kan si at realistisk orientert litteratur gjør, men etter sin egen subjektinstans, som man kanskje litt forenklet kan kalle en parallell til fortellerinstansen i prosadiktning. Og den uklare forbindelsen mellom diktvirkelighet og "virkelig" virkelighet trekker oppmerksomhet mot denne instansen – som det diametralt motsatte av den realistiske litteraturens skjulte forteller. Resultatet er at det er vanskelig å si hva bildene i diktet er bilder på, nettopp fordi tanken om at et bilde er bilde på noe, forutsetter at dette "noe" finnes utenfor diktet. Med utgangspunkt i Ystads karakteristikk kan man si at bildene i "Peter Dass" forutsetter en bokstavelig lese måte innenfor den diktinterne virkeligheten.

Men – og det er et stort men – man leser jo diktet *med* henvisningene til Hålogaland og Peter Dass, og det er vanskelig å ikke oppfatte henvisningene som anvisninger for fortolkningen eller som angivelse av tema for diktet. Og siden det vises til ting som hører til virkeligheten utenfor diktet, skapes det en forbindelse mellom den diktinterne og den dikteksterne virkeligheten. Hvis man tar disse henvisningene på alvor, hvilket det synes naturlig å gjøre, er det nærliggende å prøve å forstå diktet som et dikt om Peter Dass og hans tilknytning til Hålogaland. Dette vil jeg kalle en metaforisk lese måte: Man blir her nødt til å betrakte bildene som metaforer, og man må prøve å tolke dem som bilder på dikteren Peter Dass og på landskapet Hålogaland, altså som bilder med referanse til den dikteksterne virkeligheten. Det er ikke umiddelbart enkelt, og jeg tror delvis det har å gjøre med at bildene er "så billedlige", så visuelle, at de på sett og vis insisterer på sin egen selvstendige eksistens, uavhengig av den konkrete referansen. Men de bindes likevel sammen av den overgripende henvisningen til Peter Dass og til Hålogaland, og denne sammenbindingen gjør det i hvert fall til en viss grad mulig å nøste trådene sammen slik at hvert bilde blir til en del av et slags portrett av dikteren og av forbindelsen mellom ham og landskapet.

Med denne lese måten mister altså bildene sin selvstendige og bokstavelige betydning, og subjektet tvinges inn i skyggen av den konkrete henvisningen til objektverdenen som man må lete etter hvis man vil tolke bildene metaforisk. Men bildene og diktet vinner altså en slags "konkret betydning", diktet handler plutselig om noe "virkelig", man kunne kanskje si noe "objektivt".

Dermed står man overfor to mulige syn på bildene i diktet, og dermed også på diktet som helhet. Og det er her grensetematikken kommer inn igjen. Oven-

for skisserte jeg en grense mellom den tidlige vitalistiske fasen og den senere ekspresjonistisk pregede, jeg-dominerte fasen i Uppdals tidlige lyriske forfatter-skap. De to lesemåtene som byr seg fram i møte med et dikt som "Peter Dass", har noe av denne grensen mellom seg. Den metaforiske tolkningen, som altså forutsetter en ekstern referanse som så å si kan tilføre diktet mening utenfra, er en objektsfokuseret tolkning, i den forstand at den legger den "objektive" verden til grunn, og ser diktet som et dikt om objekter – altså om Peter Dass og om Hålogaland. (Det kan naturligvis innvendes at Peter Dass ville fornærmes av å bli betraktet som et objekt, men jeg vil forsvare betegnelsen ved å si at den er ment å understreke Dass' tilhørighet til det ikke-subjektive i diktet, det som ikke inngår som del av diktets skaperinstans, men tilhører verden utenfor det.) Den bokstavelige tolkingen trekker oppmerksomhet mot subjektet, og toner ned betydningen av den dikteksterne virkeligheten. Diktet blir til et dikt om diktets skaperinstans, og Peter Dass og Hålogaland blir redusert til en slags arena for utfoldelse for dette subjektet.

I likhet med mange andre Uppdal-dikt fra denne perioden gir ikke "Peter Dass" noen nøkkel til sin egen fortolkning. I stedet tilbyr det disse to, egentlig fundamentalt ulike mulighetene, slik at leseren lett blir stående med én fot i hver fortolkning. Skillet mellom dem er en grense, *men* den er ikke noen hindring. Poenget er at man som leser kan – eller kanskje må – befinne seg på begge sidene av denne grensen: Det er i dette grenselandet at noe av det mest særpregede ved Uppdals diktning oppstår, og akkurat dette er etter mitt skjønn også kanskje det meste spennende ved ham som lyriker. Denne grensen innebærer altså ikke en avgrensning, tvert imot kan man kanskje si at den åpner teksten gjennom insisteringen på at flere samtidige perspektiver er mulige – eller kanskje til og med nødvendige.

På denne måten har Uppdal selv også krysset en grense, i og med at han har tatt med seg det som må betraktes som en ekspresjonistisk teknikk, hjem til Norge, moderert den, og så å si anvendt den etter norske eller nord-norske forhold. Man kan kanskje si at Uppdals diktning bærer i seg en overskridelse av både de sosiale og de språklige grensene som ble nevnt innledningsvis, slik at grensene i seg selv går fra å være hindringer til å bli et slags potensial for utvidelse av forståelsen av det enkelte diktet. Når det gjelder den tredje grensen, altså grensen for resepsjonen av diktningen, er det vi som lesere som må stå for overskridelsen.

Litteratur

- Martens, Günter, *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*, Stuttgart 1971.
- Stegane, Idar, "Kristofer Uppdal som modernist. Lesing av tre dikt", *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem: foredrag på den XVIII studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS)*, Asmund Lien (red.), Trondheim 1991, s. 287-293.
- Uppdal, Kristofer, *Altarelden*, Kristiania 1920.
- Ystad, Vigdis, *Kristofer Uppdals lyrikk*, Oslo 1978.

BORDERS IN JONAS LIE'S "ISAK OG BRØNØPRÆSTEN" AND "ANDVÆRS-SKARVEN"

Jan Sjøvik
University of Washington

Human beings live by distinctions, be they such seemingly obvious ones as food v. non-food, human v. animal, and female v. male, or more subtle ones, such as the "brood and nest of dualisms" John Dewey associated with the Platonist tradition in Western thought (quoted in Rorty xii). The Western mind is in large measure constituted by these binary oppositions, which have traditionally been viewed as emblematic of reason. Perceptions of reality that run counter to Platonist binaries will often be viewed as simply irrational, and those who express alternative views of the world are sometimes told that they are out of their minds.

The socially constructed border between sanity and insanity, irrationality and rationality is but one of numerous lines of demarcation maintained by Platonist and related binaries. In addition, there are borders that arise from cultural practices enabled by the primary distinctions. And then there are distinctions based on age or class, as well as the gender distinction alluded to earlier.

Jonas Lie's stories "Isak og Brønøpræsten" and "Andværs-Skarven" are constituted by multiple parallel and crisscrossing borders as well as overlapping borderlands. The burden of this paper is to point out what some of these borders are as well as to tease out their underlying meaning. That may not be as simple as it sounds, however, as one of the binaries that comes into play in this kind of activity is the distinction between appearance and reality, which in these stories manifests itself as the dualism of surface v. depth.

It so happens that both "Isak og Brønøpræsten" and "Andværs-Skarven" – written in 1891 at the beginning of neo-Romanticism in Norwegian literature and included in Lie's first collection of *Trold* – have as their setting the island landscape of outer Helgeland in Nordland, Norway, a short distance south of the Arctic Circle. As anyone familiar with coastal life knows, the trick to survival is to stay on the surface, particularly with regard to the sea. Extent is privileged above depth. Crossing the line between extent and depth by, for example, going below the surface of the water for an extended period of time, is usually fatal.

This paper thus acknowledges that it starts with a problem. In literary analysis, how do you justify going below the surface of things when dealing with texts that, at their core, make the point that it is hazardous to do so? How can one successfully read a text against the standards of rationality established by that particular text?

The following discussion attempts to walk the fine line between slavishly adhering to textual norms and clumsily attempting to subjugate the text to the wishes of the interpreter. By remaining close to the line separating the two terms of the binary rather than gravitating toward either flank, I hope to show that Lie's stories cause us to question the value of received philosophical, cultural, and historical distinctions and borders. The author's fascination with questions related to intellectual boundaries is perhaps also connected with his own situation as a writer at a time when there was a general transition from the scientifically inspired literature of Naturalism to the more inwardly focused neo-Romanticism.

The overarching issue in both texts is the distinction between the living and the dead, or in other words, where the boundary between the two concepts runs. The unnamed protagonist in "Andværs-Skarven" – I will refer to her as the cormorant girl – is clearly alive according to most people's conception of what it means to live. "Jenten derude med de rare Øinene" (183) inspires passionate feelings in a large number of men, three of whom actually propose to her. She has a known mother although her father is unknown. When the almost dead youth – I will call him simply the young man – drifts ashore at Andvær, however, she displays supernatural knowledge when she declares, "Der er min Brudgom" (184), after which she warms his torso in such a way that he dreams that he "sad mellem Vingerne paa en Skarv og holdt Hodet mod Dunbrystet" (184). And just like the cormorant girl is not fully inscribed into the human community because of her unknown origin and is thus closer than most people to the opposite term in the human v. animal binary, so the young man has gotten dangerously near to ending up below the surface. He has survived only because he has managed to crawl up onto the hull of his capsized boat and has slipped his belt through a hole in the keel that was usually used to fasten a rope or a hook. He is thus positioned at the very center of the line that both separates and connects the terms "surface" and "depth", and is in his own way almost as liminal a figure as the girl.

When the young man has made love to the cormorant girl in the concluding scene of "Andværs-Skarven," however, she stops being a living human being: "Han syntes med ét, hun blev ældre og ældre og ligesom svandt hen. Da

Solen gik under i Havranden, laa der kun noget smuldret Lintøi foran ham paa Skjæret" (186). This is not a normal death, but a process that points to her status as already dead. Although the cormorant girl is neither fully alive nor fully dead, however, she is able to engage in normal human activities until the appointed time has come for her to return to the state of being dead, which seems to be her natural state at the time.

The case of the cormorant girl thus forces us to examine a second binary, the opposition between the living and the dead. If we can convincingly link the thirteenth cormorant in the story to the girl – and I think we can, both symbolically and in accordance with the alternate “reality” of the story – the cormorant girl appears in three different forms. The first one is her existence as a young woman who lives with her mother at Andvær. The second is her status as somehow identical with or at least signified by the thirteenth cormorant, and the third is as whatever it is that mysteriously leaves the skerry after the love scene, leaving behind “kun noget smuldret Lintøi.” According to Helgeland folk belief it would make sense to refer to what leaves the skerry as her spirit or soul, although the absence of any bodily trace may mean that she should be viewed as a *daudingr*, a revenant as that concept was understood in monistic pre-Christian Scandinavia. The cormorant girl is thus an extremely liminal figure in that she occupies a middle position both in the human v. animal binary and in the opposition between the living and the dead.

This understanding of the girl of Andvær can help us develop a sense of the significance of the other twelve cormorants, which, according to the story, tend to stay together. In the final scene between the cormorant girl and the young man, it is stated that “opvartet blev de paa noget Vis, som han ikke skjønnte og ikke brød sig om at tænke paa for sin store Glæde” (186). The reader will surely ask who the attendants are, however. One possibility is that they are ghosts that are somehow linked to the twelve cormorants. Local legend has it that a pirate ship went aground on the skerry long ago, and an anchor and treasure chest found there make the story seem likely. Perhaps the attendants at the “wedding” of the young couple should be thought of as the ghosts of the ship’s crew. If so, the twelve cormorants become liminal figures much like the girl.

According to Helgeland folk belief, revenants come back because they have unfinished business to attend to. Once the matter in question has been dealt with, they will find peace. “Andværs-Skarven” concludes with the following sentence: “Stille var Sjøen, og i den lyse Sankthansnat fløi der tolv Skarver udover Havet” (186). Perhaps this means that the twelve cormorants – or ghosts of pirates – are now released from their duties to the girl.

A person’s duty to the dead also lies at the core of “Isak og Brønøpræsten,” which, like “Andværs-Skarven,” deals with both the dualism of living v. dead and the dichotomy between human and animal. In addition, the play of surface v. depth returns with a vengeance, as Lie offers a parody on the ocular imagery of traditional empiricist epistemology, the theory of knowledge that grounded both the literature of Naturalism and the natural science by which it was inspired. In addition, social class becomes an important motif through Isak’s conflict with the priest of Brønø.

The protagonist in “Isak og Brønøpræsten” is a young fisherman named Isak, who, while fishing for halibut, chances to catch some of the clothing of his brother, who drowned in a storm the previous year. When he brings his brother’s sea boot to the local priest, asking that it be buried in consecrated ground because part of his brother’s foot is left in the boot, the minister refuses because there is not enough of the remains: “Der faar ialfald være saa meget til Rest, at en kan skjønne, Sjælen har været i det” (188). Caught in a conflict between loyalty to his brother and obedience to the church, Isak sneaks into the churchyard and hurries his brother’s boot on the sly.

Going against the authority of the priest proves to be an emotionally costly decision for Isak, however. The darkness of winter leads to a deepening depression that is characterized by “tungsomme Tanker” and “stygge Drømme” (189). He feels like he is about to lose his mind because of the “store Ansvar” (189) that he has assumed by meddling in the business of the priest, and he is particularly concerned about his brother’s salvation: “Det bares ham saa vist for, at Broren ikke kunde bli salig, og han gik og tænkte paa alt det, som kunde ligge og drive og ræke derude mellem Holmene” (189).

Isak’s problem is thus a two-fold one. He needs to be assured that his brother has found peace after death, and in order to obtain that assurance he concludes that he must find enough of his brother’s remains that a regular funeral service can be held. Isak thus reduces his emotional-spiritual problem to a purely practical one, and he therefore “tog . . . sig for at sokne og laa derude ved Havkanten med Taug og Hager” (189).

The turning point in Isak’s search comes one evening when he is setting long-line, and one of the hooks catches his eyeball and pulls it out of its socket and down into the water. As Isak is kept awake by the pain during the night, he is miraculously able to see the things that are in the vicinity of his lost eye, among them the remains of his brother: “Og han saa det, han ikke fik Øinene fra, ligesom Ryggen af en Mand i Skindklæder, med det ene Ærmefflaget indunder en Fembøringsdræg” (191). This image takes an empiricist dogma to

the absurd, as the idea that a detached eyeball can function in such a manner is ludicrous from the point of view of reason; the connection between Isak's lost eye and his brain is clearly extra-sensory and approaches a kind of madness.

Isak's submerged eyeball is also a parody of empiricist metaphors of depth as opposed to those of extent. Metaphors of vertical distance are crucial to empiricism's self-understanding. Natural science in general has an absolutist epistemology, as the purpose of science is to create descriptions of nature that are true by correspondence with nature as it really is. Nature is thought to exist in and of itself, and true knowledge of nature must be unaffected by human needs and interests. The natural scientist alternately strives for a God's eye view of reality and tries to get all the way down to the bottom of things, thus cutting through appearances until he or she has come upon reality and has arrived at the end of inquiry (Rorty 82).

Metaphors of horizontal extent, on the other hand, gesture at the need for human interaction as a means of finding workable solutions to vexing common problems. Rather than rising to the heavens or diving down to the bottom of reality, human beings should integrate as many different human and therefore potentially fallible perspectives as possible as they seek for truth in science, ethics, or religion. Because human needs and interests are all there is, no single member of a social group has an especially truthful way of describing the world. All members of the group are on the same level as far as their potential understanding is concerned. This level may be thought of as the horizontal surface of things. What you see right away is truly all that there is to see, and horizontal not vertical imagery provide the more appropriate figures for this kind of epistemology.

Isak is thus making a serious mistake by dredging for more and more pieces of his brother's remains. The solution to his psychological-emotional problem is not to present the priest with a set of remains that is equal to the way his brother's body was while alive, but to abandon a vertical search in favor of a horizontal approach. Instead of submitting himself to the authority of the priest, Isak needs to get the priest to integrate Isak's folk spirituality into a broader understanding of religion.

Several mystical experiences help Isak understand what needs to happen if his brother is to be able to find peace. Through his detached eye he sees that his brother's soul has taken refuge in the body of a large halibut, and that this halibut is circling inside some kind of invisible enclosure. There is also a villain in the piece, a large squid that sprays its black ink so as to obscure Isak's mystical vision. The blackness of the squid's ink is a thinly veiled reference to the black-

frocked priest, and the black cloud in the sea symbolizes the priest's opposition to Isak's attempts to help his dead brother. Isak learns what the priest needs to experience in order to change his mind, however: "Men Isak saa det, han saa. 'Og nu skal det bli Brønøpræsten, som skal faa sørge for Ligfærden,' sa han" (191). The onus is on the priest to change his vertical and authoritarian concept of religion to one that is inclusive, comparatively egalitarian, and horizontal.

The change happens one day when the priest is on a sick call to one of the outer islands. Isak is one of his rowers, and on the way back they are caught in a sudden storm. Their situation becomes critical when one of the bottom planks in the boat cracks and the water pours in faster than the crew is able to bail it out. When a spectral figure, Isak's brother, appears and assists with the bailing, the priest threatens to exorcise him. Isak points out that this would most likely lead to the death of both the minister and the crew, and the priest reconsiders and asks what the man wants for wages: "Det er bare tre Skuffer jord det paa en raadden Sjøstøyle og en morsken Skindhyre," sa Isak" (193). The priest agrees: "Kan Du vandre igjen, kan Du ogsaa indgaa til Salighed," raabte Brønøpræsten. "Og din Jordpaakastelse skal Du faa" (193).

The priest makes this concession because he is literally about to go to the bottom. Motivated by his need to stay on the surface – following a horizontal axis, so to speak – he abandons his insistence on having a vertical relationship with Isak. Abandoning depth in favor of extent, it might seem like he just switches from one side of the binary to the other. It should be noted, however, that it is his close encounter with liminality – the border that separates life from death – that produces his newfound insight. Like the young man in "Andværs-Skarven," it is the experience of liminality that fits him for the role of peacemaker in the existence of a soul that has already crossed the border between life and death, but which has been unable to be completely at rest.

The halibut in "Isak og Brønøpræsten" has a function that is similar to that of the cormorants in "Andværs-Skarven", as it is one of three sides to Isak's brother, an animal with which Isak's brother has become symbolically associated or into which his soul has actually entered. The second side is his physical remains, which Isak tries to assemble in order for them to qualify for a proper burial. The third side is the ghost that saves the life of the priest. Like the cormorant girl, Isak's brother is neither alive nor completely dead, and his association with the fish also undermines the dualism of human v. animal.

These two brief texts thus relentlessly question some of the fundamental components of Western reason. While the actions in both stories take place within a well defined and historically accurate social reality, the point of the

stories is not to describe that reality and an individual's relationship to it. In contrast, Lie focuses on the mental lives of the characters involved, and these characters are exceptional. The social or communal is not completely eliminated in favor of a focus on the individual, however, for the characters that are portrayed as being in extremis need the assistance of other human beings in order to obtain deliverance from their constraints. The cormorant girl needs the young man to play the role of her bridegroom, and Isak and his brother need the priest to perform the burial ritual for the brother's benefit.

Lie's stories thus gesture at yet another boundary, namely the border that separates a writer's concern with social issues from an interest in the mental and emotional experiences of exceptional individuals. The first part of *Trold*, in which both "Andværs-Skarven" and "Isak og Brønøpræsten" are found, was written during the summer of 1891 and published in December of the same year. Positioned on the border between Naturalism and neo-Romanticism in Norwegian literature, it seems appropriate that these two stories should somehow reflect a broader concern with boundary issues. Lie's texts thus address themselves both to the issue of borders in a general philosophical sense and in the concrete and local situation in which Lie found himself as a writer.

Works cited

- Lie, Jonas, *Samlede Værker*. Vol. 10, "Andværs-Skarven" (pp. 182-186) and "Isak og Brønøpræsten" (pp. 187-193), Kjøbenhavn 1891/1903.
 Rorty, Richard, *Philosophy and Social Hope*, London 1999.

KONSTEN ATT SÄTTA TEXTER I VERKET. ARNE SANDS VÄDERKVARNARNA SOM MODERNISTISKT GRÄNSFENOMEN

Nils Olsson

Göteborgs universitet

1

"Låt en koustkritiker heta Donald Johansson." Så lyder begynnelsemeningen i Arne Sands roman *Väderkvarnarna* från 1962. Begrunda inledningsordet "låt". Förstår man det i bemärkelsen "ponera följande", får det flera innebörder:

För det första: *Fiktio*n. Knappast något ovanligt för en roman, snarast ett villkor. Det är inte ens ovanligt att romaner, som här, *understryker* sin fikcionalitet.

För det andra: *Kontingens*. Ingenting pekar på att det som poneras (en profession och ett namn) är godtyckligt, att författarens val skulle vara utan betydelse. Men det *skulle* kunna ha varit annorlunda.

För det tredje: *Konstruktion*. Inte att förväxla med fiktion, som ju är en ideal aspekt av ett litterärt verk. Konstruktionen är de konkreta val texten består av. *Väderkvarnarna* är en konstruerad produkt som redan genom sitt begynneord påminner oss om att det är fråga om just detta: konstruktion och produkt.

För det fjärde: *Sättande*. Ett klumpigt ord, men berättaren sätter någonting i flera bemärkelser. Leden i ett slags ekvation ställs upp, men dessa led utgör även en gestalt som här *sätts*. Donald Johansson är utkastad i världen/romanen under vissa villkor: som konst-kritiker (ett slags oxymoron!) och, som det senare visar sig i romanen, förslagen don Juan och desperat don Quijote.

"Låt en konstkritiker heta Donald Johansson" ... Kanske är den röst som här *låter* av gudomligt slag? Den bibliska allusionen implicerar ordets primat, att världen existerar i kraft av ett yttrande, en språklig handling. Men syftningen på skapelseberättelsen pekar också på artefaktiskheten: den primära berättarrösten, det första tilltalet, är världens yttersta, och genom ordet skapande, instans.

Texten framställer sig som artefakt, ja. Men den röst som talar är knappast gudomlig. "Låt ...", kan lika gärna vara en invokation, en bön eller hemställan.

Antingen en vädjan till en diktens gudomlighet om att framställa det som bara diktaren kan vara förmedlare av. Eller en vädjan om att diktarens framställning ska tillåtas, att möjligheten tillåts bli praktik. I vilket fall är det fråga om en röst som tar litteraturens villkor i beaktande genom att *vända sig till den*. "Låt ...", bär på den konflikt eller motsägelse som i många avseenden utgör motor i Arne Sands författarskap. Det är en författare som vänder sig till litteraturen därför att den är omöjlig, och därför att den är omöjlig *vänder han sig till den*. Det vill säga: den enda möjligheten att ta litteraturen på allvar, att ta dess villkor i beaktande utan att ta dem för givna, är förmodligen att skriva. Hos Arne Sand utgörs litteraturen av former för resignation:

Jag är arriärgardet, jag övar mig i det som väntar när de mer påtagliga problemen är lösta. Att då försöka finna en konstnärlig form för ett liv som mitt, det är en uppgift som jag finner värdig. (Sand 1962: 177)

Donald Johansson, *Väderkvarnarnas* hjälte, formulerar här en estetisk hållning som har en motsvarighet i det författarskap i vilket han uppträder. Men vad innebär denna arriärgardesposition? På vilket sätt är den Arne Sands, och hur når han fram till den? Jag ska försöka närma mig ett svar på det dels via den handfull essäer Sand skrev under 50-talet, och dels (mycket ytligt) via den roman författarskapet kulminerar i, *Väderkvarnarna* (från 1962).

2

Den slutsats jag hade att dra av den föga behagliga upptäckten att jag hade ägnat några år åt att skriva böcker som för varje dag gav mig allt obehagligare förnimmelser, var att jag nu gjorde bäst i att sluta skriva och se mig om efter något annat i väntan på smycket till festen. (Sand 1953: 86)

Så skriver Arne Sand 1953 i en antologi där han tillsammans med tretton andra unga författare svarar på frågan "Varför skriver vi?". Sand betvivlar helt enkelt de moderna romanens möjlighet att extrapoleras ytterligare, och skälet till hans tvivel är inte minst de två romaner han själv hittills publicerat, *Förföljaren* (1948) och *Erövraren* (1951) – två delar som enligt *Erövrarens* baksidestext ingår i en ofullbordad trilogi om "den moderne européens förhållande till marxismen". Romanen framstår för Sand som en obsolet konstform, vilket i synnerhet gäller den, som han kallar det, "gestaltskapande samtidsromanen". Problemet är dess otidsenlighet, den är sprungen ur en tidigmodern enhetskultur som inte hör 1900-talet till. Enligt Sand har till och med modernismens mest radikala landvinningar i bästa fall utmynnat i relikter. Han jämför till exempel Joyces

inre monolog med att sätta propeller och vingar på en T-Ford. (Sand 1953: 87) I ett sådant fall är det fråga om att återerövra möjligheten till en adekvat och samtida upplevelse "*inom litteraturens gräns*": litteraturen är föråldrad just därför att den är litteratur, och dess förnyelse verkar bara möjlig givet att denna litteratur upprätthålls.

Är situationen att förstå som en apori, eller en litteraturens absoluta återvändsgränd? Argumentationen är kanske destruktiv, men den är ändå entydig i det att den faktiskt pekar på *möjligheten* av en ny roman, det vill säga den roman som ännu inte föreligger. Efter att ha avbrutit trilogin om marxismen provar sig Sand fram under 50-talet med en mytisk-allegorisk strategi vars främsta motor är allusionen. Men det är en defensiv strategi, en radikal vilja till konst som omsätts i estetisk hopplöshet: "Den gestaltskapande romanen med handlingen förlagd till samtiden är snart lika levande som musiklitteraturen för en syrinx." (Sand 1953: 88) Sand söker sig i sina 50-talsromaner *Ljugarstriden*, *Drömboken* och *Trollkarlens lärling* bakåt, både vad gäller litterär tradition och motivkrets, men utan att för den skull ge avkall på sitt angelägenhetsanspråk. Det är snarare så att *nuet* måste sökas i traditionen, för att på så sätt undkomma 1900-talsromans återvändsgränd.

Men att den här defensiva poetiken är tveeggad blir tydligt redan i den utläggning av comebackromanen *Ljugarstridens* allusionssystem som han känner sig tvingad att publicera efter att ha mötts av en oförstående kritik. Ett av klargörandena i "Ljugarstridens baksida", den läsanvisning som publiceras i BLM 1957, är att läsaren inte skall behöva dra notis om det komplexa allusions- och referenssystem som bär upp romanen. Men om allusionerna inte skall märkas, om de på ett för läsaren omedvetet sätt skall ingjuta mening i texten, vad är då Sands poäng med att beskriva tillvägagångssättet? Och framför allt: exakt på vilket sätt berikas en naiv läsning av att allusionerna finns där?

Sand är förstås medveten om det motsägelsefulla i sin strategi, och härefter blir istället litteraturens egenart viktigare än dess tillgänglighet, även om ställningstagandet för den innebär ett slags närmast orfisk reträtt. Detta blir allt mer akut i och med 60-talet, när frågan om litteraturens samhällliga funktion blir viktigare. I antologin *Författare tar ståndpunkt* (1960) avvisar Sand i princip helt det krav på ståndpunkttagande hos författaren som nu börjat göra sig gällande; ett krav som hos många av hans generationskamrater också fick estetiska konsekvenser (t.ex. hos Göran Palm och Sven Lindqvist). För att ett ståndpunktstagande skall vara väsentligt måste det enligt Sand uppfylla tre villkor: "Det måste vara kvalificerat, det måste ha en verkan utöver själva ståndpunktstagandet och det måste avse något som för någon är en väsentlighet." (Sand 1960: 102) I fal-

let med ett politiskt ståndpunktstagande faller författaren till föga på samtliga punkter. Författaren är för det första inte bättre lämpad att ta ställning i politiska frågor än någon annan. För det andra är författarens möjlighet att sprida ett budskap överskattad eftersom den normala upplagan för en roman är cirka tusen exemplar, vilket i sammanhanget inte torde räcka särskilt långt. För det tredje lever man som svensk författare i en politisk situation som inte handlar om väsentligheter, för i Sverige föreligger inget hot mot grundläggande mänskliga fri- och rättigheter.

Resonemanget verkar naivt, men Sand avvisar inte engagemanget i sig. Han kritiserar istället "att engagemang inom andra områden än de samhällsliga uppfattas som ett avvisande av ståndpunktstagande över huvud taget." (Sand 1960: 108) Sand vänder sig mot vad han ser som ett premierande av engagemang på bekostnad av det estetiska. Han tar sitt eget författarskap som exempel och påpekar hur han velat utnyttja romanformen för det som just den är mest lämpad för:

Om jag har tagit ståndpunkt för humaniteten så har det skett inom sektorer där humaniteten har saknat försvarare eller där hotet mot humaniteten har varit svårt att urskilja. Jag har tagit ståndpunkt för det kulturarv som jag älskar, men främst på punkter där [det] inte redan har försvarare. [—] Jag har försökt ta ståndpunkt för fantasin och lögnen när sanningen har varit trivial eller av andra skäl saknat intresse. Och trots skepsis, trots förbehåll och trots ångest har jag försökt ta ståndpunkt för liv, genom att försöka skapa skönhet som kan ge liv mening, åtminstone under resignerade former och under minst så lång tid som det tar att läsa en roman. (Sand 1960: 110)

Här nalkas slutligen *Väderkvarnarnas* arriärgarde, den plats där Donald Johansson övar sig "i det som väntar när de mer påtagliga problemen är lösta", där den värdiga uppgiften är att ge livet en konstnärlig form. Och det är också här, kring denna plats som är arriärgardets, jag tror det är möjligt att närma sig Arne Sands sista roman. Vad är detta för en plats? Och vilket slags litteratur, om någon, ger den ett löfte om?

3

Väderkvarnarna handlar – enligt en av många möjliga resuméer – om nämnde konstkritikern Donald Johanssons äventyr under en vecka, i och omkring familjen Martstad och deras märkvärdiga jugendvillan. Romanen är svår att placera i ett estetiskt sammanhang, liksom det är svårt att enkelt utröna funktionen hos dess många metaestetiska reflektioner. En mångfald röster kommer till tals utan

att någon av dem på ett entydigt sätt ges någon privilegierad position. Många av gestalternas yttranden är svårbegripliga på grund av deras ironiska eller allegoriska karaktär, och bilden kompliceras ytterligare av att romanen i så hög grad accentuerar sin status som konstnärlig text. Det är en roman som inte med förtjänst diskuteras i korthet, men likafullt begränsar jag mig till här att lyfta fram en passage som i någon mening kan kallas exemplarisk.

Donald anklagas vid ett tillfälle av Sylvia, dottern i huset och föremål för vår hjältes begär, för att vara i stånd att tala illa om henne. Som försvar hänvisar han till sin verksamhet som kritiker. Problemet ligger i att det är en vanskelig sysselsättning att klä saker och ting i ord. Om Donald talat illa om Sylvia beror det enligt honom i så fall på en lättnad han känt över att ha lyckats formulera någonting hos hennes person, "förmått fixera något undflyende". Och här följer en besynnerlig liknelse:

Sylvia, språket är en slaktare med yxa i handen, verkligheten en höna. När verkligheten upptäcker språket rusar den tvärsöver slakteriet, men språket sätter efter och hinner upp den. Av med huvudet, Sylvia, men liksom hönor kan flyga med avhugget huvud kan verkligheten röra sig ett stycke infångad av språket. Det är litteraturen, det. Som kritiker påstår jag att verkligheten avskyr att låta sig formuleras, lika väl som vissa neurotiker avskyr att låta sig giftas. Likaså förstår jag numera att det finns förhållanden som jag bara kan åskådliggöra genom de mest egendomliga omvägar, ibland måste jag visa min bästa sida genom att vända ryggen åt den jag talar till. (Sand 1962: 123)

Liknelsen framstår i förstone som ganska trivial: det är svårt att på ett rättvisande sätt beskriva verkligheten med ord. Men intressantare är vad som sägs om den möjlighet som faktiskt finns, för det *går* tydligen att säga någonting om verkligheten, men endast momentant och fragmentariskt – verkligheten kan "röra sig ett stycke infångad av språket". Här bör man notera stipulationen av ett litteraturbegrepp: "Det är litteraturen, det." Just genom litteraturen kan man i språket fånga något av verkligheten, men inte utan att man först stympar (dekapiterar!) den, berövar den helhet och sammanhang. Representationen av verkligheten sker bara i de nervryckningar som dröjer kvar i den alltid redan misslyckade formuleringen.

Men ett misslyckande är det egentligen bara fråga om i den mån litteraturen inte sammanfaller med verkligheten. Litteraturen är något annat, men också det genom vilket vi kan förstå något om vår tillvaro, och till slut även något tragiskt. Tragiskt eftersom bristen, negationen och det indirekta verkar utgöra tilltalets premisser. Donald talar till och med om ett *från-tal*: "ibland måste jag

visa min bästa sida genom att vända ryggen åt den jag talar till." (Ett från-tal som kan jämföras med det till-tal som Ulf Linde lokaliserar hos Lars Ahlin [Linde 1967].)

Det litteraturbegrepp som liknelsen framhåller liknar också de strategier som romanen faktiskt arbetar med – och som jag här endast har möjlighet att antyda. Romanens många metalitterära yttranden får funktionen av läsanvisningar, de egendomliga omvägarna (från-talet i praktiken) är ett alternativt sätt att skapa mening; ett sätt att besvärja språket och litteraturen som konvention och överenskommelse. Det är en strategi som gör Donald ensam och missförstådd (oförstådd), och som även gör romanen problematisk. Men den väddar ändå om en läsart som går den till mötes, eller som Donald säger till Sylvia: "Kanske vill jag till och med *styrka* dess sanningshalt med dess brist på logik." (Sand 1962: 112)

4

Man kan i *Väderkvarnarna* se hur Arne Sand omsätter den poetik han för fram i texterna från 1950- och 60-talet. Omsätter, både genom att föra diskussionen vidare som ett motiv i romanen, och genom att i någon mening även praktisera dess implikationer. Diskussionen äger rum i en text som präglas av de resignerade former den diskuterar, dess arriärgardesposition, och som får verket att vända sig inåt, praktisera ett från-tal.

Tyvär upprätthåller den beskrivningen en dualitet mellan textens res och verba som *Väderkvarnarna* i väsentliga avseenden ifrågasätter. Distinktionen mellan meddelande och budskap är på sin höjd pragmatisk, för det enda som uttrycket faktiskt består av är ju den manifesta texten. (Man tror sig ofta upphäva distinktionen genom att studera hur "form och innehåll" speglar varandra. Vilket egentligen reproducerar och förlänger distinktionen. Att tala om exemplet "formen som meningsskapande" är i bästa fall något trivialt.) I sitt försök att förstå Becketts *Slutspelet* skiljer Theodor W Adorno mellan det slags litteratur som bara beskriver eller presenterar ett tankeinnehåll och en litteratur där formen istället övertar vad som uttrycks, transformerar det och på så sätt gör det omöjligt att skilja från själva framställningen. (Adorno 1974: 281) I Adornos (och Becketts) post-katastrofala värld är konstens enda möjlighet att formulera sig negativt. Hans estetiska teori vänder sig mot den kantianska synen på konsten som en mänsklighetens tjänare. Konsten är oförenlig med en sådan idé. För Adorno kan konsten bara bli mänsklig i det ögonblick den upphör att tjäna människan: den är trogen mänskligheten endast genom att vara omänsklig mot den. (Adorno 1974: 293) Det betyder att inte erbjuda (exempelvis) en läsare

försoning genom en form som syftar till en enkel identifikation, eller som tar etablerade former för givna. Bara negationen gör verkligheten rättvisa, för ett positivt yttrande, ett benämmande, kan aldrig vara annat än sekundärt och otillräckligt. Den bild av världen efter katastrofen som just *Slutspelet* antyder kan för Adorno inte representeras direkt utan att verket därigenom ogiltigförklarar sig själv. (Adorno 1974: 290)

Adornos kritik av den litteratur som går andra ärenden än konstens har sin naiva motsvarighet hos Arne Sand. *Väderkvarnarna* är i det avseendet förstås ett mindre radikalt verk än Becketts, men lika fullt är en adornosk problematik närvarande i Arne Sands senare författarskap. Den estetiska kris Sand genomgår – eller åtminstone går in i – har primärt mindre att göra med en konkret post-katastrofal situation, än med en allmän estetisk villrådighet i en tid då modernismen börjar kritisera sina egna anspråk. Det gäller delvis (det är mer komplicerat än så) en medvetenhet om att ett ständigt utvecklande av den enskilda konstarens medel implicerar en teleologi som bara kan utmynna i en återvändsgränd. För Adorno är den återvändsgränd absolut, den exemplifieras av Becketts tystnad. För Arne Sand är den ett oöverstigligt hinder som bara kan väntas ut – "under resignerade former". Men han inser också det nödvändiga i litteraturens värdoförlust i och genom moderniteten, och att nya strategier måste utformas om man alls skall syssla med litteratur.

Väderkvarnarna placerar sig mitt emellan en modernism som tror på konstarens specifika företräden, och en kritik av densamma som inser det fåfänga i denna tro. I *Väderkvarnarna* finns ännu inga färdiga alternativa strategier, inget annat språk står till buds än den "gestaltskapande" romanens. Sands roman oscillerar mellan å ena sidan en lojalitet mot litteraturen – som tradition, som medium – och å andra sidan en radikal kritik av möjligheten att gå vidare med ett befintligt litteraturbegrepp. Men för Sand går det ännu inte att formulera ett efteråt: "trots skepsis, trots förbehåll och trots ångest har jag försökt ta ståndpunkt för liv, genom att försöka skapa skönhet som kan ge liv mening, åtminstone under resignerade former och under minst så lång tid som det tar att läsa en roman." (Sand 1960: 110) Sands ställningstagande för skönheten rimmar illa med Adornos stränga och frånvända modernism. Men poängen är att den skönhet som odlas under resignation inte är en försoningens; den utmynnar åtminstone inte i en praktik som tar sina premisser för givna.

Väderkvarnarnas författare visste att en hjärntumör snart skulle ta hans liv. Men Arne Sands sista roman är inte bara ett estetiskt testamente, den utgör inte bara en slutpunkt utan pekar också framåt, om än i obestämd riktning. För Arne Sand var det i flera avseende för sent. Såsom "den mest storslagna sextiotal-

sprosan hittills" (som en karaktär i romanen formulerar det) kom den att ersättas av andra, texter sprungna ur ett förvisso samtida men ändå helt annorlunda sammanhang. *Väderkvarnarna* tillkom mitt under den mest radikala omförhandling konstbegreppet genomgått sedan dess kantianska födelse, i och med neoavantgardets teatralisering av konstarnas och nedmontering av de traditionella distinktioner som sedan romantiken definierat konstinstitutionen: skillnaden mellan kulturella och mediala sfärer, mellan olika konstarter, mellan verk och kontext, mellan verk och betraktare, text och läsare etc.

Sand är teoretiskt medveten om konstens förändrade villkor, men oförmögen att till fullo omsätta insikten i praktiken. För det litterära 60-tal som framträder samtidigt som Arne Sand försvinner är det en avgörande omvälvning, och även om det är en annan historia så har *Väderkvarnarna* onekligen sin plats i dess genealogi.

Litteratur

- Adorno, Theodor W, "Versuch, das Endspiel zu verstehen" (1961), *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Bd 11*, Rolf Tiedemann (red.), Frankfurt am Main 1974.
- Linde, Ulf, "Där du står", *Dagens Nyheter*, 1967-05-29.
- Sand, Arne, "Vandringar på kartan", *Vår för skriver vi? Fjorton unga författare har ordet*, Lasse Bergström (red.), Stockholm 1953, s. 84-90.
- , *Väderkvarnarna*, Stockholm 1962.
- , "Arne Sand", *Författare tar ståndpunkt*, Artur Lundkvist (red.), Stockholm 1960, s. 99-110.

GRÄNSÖVERGÅNGAR. OM BIRGITTA LILLPERS POETISKA VÄRLD

Eva-Britta Ståhl
Högskolan i Gävle

Birgitta Lillpers (f. 1958) är verksam såväl som lyriker som prosaist. Hon utgör ett slående exempel på hur genregränser och dikotomier som centrum och periferi ifrågasätts; från sin släktgård i Orsa i norra Dalarna förmedlar hon en form av "existentiell metadikt" (Beckman 1997: 488). Själv skulle jag vilja karaktärisera hennes lyrik som en existentiell, fenomenologisk utforskning av jaget, världen och levandet med en intuitiv och samtidigt mycket tonsäker och särpräglad diktning. Jag skall i denna essä ge några exempel på hennes egenart i tematik och poetisk teknik; tonvikten ligger alltså på hennes lyriska författarskap. Lillpers debuterade som poet 1982 med samlingen *Stämnoja*; mina exempel är dock hämtade från några av de senare samlingarna. Hennes författarskap illustrerar tydligt ett intressant fenomen inom nordisk modernism alltifrån Edith Södergran: den regionala positionen innebär inte "hembygdspoesi" i konventionell mening – inte är det sådan som kommer från Raivola och Orsa – utan ett högkvalitativt skapande som dekonstruerar invanda föreställningar om "kvinnolyrik", alltså ett i eminent mening gränsöverskridande författarskap.

När jag läser Birgitta Lillpers poesi berörs jag alltid mycket starkt på ett personligt plan. Och det är ofta svårt att i efterhand göra reda för läsoplevelsen. Det är som om hennes diktning värjer sig mot att bli analyserad och tolkad. Försök har ändå gjorts; förutom Åsa Beckman, som bl.a. i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 4* (1997), i kapitlet om "Den herrelösa dikten", och i essäsamlingen *Jag själv ett hus av ljus* (2002) har uppmärksammat den nya kvinnolyriken, har Staffan Bergsten i *Klang och åter* (1997) en rad diktanalyser, där han vill fånga det särartade hos Katarina Frostenson, Ann Jäderlund och Birgitta Lillpers. Bergsten söker nycklar till förståelsen, ser dikterna som chiffer med underliggande betydelser och för en hel del komparativa resonemang; samtidigt uppmärksammas även dikternas rytmiska och fonetiska kvaliteter, deras särpräglade *klang*. Lena Malmergs doktorsavhandling *Från Orfeus till Eurydike* (2000) berör, bland andra poeter i 80- och 90-talet, också Lillpers tematik, men här diskuteras också

retoriska och formella egenskaper. Pär-Yngve Andersson sysslar med en annan form av gränsöverskridanden i sin avhandling från 2004 om den lyriska roman-konsten, *Överskridandets strategier*. De flesta tycks utgå från att Birgitta Lillpers är en kvinnlig poet och att hon skriver från en såväl genusbestämd som geografisk decentrerad position. Men är hon fördenskull marginaliserad?

Författaren bakom textens *jag* – som ofta blir till ett *vi*, och som talar till ett *du* som lika ofta blir till *ni*, eller de anonyma och därför mera skrämmande *de* och *dem* – värjer sig emellertid mot dessa klassificeringar: mot kvinnolyrik, mot centrum-periferi-resonemang som har blivit mer eller mindre axiomatiska. Och hemhygdsposi går ju alls inte an. Sannolikt skulle Lillpers också avvisa föreställningen om att Platsen poesi – eller de platser hon diktar om – endast finns i språket. I en intervju talar hon om hur världen till stora delar fortfarande är osedd och obeskriven:

Att se världen, och benämna den som en bekräftelse på att jag har sett, det tycker jag är lika viktigt nu som när jag började skriva. Det är min drivkraft, ett sätt att visa vördnad för livet. Det är nästan något rituellt för mig. En kärlekshandling! (Valtonen 1998: 128)

Ändå kan man samtidigt – för att anknyta till en essä av Göran Printz-Påhlson (1990) – tala om ett slags *satsens* poesi. Hennes senare diktsamlingar formar sig till långa sviter, vilket gör det svårt att klippa ut lämpliga citat ägnade åt exemplifiering och närläsning. Dikterna och diktsamlingarna är alltid på väg genom sina egna landskap, de gestaltar olika slags processer, och ofta inbjuds läsaren till deltagande i en diktens rörelse, som redan pågår, och har varit på väg, i innan de första orden ges. I Staffan Bergstens ingående analys av inledningssviten i *Krigarna i den här provinsen* (1992: 7) tydliggörs denna process: "Världen ligger vid sina fötter / och ber om sig. / Världen står invid sig / och ser sig. // In i sig. In i sig. / Allt vill in i sig." Diktjaget involveras i denna rörelse där världens alla språk måste överges och jaget ge upp sig självt – för att slutligen vända sig utåt i bejakandet av samhörigheten med världen och ett nytt språk:

*Jag är den stumma.
Oh Gud:
jag talar!
Jag talar:
över mina skuldror
ett dok
av tal, över skuggor av tal
över skugga
(12)*

En näraliggande illustrativ jämförelse kan göras med den poetik som Paul Celan uttrycker i olika sammanhang, t.ex. i det kända talet "Der Meridian", som han höll då han fått det tyska Büchnerpriset 1960 (Celan 1983 III: 187-202; 1987: 151-161). I hans lyriska praxis är den processuella gestaltningen kanske mest påtaglig i den långa fugaartade "Engführung" (trångföring) i *Sprachgitter*, 1959 (Celan 1983 I: 195-204). Celans dikt tematiserar ordets och diktens smärtsamma väg genom fragmentering, meningsförlust och förintelse till något som gör det möjligt att tala och dikta efter Auschwitz.

Holocaust är nu inte vad man associerar till i Lillpers dikter, men där finns en myckenhet av sorg, oro, rädsla, död, ensamhet, utsatthet, en längtan efter kontakt – och en skräck för att bli missförstådd, missbrukad som objekt. Jag ser hennes diktsviter och diktsamlingar som existentiella – i sin egenart kompromisslösa – fenomenologiska utforskningar av vad det innebär att vara i världen. Här finns en dialektik mellan att se och bli sedd, som är symptomatisk för den lyrikergeneration hon tillhör, särskilt den kvinnliga.

Jag avser inte att diskutera eventuella påverkningar, men om man vill kan man göra filosofiska kopplingar – och Lillpers har studerat praktiskt filosofi i Uppsala. Här ter sig 1900-talets existentialism som en intressant och meningsgivande bakgrund. Jag tänker bland annat på Jean-Paul Sartres analys av Blicken i *L'être et le néant (Varat och intet)* från 1943 och på Martin Heidegger existentiellfilosofi, främst hans utveckling av att detta vara i världen (*In-der-Welt-sein*), ja utkastad i världen (*geworfen*). Hans *Sorge* rymmer inte bara sorg och oro utan även omsorg om Varat. Språket är Varats hus; samtidigt är människan Varats herde, heter det i hans kända brev om humanismen (Heidegger 1947: 53, 75; 1996: 5, 29).

Man kan även exemplifiera med den jag-du-filosofi som bl.a. representeras av Martin Buber. Staffan Bergsten hänför Lillpers avvärjande hållning gentemot att bli "tolkad" – och därmed utsätts för risken att bli förvrängd av den andre – som ett hävdande av jagets integritet; "tyd oss", heter det i stället i "Väntans svit" i diktsamlingen *Propolis* (Lillpers 1995: 16; Bergsten 1997: 257-266). Jagets möte med världens alteritet, dess radikala annanhet, utvecklas av Emmanuel Lévinas, som ju är viktig även för samtida poeter som Katarina Frostenson och Elisabeth Rynell. (Sundberg 2002: 349f.; Ståhl 2004: 420) Talande är följande citat ur diktsamlingen från 2004, *Glömde väl inte ljusets element när du räknade*:

på vilket avstånd
är det tänkt
att man först
ska bli sedd

hur långt ifrån
behöver vi stå
för att bli sedda.

Vi behöver ha
emellan oss
varandra.

[- -]

Det jag ser av dig och
erfar om dig
samlas till ansiktet
och till vad jag
skulle ha vetat
även om jag hade blundat
(126f.)

I Birgitta Lillpers utforskande av ljusets fenomen finns i denna samling ett par motto som berör den engelske målaren Turner:

"...his understanding of light as the medium in which everything exists and is perceived..."

"...the sun, invading every aspect of reality and disintegrating it under our eyes." (5)

Gränserna och de möjliga gränsövergångarna handlar i grunden om det förnimmande jaget i den förnimmande kroppen och dess möten med rummet, landskapet, världen. Och med de *andra*, dessa "ni" som är väntade, efterlängtan, men som kan innebära hot mot jaget: de vill tolka, invadera, underkasta – dikterna andas en skräck inför det inautentiska och för jagutplåningen – men som motrörelse finns ändå denna längtan efter hängivelse, som har sina motsvarigheter i den mystiska litteraturens "inre" eller "undre" väg, med diktaren Gunnar Ekelöfs ord: "I verklighet är du ingen." ("Tag och skriv", i *Färjesång* 1941, Ekelöf 1991: 151) Och det finns dessa glimtar då Varat visar sig: "*die Lichtung des Seins*", Varats Glänta/Ljusning, som Heidegger talar om, mellanrummet i det varande där Varat *lyser*. (Heidegger 1947: 75; 1996: 55). I *Krigarna i den här provinsen*:

Tänkarna på flykten
för oss bara längre in
i det förblivande.
Tänkarna på flykt
uppväcker rädsla

som tvingar oss djupare
in i bevarandet. Var lätt
i bevarandet,
ljusna där. Du ska lugnt
slängas ut
i flödet av dagar.
(1992: 28f.)

Men dessa ögonblick är sällsynta och det är inte alltid man kan ta emot dem:

måste lurpassa
på gliporna
men
när det nu kommer
saknar det nästan
värde – kommer för sent
eller i en tid
när du inte mer
kan ta emot det
(2004: 78)

Att kompromisslöst följa detta sitt förnimmandes alla stadier på väg till – ibland – ett slags "uppenbarelse" eller epifani, kräver ett språk som är lika kompromisslöst. Birgitta Lillpers diktion är ofta invecklad i långa, komplicerade meningar, orden har en stundom arkaisk prägel och hon älskar särskilt de gamla konjunktionen – dessa bär mycket av en hållning till världen som aldrig kan vara påståelig, utan innebär en riktning, en önskan, rentav en *bön*. Låt mig här citera några rader ur Celans "Meridian"-tal:

Dikten vill till en annan, den behöver detta andra, den behöver ett gentemot, den uppsöker det, och talar sig till det. Varje ting, varje människa är för dikten, som håller kurs mot det Andra, en gestalt hos detta Andra. Den uppmärksamhet som dikten försöker ägna allt den möter, dess skärpta känsla för detalj, kontur, struktur, färg, men också för "ryckningarna" och "antydningarna", allt det är, tror jag, inte något som det öga som tävlar med den dag för dag allt perfektare apparaten erövrar, snarare är det en koncentration som håller alla våra datum i åminnelse. "Uppmärksamhet", tillåt mig här att ur Walter Benjamins Kafka-essä citera ett uttryck av Malebranche – "Uppmärksamhet är själens naturliga bön". (Celan 1987: 158)

Tilltalet är också hos Lillpers en av de starkaste retoriska gesterna – liksom det befriade självtilltalet efter det svåra utståndna:

*Stilla nu. Det
gick att uthärda, och du
ska klara det
vidare –
(2004: 8)*

Men lika mycket som hon vårdar vissa arkaiska ord och ordformer, och vågar ge vissa diktpassager en *hög* diktion, lika mycket vågar hon föra in också de vardagliga orden, de som har med det konkreta omsorgsfulla levandet att göra. Var läser man annars om ”*spillt medel, vita korn, kom! / till golvbrunnen!*” (2004: 135)? Men här finns även de sen- och postmoderna fenomen, som hotar att göra världen till yta och konsumtion: ”många ord / har man lagt / i munnar, / försökt locka oss att konvertera, locka oss / till upplevelseindustrins / midnattsmässa.” (2004: 108) Hennes lyhördhet inför de olika språkspelen är högt uppdriven och den korresponderar med detta som jag ser det kompromisslösa utforskande av levandet och varandet i hopp och förtvivlan om det sanna, autentiska Varats existens.

Några uppslag till hur man kan närma sig dikterna ger Lillpers själv i en essä från 2001, ”Att hålla sig på möjlighetens sida. Något från en läsning av Stig Dagermans ’Birgittasvit’” (Lillpers 2001: 42-45). Naturligtvis skiljer sig Lillpers egen diktion från Dagermans bildrika, suggestiva dikt, först publicerad i tidskriften *Prisma* 1950, nr. 3 (Dagerman 1983: 59-63). Till och med dess inledande frågor bär på ett slags stark påståelighet. ”I vilket vatten är den vinge doppad / som dryper svårmod över jordens panna?”

”Vad börjar det i för slags frågor”, undrar Lillpers, för att genast konstatera att ”Du kunde se dem som ledande” – också här förs samtalet med *duet* som både är jaget och läsaren:

Du kunde kalla dem retoriska – du ska ju inte försöka svara på dem. Vem är det som ska svara? Sviten själv. För sviten är en svit som påstår eller fastslår. [- -]

Ja, sviten är en svit som vet: ”*Vår största frihet heter ensamheten. / Den största ensamheten kallas döden.*” Så andas sviten, andas ut, och går. Och satser följer satser. Och ideligen sätter sviten punkt och stannar till. Det ger åt sviten märklig stillhet, där den läser sig för dig. Stilla är kring svitens hemska ström av slutsats. Stillhet ikring medkänslan som genast frambärs. Stillhet ikring sorgen. Även ikring våldsamheten finns en stillhet. Och då tänker du om denna formens

stillhet att det är väl den (men inte bara den) som gör att svitens satser klarar av att rymma så många bilder, även underliga och stela. Där är ett vilsegånget träd. Ett valv av döda tårar. Du ser att styrkan hos den formen är en bidragande orsak till att sviten orkar bära ännu mer: inuti den formen ser du sådant stå tillsammans, som borde vara övertungt i oförenlighet. Ett smärtsamt sårigt berg. I närheten av en förhoppning om att sten skall blöda. (2001: 42)

Birgitta Lillpers egna sviter är djärvare och därmed mera utsatta. De uppvisar en förening av ett slags resonering, abstrakt diskurs och starka decentrerande krafter som kommer till uttryck i satser splittringar och avvikelser från normal-syntaxen, där ibland osäkerheten om ords grammatiska funktioner uppstår. De rör sig mellan de stora orden om sorg och längtan, de arkaiserande formerna – och de påfallande omnämningarna av samtidens inautentiska liv, upplevelseindustrin, glesbygdernas bortvända sidor på gott och ont. Men här finns samtidigt de närmare tingen och varelsena, ljusets dagar i rummet, hästar, hundar, barn...

Sviterna riskerar mycket genom den eftertänksamt prövande men samtidigt känsloladdade diktionen. Det tilltalade duet får aldrig svikta i sin uppmärksamhet; att vara, att leva och förnimma är en allvarlig sak. I denna skrift finns en etisk dimension.

När Lillpers så skriver om hur ”du” bör läsa Dagermans svit ser jag det som en läsanvisning också till hennes egen diktning:

Och sviten går, och går. Och du ska gå med den rakt igenom den. Inget ska du hoppa över och du får vila lite var du vill, men dröjer du för länge någonstans och griper girigt efter allt och vrider, vänder, då flimrar det för dina ögon när staplarna av påstående frågor rasar, i förvirring. Men går du hela vägen fram med sviten som den själv vill gå igenom utsägandet och till slutet, då händer någonting: då får du se hur utsägelsen av motsägelsefullheten kan få den att omvandlas samtidigt som den består. Och du tänker att just detta är en underbar, poetisk möjlighet. Liksom du tänker att en viktig del av verkligheten är beskrivbar endast så.

Att gå med dikten – även Paul Celans imperativ för läsningen är att orden ska gå:

Dikten är ensam. Den är ensam och på väg. Den som skriver är själv på väg i den.

Men befinner sig inte dikten just därigenom, alltså redan här, i mötet – i *mötets hemlighet?* (Celan 1987: 158)

Litteratur

- Andersson, Pär-Yngve, *Överskridandets strategier. Lyrisk romankonst och dess uttryck hos Rosendahl, Trotzig och Lillpers*. Diss., Örebro 2004.
- Beckman, Åsa, "Den herrelösa dikten. 1980-talets svenska lyrik", *På jorden 1969-1990. Nordisk kvinnolitteraturhistoria 4*, Elisabeth Møller Jensen (red.), Höganäs 1997, s. 478-492.
- , *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*, Stockholm 2002.
- Bergsten, Staffan, *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*. FIB:s Lyrikklubbs årsbok, Stockholm 1997.
- Celan, Paul, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Bd. I, III, Beda Allemann, Stefan Reichert & Rolf Bücher (Hrsg.), Frankfurt am Main 1983.
- , "Meridianen. Täl hållet med anledning av mottagandet av Georg Büchner-priset" (1960), övers. Daniel Birnbaum & Sven-Olov Wallenstein, *Kris* nr. 34-35, augusti 1987, s. 151-161.
- Dagerman, Stig, *Samlade skrifter 10. Dikter, noveller, prosafragment*. Med kommentarer av Hans Sandberg, Stockholm 1983.
- Ekelöf, Gunnar, *Skrifter 1. Dikter 1927-1951*, Reidar Ekner (red.), Stockholm 1991.
- Heidegger, Martin, *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den „Humanismus“*, Bern 1947.
- , *Brev om humanismen*, övers. Daniel Birnbaum & Sven-Olov Wallenstein, Stockholm 1947/1996.
- Lillpers, Birgitta, *Stämnoja* (dikter), Stockholm 1982.
- , *Igenom: härute* (dikter), Stockholm 1984.
- , *Gry, och bärga* (dikter), Stockholm 1986.
- , *Blomvattnarna* (roman), Stockholm 1987.
- , *I bett om vatten* (dikter), Stockholm 1988.
- , *Besök på en främmande kennel* (dikter), Stockholm 1990.
- , *Iris, Isis och skräddaren* (roman), Stockholm 1991.
- , *Krigarna i den här provinsen* (dikter), Stockholm 1992.
- , *Medan de ännu hade hästar* (roman), Stockholm 1993.
- , *Propolis* (dikter), Stockholm 1995.
- , *och jag grep drömma och rodde* (roman), Stockholm 1998.
- , *Silverskåp* (dikter), Stockholm 2000.
- , "Att hålla sig på möjlighetens sida. Något från en läsning av Stig Dagermans 'Birgittasvit'", *Lyrikvännen* årg. 48 2001 nr. 6, s. 42-45.
- , *Alla dessa liv och våder* (roman), Stockholm 2002.
- , *Glömde väl inte ljusets element när du räknade* (dikter), Stockholm 2004.
- , *Dikter från betet, grafik Dag Franzén*. Faksimil, Sanviken 2005/2006
- , *Nu försvinner vi eller ingår*, Stockholm 2007
- Malmberg, Lena, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*. Diss., Lund 2000.
- Peterson, Marie, "Jag skriver det som måste skrivas", *Författare i 80-talet*, Björn Gunnarsson (red.), Stockholm & Lund 1988, s. 120-129.

- Printz-Påhlson, Göran, "Platsens poesi, satsens poesi", efterord till *Färdväg. 30 engelskspråkiga poeter*, Stockholm 1990, s. 235-256 (omtryckt i förf:s *När jag var prins utav Arkadien. Essäer och intervjuer om poesi och plats*, Stockholm 1995)
- Ståhl, Eva-Britta, "Att skriva sorgen. Tematiska och narrativa strukturer i Elisabeth Rynells dikter och prosa under 1990-talet", *Fortellingen i Norden efter 1960*. Den 24. IASS-studiekonferens 2002, Anker Gemzøe m.fl. (red.), Aalborg 2004, s. 413-422.
- Sundberg, Björn, "Platsen, rösten – och den andres ansikte. Om en dikt av Katarina Frostenson", *Poetiska världar. 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, Håkan Möller m.fl. (red.), Stockholm & Stehag 2002, s. 342-352.
- Valtonen, Leena, "Jag trodde det var fullt att ha hemlängtan" (intervju med Birgitta Lillpers), *Femina* 1998, nr. 4, s. 126-129.
- Williams, Anna, "Birgitta Lillpers' marker", *Poetiska världar. 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, Håkan Möller m.fl. (red.), Stockholm & Stehag 2002, s. 353-362.

BENGT EMIL JOHNSONS POESI OCH "DET ROMANTISKA"

Johan Alfredsson
Göteborgs universitet

I ett föredrag på temat "Naturen som livsrum", publicerat 1997, talar Bengt Emil Johnson om att han betraktar sin poesi från det experimentella 1960-talet som en sorts 'naturlyrik'.

[...] den så kallade konkreta poesin [...] hade beröringspunkter inte bara med den då nya musiken, utan också tankemodeller, tankestrukturer som ligger bakom både det ena och det andra. Det sätt jag arbetade med i dikter på den tiden innefattade idéer om poesi som språkliga processer, snarare än beskrivningar, förlopp och modeller som innebar successiva språkliga förvandlingsprocesser, konfigurationer av begränsat språkmateriäl, experiment med förlopp som styrdes av bestämda regler och så vidare – inte tror jag att jag kunnat komma på dessa [...] poesiidéer, utan inspiration från studier av naturen i dess sätt att fungera (Johnson 1997: 60f.).

Johnson är en svensk författare som varit verksam sedan slutet av 1950-talet. Han brukar associeras främst med det tidiga 1960-talets konkreta poesi, med det senare 1960-talets så kallade text-/ljudkompositioner, samt med en nyskapande naturlyrik från 1970-talet och framåt. Det är min ambition i denna uppsats att författaren på orden i det just anförda – och därmed stå upp för en syn på författarskapet som ett där gränserna mellan naturlyrik och konkret poesi är, om inte upplösta, så i alla fall irrelevanta. Dessutom vill jag visa att författarskapet inleddes redan innan Johnsons konkreta period, ett viktigt faktum som sällan tagits i beaktande.

Jag kommer att studera tre dikter från olika perioder av författarskapet, och visa på starka tematiska kopplingar dem emellan, trots att de skiljer sig åt radikalt på många andra nivåer. Den första av dessa dikter, ". . . och ingen mer", publicerades 1958 i tidskriften *Ultima*, den andra, "3:e hyllan", publicerades första gången 1961 i tidskriften *Rondo*, men återfinns även i Johnsons debutdiktsamling från 1963, *Hyllningarna*, och den tredje, "Spelvären! Lekarna!", är hämtad från diktsamlingen *Upprört* från 1982.

Jag vill visa på en central tematik i Bengt Emil Johnsons diktning, som på sätt och vis håller samman författarskapet, en tematik jag valt att benämna "det romantiska" med hjälp av en definition av begreppet hämtad från en text av Fredrik Böök från 1912, "Det romantiska. Försök till en psykologisk definition". Detta kan tyckas långsökt, men det som Böök definierar som "det romantiska" i sin text beskriver förbluffande väl något som, i min läsning, är centralt i Johnsons författarskap, och som inte bara funnits genom hela författarskapet, utan även förändrats kvalitativt. Jag vill med hjälp av Böök visa hur Johnson både förvaltar och förnyar ett slags poetiskt arv, med rötter i romantiken.

Det är, i ett sådant sammanhang, inte heller ovidkommande att Johnson visat ett stort, och i sin generation udda, intresse för det romantiska, inte minst hos Per Daniel Amadeus Atterbom, den svenske ärkeromantikern framför andra. Johnson har bland annat varit verksam i återutgivning av Atterboms dikter, i en liten volym från 1979, som i sitt val av titel även indikerar en koppling mellan natur, dikt och romantik: "Och är ej dikten den egentliga naturen?".

Fredrik Böök och "det romantiska"

Fredrik Böök hävdar i den nämnda uppsatsen att det romantiskas psykologiska formel består i "betonandet af en företeelses för det diskursiva tänkandet oåtkomliga sammanhang" (Böök 1912: 490).¹ Denna oåtkomlighet är en inte helt ovanlig karaktärisering av det "romantiska". Mer precist handlar detta om "associationernas oupphörliga fortskridande":

Denna process afstannar icke där det sinliga varseblifvandet och den diskursiva kunskapen har sin gräns, den fortsätter utöfver den gränsen med fantasiens, med aningens, med den logiska slutledningens hjälp [---]. Kring de fullt belysta moment, som befinna sig i blickpunkten, ansluta sig en krans af föreställningar, som förlängas i en oändlig serie i samma mån som blicken försöker följa dem, och som till slut förlora sig i ett oöfverskådligt fjärran (Böök 1912: 446).

"Det romantiska", som Böök beskriver det, talar starkt emot tydliga avgränsningar och definitioner: "Hvarje definition är en afgränsning. I samma mån som vi däremot tillfredsställa behovet att följa föreställningsassociationerna i deras oändliga progress och regress, i samma mån föras vi in i ett tillstånd som är romantiskt" (Böök 1912: 447). Och det är tankemodeller av dessa slag som jag tror att Johnson åsyftar i det ovan anförda föredraget. Av denna anledning är det särskilt intressant att notera hur olika typer av gränser – såväl i motivteknandet, som vad gäller genremässiga, mediala och semiotiska aspekter – problemati-

seras och suddas ut i Johnsons dikter, särskilt som detta utgör en viktig del av dikternas särart. Tematiken smittar av sig på de olika diskurser som är aktiva i Johnsons poesi, vilket i sig innebär att gränserna såväl inom, som mellan, dessa diskurser luckras upp och blir problematiska.

Hur yttrar sig detta då i Johnsons poesi?

Det epifaniska ögonblicket – "... och ingen mer"

1950-talets tongivande svenska lyriska uttryck benämns ofta "nyromantik". Exakt vad denna nyromantik gick ut på är inte alldeles lätt att precisera – och det är heller inte min ambition här (det handlar sannolikt om flera olika aspekter som kan sorteras in under denna rubrik). Hur som helst, dikten "... och ingen mer" från 1958 är skriven utifrån en ganska enkel idé, som påminner om poeter som Östen Sjöstrand och Tomas Tranströmer. Alltså den del av 1950-talets lyriska landskap som eftersträvar ett slags epifaniskt ideal – det som Jan Magnusson, med Sjöstrand som exempel, beskrivit som "en strömning av metafysisk och religiös karaktär inom svensk femtitalspoesi vilken inte är beroende av kristen konfession. Sjöstrand [---] skriver om den mystiska transcendenten till något bortomvarande gudomligt" (Magnusson 1998: 25).

En liknande transcendentens präglar den aktuella Johnson-dikten:

[---] Och
alltid skall dina ögon värka efter detta
oerhörda vita ljus och din dörr stänger du
aldrig mer, men hela ditt liv väntar du att
en besökare hastigt skall stiga in utan att
knacka - - -
(Johnson 1958:1)

Denna transcendentens återfinns ju även i romantikens nyplatoniska sätt att se på världen – den sentimentalitet och längtan bort som är romantikens. Jag anknyter åter till Bööks uppsats:

Just därpå beror stämningens flyktighet och ogripbarhet; när intrycket fixeras, när det rationellt afgränsas och logiskt bearbetas till ett begrepp, då försvinner stämningen, ty associationerna afklippas och endast de vid begreppet själfst fastade känslövärderna stå kvar (Böök 1912: 450).

Det är denna stämningens flyktighet och ogripbarhet som det epifaniska ögonblicket i Johnsons dikt gestaltar, en dikt som ju också i hög grad uttrycker en sentimental längtan tillbaka till detta ögonblick.

Orden som partiklar – "3:e hyllan"

Den som gjort den kanske mest spännande läsningen av Bengt Emil Johnsons debutsamling *Hyllningarna* är Sandro Key-Åberg, i *BLM* 1963, samma år som boken kom ut. Där hävdar han att det spännande i boken är det som sker i språket. Detta ser han också som en förklaring till den svårtillgänglighet som många läsare upplevde i mötet med den konkreta poesin: "En ytterligare svårighet för många är deras bristande, eller oftare illa uppövade, språkfantasi och ordkänsla, deras alltför fixerade uppfattning av språket som endast ett beskrivningsinstrument som hindrar dem från att uppleva det som ett uttrycksmedel." (Key-Åberg 1963: 490). Även Anders Olsson talar, i sin bok *Mälden mellan stenarna* från 1981, om denna förskjutning hos Johnson. Han kallar den en "öppenhet för processer som vanligen hålls förmedvetna och isolerade [...] en vidgad varseblivning" (Olsson 1981: 80).

Dessa formuleringar (i synnerhet Key-Åbergs) kan tyckas etablera den konkreta poesin som något exklusivt, en tanke som dock går stick i stäv med den självbild som de konkreta poeterna odlade: att deras poesi var djupt demokratisk – sprungen ur öppenhet och folklighet.² Vilket beskrivningssätt man än väljer beskriver Key-Åberg och Olsson den konkreta poesins ideal, nämligen viljan att vidga språkets funktion och konvention, att spränga dess begränsningar. Startskottet för den svenska konkreta poesin, Öyvind Fahlströms manifest "Håtilla ragulpr på fåtskliaben", uttryckte en strävan efter att övervinna "minsta möjliga motståndets lag" och att ge "formen egna normer igen" (Fahlström 1954: 112, 113). Ifrågasättandet av konventioner och gränser ansågs leda poesin vidare. När Fahlström några år senare beskriver sin önskan att "Ordet självt blir en ny, sammansatt, flertydig, aldrig helt gripbar entitet" (Fahlström 1961: 28) går han ett, eller ett par, steg vidare utifrån Bööks uttryck: "Hvarje definition är en afgränsning".

Om vi studerar dikten "3:e hyllan" ser vi att den grundläggande romantiska idén om oåtkomlighet radikaliserats på så vis att det inte längre bara handlar om motiven, utan om själva mediet för poesin: språket, orden, bokstäverna.

3:e hyllan

dua u-and duande-du dunkardu ande munvåta-du
slumkvarter ihop sjunger
:ho-ihop under framsidan :ho-i-hop-du ho-and-op-i

samlade ljuvliga till
:en mun-ti-par-ill-kering skjutsar vals-ill ti

— — —
nu bäst som frågan vi kunde ju
måste han satt är ha vridit ur
vi och smackade om hingstarna innan dom
befria lyste ansiktet han smickrade nu är
oss upp någonsin spikat det på rosten

— — —
årens träffas släktingar-så vimsiga-dom kanske suga-samla
:hade hon och-vi sova-sen :jag-kan-få-på hop-nog-under
:lopp al-la-fem-vim-sen-ting :va-kan som-aml ans
(Johnson 1963: 11)

Orden plockas isär och sätts ihop på nytt, befruktar och, inte minst, underminerar varandra. Ett exempel på detta är att man kan läsa diktens andra strof vertikalt, och på så vis få fram den otvetydiga uppmaningen "nu [...] måste [...] vi [...] befria [...] oss". Denna vertikala läsning är ett bra exempel på utmaning av den typ av illa uppövad språkfantasi som Key-Åberg åsyftar i sin text. Samtidigt går inte hela dikten, eller ens hela strofen, att läsa vertikalt – utmaningen fortsätter. Key-Åberg beskriver orden i dikterna så här: "[...] som ett slags 'laddade' och på en mångfald sätt delbara partiklar, som ligger och spänner, rycker och trycker i diktens kraftfält". (Key-Åberg 1963: 487)

De konkreta poeter strävade efter att ifrågasätta och expandera det område som ditills konventionellt betraktats som poesins, med hjälp av permutationer och andra språklekar. Resultatet blev en "djärv, språklig alkemi" som "undandrar sig tolkning" (Olsson 1981: 67), helt i linje med många andra strävanden under 1960-talet, exempelvis Susan Sontags utrop i *Against Interpretation* från 1964 (i bokform 1966), eller John Cages zen-inspirerade ambition att upplösa gränsen mellan konst och liv.³

Anders Olsson benämner dessa drag, specifikt i Johnsons författarskap, som "kanske vårt bästa exempel på en spridningens och energins poetik" (Olsson 1981: 13). Dessa termer, tillsammans med ord som "expansion" och "alstrande", står hos Olsson i motsatsställning till ord som "totalitet", "harmoni" och "systematik". Det handlar om att motsätta sig den typ av rationalism som redan Böök vänder sig emot i sin uppsats. Olsson talar om hur det hos Johnson exempelvis är "principiellt omöjligt att dominera, att härska över" (Olsson 1981: 62) naturen, och även verkligheten. Att försöka innebär bara att man "stoppas upp flödet": "[...] själva dikten tenderar att bli ett slags 'natur', en skrift som inte låter sig infångas av

fastlåsta begrepp eller perspektiv. Dikten blir ett energisystem, som värjer sig mot bestämda gränsdragningar, placeringar och rubriker [...]" (Olsson 1981: 63).

Olsson ser, i Johnsons poesi, en strävan mot ett icke-begreppsligt mysterium (Olsson 1981: 64). Även detta påminner om Bööks formuleringar kring det romantiska, och även Olsson drar vid ett par tillfällen i sin text paralleller till romantiken (Olsson 1981: 68, 79).

Verkligheten som gränsöverskridning – "Spelvären! Lekarna!"

Under den andra halvan av 1960-talet, när den konkreta poesin levde en mer ljusskygg tillvaro, gjorde även Johnson det, åtminstone vad gäller bokutgivning.⁴ Han skulle dock återkomma 1973 med en ny diktsamling – *Skuggsång*. Denna bok, och de därpå följande, innebar delvis ett slags återvändande till den naturlyrik han skrev kring 1960.

Men ytterligare något hade hänt i författarskapet. Johnson verkade, via 1960-talets ifrågasättanden och öppnanden, ha nått ett slags *acceptans* inför det oåtkomliga – i detta skiljer sig hans 1970-talspoesi med stor tydlighet från 1950-talsdikterna. Den "harmoni" som Anders Olsson benämner ett icke-ideal i författarskapet har möjligen blivit del av ett ideal:

[...] Och själva
föränderligheten är stabil,
trygg och vanlig [...]
(Johnson 1976: 10)

I denna del av Johnsons författarskap påverkar detta perspektiv även subjektet, och dess position. I det tidigare nämnda föredraget beskriver han, med hjälp av en allusion till Hjalmar Gullberg, ett poetiskt ideal som låter landskapet förbli "ett själstillstånd: sitt eget". Han talar om att texten bör relatera till gränsen mellan de båda "oöversättligheterna" *betraktare* och *det betraktade* (och även identifiera sig med denna gräns): "Betraktaren i landskapet är på samma gång en delaktig och en utanförstående – en del av det ekologiska sammanhanget och en sorts landskapsarkitekt" (Johnson 1997: 49). Detta ideal syns tydligt i dikten "Spelvären! Lekarna!", från 1982, en dikt som verkar vilja likna *livet* – i all dess oåtkomlighet, oberäknlighet, obegränsning och mångtydighet.

Det är mycket energi i luften – och mycket ceremoni, mycket ritual, också i mitt beteende när jag kutar mellan spelplatserna. Fluktare till hundra procent. Odelaktig – intensivt "uppgående".
(Johnson 1982: 73)

Anders Olsson (vars bok publiceras året innan den aktuella diktsamlingen gavs ut) säger om en tidigare bok, *Tal till folket* (1975), att det hos Johnson, precis som hos John Cage, finns en strävan efter att "Verklighet och dikt glider över i varandra, tingen blir skrift, skriften blir ting, blir drift, avdrift, spår, urspårning, gren, förgrening . . ." (Olsson 1981: 87). Detta är karaktäristika som sedan vuxit sig ännu starkare i författarskapet under åren 1975-1982.

Johnson själv har sagt att en författares förtrogenhet med ett landskap – i hans fall landskapet i hembyn Saxdalen, Dalarna – tillhandahåller "ett slags 'alfabet' av uttryck, med vilkas hjälp man i någon mån kan skriva sig ut ur landskapet. [...] En sådan relation till ett landskap kan innebära att man måste beskriva den med en nästan religiöst klingande term: överlämnande" (Johnson 1997: 55). Detta innebär en acceptans av tingens ordning/oordning, som syns tydligt i "*Spelvären! Lekarna!*". Ett accepterande av att allt är oåtkomligt, att allt är obekrivbart och obegränsat, men ändå alltid handlar om gränser. Anders Olsson talar om ett "gränsmotiv" hos Johnson, som redan tidigt i författarskapet får "ett speciellt *språkligt* uttryck":

På samma sätt som man kan säga att gränserfarenheten som motiv innebär en *decentring* och försvagning av jagets ställning, kan man säga att Bengt Emil Johnsons språk alltid utmärks av en motsvarande *decentring*, ett sökande efter uttryck, former som inte utgår från ett fast centrum [...]" (Olsson 1981: 66).

Det är denna språkliga decentring som äger rum redan i Johnsons 1960-tal, och som fullföljs i och med decentringen av det poetiska subjektet under 1970- och 1980-talen. Tematiken kring den romantiska oåtkomligheten har smittat av sig på både språket och subjektet.

I en liknande decentring ifrågasätts även andra konventioner i "*Spelvären! Lekarna!*". Genrekonventioner, till exempel. Är det en naturessä vi läser, eller är det ett uppslagsverk om fågelspel, eller ett rent metapoetiskt stycke? Är det lyrik eller prosa – hur ska man förhålla sig till den raka högermarginalen?

En essä är det knappast, i konventionell mening, med tanke på hur radbrytningarna sätts i spel: "steg-/ rad" är definitivt något annat än "stegrad". Uppslagsverk? Visst, men den del av texten som verkar vara citerad ur ett uppslagsverk får helt andra konnotationer när det handlar om "syn-/ kronisering" än om "synkronisering". Jag skulle vilja hävda att denna genredcentring implicerar att frågan om genre är irrelevant och felställd, att det relevanta snarare är att gränsen mellan konst (som den konventionellt uppfattats i den diskurs 1960-talets uppror vände sig emot) och liv upphävs, i John Cages anda.⁵

I sitt förord till Atterbomutgåvan från 1979 skriver Johnson bland annat att han främst ger ut Atterboms dikter för att hjälpa till med att "etablera kontakt med oss själva och vår egen tid":

Vilken alls inte saknar beröringspunkter med romantiken. Jag tror att vi kan känna igen oss bland annat just i bråttigheten, anhopningen av idéer och motiv från många skilda håll, övertagandet av sådant som driver omkring i strömmen: i det avseendet var romantiken pluralistisk som vår tid. (Johnson 1979: 12)

Och i den dikt vi nu studerar, utgiven tre år senare, är det just denna typ av bråttighet, eller pluralism, som är det centrala, men nu situerad i en tid där konstsynen är en annan, där ifrågasättandet av gränser och konventioner spridit sig även till andra nivåer av texten. Diktens huvudmotiv, fåglarnas parningslek, handlar om befruktande, om sammansmältande, och är därför på väg mot den gränserfarenhet som Anders Olsson talar om i Johnsons författarskap – en gränserfarenhet som knappast kan bli tydligare än i bilden av svarthakedoppingarna:

Och de två är varandras spegelbilder – vänder sig mot varann, från varann, dansande på ytan. Virtuost behärskar de själva ytan, den blir påtaglig och fast de svävar en tum över själva vattnet – virtuost balanserar de, speglade varann och sina spegelbilder på själva gränsen mellan luft och vatten. (Johnson 1982: 73f.)

Var går, för övrigt, gränsen mellan dikten och motivet i detta fall, eller mellan dikten och läsaren? Och är det fågeln eller dikten som, i diktens tredje strof, kastar sig "vidare bakom / nästa skogsudde..." (Johnson 1982: 73)? Är det dikttaget, dikten, eller läsaren som i andra strofen är "Fluktare till / hundra procent. Odelaktig – intensivt 'uppgående'" (Johnson 1982: 73)?

Jag hävdar att det är Johnsons ambition att läsaren ska ställa sig dessa frågor, och märka att frågorna är betydligt mer intressanta än svaren, att svaren kanske till och med är oåtkomliga, varför dikten också slutar med ett eko av John Cage, i orden "Detta är verklighet". För Johnson är verkligheten den totala gränsoverskridningen.

Skärp blicken mot vidseende: fokus var en alltför lättköpt triumf! (Johnson 1978: 16)

- ¹ Andra ord Böök använder för att beskriva och precisera detta fenomen är "oöverskåd-
lighet", "outtömlighet" och "oändlighet".
- ² Både Bengt Höglund (1996: 96 ff.) och Leif Nylén (1998: 112) berör denna självbild.
- ³ Denna tanke framförs till exempel i tredje delen av hans "Composition as Process" från
1958, där han skriver att "CONTEMPORARY MUSIC IS / NOT SO MUCH ART
AS IT IS LIFE AND ANY ONE MAKING IT NO SOONER / FINISHES ONE
OF IT THAN HE BEGINS MAKING ANOTHER JUST AS PEOPLE / KEEP ON
WASHING DISHES, BRUSHING THEIR TEETH, GETTING SLEEPY, / AND
SO ON" (Cage 1961: 44). Men det är över huvud taget något som präglar hans konst-
syn på ett påtagligt vis.
- ⁴ Johnson arbetade under dessa år mycket med elektroakustiska experiment och så kallade
text-ljud-kompositörer – ett konstutövande som jag, av utrymmesskäl, valt att
inte gå in på här. Hans sista konkreta diktsamling var *Släpkoppel* från 1967.
- ⁵ Johnson har vid upprepade tillfällen, genom hela sin karriär, hänvisat till John Cage
som en stor konstnärlig förebild. Här ett sådant tillfälle: "Enhet är inte detsamma som
entydighet. Det entydiga är artificiellt: världen, naturen är inte entydiga. Därför finns
det konst som arbetar med det obestämda [---]. Därför finns John Cage" (Johnson
1989: 43).

Litteratur

- Böök, Fredrik, "Det romantiska. Försök till en psykologisk definition", *Samtiden. Tidskrift
för politik, litteratur och samfundsspörsmål*, Gerhard Gran (red.), Kristiania 1912, s. 441-450,
490-501.
- Cage, John, *Silence*, Middletown 1961.
- Fahlström, Öyvind, "Bris", *Rondo*, 1961: 3, s. 24-32.
- , "Hätila ragulpr på fåtskliaben" (1954), *Öyvind Fahlström i etern—Manipulera världen*, Ted-
dy Hultberg (red.), Stockholm 1999, s. 109-120.
- Höglund, Bengt, "'TINGTJUT' och 'känsliga vantar ... i tårtgasen'. Bland purister och
makaroniker, anafoniker, anagrafiker och parasemiker i konkret och experimentell dikt
från åren kring 1960", *60-talets två ansikten*. Poesifestivalen i Nässjö, Jönköping 1996.
- Johnson, Bengt Emil, "Det obestämbara underbara", *Stycken*, Hedemora 1989, s. 43-49.
- , *Efter vanligheten*, Stockholm 1978.
- , *Hyllningarna*, Stockholm 1963.
- , "Inledning", *P.D.A. Atterbom, "Och är ej dikten den egentliga naturen?"*, Stockholm, 1979,
s. 7-13.
- , "Naturen som livsrum", *Naturen som livsrum. Ekologiska perspektiv i modern litteratur och
bildkonst*, Hans Henrik Brummer & Allan Ellenius (red.), Stockholm 1997, s. 46-63.
- , ". . . och ingen mer", *Ultima. Tidskrift för litterär debatt*, 1958: 1, s. 1.
- , *Släpkoppel*, Stockholm 1967.
- , *Rötmånad*, Stockholm 1976.
- , *Tål till folket*, Stockholm 1975.
- , *Upprört*, Stockholm 1982.
- Key-Åberg, Sandro, "Ord som ting", *Bonniers litterära magasin*, 1963: 6, s. 485-491.

- Magnusson, Jan, "Visionens makt och femtitalets nyromantik", *Bo-Lövens sort: romantisk
modernism och estetisk funktionalism i femtitalets poesi*. Skrifter utgivna av Litteraturveten-
skapliga institutionen vid Göteborgs universitet, nr 32, Eva Lilja & Jan Magnusson
(red.), Göteborg: 1998, s. 17-43.
- Nylén, Leif, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsö-
verskridningar i det svenska 60-talet*, Stockholm 1998.
- Olsson, Anders, *Mällden mellan stenarna. Litterära essäer*, Stockholm 1981.
- Sontag, Susan, *Against Interpretation*, New York 1966.

GRÆNSER FOR GRÆNSEOVERSKRIDELSE HOS JOHANNES V. JENSEN

Aage Jørgensen
Mårslet, Danmark

Det vil næppe komme som en overraskelse, om jeg indledningsvis gør gælden-
de, at et hovedmotiv i Johannes V. Jensens forfatterskab er spændingen mellem
veen ud og veen hjem. Det gælder i banal fysisk forstand, at han som den store
rejsende, han var, overskred den ene grænse efter den anden. Skriverierne i
den forbindelse kan man opfatte som led i et oplysningsprojekt, – som han selv
pointerede: ethvert forfatterskab er henstillet initiativ, man skriver, fordi man i
sidste instans vil påvirke og fremkalde handling. Jensen ville som bekendt lære
sine læsere, som repræsentanter for menneskeheden, at tænke udviklingsmæs-
sigt.¹ Formidling af viden om forskelle i udviklingstrin og om de sammenhænge,
som man kom til erkendelse af som baggrund for forskellene, skulle tjene dette
formål. Bestræbelsen bestemte hans liv og gjorde rejsen til et væsentligt person-
ligt anliggende. Dog efterhånden med præg af rutine og repetition.²

Og helt grundlæggende var idealet for Jensen en verden og et liv uden mod-
sætninger. På den anden side var sagen jo ikke ukompliceret, for så vidt som
der vitterligt for ham at se eksisterede et udviklingshistorisk betinget modsæt-
ningsforhold mellem syd og nord. Folkene i Sydeuropa var indolent degenere-
rede, mens folkene i Nordeuropa var aktivt agerende, verdenserobrende. Når
nordboen rejste sydpå og mødte folk, som han udviklingsmæssigt var kommet
på afstand af, da han havde valgt kampen ved bræranden, mens de havde valgt
livsnydelsen under solen, indebar det allerede en svækkelse, der kunne gå hen
og blive skæbnesvanger, således som den jo blev det for kimbrenne. Rejste nord-
boen derimod vestover, til den nye verden, blev han deltager i teknologiudvik-
lingen, bidrager til ekspansionshistorien, osv.³

Om man skærer det ideologiske væv bort, drejede det sig dybere nede om
de impulser, der satte Johannes V. Jensen i drift mod fjerne steder og fjerne tider
og kaldte ham hjem igen med usvigelig sikkerhed. Hvad var det han rejste ud
for, eller flygtede fra, og hvad legitimerede bevidsthedsmæssigt det forhold, at
hjemveen tog over? I hvilket punkt satte modbevægelsen ind? Var det, når han

havde nået målet for rejsen, om der nu var et sådant, eller var det tværtom, når
det blev klart for ham, at målet var uopnåeligt? Og hvad har dette alt sammen
med grænser og grænseoverskridelse at gøre? Og hvis nu grænseoverskridelse
var målet, hvad trak så grænsen for grænseoverskridelsen?

Jeg vil til en begyndelse sige lidt om *Introduktion til vor Tidsalder*, et ambitiøst
og mislykket værk udgivet i 1915, om en todelt verdensomrejse, foretaget lige
inden krigen, og således egentlig en utilsigtet rapport om "Die Welt von Ge-
stern".⁴ Johannes V. Jensens udve retter sig, som også, da han gjorde turen første
gang, i 1902-03, mod menneskeheden formodede udspring (urhjem) og er for
så vidt en hjemve. Naturligvis eksisterer den oprindelige primitive tilværelses-
form ikke i og for sig, kun i afledning. Oprindeligheden er en uopnåelig drøm,
"det civiliserede Menneskes faktiske Hjem er *Storbyen*" (344).⁵ Opgaven under
1913-synsvinkel er "at bringe Menneskeheden ud over den forældede Indde-
ling i Nationer der er og vil være Aarsag til Rystelser og ulykkebringende Krige
saalænge den bestaar" (346). Nationsbegrebet er en vilkårlig konstruktion, kri-
gens moder, og grænseoverskridelse for så vidt en potentielt fjendtlig handling.

Racebegrebet er for Jensen reellere end nationsbegrebet. Racen er grænse-
overskridende. Med *raceteorierne* derimod er det en anden sag, de er i politisk
anvendelse odiøse, ja, farlige, f.eks. om man, som det skete i Tyskland allerede i
den wilhelmske periode, søgte "paa Grundlag af Begrebet Race at rejse et spe-
kulativt Fort der skulde værne den germanske Kultur mod Resten af Menne-
skheden, dog i Særdeleshed Jøderne" (347). På dette sted vedgår Jensen, at han
selv "en Overgang" har bekendt sig til denne lære, som han altså nu undsiger.

Håbet for menneskeheden og fremtiden beror på, at individet har mulighed
for at "udfinde Berøringspunkter i sit Væsen ogsaa med andre Racer end sin egen
og ende med at gaa op i dem alle" (347). Det nye kodeord til grænseudviskning
er imidlertid *krydsning*. Jensen beder om tilladelse til at hævde uaturens og ud-
viklingens eget standpunkt, "hvor man ikke deler Jordens Befolkning i tre eller
flere Grupper hvoraf man ønsker sig *dem* sat til Side man ikke netop selv hører til"
(348). Raceundersøgelsens mål bør være "at bringe Menneskebestandens forskel-
lige Elementer nærmere til hinanden og potensere deres Værdier" (348). Det jø-
diske folk, i sig selv "Naturens fornemste Forsøg", på raceblanding, altså, udgør et
værdifuldt dynamisk element ikke mindst i tysk samfunds- og kulturudvikling.

Dette er Introduktionens konklusion og vision. Selve fremstillingen er en
forunderlig blanding af inspireret iagttagelse og forvrøvlet sludder. Jensen er
stadig parat til at underskrive Rudyard Kiplings forestilling om, at den hvide
mands teknologiske overlegenhed legitimerer "hans Klasseoverhøjhed i Østen"
(135), symboliseret ved, at han i Singapore, hvor udviklingen boomer, sidder

forrest i sporvognen. Vil man udviklingen, hvad de europæiske imperialister jo vil, må man også tage byrden på sig, "White Man's Burden". Krigen gjorde imidlertid Jensen betænkelig ved den imperialistiske chauvinisme og førte til en nedskrivning af Kiplings aktier. Betænkeligheden lå som undertone allerede i den lille bog, han i 1912 havde udgivet om den engelske Nobelpristager.

Jeg har dvælet ved disse sager med henblik på afbalancering af forsøg i tidens løb på at spidde Johannes V. Jensen som arg imperialist og syg racist. Det sande er, at han som barn af tiden havde anparter i dens begrænsninger og fordomme, men problematiserede både imperialismen og racismen og distancerede sig fra al distinktiv anvendelse af raceteoriene, og at han for resten hverken var antropolog eller en stringent tænker. Specielt hvad angår jøderne repræsenterer han en markant deviation fra samtidig mainstream. Synspunktet generaliseres endda og bliver til Jensensk humanisme. I *Æstetik og Udvikling* (1923) motiverer han, at han som sit bomærke valgte triskelen:

Triskelen er et Solmærke og Ildtegn, en anden Form for Hagekorset, knyttet til den hellige Ildboringskunst, et Frugtbarhedssymbol, Ildens Undfangelse, meget direkte forstaaet af den primitive Mand, siden udvidet over i andre Symboler, Hjulet, Solen, Rotationen, Universet, Menneskeaaanden; og alle Symbolerne under et er det jeg har valgt i det Bomærke jeg bruger. Hagekorset valgte jeg ikke, det er knyttet til Forestillinger om et arisk Begreb som jeg ikke tror paa og til halvdannede Raceteorier, Konkurrence-Antropologi, Hadets Sæd, jeg ikke deler.

Triskelen som Symbol fører ind i en aldeles omfattende Verden. Det rummer i Dybden den opadstigende Verdensforklaring, lige fra Urmandens første Kunster og Fortolkninger deraf, til vor egen Tids Syn paa Himmelsystemet, Ild og Omdrejning; og i Bredden gaar det tværs over Nation, Sprog og Race, over alle geografiske Grænser, lige ind til Arnen, hvor Mennesket bor og hvor Mennesket koger og varmer Hænderne over en Ild; det er din Broder. Med saa simpelt et Tegn for Øje kan man øve sig i aldrig nogensinde at udelukke Nogen fra den Arne man holder Ild paa selv. (114f.)

Triskelen symboliserer for så vidt grænseoverskridelsen eller rettere grænseløsheden. Hagekorset symboliserer det stik modsatte, afgrænsningen, udgrænsningen, indkapslingen, selvtilstrækkeligheden, hadet mod "det andet", dvs. de andre, jøderne, f.eks.⁶ Om dem mente Johannes V. Jensen som nævnt, at de bidrog til en sund udvikling, socialt som kulturelt.

Johannes V. Jensen betragtede det som bekendt som sin opgave at fremme et darwinistisk syn på tilværelsen og udviklingen. Og hans udviklingslære er vel at mærke humanitetsforpligtet, ulig hvad han kaldte "den daarlige Darwinisme".

Hans modne forfatterskab har langt hen karakter af poetisk anskueliggørelse af darwinismen snarere end af videnskabelig forpligtet udlægning. Også i evolutionsskrifterne udfoldes den gerne billedligt, så også de forlenes med et anstrøg af myte. En central formulering fra *Introduktion til vor Tidsalder* er ligefrem en indskrivning af menneskelivet i en mytisk dimension: "Den hele Jord og alle Mennesker fra Urtiden og op til os selv, det er et eneste stort Nu, og i det henrykte Nu er Evigheden. Jo mere dødeligt man anlægger sit Liv jo nærmere er man Midten og Evigheden." (170) En anden indkredning (blandt mange andre) går ud på, at udviklingslæren egentlig er "en Rettesnor for human Vandel, de nedre Trin erkendt og holdt nede".

Pudsigt nok var det læsning i et af Jensens ubetydeligste udviklingsskrifter, *Folkeslagene i Østen*, der fik Nobelkomiteens formand Per Hallström til at skifte sind, efter at han i knap 20 år havde stræbt efter at holde ham fra fadet. Historien om "Den polynesiske Vandring" havde bevist for ham, at fremskridtets apostel var "digter nok og efterhånden også menneske nok" til at have sympati for skønheden i den af udviklingen overhalede primitive verden. Vildmanden havde fundet hjem til den klassisk-harmoniske dannelse. På den baggrund kunne man tildele ham den noble pris, og på den baggrund kunne et af modstandsbevægelsens blade lykønske ham med den og se frem til, at han efter besættelsen ville bidrage til, at menneskenes virkelighed ikke viger for "en anstrengt og selvglad Danmark". Dette sidste var nok for meget forlangt!⁷

Paradoksalt nok, at Johannes V. Jensen, der udgrænsede nationsaspektet og jo tillige den konfessionelt forankrede religiøsitet, kan opleves så "dansk", som tilfældet er. Hvorfor blev han ikke selv udgrænset, således som den konservative kritikerfalanks ideligt forsøgte det, især efter hans død, da det var blevet gratis at lange ud efter ham?

En del af det næppe enkle svar beror nok på, at Johannes V. Jensen simpelt hen satte en ny standard for dansk sprogudøvelse. Ubestrideligt knytter der sig til sproget forestillinger om afgrænsning. Ofte har sproget været indkaldt til legitimering af nationsgrænser. Men når Jensen i 1942 udtrykker håbet om, at dansk må bestå, er det, fordi der for ham ikke ligger nogen begrænsning i at tilhøre et lille sprogområde, det giver tværtom mulighed for "en Udvidelse af den aandelige Horisont". I lidenheden ligger der en udfordring: passér grænsen og gør dig bekendt med verden. Titlen er "Tak til Sproget". Sproget kunne passende takke igen, i betragtning af, hvor fornemt han mestrede det, og hvor meget han elskede det.

Selvtilstrækkelighed er en Jensen'sk dødssynd, så sprogundervisning må der til, og jo før i livets skole, jo bedre. Og netop med henblik på at fjerne grænser,

først uligheden mellem almuefolk og "de fine": "vil man Klasse og Kaste til Livs i Roden skulde man begynde med at lære alle Børn Sprog, paa Landet saavel som i Byerne. Spændingen mellem Landet og Byerne beror dybt ind ikke paa andet end en Sprogforskel."⁸ Også i forhold til udlændinge gælder dette, – og lad så gå, at Jensen her som så ofte ganske naivt ser bort fra diverse økonomiske, sociologiske og ideologiske faktorer.⁹

En vigtigere grund til, at Johannes V. Jensen erkendes som meget "dansk", er formentlig, at han i modsætning til f.eks. Kaj Munk fremmanede et harmonisk billede af det danske land og formanede om, at man tog vare på det og agtede de slægter, der havde bygget det op.¹⁰ Lad mig et øjeblik vende tilbage til den rejse til Østen, hvis afkast jo altså var en introduktion til tidsalderen, der ved krigens mellemkomst fik epilogisk karakter, – mere specifikt til problemet om, hvor i snævrere forstand udve bliver til hjemve. Det skal vise sig at have at gøre med Jensens begreb om det danske eller nordiske. Han hører en nat i Peking "en kendt Lyd der farer mig i Sjælen", lyden af vildgæs på træk nordover (232). Således opfordret ender han rejsen i den nordiske natur, der virker "som selve de Saliges Opholdssted i Forhold til Underverdenen dernede". Konkret ender rejsen i Stockholm, ude på Skansen, hvor elgen "kommer glidende og vejrer med den tykke Mule, der ser saa følsom og sorgfuld ud, den lægger Mulen i min hule Haand, den er blød, lodden og kølig som Nattevinden, og jeg ser de stumme Øjne, som staar fulde af Dug og Dunkelhed. / Da løber Hjertet over, af de lyse Nætter og Træernes Kærtegn og Norden og Alnaturen og det som ikke kan siges." (308)

Man fornemmer, at der er gået myte i sagen. Og det sker oftere i forfatterskabet, at det præcist er længslen efter "den nordiske lyse Nat", eller det frembrydende forår, der kalder ham hjem eller får ham til at kalde sine fiktionsfigurer hjem. Hvis udlængslen afstedkommer grænseoverskridelsen, er hjemlængslen forankret i dette enkle: forårets kalden. Et par tekster kan få lov at repræsentere de mange, der er: "Sømandsvise" er skrevet ud for Tunis ind under jul 1925. I den oprindelige artikelsammenhæng angiveligt til brug for bl.a. en ung gast iagttaget i skibets kabys med pen i hånd, men også med åbenbare formuleringsproblemer. Digtets jeg stævner mod syd og sol, men selv i balsamisk vejr kan palmerne jo slippe deres frugt og bringe død. Men når løvetanden blomstrer langs sjællandske grøfter og pinseløvet bryder frem, da lover han sig atter hjem(me).¹¹ "De danske Skuder" fremstiller den samme bevægelse, men uden samme *drive*. Jeget opfordrer ved efterårsjævn døgn skuderne til at "sætte Stævn mod Sø og Blæst". Men når pinsesolen tager til at skinne, nu på Fyn, er det tid til hjemkomst.¹² Endelig er "Danmarkssangen" decideret skrevet til for-

løsning af de følelser, man rammes af, når man står Sundet ind, på vej hjem fra den brogede verden, som sjælen stunded og stadig stunder imod. Ofte blev den holdt tilbage af en røst "som Vindens Rislen i Danmarks Korn". Og ikke blot de milde kvinder drager, det gør også de dybe minder, fædrenes spor, som de har indskrevet sig i landskabet: de gamles grave på horisontlinjen især.¹³

Det er i al beskedenhed min påstand, at den figur i sin rørende enkelhed taler til dybe lag hos Jensens brugere. Det forklarer, hvorfor debatterne om en "rigtigere" fædrelandssang end Oehlenschlägers uvægerligt ender med at stå mellem H.C. Andersens "I Danmark er jeg født" og Johannes V. Jensens "Hvor smiler fager den danske Kyst".¹⁴

Hjemveens ultimative motor er altså pinseunderet i verdslig bemærkelse, naturens opstandelsesfest. Kristendommen kunne Johannes V. Jensen ikke bruge til så meget, dér satte han grænsen! Livets mening var livet selv levet intenst i pagt med naturen. Evigheden lå i fortsættelsen gennem slægten. Døden blev således håndterlig, men forblev jo ikke desto mindre en varm kartoffel. Det spørgsmål, som Kirsten Smed havde bokset så meget med, at hun var endt i sindsformørkelse, ophørte ikke for hendes kendinge, før også de havde bedt sig undskyldt og var faldet til ro under trækorsene på Gråbølle kirkegård. "Kirstens sidste Rejse" skriver sig fra 1901, og "Kirken i Farsø" fra 1903 udvikler temaet: "De fleste af de gamle, jeg kendte, er faret hen. Den Ring, der i sin Tid holdt min Tilværelse sammen, er brudt i Stykker." Formuleringerne er tilnærmelsesvis enslydende.¹⁵

"Kirken i Hardanger", et digt fra 1923, rummer et ekko. Talen er om den gamle kirke i Eidfjord i Hordaland Fylke ved Hardangerfjorden. Når det i strofe 3 anføres, at "Dalens Trætte" er lagt til hvile på kirkegården, og at et trækors oplyser: "Her hviler Guro Thoresdatter, / Sov sødt i Fred! Vi mødes atter!", så omskriver Jensen en indskrift på et jernkors, som stadig findes: "Kone Guro Torsdotter Sæbø [1848-84; ...] Elsket og savnet, hos Jesus vi samles."¹⁶

Johannes V. Jensen søgte bistand hos Oehlenschläger, som også tog livtag med problemet. "Lær mig, o Skov, at visne glad", havde han bedt. Og så vidt kom han dog immervæk, at han på dødslejet kunne bede om at få sit eget Sokrates-skuespil læst højt. Også Jensen lærte det vel efterhånden. Spørgsmålet blev nedtonet, han indså sandheden i sin egen formaning til Columbus: "der er ingen Gud i de rasende Bølger", og begreb, at "Liv er Liv, i Dødens Mund".¹⁷

Der var andre almene vilkår end døden i Jensens liv. En grænse, som han kun i fantasien kunne overskride, er den mellem kønnene. I det store digt "Som Dreng skar jeg Skibe...", skrevet i 1931, og oplæst af digteren selv på 70-årsdagen i 1943, fortæller han, hvad han nåede og ikke nåede at se og opleve. Bl.a.

nåde han ikke at se bjerget Gaurisankar og et skær i Sydhavet, hvor kun albatrossen har sat sin fod, og ikke heller at gifte sig med alverdens kvinder uden undtagelse, og ét ønske nærede han, som slet ikke kunne opfyldes: "selv at være et Fruentimmer", – "vakker", "i Vinden mellem Mandkønnet", at blive "krøllet uigenkendeligt af et Karlfolk". Over for denne platoniske forestilling om den evigt savnede anden halvdel sætter virkeligheden ind, og digtet lander hos de stilfærdigt bedårende danske kvinder.¹⁸

Johannes V. Jensen mødte også æstetiske grænser – og trodsede dem raskvæk. Genremæssigt er det påfaldende, så vanskeligt det er at rubricere værkerne. *Kongens Fald* er en roman, der flittigt standser op på lyriske rastepladser, gentager sig frem for at udvikle sig, antager mytisk karakter. *Den lange Rejse* er én stor, grandios udfoldet myte, men jo officielt en roman eller romancyklus, og som sådan uden alt det, der traditionelt holder episke konstruktioner sammen. Den for resten sparsomme prosalyrik foregribes af lyriske prosastykker. De talrige artikler (ofte aviskronikker) blev sammenbragt i mytebind, og tilmed insisterede Jensen på denne genrebetegnelse som sin ejendom, som H.C. Andersen havde patenteret betegnelsen "eventyr"; dog – ved vejs ende lancerede han betegnelsen "Myter og Beskrivelser" og tillagde, at den såmænd kunne gælde hele forfatterskabet. Et digt som "Som Dreng skar jeg Skibe...", holdt i en nordisk streng form fjernt fra de skelsættende prosadigte, udfordrer grænsen mod selvbiografien. Mere overordnet går der i produktionen en skillelinje mellem lyrikken og mesteparten af, hvad Jensen i øvrigt skrev; lyrikken forekommer mere "ren".¹⁹

I Johannes V. Jensens barndom stod der syd for Farsø en vejviser, som markerede den kendte verdens grænse, men som jo samtidig viste ud over den. Himmerland tilhører allerede i himmerlandshistorierne en svunden tid, de sætter den et minde, den moderne tid havde meldt sin ankomst. I "Wombwell" melder den sig i form af et cirkus ledet efter økonomiske rationalitetsprincipper, uden den agt for mennesker og dyr, som trods alt kendetegnede det gamle bondesamfund. Efter forestillingen er det, at Dr. Elkærs søn Einar oppe fra toppen af lynghøjene ser en skinnende stribe derude i morgengryet – havet, der kalder på ham.²⁰

Jensen tog som bekendt parti for den moderne verden, men forbeholdent, skønt det ofte lød anderledes. Poul Bager har for nylig bemærket, at han i 1925 på Hardangerviddens besøgte en boplads højt oppe over Simadalen – en verden, der bragte hans eget svundne Himmerland i erindring. 13 år senere var han på de samme kanter (nu som bilist) og måtte da, med alderens ret, sende sin søn derop for at se, om alt endnu var ved det gamle. Hvad det for så vidt var, som et par ældre søstre og en sindsforstyrret søn sad tilbage, – mens amerikaniseringen

ellers var i færd med at forvandle Norge til et moderne industriland tillagt et prægtigt friluftsmuseum.²¹

Jo, Jensen havde forladt Himmerland for bestandigt. Ikke desto mindre måtte han derop engang hvert forår. "Jeg har en Verden liggende under den blot tilsyneladende derovre", bemærkede han i en tekst fra 1910.²² Albert Naur fortæller i en kronik, at de engang sidst i 1930'erne sammen tog derop, en bidende kold tur på motorcykel ind under jul. Da de kom til vejviseren, og Jensen fik "set", styrede de atter sydover.²³ Tilbage mod den moderne verden. Vejviseren viste kun den vej og udspillede sin rolle i og med, at den gamle verden forsvandt.

- 1 Jf. "Grundtanken i mit Forfatterskab" (filmoptaget 1947, facsimileudgivet 1968), i: *Et Spring ind i et Billede. Johannes V. Jensens mytedigtning*, 2000: 200-01, samt "Selvbiografi" (skrevet til Svenska Akademien), i: *Gyldendals Julebog 1951: Johannes V. Jensen*, 1950: 21-22.
- 2 Jf. Lars Handesten, *Johannes V. Jensen. Liv og værk*, 2000: 347-50.
- 3 Jf. Aage Jørgensen, "Bedre er Sjæl end Sol". Romansk kultur i Johannes V. Jensens optik", i: *Der Norden im Ausland – das Ausland im Norden. Formung und Transformation von Konzepten und Bildern des Anderen vom Mittelalter bis heute*. 25. Tägung der IASS (International Association for Scandinavian Studies) in Wien, 2.-7.8.2004, Wien 2006: 336-47.
- 4 *Introduktion til vor Tidsalder*, 1915; citeret efter 3. ændrede udg., 1929. Tilføjet er kapitlerne "Kvinden i Kina" og "Asiater og Evropæere", udgået er kapitlet "Krigen".
- 5 Jf. *Skovene*, 1904, hvor jeget til allersidst ankommer til San Francisco, "den Verden, hvor jeg hørte hjemme, Civilisationens tordnende Skove af Sten og af Jærn" (7. udg., 2001: 207).
- 6 Jf. Erik M. Christensen, "Triskelen", i: *Jorden og Lyset. Katalog til Statsbibliotekets udstilling om Johannes V. Jensen*, 2006: 67-73.
- 7 Jf. Aage Jørgensen, "Johannes V. Jensen (Litteratur 1944). '... digter nok og efterhånden også menneske nok ...'", i: Henry Nielsen & Keld Nielsen (red.), *Nabo til Nobel. Historien om tretten danske Nobelpriser*, 2001: 172-99 og 515-19 (citerer: 184 og 192).
- 8 Jensen var ikke meget for dialektdigtning, endsige for provinsielle træk i sprogudvekslen. Signalværdien var simpelthen forkert.
- 9 Kulturelle begrænsninger finder man adskillige eksempler på hos Johannes V. Jensen. F.eks. pointerer han i en artikel om "Faglig og universel Dannelse", at visse færdigheder – matematik, musik og poesi – beror på særegenskaber; de skal derfor ikke gøres til del af den universelle dannelse. Musik havde den tinnitusplagede Jensen det særlig skidt med, især med "den kvalmende og fordærvede Saksophonssuppe der kommer til os fra Amerika". Det syn på jazz var som bekendt vidt udbredt i mellemkrigstiden. – Også i forhold til den moderne kunst blev en skillelinje trukket op, nemlig mellem de oprindelige impressionister (Manet, Renoir, Sisley) og efterfølgerne (Cézanne, van Gogh, Matisse, Picasso), der måtte høre for, at de forfaldt til "Provokationskunst". Hos den malergruppe, som kaldes Fynboerne, fandt han ly mod modernitetens formløse udfoldelser.

- ¹⁰ Kaj Munk gav "Danmarkssangen" modspil, da han i 1943 skrev "Danmarkssang" ("Danmark, Land af Hav og Himmel") og "Hvor mørkt, hvor stort" ("Hvor mørkt du ligger, du danske Kyst"). Jensen skildrer landet som "harmonisk, smilende, venlig, gæstfri over for de fremmede", Munk skildrer det "som de barske elementers modsætningsfyldte rige, der kan modstå det, som kommer udefra" (Thorkild Borup Jensen, "Besættelsestidens digte og sange som udtryk for national oplevelse og bevidsthed", i: *Dansk identitetshistorie*, bind 4: *Danmark og Europa 1940-1990*, 1992: 60).
- ¹¹ "Sømandsvise", i: Johannes V. Jensen, *SD1*, 2006: 266-67 (oprindelig i artiklen "Paa Søen", *Berlingske Tidende* 24.1.1926). [*SD1* = *Samlede Digte*, bind 1, 2006; til dette bind, tekstbindet, 682 s., knytter sig *SD2*, kommentarbindet, 452 s.]
- ¹² "De danske Skuder", i: *SD1*: 238-39 (oprindelig i tidsskriftet *Vikingen*, november 1924: 7).
- ¹³ "Danmarkssangen", i: *SD1*: 261-62 (oprindelig i *Aarets Højtider*, 1925). Jf. Aage Jørgensen, "Johannes V. Jensens Danmarkssang – en teksthistorie", *Rotunden*, nr. 20, 2004: 3-18.
- ¹⁴ Det er almindeligt, at fædrelandssange fremmaner et fjendebillede eller i det mindste opridser en kontrast mellem andre lande og "os". Det gør "Danmarkssangen" ikke. H.C. Andersen gør det med forsigtighed ("Danmark, mit Fædreland", 1850). Shu-Bi-Dua gør det med sarkastisk vrængen: "de varme lande er noget lort" ("Danmark", 1978).
- ¹⁵ Citatet stammer fra "Kirken i Farsø" (*Himmerlandshistorier*, 1995: 388).
- ¹⁶ "Kirken i Hardanger", i: *SD1*: 217. Digtets datering, "Vik, 9. Juli 23", antyder, at Johannes V. Jensen har rastet i bebyggelsen Vik sydvest for Eidfjord. Ved senere lejlighed, i rejsebogen *Nordvejen* fra 1939, findes et foto af kirken, hvor billedteksten er misvisende: "Kirken i Vik."
- ¹⁷ "Lær mig, o Skov! At visne glad", i: Adam Oehlenschläger, *Eremiten. Digtninger, Anden Deel*, 1813, jf. *Den danske Salmebog*, 2002: nr. 537. "Columbus", i: *SD1*: 23-25 (oprindelig i remanen *Madame D'Ora*, 1904: 169-71).
- ¹⁸ "Som Dreng skar jeg Skibe ...", i: *SD1*: 285-91 (oprindelig i *Den jyske Blæst*, 1931: 7-17).
- ¹⁹ Om forfatterskabets relative *urenhed*, se Stefan Iversens forord i: *Kraftlinjer. Om Johannes V. Jensens forfatterskab*, 2004: 7-12.
- ²⁰ I den artikel om "Vejviseren", som Jensen offentliggjorde i 1940, et par dage før den tyske invasion, er alle spor borte: "Saadan er et gammelt Himmerland udslettet af Jorden, og et nyt kommen i Stedet." (*Himmerlandshistorier*, 1995: 383.)
- ²¹ Poul Bager, "Selv bjergene rinder ud. Johannes V. Jensen og Norge", i: Poul O. Andersen & Knud Michelsen (red.), *At rejse er at skrive*, 2006: 198-225 (især 219-24).
- ²² Artiklen "Dansk Natur" i *Riget's* julenummer 1910, optrykt som "Fyenske Billeder" i *Myter. Fjerde Samling*, 1912: 71-103 (citater: 83).
- ²³ Albert Naur, "Vejviseren på heden", *Politiken* 12.10.1964. – Det var på vej hjem fra et andet sådant besøg, hos farbroderen Bette Jens, at digteren udtalte: "Himmerland – det har aldrig eksisteret – det er noget jeg har fundet på."

HERMAN BANG OCH GRÄNSER

Axel Lindén

Uppsala universitet

Denna text handlar om gränser och den danske 1800-talsförfattaren Herman Bang. Den fråga som ligger till grund för mina resonemang är så enkel som: Vad är en gräns? Mitt tillvägagångssätt är att rent fenomenologiskt beskriva begreppet gräns. Herman Bangs författarskap och levnadsöde visar sig ge intressanta uppslag för beskrivningar av begreppet gräns. Herman Bangs författarskap och levnadsöde kan sägas låta gränser framträda. Till slut blir det också en beskrivning av Herman Bang, trots att det egentligen inte ingår i min grundläggande frågeställning. Detta är en viktig metodologisk poäng – analysen handlar inte om Herman Bang, den handlar om gränser.

Jag börjar min beskrivning med gränsen mellan olika nationer eller territorier. Detta är en påtaglig och tydlig form av gräns. Den kan ritas ut med stor exakthet på kartor och har en konkret motsvarighet i verkligheten, ibland markerad med tultjänstemän, taggtråd och murar.

Danmarks nationsgränser står i en speciell relation till Herman Bang. Bang föddes 1857 på ön Als, som ligger i det som har kallats Nordslesvig på södra Jylland. 1864, när Bang var sju år gammal, förlorades detta landområde i ett nederlag mot tyska krigsmakter. Als och Nordslesvig blev sedan formellt danskt igen 1920. För Bang, som avled 1912, var emellertid barndomens ö bokstavligen för alltid förlorad.

Bangs ursprung och barndom kom att ligga bortom en gräns – nationens gräns. Denna gräns tycks på flera sätt gripa in i Bangs författarskap. Flera av hans berättelser handlar om förlusten 1864. Bang har även myntat det i Danmark berömda uttrycket "sårfebern fra Dybbøl". Dybbøl var den sista förskansningen som föll i nederlaget mot tyskarna och blev en symbol för den negativa stämning som spreds i Danmark efter 1864. Man tyckte att landet var på nedgång och saknade framåtanda och framtidstro. Man led av en sårfeber, menade Bang.

Tine från 1889 är den roman som mest ingående anknyter till krigshändelserna. Även i romanen *Stuk* från 1887 framträder förlusten 1864 på ett konkret sätt. Huvudpersonen Herluf Berg får som barn lämna sitt hem på grund av den

militära invasionen. När familjen har flyttat frågar den lille Herluf: "– Mo'er, hvidskede han, hvem boer nu hjemme?/ – Fjenderne, sagde hun." (Bang 1987: 59) Hemmet har gått förlorat och ligger på fel sida gränsen.

I flera andra berättelser i författarskapet är det förlorade förflutna tematiserat utan att det knyts till kriget 1864. I exempelvis *Haabløse Slægter* från 1880 markerar huvudpersonen William Høgs moders död en gräns mellan det närvarande och det förflutna. Så länge modern levde var livet bekymmersfritt och fullt av möjligheter, men efter hennes död tornar problemen upp sig. I denna roman är det Bangs personliga förflutna med moderns död och faderns sinnessjukdom som är tematiserat, snarare än nationens förflutna. Ett annat exempel på en berättelse där spänningen mellan det närvarande och det förflutna framträder är *Ludvigsbakke* från 1896. Där ställs, precis som i *Haabløse Slægter*, huvudpersonen Ida Brandts förflutna på Jylland i kontrast till nuet i Köpenhamn.

Ofta framstår det förflutna hos Bang som något förlorat, som något som ligger bortom en gräns.

Att Danmarks nationsgränser flyttades och Herman Bangs barndomstrakter förpassades till ett annat territorium kan inte uppfattas som en psykologisk förklaring eller liknande orsak till att Herman Bang kom att skriva som han gjorde. Däremot kan händelserna med nationsgränserna upplåta ett perspektiv på författarskapet, vilket i sin tur låter begreppet gräns framträda.

Det finns två viktiga moment i Herman Bangs författarskap som kan uppfattas som frågor om gränser. Det är dels, som har framgått, gränsen mellan det förflutna och det närvarande, dels gränsen mellan fiktion och fakta. Jag menar att dessa två moment kan uppfattas som frågor om gränser just tack vare att det ställs i relation till Danmarks nationsgränser. Gränsen mellan det förflutna och det närvarande har jag redan berört och ställt i relation till 1864 och landområdena på södra Jylland som går förlorade. Gränsen mellan fakta och fiktion skall jag analysera närmare senare. Det kan dock direkt konstateras att det "faktiska" krigsnederlaget 1864 och Herman Bangs "upplevda" barndom på södra Jylland är viktiga beståndsdelar i många av hans berättelser, utan att berättelserna ska uppfattas som något annat än fiktion. Bangs berättande ligger ofta nära det man uppfattar som historiska och personliga realiteter, men det är inte fråga om historieskrivning eller självbiografi (åtminstone inte i romanerna och novellerna).

När det gäller gränsen mellan det förflutna och det närvarande, mellan nu och då, kan ett stycke ur romanen *Stuk* citeras. Huvudpersonen Herluf Berg vankar i romanens nutid av och an på sitt kontor på en tidningsredaktion i Köpenhamn. Han kommer att tänka på sin barndom: "Og gaaende frem og tilbage paa Gulvet, et Bytte for al den Bevægelse, denne Dag havde opsamlet hos ham,

saa' han, som et Landskab, Solen pludselig belyser – hele sit Liv, det fjerne ganske nær." (Bang 1987: 49)

Det fjerne ganske nær, det fjärran helt nära. Berättelsen går just i detta ögonblick – när bilden av solen som plötsligt lyser upp detta landskap framträder som en metafor för hur Herluf Berg i sitt inre plötsligt befinner sig i sitt förflutna – just när denna bild framträder går berättelsen över från nutid till dåtid. Just här inleds en lång tillbakablick på Herluf Bergs barndom på ön Als.

Jag tycker att berättelsen här markerar gränsen mellan det närvarande och det förflutna och också frammanar det komplexa i situationen att röra sig över denna gräns. Herluf Berg vankar av och an på sitt kontor och är uppfylld av allting som inträffat under dagen i hans närvarande nutid, romanens nutid, och helt oförmedlat rör sig hans tankar till det förflutna. Han är uppfylld av dagens – den dag som ligger i presens – händelser samtidigt som han ser detta landskap som är hela hans liv, plötsligt belyst av solen. Man kan säga att det närvarande är sammanflätat med det frånvarande och det förflutna, det fjerne ganske nær.

Bang frammanar här, tycker jag, en tanke om att minnet inte bara kan uppfattas som en medvetenhet om det förflutna. Jag menar att det istället handlar om att *öppna tiden utifrån nuets implikationer*.¹ Ett minne är inget som jag kan plocka fram ur huvudet som en fil ur en hårddisk, vilket är det vanliga och kanske konventionella sättet att tänka på relationen mellan nutid och dåtid. Tanken på något i en annan tid är alltid intimt sammanflätat med det omedelbart närvarande i nuet. Det förflutna svävar alltså inte fritt utan är bara tillgängligt vid en specifik gräns mot det närvarande. På samma sätt som man bara kan komma till Danmark genom att passera en gräns mot något annat territorium.

I Herman Bangs berättelser sker ofta passagen in i det förflutna med en särskild iscensättning i det närvarande, som exempelvis Herluf Bergs vankande på kontoret i citatet ovan.

Det är inte alltid en avlägsen barndom på Jylland som är det förflutna hos Herman Bang. I exempelvis romanen *Tine* går huvudpersonen Tines tankar i en scen enbart ett dygn tillbaka i tiden. I berättelsens nutid har hennes vän fru Berg och hennes son givit sig av för att undkomma kriget och de framryckande tyskarna. Nu sitter Tine och tittar ut genom fönstret och "Lyset i Køkkenvinduet flakkede endnu en Gang hen over Ladens hvidt – saa var ogsaa det slukket, og hun saa' bare Valdøddetræets Skygge midt i den mørke Gaard./ Det var igaar Aftes, Fru Berg sad her hos hende paa Forhøjningen og saa' ud paa det bladløse Træ." (Bang 1986b: 22)

Det förflutna sammanflätas med det närvarande genom anblicken av valnötsträdet. Tiden öppnar sig utifrån nuets implikationer. Detta ska tänkas reciprokt,

alltså det är inte bara det förflutna som öppnar sig mot nuet utan också tvärtom. Nuet öppnar sig mot det förflutna. Jag kan inte förstå min så att säga present tillvaro utan mitt förflutna och mina erfarenheter. Jag kan heller inte förstå mitt förflutna utan förankring i det närvarande.

Nästan vid varje tillfälle som Tine tänker tillbaka på tiden med fru Berg framträder det i samband med något sinnesintryck i det närvarande. Exempelvis hör hon de sovande föräldrarnas tunga andning genom golvet när hon ligger vaken på natten och tänker på allt hon varit med om med fru Berg. "Tine kunde ikke falde i Søvn inat. Forældrenes rolige Aande lød bestandig op gennem Huset. Men Tine sov ikke. Hun tænkte paa alle disse Aar, paa Skovridergaarden, hvor alt var oprevet nu, paa Herluf og Fru Berg, der var rejst, og paa sin egen Barndom." (Bang 1986b: 32).

Sedan följer en lång tillbakablick i Tines förflutna, allt uppväckt i det mörka tysta sovrummet med föräldrarnas andetag i öronen.

En liknande gränsövergång framträder i romanen *Ludvigsbakke*. I inledningen, när huvudpersonen Ida Brandt skall sätta sig och läsa ett brev från en barnsvän, är hon till att börja med fast förankrad i det närvarande, i sin tillvaro på sjukhuset i Köpenhamn i romanens nutid. "Ida Brandt tog et Brev frem, men længe blev hun siddende med det i Haanden, mens Søens Rødt derude stille gled bort og faldede – før hun begyndte at læse." (Bang 1986a: 11)

Hon sitter alltså och tittar ut i skymningen i Köpenhamn helt i anslutning till – sammanflätat med – att hon går över gränsen till det frånvarande, till de minnen av ungdomsåren på Jylland som frammanas av brevet. Tiden öppnar sig utifrån nuets implikationer.

Att uppfatta det närvarande och det förflutna som en fråga om gränser, det vill säga att det förflutna gränsar till det närvarande, gör att man kan uppfatta vissa viktiga komplikationer. En sådan komplikation är att det förflutna alltid står i en viss relation till det närvarande. Gränsen skiljer inte bara två fenomen åt, den sammanbinder också fenomenen på ett specifikt sätt. Det förflutna må ha varit en realitet, men vi känner det bara som just ett förflutet, inte närvarande och vi kan bara närma oss det förflutna utifrån det närvarande, med fast kroppslig och sinnlig förankring i det närvarande. På samma sätt kan vi bara komma att befinna oss inom Danmarks gränser genom att på ett specifikt ställe passera gränsen från Sverige, Norge eller Tyskland. (Jag väljer här att bortse från den speciella problematiken med gränser långt ut till havs, exempelvis mot Storbritannien.)

Med denna komplikation i tankarna går jag över till det tredje gränsfenomenet – gränsen mellan fakta och fiktion. Man kan uppfatta gränsen mellan fakta och fiktion som liknande den mellan förflutet och närvarande (och mellan Dan-

mark och Tyskland). Det vill säga att gränsen inte bara skiljer fakta och fiktion åt, utan att den också sammanbinder fenomenen på ett specifikt sätt.

I exempelvis romanen *Stuk* framträder flera viktiga händelser som ledde fram till krigsförlusten 1864; den gamle kungens (Fredrik VII) död på hösten 1863, diplomatisk upptrappning under vintern och så småningom tyskarnas anfall mot Dybbøl på våren. I berättelsens nutid framträder även Köpenhamn med många så att säga verkliga gatunamn och platser. Allt detta är fiktion när det framträder i romanen – Köpenhamn i romanen är inte Köpenhamn – men det är naturligtvis på ett tydligt och specifikt sätt sammanbundet med det verkliga. När Bang berättar om Köpenhamn, Jylland och kriget 1864 är det ju inte något annat än just Köpenhamn, Jylland och händelserna 1864 som avses.

Strängt taget är en fiktionsberättelse obegriplig om den inte är förankrad i något verkligt. Romanfiguren Herluf Berg i *Stuk* är visserligen uppdiiktad, men vi kan inte föreställa oss honom som något annat än en person med armar och ben, med en barndom, med tankar och känslor, allt precis på det sätt som vi känner verkligheten. Fiktionen har en gräns mot verkligheten – Herluf Berg är påhittad – men fiktionen är också på ett specifikt sätt sammanbunden med verkligheten.

På motsvarande, fast omvänt, sätt är fakta både avgränsat från och sammanbundet med fiktionen. Exempelvis är föreställningarna och berättelserna om 1864 års nederlag avgörande för de förlorade landområdenas status i Danmark. Det går inte att förstå och förhålla sig till 1864 års händelser utan att formulera sig om det, exempelvis genom att kalla det för "sårfebern fra Dybbøl", som Herman Bang i romanen *Stuk*.

På samma sätt som tiden öppnas utifrån nuets implikationer, öppnas fiktionen utifrån det faktiskas implikationer. Och omvänt; det faktiska öppnas utifrån det fiktivas implikationer. Man kan inte ösa ur verkligheten som ur en container med information, eller för att jämföra med tanken om att ett minne inte är som en fil på en hårddisk – verkligheten och den faktiska historien är inget gigantiskt USB-minne som kan pluggas in och browsas – verkligheten kan bara uppfattas med en särskild formulering eller till och med en iscensättning, ett påhitt, en fiktion. När vi läser romanen *Tine* och uppfattar hur trupper rycker fram och soldater kallas in är det en verklighet som möter oss och det finns egentligen ingen vettig möjlighet att jämföra den med en "riktig" verklighet, bara andra framställda verkligheter.

När Nordslesvig återförenas med Danmark efter första världskriget skriver Henrik Pontoppidan, som för övrigt föddes samma år som Herman Bang, dikten "Sønderjylland":

"Det lyder som et Eventyr, et Sagn fra gamle Dage: en røvet Datter, dybt begrædt, er kommen frelst tilbage!"

Det sägs här att något kommer tillbaka, något som har varit förlorat är återbördat. Föreställningen om nationen Danmark var dock mycket luddigare före 1864 än omkring 1920, när den så kallade återföreningen skedde. De landområden som förlorades 1864 tillhörde aldrig Konungariket Danmark, utan tillhörde hertigdömet Slesvig i den så kallade helstaten Danmark. Det var alltså en tydlig skillnad och en tydlig gräns dragen mellan det ena Danmark, konungariket, och det andra Danmark, det som inbegrep även norra Slesvig och ön Als. Den dotter som Pontoppidan talar om kommer alltså egentligen inte tillbaka, utan dyker upp för första gången.

Och på samma sätt är det med både det förflutna och det verkliga. När Bang berättar om Herluf Bergs minnen i *Stuk* återkallas inte något som en gång varit för handen för Herluf, det kallas fram för första gången. Och när Bang berättar om krigsnederlaget vid Dybbøl återger han inte något som har hänt, han visar något för första gången.

Det finns en scen i romanen *Stuk* som sammanbinder de tre delarna av begreppet gräns som jag talar om, den territoriella gränsen, det förflutnas gräns och det fiktivas gräns. En av romanfigurerna står i ett mörkt rum och tittar på en karta över Danmark. "Lyset fra Fortovslygterne faldt ind paa Væggen henover Nordevropas store Kort. Han stirrede længe paa Kortet, paa Danmark: det var som blev i det flakkende Lys dets Konturer urolige og vidskedes ud." (Bang 1987: 224)

Ljuset från gatan hör samman med allt som är hitom gränsen; det nuvarande, romanens fiktiva värld och Köpenhamn djupt inne på danskt territorium. Kartan frammanar allt som är bortom gränsen; det förflutna (minnena av krigsförlusten 1864), det faktiska (kartan visar Danmarks faktiska utbredning) och det bortom nationsgränsen (Danmarks geografiska konturer är det som berör och markerar det som ligger utanför).

Ljuset fladdrar till och konturerna blir otydliga. Konturerna av det bortom gränsen står i ett direkt samband med det hitom gränsen. Minsta störning i det närvarande förändrar det frånvarande.

Är frågan om vad en gräns är med detta besvarad? Möjligen på ett sätt. Bara genom att jag har sagt något om begreppet gräns har ju ett svar givits. På ett annat sätt är jag dock böjd att säga att jag inte har besvarat frågan. Vad jag däremot istället har upptäckt är att frågan bör ställas på ett annat sätt. Frågan är inte vad en gräns är, utan vad den gör, hur den fungerar i olika sammanhang, exempelvis

både avgränsar och sammanbinder och att en förändring hitom gränsen ovillkorligen förändrar det bortom gränsen och tvärtom.

¹ Jfr Merleau-Ponty, 1945, s. 211 och i översättning Merleau-Ponty, 1997, s. 155f. "[Rouvrir] le temps à partir des implications du présent [Öppna tiden utifrån nuets implikationer]." Merleau-Ponty exemplifierar hur detta kan fungera med en scen i början av Prousts *På spaning efter den tid som flytt* där Marcel ligger i sin säng och känner hur det är hans kroppsdelar som väcker det förflutna till liv. "Mon corps, le côté sur lequel je reposais, gardiens fidèles d'un passé que mon esprit n'aurait jamais dû oublier, me rappelaient la flamme de la veilleuse de verre de Bohême, en forme d'urne, suspendue au plafond par des chainettes, la cheminée en marbre de Sienne, dans ma chambre à coucher de Combray, chez mes grands-parents, en des jours lointains qu'en ce moment je me figurais actuels sans me les représenter exactement." Citatet är från Proust, *Du Côté de chez Swann*, I, pp. 15-16 ("Min kropp och den sida jag låg på var de trogna väktarna av ett förflutet som min tanke aldrig bort glömma; de påminde mig om lågan i den urnformade nattlampan av böhmiskt glas, som hängde i kedjor från taket, om den öppna spisen av Sienamarmor i mitt sovrum hos morföräldrarna i Combray, i ett avlägset förflutet som just nu tycktes mig närvarande fastän jag inte hade något tydligt begrepp om det." Översättning G. Vallquist, *Swanns värld*, s. 11f.).

Litteratur

- Bang, Herman, *Ludvigsbakke*, Holstebro, 1896/1986a.
 —, *Tine*, Holstebro, 1889/1986b.
 —, *Stuk*, Holstebro, 1887/1987.
 Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945.
 —, *Kroppens fenomenologi*, övers. William Fovet, Göteborg 1997.
 Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, I, Paris, 1913/1987.
 —, *Swanns värld*, övers. Gunnel Vallquist, Stockholm, 1993.

GRÄNSUPPLÖSNING OCH FASTA
BRÄNNPUNKTER I AUGUST STRINDBERGS
EN BLÅ BOK

Astrid Regnell
Lunds universitet

I *En blå bok* samlade Strindberg en mängd korta uppsatser, med vilka han sa sig vilja förmedla "ett visdomens ord för varje dag i året", en formulering som antyder Blå bokens uppbyggliga syfte (*En blå bok I*: 429). Uppsatserna utkom i fyra volymer under åren 1907-1912, ända till författarens sista levnadsår. Under den långa tillkomsttiden skiftar texterna förstås karaktär. De betraktelser som anknyter till den fromma avsikten att förmedla visdomsord samsas med uppsatser präglade av hätska personangrepp på gamla fiender. Dessutom har Strindberg infogat resultat av de naturvetenskapliga studier han också ägnade en stor del av sin tid åt.

I mitt studium av uppsatserna har jag letat efter enhetsskapande mönster för att få en motvikt till det brokiga intryck Blå boken ger vid en första anblick. Eftersom Strindberg givit tydliga signaler om att han tänkt sig Blå boken som ett breviarium, (*En blå bok I*: 429) d.v.s. en samling böner, har *en* strävan att finna enhet i verket inneburit att undersöka texternas samband med den kristna andaktslitteraturens meditationstexter.

Då de naturvetenskapliga uppsatserna i Blå boken dessutom präglas av det intresse för alkemistiska idéer som utvecklades under författarens samröre med de ockultistiska kretsarna i Paris på 1890-talet, har studiet av denna idétraditions tankemönster blivit en *andra* väg att hitta enande perspektiv i uppsatserna.

En viktig förutsättning för min undersökning är det faktum att den religiösa uttydningen av alkemistens arbete med att framställa guld på många punkter kan jämföras med den kontemplerandes eller mediterandes väg att nå kontakt med Gud.¹

På samma sätt som alkemisten upplöser den råa materien i sin degel för att kunna rena och förädla den och för att till slut fixera den när den övergått till guld, måste den mediterande inledningsvis i meditationen göra sig av med, eller försöka *upplösa* alla intryck som har med den egna personen att göra – för

att uppnå *förening* med Gud. Formeln "upplösa och förena" finner man således både i alkemin och i andaktslitteraturen.

Det utförda arbetet syftar till att uppnå förvandling – den oädla metallens förvandling till guld och människans förvandling eller omvändelse i hennes strävan efter gudsgemenskap. I båda fallen finner man således ett tankemönster vars grundstruktur handlar om förvandling. Det är denna jag undersöker i *En blå bok* – genom att försöka identifiera de företeelser som Strindberg låter fungera som förvandlingsfenomen.

I det följande ska jag visa hur Blå bokens uppsatser ansluter till formeln upplösa och förena, eller upplösa och fixera, så tillvida att Strindberg förespråkar en *upplösning* av de gränser människan inrättar i uppfattningen av naturen, världen och sig själv. Men jag ska också visa att det samtidigt finns en viktigare ambition – den att synliggöra att det utanför dessa, av människan påfunna gränser, finns något gränslöst, något hon skulle kunna få inblick i genom att *fixera* det Strindberg kallar för *fasta brännpunkter*. Men då måste hon, säger författaren, först *upplösa* föreställningen om sig själv som *medelpunkt* i universum, d.v.s. upplösa de inbillade gränserna för den egna identiteten och därmed kasta sin egoism och självupptagenhet överbord.

Påhittade gränser mellan fenomen i naturen

En sådan upplösning av gränser argumenterar författaren också för i Blå bokens hätska angrepp på den moderna naturvetenskapen, vilket t.ex. tar sig uttryck i en kritik av naturvetenskapens indelningar mellan olika arter i naturen.

Naturen själv respekterar ju inte några gränser, anser Strindberg. Alpviolett, som i början av sin utveckling är kryptogam övergår i ett senare skede till fanerogam, enligt författaren (*En blå bok III*: 1384). Mellanformer av det här slaget menar Strindberg tyder på att allt befinner sig i olika övergångsstadier eller förvandlingsskedet. Denna föreställning framgår i Blå boken genom att uppsatserna är fyllda med exempel som vittnar om naturens olika förvandlingsstadier.

Brännpunkter – ett medium för sanning

Summan av Strindbergs angrepp på naturvetenskaperna går alltså ut på att den sätter gränser där det inte finns några och att dessa påhittade gränser gör det omöjligt för oss att förstå hur naturen är beskaffad. Men detsamma gäller för människan i hennes uppfattning av sig själv. Vår förnimmelse av horisonten eller himlavalvet som gränslinjer beror enligt författaren på tendensen att uppfatta världen utifrån föreställningen att vi själva utgör dess medelpunkt och det är

denna uppfattning som Strindberg, i uppsatsen "Egocentrisk=Människa", menar hindrar oss från att urskilja de "brännpunkter som är *fasta*":

Varje människa har sitt himlavalv, som hon för med sig vart hon går, och i vilket hon är medelpunkt. På samma sätt har hon sin horisont, sin regnbåge. Men både valvet, horisonten och regnbågen äro subjektiva förnimmelser eller villor; så är det även med egoisten, satt i princip. Den som på havet ville segla till horisonten och aldrig nådde den, utan jämt fann en ny, liknar egoisten, som alltid är skenbar medelpunkt, men aldrig når sin gräns, som också är skenbar.

Nådde han blott en punkt på radien eller på periferin, då kunde han lyfta jorden, som Arkimedes. Men då skulle han ut ur sin egoistiska medelpunkt och söka det enda verkliga som är osynligt och ojordiskt; han skall lämna villorna hemma och sin falska horisont, söka sig ut ur cirkeln och bli tangenten som sträcker sig ut i det oändliga. Det oändliga tecknas som bekant med kroklinjen ∞ eller Cassinis kurva. Den har ingen medelpunkt, men den har brännpunkter som är *fasta*, och drar man sina linjer genom dessa på ett särskilt sätt, så finner man något konstant, oföränderligt, bestående, som kan behövas i denna värld av villor, vacklande och obeständighet ("Egocentrisk=Människa", *En blå bok I*: 194).

Med bilden av seglaren på havet som aldrig når horisonten visar Strindberg att vi aldrig kommer att nå fram till de gränser vi uppfattar oss omgivna av. Det verkliga är alltså utan gränser. Därför kan vi inte, så länge vi lever i uppfattningen att horisonten och himlavalvet utgör begränsningar, nå de avgränsade punkter i periferin genom vilka något fast och evigt kunde uppfattas.

För att lyckas bortse från de inbillade gränserna, eller upplevelsen av himlavalvets begränsning, måste föreställningen att man själv utgör medelpunkt i universum *upplösas*. Detta förhållande belyser Strindberg utifrån bilden av det oändligas tecken, Cassinis kurva, som inte har någon medelpunkt, men som har fasta brännpunkter.

I beskrivningar av den alkemistiska elixirtillverkningen finner man också varningar för att alkemisten skulle fästa för mycket avseende vid sig själv. Om denne, i förvandlingsprocessens sista fas, identifierar den då lösgjorda andliga kraften som sin egen, sägs denne kunna bli överväldigad av egoism.² För att nå slutpunkten i verket måste alkemisten alltså uppge föreställningen om den egna identitetens fasta gränser.

Egoisten når aldrig sin egen obefintliga gräns, säger Strindberg, men den som drar "sina linjer... på ett särskilt sätt" genom de fasta brännpunkterna, den skulle lära känna något fast och evigt. De fasta brännpunkterna tillhandahåller möjligheten att nå en bild av sanningen och utgör alltså ett medium för sanning.

Hur ska man då, som Strindberg funderar i citatet ovan, dra "sina linjer" genom dessa fasta brännpunkter för att få syn på det eviga?

Denna fråga kan belysas av hur Strindberg i ett annat sammanhang funderar över hur ogenomskinliga föremål blir genomskinliga, en fråga som samtidigt handlar om hur man når insikt i de högre tingen. Strindbergs svar, "Troligen när strålarne falla i en viss vinkel", ger också en antydning om hur linjerna måste löpa genom brännpunkterna (*En blå bok III*: 1459).

Strålarna måste alltså bilda en vinkel av ett särskilt slag – en vinkel som torde innebära att människan måste lyfta sin blick, sitt perspektiv, från det begränsade synfält där hon själv utgör medelpunkt. Då skulle strålarna eller linjerna eller blicken falla med rätt vinkel mot de fasta brännpunkterna och hon skulle få syn på något fast och evigt.

Ett andra medium: diset, molnen, dagg

Brännpunkterna, som är svåra att se och som är svåra att passera (det måste vara rätt vinkel) är alltså en sorts medium genom vilket en förvandling eller en insikt om de eviga värdena kan uppnås. Men det finns i Blå boken andra sätt att skildra ett sådant medium.

I funderingar om under vilka omständigheter ljusstrålar blir synliga, i uppsatsen "Röntgenstrålar", (*En blå bok III*: 1458-59) finner man ett annat sorts förvandlingsmedium. Författaren framhåller här att varken solens eller lampans strålar syns förrän de stöter på något föremål – t.ex. damm, regndroppar eller luftens fuktighet, säger Strindberg (*En blå bok III*: 1458-59).

Liksom dis och fukt kan även moln ha en förvandlingsfunktion. Det finner man i Strindbergs funderingar i uppsatsen "Tonblommor" kring hur snöblommor uppstår. De skapas nämligen, menar författaren, när de passerar genom ett molnmembran:

Snöblommorna kunde då vara vad? Stormens orgeltoner, som råkat en molnmembran med utfällt vattenpulver (dagg är pulveriserat vatten) och så vibrerar ihop dessa oändligt sköna hexandriester, som kallas snöblommor! men äro liljeväxter! ("Tonblommor" i *En blå bok III*: 1376)

Snöblommorna tillverkas alltså när de passerar genom ett moln eller någon fukt. Detta dis eller moln är det medium genom vilket en förvandling sker. Strålarna behöver ju enligt författaren möta någon sorts dis för att bli synliga; t.ex. damm eller regndroppar.

Moln har dessutom en bestämd funktion i den alkemistiska processen. När alkemisten värmer den obearbetade materien i sin degel bildas först mörka moln.

I ett senare stadium av processen förvandlas emellertid dessa moln till dagg eller regn som renar och förädlar innehållet i degeln (Abraham 1998: 42). Dimman, molnen och daggen har också i GT en sådan livgivande funktion.³

För att något ska hända med det föremål ljuset möter behöver det först finnas ett dis, ett motstånd av något slag. Det fullständigt klara mediet framstår således som ofruktbart, något Strindberg också ger uttryck för.⁴ Att kunna se klart och att kunna förstå uppfattas nämligen också i Blå boken som resultatet av en förvandlingsprocess och det krävs alltså att något först är ivägen, något som kan bearbetas, för att förvandlingen ska komma tillstånd. När ett sådant motstånd förvandlas får det emellertid livgivande egenskaper, en process som liknar det som händer när guld utvinns ur oädel materia, då nämligen mörka moln uppstår, som förvandlas och får en renande funktion.

Ett tredje medium – sömngångaren

En figur i Blå boken som skildras som ett motstånd och ett medium i likhet med brännpunkterna, dimman och molnen, är den s.k. sömngångaren. I uppsatsen "Sömngångare" ger Strindberg detta epitet till en av sina kvinnliga bekanta (*En blå bok III*: 1254–66). Denna figur skildras emellertid som ett besvärligt medium. Hon är som en glasruta som "både speglar, men även släpper igenom strålar", säger författaren. Från hennes synpunkt kan det således uppstå "totalreflektion", vilket innebär att allt ljus reflekteras, så att föremålen i omvärlden blir osynliga för henne. Hon kan därför, enligt Strindberg, varken förstå sig själv eller få kontakt med en högre verklighet (*En blå bok III*: 1264).

Sömngångarepitet karakteriserar alltså kvinnan som ett närmast ogenomträngligt medium, som en varelse okunnig och omedveten om sig själv och omedveten om några högre värden. I en annan uppsats, som också handlar om en sömngångare, framstår dennes egenskaper emellertid förbundna med diktarens ("En saga berättad av en dåre", *En blå bok I*: 153). Förmågan att ge illusioner karaktär av sanning, att kunna "dupera sig själv och andra", sägs nämligen förut-sätta en sömngångares balansförmåga:

För att kunna leva livet måste man gå som en sömngångare, och man måste även vara diktare, dupera sig själv och andra. Jag har kunnat det ganska bra, och jag har gått på takrännor av tunnaste bly, gått genom eld och låtsat det varit vatten (*En blå bok I*: 153).

I detta fall är diktarens illusionsskicklighet, eller sömngångarens förmåga att balansera på tunna takrännor, en egenskap som gör det möjligt att lura sig själv till att bortse från livets ohyggligheter. Eftersom vi, enligt Strindberg, inte lever

"i verkligheten utan i våra föreställningar om verkligheten", skulle man tack vare sömngångarens/diktarens egenskaper kunna leva i illusionen om ett lyckligt liv ("Är mänskligheten förtalad", *En blå bok I*: 181).

Diktarens illusionsmakeri och sömngångarens balansakt på tunna takrännor utgör således gränsvärdet och de fungerar som medier eller förbindelselänkar – mellan sömn och vakenhet och mellan dikt och verklighet. Det är i en sådan gränsvärld de utför sina trick och balansakter. Sönnen och fantasin, tycks alltså kunna ge en sorts näring eller i alla fall innebära livsuppehållande funktioner. Men det sömngångaraktiga hos kvinnan framställs som ofruktbart och främst associerat med hennes brist på andlig vakenhet.

I några sammanhang använder Strindberg alltså det medium, som i vissa fall verkar livgivande eller i alla fall livsuppehållande, för att karakterisera något han uppfattar som ogenomträngligt och obegripligt, i detta fall kvinnans väsen. Trots detta klargörs också hennes karaktär av medium till en högre värld i Blå boken. Strindberg föreslår nämligen, som en möjlig förklaring till det han uppfattar som ogripbart i hennes väsen, att hennes uppgift skulle bestå i att fungera som "ett medium, en mellanhand åt en högre vilja". ("Viktig Skillnad", *En blå bok II*, s.985) Han säger också, i funderingarna kring hennes karaktär av medium, att det var genom henne mannen fick del av en sorts styrka, "som hon visserligen icke ägde själv, men fick ur gudarnes hand". ("Göm! Glöm icke!" *En blå bok II*: 983)

Stjärnorna som brännpunkter och förvandlingsmedium

I uppsatsen "Stjärnhimmelns Pejlingar" (*En blå bok I*: 300) pejar Strindberg ut det han kallar några "fasta punkter". En av dessa anges vara Polstjärnan. Här framgår alltså att stjärnorna kan utgöra fasta brännpunkter, d.v.s. ett sådant förvandlingsmedium, genom vilket insikter nås, Gud nås, människor förenas.

I den följande argumentationen för uppfattningen att även stjärnorna i Blå boken uppfattas som ett medium, utgör också det förutsättning, att stjärnorna är en alkemistisk symbol för själva förvandlingsmediet, det som alkemisten bearbetar i sin strävan att framställa guld, och som representerar den kraft som kan förena motsatser och skapa balans och harmoni (Abraham 1998: 190).

Att stjärnorna, i likhet med kvinnan i sömngångarens gestalt, skulle utgöra ett medium, styrks också av en likhet i skildringen av dem. Både stjärnorna och sömngångaren/kvinnan sägs nämligen kunna råka ut för *totalreflektion*. För sömngångaren innebar det ju att allt ljus reflekterades för henne, så att hon inte kunde se.

Denna föreställning om totalreflektion anknyter till en återkommande fråga beträffande stjärnorna – varför deras ljus inte syns på dagen. Strindberg föreslår

då att stjärnorna kanske inte har något eget ljus utan att de lånar sitt ljus från solen. Här betonas alltså att stjärnorna är medier för ljuset, att de inte själva är ljuset. Därför "skulle man kunna tänka sig dem bli osynliga genom totalreflektion", skriver Strindberg, i syfte att söka en förklaring till varför de inte syns på dagen ("Kuriöse Reflexioner över Astronomiske Observationer", *En blå bok I*: 252). Stjärnorna har alltså denna mediefunktion gemensam med sömngångaren och tycks liksom denne kunna råka ut för "totalreflektion".

Tänker man sig stjärnorna som belysta föremål som reflekterar allt ljus så blir de osynliga på dagen. På dagen har man inte heller den skymning, gryning, eller det dunkel, som skulle göra dem synliga. Det behövs alltså ett dis eller dunkel för att inte allt ljus ska reflekteras.

Men det är skillnad på stjärnornas och på sömngångarens kvalitet som medier. Sömngångarens/kvinnans dis framställs som ogenomträngligt, sömngångaren/diktaren framställs som en som genom sina trollkonster kan göra livet utärdligt medan stjärnorna, som lyser i mörker, har en vägledande funktion.

Kanske är det således säkrast att ta sikte mot stjärnorna. Men för att stjärnornas vägledande egenskaper ska vara människan till nytta måste hon *upplösa* den egna identitetens inbillade gränser. Sedan detta lyckats henne ska hon emellertid kunna se stjärnorna som de fasta brännpunkter genom vilka hon når det gränslösa.

- ¹ Karen-Claire Voss, "Imagination in mysticism and esotericism: Marsilio Ficino, Ignatius de Loyola, and alchemy", *Studies in Spirituality* nr 6, 1996, s.114. Voss anger att Ignatius i den första övningen i *Spiritual exercises* kallar metoden att se saker för sin inre syn för en osynlig kontemplation eller meditation. Dessutom menar hon att Ignatius uppmaning att försöka se världen med Guds ögon är jämförbar med alkemisten som ser sig själv som en skapargud. Se också C. G. Jung, *Psykologi och alkemi* (Stockholm, 1999), s.324-25 Här beskrivs hur alkemister använt uttrycket *meditatio* för att beskriva den bearbetningsprocess som krävs för att stenen ska kunna uppnå sitt fullbordade stadium. Se äv. Lyndy Abrahams *Dictionary of alchemical imagery*, på uppslagsordet "fire" (s.76), där en alkemist citeras som anger att den rätta värmen för att fullborda det alkemistiska verket bara kan uppnås "by deepe and profound Meditation"
- ² Adam McLean i sin kommentar till *Rosarium Philosophorum*, s.7, publicerad på dennes alkemistiska hemsida <http://levity>.
- ³ Se t ex 2 Mos. 16:13-15 (Daggen som förvandlas till manna) och 1 Mos 2:6 (Dimman som gör jorden fruktbar i skapelseberättelsen).
- ⁴ *En blå bok I* s.160 i uppsatsen "Filosofiens Bankrutt" Här finner man just tanken att för mycket klarhet kan göra saker obegripliga.

Litteratur

- Abraham, Lyndy, *A dictionary of alchemical imagery*, Cambridge 1998.
- Jung, C. G., *Psykologi och alkemi*, Stockholm 1999.
- McLean, Adam, *A Commentary on the Rosarium Philosophorum*, <<http://www.alchemy-website.com/roscom.html>>. Hämtat 12.06.2007. Ursprungligen publicerat i McLearns Magnum Opus utgåva *Rosary of the Philosophers*, Edinburgh, 1980.
- Strindberg, August, *En blå bok I*. August Strindbergs Samlade Verk nr 65, National upplaga, red. Lars Dahlbäck, Stockholm 1997.
- , *En blå bok II*. August Strindbergs Samlade Verk nr 66, Stockholm 1999.
- , *En blå bok III*. August Strindbergs Samlade Verk nr 67, Stockholm 2000.
- Voss, Karen-Claire, "Imagination in mysticism and esotericism: Marsilio Ficino, Ignatius de Loyola, and alchemy", *Studies in Spirituality* nr 6, 1996, s.114.

EDITH SÖDERGRAN I NORGE

Idar Stegane

Universitetet i Bergen

Edith Södergran er i vår tid eit velkjent namn i lyrikken på tvers av alle nordiske grenser. I utviklinga av modernistisk lyrikk er ho sentral både som pioner og som ein av dei største forfattarane, og det er difor litteraturhistorisk svært interessant å røkje etter når og på kva måte ho har blitt kjend i dei andre nordiske landa. Det følgjande er eit tilskot til denne delen av litteraturhistoria i Norge.

Opptakten til modernismen i nordisk lyrikk står sjølvstilt i forhold til utviklinga i større samanhengar ute i Europa med fenomen og retningar som symbolisme, ekspresjonisme, fauvisme, vitalisme, og tenkjarar som Henri Bergson og Friedrich Nietzsche.

Impulsvegar til og frå Norden kunne vere mange, men geografisk om ein tenkjer vest og sør, er Danmark nærliggjande. Tenkjer vi aust, skulle det heller vere Finland, og den norske slavisten Martin Nag har vist og drøft korleis Edith Södergran henta impulsar frå russisk lyrikk i samtida i ein studie frå 1976 (Nag 2006). Ei tilknytning mot sør og vest kan vi snakke om gjennom J.P. Jacobsen og ikkje minst Johannes V. Jensens *Digte* (1906). Nordmannen Sigbjørn Obstfelder (1866–1900) er òg ei viktig namn her. Og han var kjend både i Danmark og Sverige og var også kjend av tyskaren Rainer Maria Rilke til dømes. Den svenske forskaren Reidar Ekner har vist kor viktig Obstfelder var i boka *En sällsam gemenskap ...* (Ekner 1967). Også ein svenske, Anders Palm, har peikt på at den danske vegen kan ha vore undervurdert når det gjeld modernistiske impulsar til svensk lyrikk (Palm 1982).

At ein svensk forskar dreg dette fram, seier kanskje noko om kor sterkt den finlandssvenske pionerinnsetningen står i svensk lyrikktadisjon. For oss andre har kjennskapet til denne tradisjonen lenge vore mager. Ikkje minst i Norge har vi kunna merke at den finlandssvenske modernistiske pionerlyrikken har vore knapt og tilfeldig kjend. Det gjeld også sjølve hovudpersonen Edith Södergran.

Lyrikar og professor ved forfattarskapsstudiet ved Høgskolen i Telemark, Eldrid Lunden, har i eit stort opplagt essay om Edith Södergran sagt som slik: "For Edith Södergran er der [...] alt. Som ein meir eller mindre medviten føresetnad

for det meste som har blitt skriva av nordisk poesi i det 20. århundret" (Lunden 2004: 11). Lunden viser vel sjølv at dette ikkje stemmer heilt vestafor Kjølén og Øresund når ho som døme nemner fem svenskspråklege og ein norsk forfattar, Tarjei Vesaas. Ingen danske, færøyske eller islandske. Mi oppfatning er at det finlandssvenske lenge vart lite og tilfeldig kjent, iallfall i Norge, og at dette har vore til skade for norsk lyrikk.

I eit nordisk nettverk om modernistisk lyrikk (jf. Andersen & Stegane 2005) har vi mellom anna kome til at ein del av det konkrete arbeidet vi kan gjere, er å etterspore korleis viktige personar og grupper har nått personar og miljø i dei andre landa. Vi har også vore opptekne av å undersøkje dette konkret: Når, i kva omfang, av kven og i kva samanheng vart til dømes Södergrans dikting introdusert lenger vest i Norden? Og kva litterære slektskapar, impulsar, medviten intertekstualitet kan påvisast? Eg har gjort nokre forpostfektingar når det gjeld Södergran og norsk lyrikk. Førebels har det for det meste vore å leite fram, finne kjelder som seier noko om det som faktisk har hendt.

Edith Södergran gav ut *Dikter* 1916 og døyde i 1923. Det kan seiast å ha vore lovande nok då at ho berre to–tre år etter sin unge død vart omtalt både i Danmark og i Norge. I Danmark i eit lite essay av Kjeld Elfelt (Elfelt 1925), og i Norge i ein artikkel av Erik Kihlman i forfattaren Roland Fangens tidsskrift *Vår verden* (Kihlman 1926). I Danmark vart Edith Södergran introdusert mykje meir kvalifisert i ein kjend artikkel av Tom Kristensen frå 1941 (Kristensen 1946). Og kapitlet "Södergrans danske døtre" i *Nordisk kvindelitteraturhistorie* peikar på at impulsar frå Södergran vart verkande kraft i lyrikken til tre danske kvinner i tilknytning til tidsskriftet *linien* 1934. Noko tilsvarande hende dessverre ikkje i Norge. Sjølv om det utan tvil er ein påfallande indre og ytre likskap i motiv og symbolikk og haldningar i den ekspresjonistiske lyrikken til Kristofer Uppdal 1915–1920, og både Södergran og den andre store finlandssvenske pioneren, Elmer Diktonius, utan at Uppdal kjende til dei eller dei til han (jf. Stegane 2005). Ekspresjonistisk parallellisme med mellom anna felles utgangspunkt i Nietzsche er meir sannsynleg. I Norge er det altså slik at Edith Södergran kjem til syne i eit kort avsnitt i ein liten oversynsartikkel 1926 om finlandssvenske bøker frå 1925 fordi den posthume *Landet som ikke är* var komen det året. Erik Kihlmans vurdering og plassering er ikkje til å ta feil av: "I hennes hemland har, kan man säga, först denna samling låtit henne slå igenom och slutligen vinna det erkännande hennes originalitet förtjänar" (Kihlman 1926: 197).

Om Kihlmans artikkelavsnitt i eit mindre kjent tidsskrift fekk noko vidare å seie for kjennskap til Edith Södergran i Norge, er vel ikkje så truleg. Då er det større grunn til å sperre opp augo for 1929, då det kom ein fyldig artikkel av

sjølvaste Hagar Olsson i det velkjende tidsskriftet *Samtiden* (Olsson 1929). Det er truleg at redaksjonen har tanga artikkelen; både tittelen "Ett diktaröde" og ein introduserande skrivemåte elles tyder på det.

Frå 1929 har vi sannsynlegvis også den første dokumentasjonen av at Södergran fekk noko å seie direkte for ein norsk lyrikar. I 1929 debuterte den unge Halldis Moren (seinare Moren Vesaas) med diktsamlinga *Harpe og dolk*. For det vart ho ønskt til lukke av far sin, heimstaddiktaren Sven Moren, med bøker av to svenskskrivande kvinner, nemleg Edith Södergran og Karin Boye. Seinare skreiv Halldis Moren Vesaas (Vesaas 1990) om dette og fortalde at begge forfattarane var ukjende for henne då ho fekk bøkene. At Sven Moren, ein forfattar først og fremst av bonderomanar, skulle finne på å gi dotter si bøker av desse, kan verke merkjeleg. Men han kan ha lese den nye artikkelen av Hagar Olsson. Og han kan ha hatt med seg interesse for den gryande modernismen frå han debuterte med dikt av symbolistisk type og dyrka Obstfelder i 1890-åra. Moren budde elles i Trysil, ei bygd med nær kontakt med Sverige. Så det kan vere mange grunnar til at Sven Moren kjende til dei to svenskspråklege lyrikarane, og nettopp i 1929 var også det første utvalet av Södergrans dikt kome ut, utvalet *Min lyra* ved Jarl Hemmer.

Halldis Moren Vesaas fortel elles at Karin Boye sine dikt verka greie å kome ut av det med, men at Edith Södergrans skrivemåte var noko heilt uhøyrst som ho måtte nærme seg med undring og age. Og imponert har ho nok vorte, for då ho seinare vart kjærast med Tarjei Vesaas, gav ho han eit eksemplar av det same utvalet som ho hadde fått av far sin tre år før (brev frå Tarjei Vesaas til Halldis Moren 16.09.1932, sitert i Vesaas 1997: 146-147).

Slik vart Tarjei Vesaas introdusert for ein lyrikar han ikkje kjende til, men som han opent refererte til i viktige samanhengar seinare. Det gjorde han første gongen i essayet om krig og diktning frå 1939, "Poesi og tronge tider" (Vesaas 1971), der han freistar å oppmuntre skrivar og lesar med ei utsegn frå Södergran-kvartetten "Fyra små dikter" (Södergran 1920): "Den som vill döda solen, får sträcka vapen". (Vesaas 1971: 194) Neste tilfellet er når Vesaas omtalar sin eigen lyrikk i essayet "Om skrivaren", først som sjølvbiografisk foredrag i Oslo folkeakademi 1963 (Vesaas 1987). Her viser han til bokgåva frå kjærasten 1932:

Årsaka [til diktdebuten 1946] var å finne mange år tilbake, frå mine første samvær med Halldis Moren. Ho gav meg å lesa eit diktutval av den finlands-svenske ulykkelege og geniale dikteren Edith Södergran. Det kan ikkje på noko vis forklarast, den underlege verknad som lesnaden hadde. Også ved den forma som vart brukt i dikta. Det heile var ei skakande oppleving, og det vekte hug til å prøve seg med dikt ... (Vesaas 1987: 33-34)

Det siste heilt openberre tilfellet er diktet "Hending på vegen" i den posthume diktsamlinga *Liv ved straumen* (Vesaas 1970):

Kjensle av mektige
venge-slag.
Skin av framande fargar.
Utenkte fargar.
Og ein heit pust
som er blanda i.

Ein stivnar:
skal ein møte
Edith Södergran?

Å nei. Aldri møte henne.
Kva skulle ein seia?

Rimelegvis ville det kunne gi resultat å undersøkje diktinga til Tarjei Vesaas nærare med tanke på intertekstuelle samanhengar som kunne kaste lys fram og attende mellom hans og Edith Södergran si dikting. Eit openbert tilfelle er Södergran-diktet "O himmelska klarhet" (Södergran 1925, diktet datert "September 1922") og Vesaas-novella "Aldri fortelje det" (Vesaas 1936). Diktet handlar om born og borns språk og enkle ting og vesens forhold til det endeframme og det guddomlege. I novella møter vi borns likeframme oppleving av natur og andre vesen i eit språk slik born skaper det: "skrikande tre" (75) = tre med fuglereir i, "bulli" er eit ord "til bruk når ikkje andre var brukande" (80), og den rare mannen, "raringen" som "hadde lese vitet av seg" ("sa folk") (76), knyter sambandet til diktet med den svenske setninga "Gud är dold i den minste blomman," (76) som altså er ei linje frå "O himmelska klarhet". Eldrid Lunden peikar ikkje på tilfelle av intertekstuelle samband til Södergran hos Vesaas, men det kan eventuelt finnast fleire og gjerne meir indirekte enn dette.

Når det gjeld Halldis Moren Vesaas, finst det kanskje òg intertekstuelle samband, men først og fremst har Moren Vesaas formidla Södergran. Ho var på eit stipendopphald i Finland 1946. I 1948 heldt ho eit foredrag om Södergran som ho så fekk prenta i tidsskriftet *Kvinnen og tiden* med tittelen "Edith Södergran" (Vesaas 1998). Ho hadde også i 1946, i same tidsskriftet, vist til Edith Södergran i ein artikkel om Cora Sandels bok *Kranes konditori* der ho siterer frå diktet "Violetta skymningar ..." (Södergran 1916): "... endast solstrålar hylla värdigt en ömsint kvinnokropp .../ Mannen har icke kommit, har aldrig varit, skall aldrig bli ..." (Vesaas 1946: 27).

Og i 1956 omtala Moren Vesaas Hagar Olssons utgiving av Edith Södergrans brev til henne i artikkelen "Brev frå Edith Södergran" i tidsskriftet *Syn og Segn* (Vesaas 1998). Og i same tidsskriftet skreiv ho ein artikkel om den unge Edith Södergran i høve Olof Enckells studie over dikta i det såkalla *Vaxdukshäftet* (Södergran 1961) med ungdomsdikt som låg att etter henne (Enckell 1961).

Korleis det vidare står til med kjennskapen til Edith Södergran i Norge er førebels mindre kartlagt, men eg har iallfall funne eitt gledeleg vitnemål om kjennskap til henne i tillegg til Haldis Moren og Tarjei Vesaas like etter andre verdskrigen. Kritikaren Kjell Krogvig i *Nordisk bokkalender* 1947 (Krogvig 1947) artikkelen "Nytt og ungt i norsk etterkrigslitteratur" om lyrikkdebutanten Gunvor Hofmo, som vart ein av Norges største lyrikarar:

Hittil har alle de unge vært bundet i [Arnulf] Øverland og Olaf Bull, men Gunvor Hofmo har nok sin rot andre steder, i Finland og Sverige hos Edith Södergran og Karin Boye. Hun gir som dem uttrykk for tragisk ensomhet, for brennende kjærlighetslengsel. Og som dem har hun en sikker kvinnelig intuisjon som det er grunn til å sette store håp til fordi hun søker verdier som vi er så fattige på i norsk lyrikk. (Krogvig 1947: 56)

I seinare tid har fagfolk i litteratur også i Norge vore meir merksame på Edith Södergran, og det finst nokre få forsøk på å sjå innverknader og parallellar i norsk lyrikk.

Vigdis Ystad har fleire stader peikt på parallellar mellom Kristofer Uppdal og den finlandssvenske modernismen, mellom anna i doktoravhandlinga om Uppdals lyrikk (Ystad 1978). Forfattaren Arnljot Eggen har gjort tilsvarande, mellom anna i artikkelen "Kristofer Uppdal som nyskapar i nordisk lyrikk" (Eggen 1980). Ekspresjonistiske parallellar mellom Uppdal og Södergran er òg nemnde i *Norsk litterær modernisme* (Brumo & Furuseth 2005: 157), der dei særleg legg vekt på lidning som tema hos begge forfatarane.

To forskarar som særleg har interessert seg for det nordiske innanfor lyrikken, er Sigrid Bø Grønstøl og Unni Langås. Saman har dei gitt ut boka *Tanke til begjær. Nylesingar i nordisk lyrikk* (Grønstøl og Langås 2001). Det er Bø Grønstøl som der skriv om Edith Södergrans forfattarskap med sitatet "Eros, du grymmaste ..." i tittelen. Det er altså det som kan knytast til Eros, som står i framgrunnen og særleg då forhold til mannen og syn på mannen. Artikkelen inneheld også ei viss drøfting av faglitteraturen om Södergran på dette området.

Men artikkelen til Bø Grønstøl handlar ikkje om Edith Södergran i Norge. Det gjer derimot til dels Unni Langås sin artikkel "Modernismens klippe – belyst ved fire nordiske lyrikere" (Langås 2005). Utgangspunktet er Edith Söder-

grans bruk av klippemotivet, "et ladet sted i den nordiske modernistiske lyrikken" (41). Dette finn Langås hos Edith Södergran, og ho finn det hos dei tre andre, som er danske Bodil Bech (1889-1942), svenske Ruth Hillarp (1914-2003) og norske Astrid Hjertenæs Andersen (1915-1985). "Södergrans klippe har [...] funnet gjenklang i andre lyrikeres diktning" (45). Og Langås peikar også på føresetnader for motivet i antikk og kristen tradisjon.

Eg har elles ein del heller usystematiske observasjonar på at Edith Södergran har slege inn hos einskilde norske lyrikarar.

Eg har alt nemnt Arnljot Eggen som har vore nokså oppteken av den finlandssvenske modernismen, særleg hos Diktonius og Södergran, og han har skrive dikt til dei begge, dikta "Elmer Diktonius" og "Edith Södergran" (Eggen 1967). Det siste er slik:

Ein flamme steig brått frå eit krater
Jordisk mørkeraud ropte han heim

Vi sprang gjennom skogen
Du var ikkje heime Huset var stengt

Du svinga ein sigerskrans høgt frå ein tind
så gneistregnet stod og vart stjerner
Vi klorte og krafsa oss opp
Du var ikkje der Vi såg berre spor – og kransen
du hadde slengt frå deg i hast

Du hadde gått langt
så langt som vi kanskje må vandre
skal vi nå fram til blomane graset
månen i bjørka

Vi såg deg ved mørkare vatn
enn Onkamo sjø
reisebudd roleg
gjennomlyst einsam
bak lyståke-mil

★

Vi snåvar i klunger
sit skorfast i suter
og rastar for lenge
Vi mumlar med maktlause røyster
og veit vi har lang veg att

For det eine legg Eggen vekt på bilete som uttrykkjer det ekspresjonistiske, ikkje minst det sterke krater-biletet. Det er Edith Södergrans eruptive diktuttrykk, flammen frå krateret som *ropar heim*, det vil seie ropar eller kallar arbeidsfolk og familiemedlemmer inn til måltid. Men dette er ikkje noko vanleg heimrop. Den som ropar, du, er ikkje der når vi, som ho ropar på, kjem springande. Og dette er det andre hovuduttrykket i diktet: Du-et er uopnåeleg, Vi når ikkje fram til det, til hennar diktverd "blomane graset / månen i bjørka". Ho har sigerskran-sen, ho er på toppen ("ein tind"), ho er langt frå ein vanleg innsjø som ved Onkamo sjø nær grensa mot Russland der Raivola ligg ikkje langt unna, hennar sjø er uvanleg, mørkare. Siste delen av diktet skildrar oss vidare i vår stakkarslege kvardag langt frå hennar tindar og stjerner og ljuve lende. Ei undring overfor Edith Södergrans kunst som er djup og ekte.

Dei andre døma eg har observert, er meir gjenbruk utan å seie noko om Södergrans dikting i og for seg. Den gode, men tidleg døde 1970- og 80-talslyri-karen Niils Yttri (1947-1980) siterer frå diktet "Landet som icke är", "Mitt liv var en het villa", som motto for diktsamlinga *Turister i nattens lugar* (Yttri 1979). Men meir enn heile diktet er det kanskje nettopp formuleringa "mitt liv var en het villa" som har slått ned hos Yttri og tener som ein sjølvkarakteristikk som høver godt til den kjennskapen vi har til denne forfattaren.

Den yngste som eg har funne spor av Södergran hos, er Cathrine Grøndahl (f. 1969) i diktsamlinga *Det har ingenting med kjærlighet å gjøre* (Grøndahl 1998). I to dikt har ho brukt formuleringar (på norsk) frå dikt av Södergran. Begge handlar om forhold til ein mann. Det første tilfellet er frå same diktet som Moren Vesaas siterer frå i omtalen 1946 (Vesaas 1946), "Violetta skymningar (Södergran 1916): "Mannen har icke kommit, har aldrig varit, skall aldrig bli ..." har hos Grøndahl vorte til "Han är alltid den samme; / har ikke kommet, / har aldri vært / og skal aldri bli" (44). Det andre tilfellet er frå same kvartetten som Tarjei Vesaas siterer frå i 1939 (Vesaas 1971), "Fyra små dikter" (Södergran 1920). I dikt IV står dette: "Jag är medgången själv. På min panna står skrivit: / solen kan icke gråta ett ögonblick." Og Grøndahl legg det inn eit dikt som handlar om problematisk parforhold, på denne måten: "Jeg var vokst fra mørkegjemsel / og blindeskriften i pannen hans / Fra en annen leste jeg høyt: Sola kan ikke gråte et øyeblikk."

Ting tyder altså på at Edith Södergran endeleg er komen over grensa til Nor-ge. Det siste er at ho har fått plass som romanfigur – på til dels negativ vis – i *Grand Manila* av Kjartan Fløgstad, men å gjere nærare greie for det, må høyre til eit større studium enn det er plass til her. At Edith Södergran endeleg er her òg, er mest takk vere Halldis Moren Vesaas, trur eg nok vi kan slå fast. Og takk vere

Eldrid Lunden som no både har teke Södergran opp i kursverksemd på forfat-tarstudiet ved Høgskulen i Telemark og skrive det fyldige essayet "Ett solens barn.' Edith Södergran på ny" (Lunden 2004). Mange unge forfattarar ha slik fått høve til å bli tidleg kjende med den store nordiske pioneren.

Litteratur

- Brumo, John & Sissel Furuseth, *Norsk litterær modernisme*, Bergen 2005.
- Eggen, Arnljot, "Kristofer Uppdal som nyskapar i nordisk lyrikk", *Profil* nr. 3-4, Oslo 1980, s. 65-69.
- Ekner, Reidar, *En sällsam gemenskap. Baudelaire, Söderberg, Obstfelder, Rilke*. Litteraturhisto-riska essäer, Stockholm 1967.
- Enckell, Olof, *Växdukskäftet. En studie i Edith Södergrans ungdomsdikting*, Helsingfors 1961.
- Fløgstad, Kjartan, *Grand Manila*, Oslo 2006.
- Grøndahl, Cathrine, *Det har ingenting med kjærlighet å gjøre*, Oslo 1998.
- Grønstøl, Sigrid Bø, "Eros du grymmaste ... Diktaren Edith Södergran", *Tanke til begjær. Nyle-singar i nordisk lyrikk*, Sigrid Bø Grønstøl & Unni Langås (red.), Oslo 2001, s. 11-39.
- Kihlman, Erik, "Finlandssvensk skönlitteratur 1925", *Vår verden* 3. aargang 1925-1926, Ro-nald Fangen (red.), Oslo, 1926, s. 196-198.
- Krogvig, Kjell, "Nytt og ungt i norsk etterkrigslitteratur", *Nordisk bokkalender*, Bengt Åhlén (red.), Stockholm 1947, s. 46-58.
- Kristensen, Tom, "Seersken fra det karelske Næs (Aug. 1941)", *Mellem Krigene. Artikler og kroniker*, udvalgt af Regin Højberg-Pedersen, København, 1946, s. 345-352.
- Langås, Unni, "Modernismens klippe – belyst ved fire nordiske lyrikere", *Modernisme i nordisk lyrikk* 1. Nr. 5 i serien Nordica Helsingiensia, nr. 3 i underserien Kultur og kri-tikk i Norden, H. Oftedal Andersen & Idar Stegane (red.), Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur, Helsingfors universitet, Helsingfors 2005, s. 41-61.
- Lunden, Eldrid, "Ett solens barn.' – Edith Södergran på ny", *Kvifor måtte Nora gå?– nye essays og andre tekstar*, Oslo 2004, s. 11-61.
- Nag, Martin, "Russisk modernisme og Edith Södergran (1967)", *Firspann!*, Oslo 2006, s. 264-337.
- Olsson, Hagar, "Ett diktäröde", *Samtiden*, Oslo 1929, s. 230-241.
- Palm, Anders, "Modernism eller dysmorphism? Om ett bortglömt kapitel i nordisk mo-dernism", *Tidskrift för Litteraturvetenskap* nr. 2-3 1982, s. 67-86. Også i hans *Möten mellan konstarter. Studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film*, Stockholm 1985, s. 107-141.
- Stegane, Idar, "Tre pionerar i nordisk lyrikk. Elmer Diktonius, Edith Södergran, Kristofer Uppdal", *Modernisme i nordisk lyrikk* 1. Nr. 5 i serien Nordica Helsingiensia, nr. 3 i underserien Kultur og kritikk i Norden, H. Oftedal Andersen & Idar Stegane (red.), Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur, Helsingfors universitet, Hel-singfors 2005, s. 25-40.
- Södergran, Edith, *Dikter*, Helsingfors 1916.
- , *Framtidens skugga*, Helsingfors 1920.
- , *Landet som icke är*, Helsingfors 1925.

- , *Min lyra*, Jarl Hemmer (red.), Helsingfors 1929.
- , *Edith Södergrans dikter 1907-1909*. Med en inledende kommentar av Olof Enckell, Helsingfors 1961.
- Vesaas, Halldis Moren, "Tankar omkring eit opprør", *Kvinnen og Tiden*. Nr. 11, Oslo 1946, s. 26-27.
- , *Vandre med vers*, Oslo 1990.
- , *Livet verdt. Prosa i utval*, Oslo 1998.
- Vesaas, Tarjei, *Leiret og hjulet. Noveller*, Oslo 1936.
- , Tarjei, *Liv ved straumen*, Oslo 1970.
- , Tarjei, "Poesi – og tronge tider", *Huset og fuglen*, Walter Baumgartner (red.), Oslo 1971, s. 190-194.
- , Tarjei, "Om skrivaren", *Skrifter i samling 1*, Oslo 1987, s. 15-39.
- Ystad, Vigdis, *Kristofer Uppdals lyrikk*, Oslo 1978.
- Yttri, Nils, *Turister i nattens lugar*, Oslo 1979.

MICHAEL STRUNGE – EN GRÆNSEOVERSKRIDENDE DIGTER

Ivy York Möller-Christensen

Universität Flensburg

For tyve år siden – 1980'erne: En sammenblanding af forskellige stilelementer, en barok blanding fra forskellige epoker, en parodiering, en ironisering over kunstneriske strømninger: Begrebet postmodernitet. Alt synes lige gyldigt og derfor måske lige gyldigt. De legende, kollageagtige sammenstillinger af stilelementer lader betragteren forstå, at der her er tale om en protest mod traditionen, mod en fast forankret og kanoniseret kunstopfattelse: Der finder en slags meningstømning sted. Et opgør og et ombrud, ikke kun i arkitekturen, men også i filosofien, i litteratur- og minsandten også i naturvidenskaben. Vi står overfor et tidehvert, et paradigmeskifte, ved udgangen af et årtusinde, og der sker bogstaveligt talt en "Entwertung aller Werte" lige for øjnene af os.

Inden for filosofien bliver de postmoderne set som arvtagerne til de moderne. Men der sker et betragteligt skred fra modernitet frem til postmodernitet. Den modernitet, som havde sit egentlige udspring i den kartesianske distinktion mellem fornuften og den naturvidenskabelige erkendelse på den ene side og metafysikken og religionen på den anden.¹ René Descartes (1596-1650) forfægtede en ubestridelig mulighed for objektiv erkendelse, en tro på sand erkendelse, fortrinsvis inden for det naturvidenskabelige område, et felt hvor der ikke var levnet plads til en subjektiv emotionalitet. Også hos Nietzsche (1844-1900) består denne "Umwertung aller Werte"² i en skelnen mellem ontologien på den ene side og metafysikken på den anden. Ved i den vestlige kultur op igennem århundrederne at udskille området for objektiv sandhed kunne videnskaben få ryddet sig en plads, sekulariseringen kunne slå igennem, og man kunne endelig erklære Gud for død. Meningsløsheden blev et moderne og smerteligt vilkår.

De postmoderne videnskabelige teoretikere, som fx den engelske filosof Gregory Bateson (1904-80) vender sig bort fra objektivitetskravet og hævder en videnskab, der ikke længere skelner mellem objekt og subjekt, faktum og vurdering, viden og etik: et erkendelsesteoretisk udgangspunkt, der i parentes bemærket ofte danner grundlag for en økologisk strategi.³ Og Jean-François Lyotard (1924-98) anførte i sit skrift fra 1979 *La condition postmoderne*, at begrebet

postmoderne betyder, at man ikke længere tror på metafortællingerne, altså "de store fortællinger". De store ideologiers død er imidlertid udtryk for en slags "glad nihilisme",⁴ hvor det værende kun eksisterer i selve *fremtrædelsen*. Men har opgivet enhver ambition om enhed, totalitet og sammenhæng; humanistiske, ideologiske og idealistiske sandheder er ikke en identitetsskabende mulighed for den postmoderne teoretiker. Meningsløsheden bliver til et postmoderne, men nu *ikke-smerteligt* vilkår.

Alt er tilladt, og den tidligere skelnen mellem det objektive og det subjektive forsvinder. Den danske digter Michael Strunge (1958-86) udtrykker dette forhold i en samtale med Anne-Marie Mai:

Det moderne jeg er så opløst, at det er meget svært...hele den subjekt-objekt-problematik bliver meget svær, endnu sværere end den nogensinde har været. Fordi både subjekt og objekt er i opløsning, mennesket har været en vare i mere end hundrede år, tingsliggørelsen osv.

Anne-Marie Mai: Og det er sværere at skelne mellem hvad der er det ene, og hvad der er det andet.

Michael Strunge: Ja. Man bliver i hvert fald nødt til at tale om, at der er noget objektivt i subjektet, og der er noget subjektivt i objektet. Mindst. (Mai & Strunge 1992: 170).

Michael Strunges løsning kommer til at hvile i begrebet *nærhed*, for lige nøjagtigt her befinder sig for ham både det objektive og det subjektive (Mai & Strunge 1992: 170). Her ligger Strunge på en vis måde på linie med sine samtidige postmoderne teoretikere. Digtet eller lyrikken bliver til et refugium, men måske også til et surrogat for en umiddelbar erkendelse af mening. Lyrikeren Søren Ulrik Thomsen fremtræder i sin poetik *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik* (1985) som talerør for den nye generation af 80'er-lyrikere. Iflg. Søren Ulrik Thomsen opstår der en slags "betydning" mellem læseren og værket: "Alt, hvad jeg erfarer, kan imidlertid ligge på et meget lille sted, nemlig det mest vidunderlige og skræmmende: at 'jeg' er identisk med den krop, der tidsligt befinder sig: Nu, rumligt altid forankret: Her" (Thomsen 1985: 22) Digtet skal altså bedømmes ud fra dets evne til momentant at konkretisere forholdet mellem subjektet og dets krop i tid og rum. Kort sagt: Her er et digt, altså var der engang nogen her!

Det ovenfor nævnte begreb *nærhed*, som skal forstås som den momentane mulighed for gennem digtet at erkende identitet og blive åndeligt forløst, skal litteraturhistorisk ses i sammenhæng med det sene 19. århundredes symbolisme og dens rødder tilbage i universalromantikken. Strunge bekender sig eksplicit til sin inspiration af fransk symbolisme med digtere som Baudelaire og

Rimbaud (Mai & Strunge 1992: 13). Men der er også forbindelseslinier tilbage til digtere som Rilke og Sophus Clausen. Den sidste tilhørte kredsen omkring tidsskriftet *Taaet*, hvor Johs. Jørgensen i sin programartikel proklamerede *Sjæl og Verden er ét* – og ca. hundrede år senere kunne Michael Strunge hævde: *Der er en metafysisk, åndelig sammenhæng bag den ydre virkelighed* (Strunge 1996: 115). Han opfatter verden som besat med lag af billeder og ord og siger: *digterens opgave må være at skære igennem og gennemskue for at nå frem til det oprindelige, eksistensen, tingen i sig selv* (Mai & Strunge 1992: 107). Her taler en dybt ambitiøs ung digter, der i sine Kant-inspirerede formuleringer befinder sig milevidt fra den postmoderne oplevelseslabyrinth. Hans mål er det at koncentrere sig om det digteriske sprog, som åbner mulighed for en autentisk sanselighed, ligesom det allerede fremgår af hans debutsamling *Livets hastighed* fra 1978:

Jeg hilser den nye, blanke elektrisk blå poesi / ved at åbne øjnene og udstøde et: 'Maio-Zenevera-sesio' / Med den ene hånd forsigtigt om dit hjerte / og den anden hånd fast om månen / svæver jeg her over byens indtrængende lys / og sanser med alle sanser / klart / radiobølgenes blå, røde summen gennem luften / fra hjerne til hjerte / fra hjerte til hjerne / i krydsforbindelser mellem alle / mellem alle sanser / alle sanser det / åbner øjnene og udstøder nye ord-ord og nu / summer det hele i klarntonende A/- blåt som T.V.s prøvebillede.

Og som Strunge skriver i digtet *Fjernere* fra samme samling:

..Jeg søger fjernhedens opløsning / for at finde nærheden i alting / og ikke blot i øjets glimt / eller i stemmens farve. I tusinde billeder og farver / som når et barn eller en gammel / pludselig fortaber sig i selvet / midt i verdens fortabelse / og et øjeblik hvidhed / sænker sig over universet!...

I denne koncentration om sansningen og nærheden findes en vis lighed med lyrikeren fra Pia Tafdrup (født 1952). Men vejene skilles på et andet punkt: Hun skrev i en artikel i tidsskriftet *Kritik* i 1985⁵, at den nye generations digtere tilslutter sig den moderne erkendelse af, at digtningen ikke som en gold mimesis kan eller bør føre ud over sig selv, at den ikke kan vise ud i erkendelse af tingsverdenen, af objekterne. Sproget har autonomiseret sig. Hun betoner, at hun ikke beklager adskillelsen af tingen og ordet, og at håndteringen af denne adskillelse foregår i anvendelsen af sproget. Poesien skal føre til en art re-sanselighed. Hos Tafdrup bliver digtningen til en levende, autonom verden. Michael Strunge derimod forsøger at bruge sin digtning som *middel* til gennem den moderne verdens billede- og ordstrøm at trænge ind til den egentlige sammenhæng. I sammenligning med Tafdrup fremtræder han såvel mere konservativ

som eksistentielt ambitiøs. Den postmoderne billedflod overskylder også ham; heller ikke han tror på de store fortællinger – men – i store dele af sit værk – på *kunsten* som befrier, som identitetsskabende mulighed.

Fra hans digtsamling *Fremtidsminder* (1980) stammer teksten *Fortidsvision*:

Jeg fremkalder de gamle billeder, visionerne af fortiden, sansningerne, ordenes nyheder. Jeg påkalder mig barnets intuition og fantasi, oldingens viden, den unges stræben og kvindens erfaring. Jeg genkalder mig opgaverne og modet til deres fuldførelse, styrken i plantedrømmene, dyrets hurtighed, maskinernes fødsel, de smukke malerier i bygningerne og de natlige fester for sejr.

Jeg husker krigen, blodet, øjnenes angst, åndedraget i natten. Jeg ser frem og lever i fremtiden, den levende tid. Fortiden er død, nutiden er en illusorisk idé, en rus for visionernes fødsel, smertens og anelsernes tid – læretiden.

Jeg kalder dig min engel, mit yndlingssyn, mit øjes ild min – elskede. Flyv bort og hent spådomme mirakler. Kom tilbage! Og gør verden til helt og fuldt verden.

Og jeg ser, at det hele nu er anderledes – blomsterne, lyset, ordenes billeder, de farveløse drømme, årstidernes form.

Michael Strunges stærke rødder i den romantisk-symbolistiske tradition fremgår tydeligt af *Fortidsvision*. Digtet bærer en titel, der nøjagtig som titlen på hele bindet, nemlig *Fremtidsminder*, indeholder et poetisk paradoks. Her forenes på en visionær måde de bedste og de stærkeste kræfter fra fortiden og fremtiden i inspirationens øjeblik, i det poetiske "Nu", hvor *det hele nu er anderledes*.

Den lyriske prosatekst, der vækker minder om Novalis' *Blütenstabfragmente* og H.C. Andersen *Billedbog uden Billeder*, er blevet kaldt en art *hybridform*.⁶ Og de lyriske tekster fra *Fremtidsminder* harmonerer godt med de postmoderne tendenser til stil- og genreblandinger. I teksten forsøger Strunge regressivt at forbinde sig med en oprindelig følelsesverden og besværges en verden, hvor det metafysiske og det fysiske er i samklang. Den næsten profetiske besværgelse af øjeblikket, af det "nu", hvor der opnår identitet, er stærkt præget af subjektiv oplevelse: "Jeg fremkalder, jeg påkalder, jeg genkalder, jeg husker, jeg ser frem til, står der, og til sidst kommer det forløsende: *Og jeg ser, at det hele nu er anderledes*." Den lineære tidsopfattelse opløses ved hjælp af engelen, inspirationen, som knyttes sammen med kærligheden. Der er i teksten stærke allusioner til universalromantikken og organismetanken. Besværgelsen af barnets intuition og oldingens visdom viser retningen sammen med den Schelling-inspirerede formulering *plantedrømme*.

Som man ser, er det berettiget at placere Strunge som en moderne digter, der erkender den postmoderne verdens flimrende eksistens og sammenblandingen

af det subjektive og det objektive, men vel at mærke en digter, der på sin helt egen måde forsøger at bane sig vej *ud* af labyrinten.

Dog er det utvivlsomt reduktionisme udelukkende at karakterisere Michael Strunge på denne måde. Han hører til generationen af unge lyrikere, der debuterede omkring 1980, og til trods for sin udprægede og næsten aggressive modvilje mod at lade sig lænke til en overordnet definition af en bestemt generation, gjorde han sammen med andre lyrikere som Pia Tafdrup, F.P. Jac og Klaus Høeck fælles front mod den socialrealistiske og ideologisk prægede 70'er lyrik. Dette er et paradoks – for Michael Strunge har, som vi senere skal se, i virkeligheden et stærkt samfundskritisk engagement tilfælles med disse efter hans mening temmelig åndløse kunstnere, hvis digte han i det kulturelle debatprogram *Bazar* (DR april 1984) kaldte "fiduslyrik". Denne aggressive og samfundskritiske side gjorde, at han af den unge punk-generation blev opfattet som netop *deres* digter og talerør. Denne side af Strunges lyriske værk ses i samlingerne *Skrigerne* (1980) og i *Nigger 1* (1982) og *Nigger 2* (1983). Destruktiv, som også er titlen på en af teksterne, er hele samlingen: "At spytte mod stjernerne, sparke i planterne / men mest af alt: / rode vildt med hænderne og skridtet / og smadre ubehersket: kartoteker, biler, fjernsyn. / At holde sig søvnløs i nattens ubevidsthedsskrig!" Også den absolut kritiske holdning til 1960'ernes hippie-generation træder her tydeligt frem gennem fækale og ironiserende udtryk: "I syvogtres: Blomster i håret / i dag: fed løn hele året / Mens du læser om Marx / og syn's han var vaks. Årh, skråt op!" I teksten *Rebel* vender trangen til destruktion sig til selvdestruktion:

Dagene har fyldt dig med timer af rasende kedsomhed. / Forældrene har fyldt dig / med tam tryghed og klamme krav. / Lærerne har fyldt din hjerne / med frasende facts. / Arbejdsgiverne har fyldt dit ansigt / med afvisninger af din selvtilid. / Aviserne har fyldt din sjæl / med frygt og fremtidstrusler. / selv er du lige fyldt atten / og har fyldt dig med sprut og støj.

Rebellen vil fortælle hele verden, hvem han er; han vil bevirke noget politisk, bekæmpe bilerne, supermarkederne, Glistrup – men, som han skriver: "*Du ser ham kun i fjernsyn: / Du står midt på gaden / og skriger om verden. / Men det er nat / og alle sover*". Den kolossale afmagt kvæler individet, den unge rebel.

Skrigerne forholder sig dialektisk til *Fremtidsminder*, og som Michael Strunge selv udtrykker det, forsvarer *Skrigerne* det såkaldte "bagland", som findes i *Fremtidsminder*. I sin aggressivitet, i sin "paniske rastløshed" (Mai & Strunge 1992: 26), står *Skrigerne* i diametral modsætning til *Fremtidsminder*. Den senere nødvendige dialektiske syntese fremkommer i *Vi folder drømmens faner ud* (1981). – Han

kunne ikke blive hængende som et svingende pendul mellem de to tilstande længere, udtalte Strunge (Mai & Strunge 1992: Ibid.).

Strunges kompromisløse konfrontation med det bestående, postindustrielle samfund, som den fremtræder i *Skrigerne* og i de to *Nigger*-bind, modsvares altså af det utopiske og det visionære i andre samlinger. Allerede i *Livets hastighed* (1978) støder man på sådanne digte, fx *Det Kommende*. Digtet er præget af ungdommelig uskyld i fremstillingen af en gruppe unge revolutionære. Gruppen, som betegnes med det lyriske "vi", ønsker på ny at erobre planeten og at ødelægge de billeder, som den teknificerede verden har skabt. Magthavernes og svindlernes middelmadighed etc. skal ødelægges. "Det kommende", den nye verden, skal fyldes med livslyst, med sanselighed og bringe en ny åndelig klarhed samt frem for alt: *erkendelsen af heleets sammenhæng / fundet i venskab og ord / mellem stjerner og folk fra verden*.

Igen møder vi her bestræbelsen for en altomfattende syntese. Strunge selv – som jo langtfra satte sit lys under en skæppe – opfattede digtet *Det Kommende* som en parallel til Adam Oehlenschlägers digt *Guldhornene*, men inspirationen til digtet kom fra H.C. Andersens *Klokken* og Grundtvigs salmer, alle prototyper på dansk universalromantisk digtning. Og Strunge gør desuden opmærksom på, at *Det kommende* viser hen til *Drømmens faner* fra digtsamlingen *Vi folder drømmens faner ud* (Mai & Strunge 1992: 145).

En sammenligning af de to tekster, der jo er udgivet med tre års mellemrum, viser, at de har store ligheder i deres fremstilling af det utopiske. Visioner, som hos Strunge i nogen udstrækning dækkes af den definition, som Wolfgang Welsch i sin bog *Unser postmoderne Moderne* giver af den postmoderne utopi, som for ham vender sig bort fra en klart defineret harmonisk vision, en totalisering af det partikulære, som det udtrykkes, og hen imod en vision om *mangfoldighed* (tysk: Vielfalt) (Welsch 1988: 183). Men mellem *Det kommende* og *Drømmens faner* er der sket et klart skred, som i det følgende skal undersøges nærmere.

Drømmens faner begynder som det forrige med et lyrisk "vi", og her er det igen de unge nytænkende rebellers erfaringer, der bliver udtrykt – *Vi er drømmens bannerførere*. I denne første linie og i titlen ligger en metaforisk spænding, for drømmen, den bløde vision som er præget af fantasien, bliver sammenstillet med ordet *bannerførere*, som giver allusioner til kamp og krig; drømmen og den hårde virkelighed stilles overfor hinanden. Gennem hele digtet kan denne spænding følges, således at man antitetisk kan indordne en række udtryk og billeder under begrebet *drøm* (*naivitet, velvære, bløde senge, søvn, elskov, barndommens erfaringer, knitrende liderlighed*) og ditto under begrebet *bannerførere* (*ar, hverdagens kampe, murene af norm og ensartethed, biologiens sejr, smerte*).

Nu kunne det se ud som om, at dette digt blot opstiller kontrasten mellem drømmen og vision på den ene side og den hårde virkelighed på den anden. Dette er imidlertid kun tilfældet ved en overfladisk betragtning. Ved en nærmere analyse af digtet bliver det klart, at den umiddelbarhed og uskyld, som præger digtet *Det kommende* ikke findes her. Sammenligner man de prædikater, der anvendes i digtene, er det påfaldende, at der i det første overvejende anvendes "Vi er", hvorimod en række handlingsverber dominerer i det næste: *Vi forkynder, vi synger, vi opbygger, vi anlægger* osv. De anvendte prædikater peger i retning af eller giver associationer til to betydningsområder: nemlig til det religiøse (*Vi synger, vi forkynder*) og til det politiske (*opbygger, anlægger, grundlægger*). Gruppen af revolutionære fanebærere forkynder og kæmper for velbefindende, sanselighed, bløde senge, biologiens sejr, og som det til sidst står: "det bløde liv", hvor krop og sjæl er i samklang.

Men i ordvalget ligger en slående *ambivalens* gemt. Gruppen af drømmere anvender *selv* de magthaveres sprog, som de bekæmper og afviser. Dette viser, hvor stærkt denne gruppe er rodfæstet i og lænket til det etablerede borgerlige og materialistiske samfund, som den bekæmper. Og på denne måde opnår Strunge i et enkelt digt, at frembringe et bogstaveligt indhold og samtidig at dementere selv samme. Digtet bærer *i sig selv* en proces mod dekonstruktion. Digtet *Det kommende* og digtet *Drømmens faner* viser i selve deres metaforik – bevidst eller ubevidst fra Strunges side – udviklingen fra utopi til desillusioneret utopi.

Da Strunge havde udgivet 11 digtsamlinger og for længst havde afsluttet en bevægelse, som han udtrykte det, følte han en total tomhed, som blev forstærket af tunge psykiske problemer. Og kort før sin tidlige død så han sit lyriske værk som et langt forsøg på at slippe ud af poesien, et forsøg på at fremkalde en ny – og digtfri – zone. For Strunge var digtningen og livet imidlertid uadskillelige størrelser, og da han ikke længere var i stand til at tvinge sit "jeg" gennem digtningen og ud af digtningen, og da en ny begyndelse syntes umulig, tog han i en psykose sit eget liv. Den kun 28-årige digter kastede sig i en manisk tilstand ud af et vindue. Han forbandt hermed ultimativt sit liv med sit værk og lagde grunden til en klassisk mytedannelse. Lyrisk havde han foregrebet det selvmorderiske spring, som han foretog i marts 1989, i digtsamlingen *Væbnet med vinger*. Herfra stammer formuleringen *Væbnet med ordenes vinger*, som står på hans gravsten i København:

Væbnet med disse / ordenes vinger / står jeg / parat til at svæve. / Jeg kaster mig ud / fra krystaltårnet / og spænder mig ud / over horisonten / med hjernen i verdens hjerte. / Gennem mørke, gennem lys / gennem lysende byer i nat. /

Gennem drømme, gennem følelser / gennem følede landskaber i nu - / gennem døgnen går min flugt / gennem uret, gennem synet.

- ¹ René Descartes, *Discours de la méthode* (1837) og *Mediationes de prima philosophia* (1641).
- ² Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (1883-91).
- ³ Gregory Bateson, *Steps to an ecology of mind* (1972).
- ⁴ Helmut Friis, Den glade nihilisme i *Kritik* 70/1985.
- ⁵ Tafdrup 1985: 62.
- ⁶ Steffen Hejlskov Larsen, Hybrider i 90'er-litteraturen i *Kritik*, No. 121, 1996.

Litteratur

- Descartes, René, *Discours de la méthode*, Leiden 1837.
- , *Mediationes de prima philosophia*, Paris 1641.
- Bateson, Gregory, *Steps to an ecology of mind*, Scranton Pennsylvania 1972.
- Friis, Helmut, Den glade nihilisme, *Kritik*, No. 70, 1985.
- Larsen, Steffen Hejlskov, Hybrider i 90'er-litteraturen, *Kritik*, No. 121, 1996.
- Lyotard, Jean-Francois, *La conditions postmoderne*, Paris 1979.
- Mai, Anne-Marie & Strunge, Michael, *Mai Strunge. Samtaler m.m. mellem Anne-Marie Mai og Michael Strunge*, København 1992.
- Munck, Knud, *Michael Strunge. En biografi*, København 2001.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Also sprach Zarathustra*, Chemnitz 1883-85.
- Strunge, Michael, *Samlede Strunge. Digte 1978-85*, København 1995.
- , *Sidegader. Prosa 1978-86*, København 1996.
- Tafdrup, Pia, Poesien som selvgældigt univers, *Kritik*, No. 71, 1985.
- Thomsen, Søren Ulrik, *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*, København 1985.
- Welsch, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1988.

IDENTITET

CROSSING BORDERS AND REDEFINING
 FAMILY AND KINSHIP THROUGH ADOPTION:
 REPRESENTATION IN RECENT LITERATURE

Monika Zagar

University of Minnesota

Borders in Nordic Literature was the overarching theme of the 2006 IASS conference. While borders limit and confine they also change and can be crossed. Crossing borders results in new spaces and new opportunities to create something entirely unique: an emerging new landscape, a hybrid identity, a budding new poetics, the contours of a new field.

My recent research has focused on how literature, Nordic literature in particular, imagines adoption which, as an event or a process, redefines some of our most cherished and ingrained ideas and beliefs and forces us to revisit our mental borders. The borders most resistant to change are those connected to ideas about family (genetic or adoptive), nationality (citizenships, culture and language) and race and/or ethnicity (appearance and culture). The new adoptive family, which transcends some if not all of these mental and physical borders, is conceptualized as a flexible and changeable, and ultimately positive, arena for the exploration of identity, kinship, and love.

In this article, I will focus almost exclusively on two primary texts, Geir Follevåg's short book *Adoptert identitet* (2002; *Adopted identity*), and Jane Jeong Trenka's longer novel *The Language of Blood* (2003). In spite of their reluctance, even outright refusal, to function as the voice of the new international Korean Adoptees' community, Follevåg's and Trenka's texts illuminate aspects of identity that are simultaneously universally human and particularly specific to adoption. Ultimately, they are unique works of fiction regardless of the biographical elements in them. The short story by Vigdis Stokkelien, "En vietnamesisk dukke" (1972/1994; *A Vietnamese doll*), does however warrant a special mention here because of its early portrayal of international and transracial adoption. Written in the politically and culturally radical period of the late sixties to mid-seventies, the story casts a critical eye on a naïve Norwegian couple, and a bigoted Norwegian culture, that lack insight and patience to accommodate an orphan girl from

war-torn Vietnam, and only gradually understand her individual and cultural history. "En vietnamesisk dukke" represents an early example of a discussion of international and transracial adoption, a discussion that continues with the more recent wave of publications in which the voices of the grown-up adoptees are particularly strong.

Transnational adoptions, in addition to reconfiguring families, often cross racial divides and represent unique challenges to the members of the new adoptive family. Even though discussions of adopted children are often clustered together with discussions of orphans and abandoned children, they constitute a separate and unique group by virtue of having two sets of parents, of which the genetic parents are often unknown due to a variety of factors. These factors can be a closed adoption, a maze of complications due to international adoption, or a combination of the two. How to deal with the issues involving the genetic parents is often at the core of adoption literature.

An attempt at outlining adoption in literature as a new field of inquiry is warranted partially because both transnational and transracial adoptions are on the rise and it is reasonable to assume that the trend will continue. Transracial adoptions continue colonialist patterns: the children from non-Western countries are adopted primarily into Western middle-class and white families. Of those children, South Korea has supplied the largest number (Hübonette 2004: 16). While the adoptions from South Korea into predominantly white, middle-class US families first started after the Korean War (in the early fifties), they have not only continued ever since, but also spread to many European countries. Lately their numbers have declined somewhat, and at present, most adoptees arrive from Asia, Russia, and Latin America (Castaneda 2004: 279).

While adoption issues have been discussed in literature since at least *Oedipus Rex* and have spanned such masterpieces as Dostoyevsky's *The Brothers Karamazov* and Albee's *Three Tall Women* or *The American Dream*, one reason why the field of adoption in literature needs to be revisited at this point is the recent publication of numerous critical works by adoptees that contribute to our understanding of both adoption and literature on adoption.

Traditionally, the trope of adoption has been used in literature as a vehicle to create dramatic tension between the known and the unknown, between a surface reality and deep secrets, between honor and shame, the real and the fake. The resolution of such stories typically reveals a "different truth." In general and most often, adoption has been represented as unsettling, if not outright destructive. The tenor of the adoption text is often that of melancholia and

nostalgia for something forever lost. It is more seldom that the adoption text celebrates a new beginning and expresses joy at the new possibilities.

As Marianne Novy writes in her "Introduction" to the collection of essays, *Imagining Adoption*, there are three mythic stories in the European and American cultures that act as paradigms to articulate adoption: the disastrous adoption and discovery of the genetic parents as in Sophocles' *Oedipus Rex*; the happy discovery as in Shakespeare's *Winter Tale*; and the happy adoption story, as in such novels as *Oliver Twist* (Novy 2004: 1). The first two, sometimes labeled as 'search stories' although in essence different from each other, confirm the perception that the genetic parents are the 'real' parents no matter what the circumstances or consequences. In the happy adoption story, however, the memory of the genetic parents does not intervene in the daily life of the reconstructed family.

What is of essence here is that all three paradigms "assume that a child has, in effect, only one set of parents" (Novy 2004: 1). While this seems in the superficial sense logical, it is not always so, especially not to many adoptees who yearn to know something about the genetic parents and want to find family resemblances. The many texts describing the adoptees' search for knowledge of their genetic histories range from nostalgic dreams of closure to discoveries of fundamental biological ties. Where the knowledge of one's biological origins is lacking, the result may be a fictional reinvention of daily identity or a simple acceptance of the adoptee's individuality. As contributions to an emerging literary field these texts offer insight into the complex experiences of an increasingly common, or at least increasingly visible, phenomenon. Finally, they are worth exploring for they influence our feelings and shape beliefs about familial relationships. They may ultimately have an impact on how we judge contemporary custody court cases, and how our lawmakers articulate laws governing adoptions.

Literature as a field that explores alternative lives and existential possibilities, offers an ideal opportunity to reflect on the adopted identity. In my view, literature is better suited for an exploration of this often-painful process than sociological, historical or psychological treatises. I would not go so far as to emphasize literature's therapeutical features but it is certainly worth pointing out that literature deepens our self-awareness and helps us digest complex events. Follevåg writes: "For meg har lesinga av Nietzsche fått direkte konsekvensar for mitt forhold til min identitet og til den Andre (96)." (For me, reading Nietzsche has had direct consequences for my attitude to my identity and to the Other. Trenka said: "Oh, writing *The Language of Blood* saved my life!"; Trenka November 16, 2007).

Sociologically and culturally, the surge of texts by the adoptees, memoirs, novels, short stories, poems, and films, has to do with the erasure of shame in which adoption has often been enveloped historically, with adoptees' various movements and activities, and with the generation of adoptees coming of age. The adoptees collectively reflect on their identity as adopted although they express their reflections through their unique personal stories. Their conclusions and resolutions vary greatly as well, confirming Novy's reflection on how the three basic paradigms of adoption and search story have been complicated considerably and expanded creatively in many directions by individual writers (Novy 2004: 2).

In trying to understand the process and consequences of adoption in general, and in particular the notion of "being adopted", readers get new insights from Kimberly Leighton's essay, "Being Adopted and Being a Philosopher: Exploring Identity and the Desire to Know Differently" (Leighton 2005). Reflecting on identity in general and adopted identity in particular, Leighton concludes on a contradictory, although fundamentally complex and liberating, note. She posits that finite knowledge is an impossibility, and articulates an awareness that "being adopted (as an identity) involves appreciating the fact that identities in general are socially constructed and that the appearance of solidity, of substance or essence is itself an effect of such construction." (Leighton 2005: 168). On the other hand she writes that "to have an adopted identity – which for me is an identity based on desire to know – is thus to include in that very identity the ways in which it has been denied." (169) And finally, she concludes, "By reading the trope of identity as necessarily impossible to (thoroughly) know, I am not claiming that it is necessary to give up on identity. Instead, I am offering a way to reread identity as adopted in order to highlight that identities, as objects of our desire, can be seen as both locations of subjection and places of potential freedom." (170). Considering Leighton's reflections, I will, in continuation, briefly outline what I consider two radically different yet also parallel approaches to the question of identity and to the desire to know, those expressed by Follevåg and Trenka respectively.

Geir Follevåg, a Norwegian writer and Ph.D. graduate, uses literature and philosophy to reflect on families and identities. He ruminates on texts from both canonical and popular literature, and on philosophical investigations, especially those by Friedrich Nietzsche (*Ecce Homo*) and Simone de Beauvoir (*The Second Sex*). He borrows from best-selling cartoons and films. Popular heroes like Superman or Spiderman, or rock and pop singers, provide role models for everyday decisions and behavior. This does not mean that his identity is random

or constructed without a framework, but rather, that Follevåg's approach expresses an appreciation of the long tradition of reflection on the human condition and identity, of the path that others have endured before him. It is precisely this reflection that provides him with the mental strength to revisit his adoption papers issued by the South Korean and by the Norwegian adoption agencies. He is at peace with 'not knowing': "Meir treng eg ikkje å vite" (I don't need to know more), he writes after reviewing the sparse documents about his first three years (Follevåg 2002: 76). Instead of pursuing "the roots", he investigates and constructs, step by step, an existential mode of being/becoming in which daily responsibilities provide him with self-respect. He refuses to be defined in relation to the Korean culture of which he knows little and in which he is not interested. Instead, he considers his arrival in Norway at the age of four as Choi Yung-Wook as his rebirth. The woman and the man waiting for him at the airport become his new family and give him his new name, Geir Follevåg. One of his conclusions is as follows:

Alle nyfødte born er kulturause. Vi har ikkje koreanske, kinesiske, colombianske, norske, sveitsiske osv. tradisjonar og skikkar nedarva i våre genar. Nasjonalsongen, språket og landets historie er ikkje innprenta i DNA-molekylet vårt. "Kulturell identitet", kva det no enn er, *tileignar* vi oss over tid alt etter kvar vi *veks opp*, ikkje kvar vi blir født." (52-53)

All newborn children are culture-less. We have not inherited Korean, Chinese, Colombian, Norwegian, Swiss etc. traditions and customs in our genes. The national anthem, the language, and a country's history have not been imprinted into the DNA molecule. Over time, we appropriate "cultural identity", whatever that might be, where we grow up rather than where we were born.

He has no use for "roots" (*røter*, 53) and does not aspire to become a complete person (*fullstendig menneske*, 54) in the sense that he would have to find his Korean genetic family and roots. He does not trivialize other adoptees' search for the genetic family, but expresses concern that overfixation on biology might lead to radical racism.

Because of his non-Norwegian appearance, which at different times was taken to be American Indian, Romanian, and Peruvian, he accepts that his identity will always need some clarification, at least in the Norwegian environment. Yet he comments, "Alt maa tolkast. I denne forstand blir verda og livet til litteratur." (101; Everything must be translated/deciphered. In that sense the world and life become literature.) I understand this comment as an acceptance of both his unusual appearance and the deeper truth that, actually, nothing in our daily

existence can be taken for granted. His realization has not come easy and his reflections have spanned his earliest race-blind attitude, his gradual insights into the tension between his appearance and his Norwegian cultural self, his pain suffered from the bullying during high-school, and his determination to study, to write and to speak up. If I were to choose one metaphor for his book, it would be the beautiful mythical bird of Phoenix (112-114), the symbol of immortality and rebirth. Follevåg's book is not ordered in a chronological sequence but is a zigzag of flashbacks, forays into literature, and of speculation and reflection over a number of years.

Jane Jeong Trenka on the other hand announces her conviction in the very title of her eloquent and anguished book, *The Language of Blood*. Her book, a memoir of her search for her genetic family, articulates her belief in the primacy of the biological family and expresses her pain and suffering because of being adopted. Jane, that is Kyong-Ah, and her sister Carol, that is Mi-Ja, were adopted from South Korea by a German/Scandinavian/Lutheran Minnesotan family and raised in a small rural town as the only different-looking children far and wide. The birth mother reestablishes contact with Jane and Carol after they have finished high school, and Jane flies to Korea to meet her and her extended family. For Jane, the rebirth back into Kyong-Ah happens when, at age 24, her Korean mother gives her a bath and scrubs her clean (Trenka 2003: 121-123).

During that first visit, and several subsequent ones, Jane is symbolically reconnected with her birth mother not only through the ritual of bathing and many daily activities, but perhaps more importantly, with stories that help her piece together a new "text of a family," (150), a "new quilt of memory and imagination." (150). Later, after she has learned a bit of Korean, and tries to speak with her gravely ill mother, who speaks only a few words of English, what they have in common is the *language of blood*, unspoken yet powerful communication based on blood and body resemblance. Taking care of her dying mother, Jane learns more and more about her mother's love, her own birth and their powerful connectedness. "Ipun egggi, pretty baby," Umma repeats to Jane (172) and those two words rewrite Jane's story into a story of strength and love rather than abandonment.

Trenka too uses traditional and popular culture and literature, both American and Korean, to create a rich poetic novel. A graduate of Augsburg College in Minneapolis, she includes Korean legends and fairytales, and writes her own dramatic sketches set in contemporary urban or rural environments. One of her main metaphors, however, is from the animal world: that of the growth and yearly migration of the monarch butterflies from Minnesota to Mexico. These beautiful butterflies, which know instinctually their flight destination and their

own kind with whom they share the journey, are a fitting overarching metaphor for the book.

In the final analysis, Follevåg's identity is a patchwork of past and present, of daily rituals and literary and cultural stories. His Norwegian name tells one story, his appearance tells another, but both are supported and transcended by his existential philosophy, which urges him to reaffirm his actions and decisions every day anew. Trenka's identity resembles, similarly, a patchwork of various stories, yet the strongest thread leads to her bloodline, to her genetic family. Her name is a compromise between her two families, the Korean and the American one. While finding parallels between her own existence and that lived by exiles, she claims that her life is "fundamentally absurd" (249).

Ultimately, for both writers the truth lies in the stories handed down, and stories found and imagined, or "in the emotional truth as fictional as it may seem" (Trenka 2003: 232). While they both started writing out of their original desire to know, they have resolved their desires differently – Trenka with incessant migration between two very different geographical regions and Follevåg with forays into philosophical and cultural studies – and they have resolved them similarly by using writing to explore and re-construct their identities. Each author needed to deal with a rich tapestry of texts to arrive at his or her own fictional and livable story. The borders that they had to cross and that scarred them, between South Korea and Norway, between South Korea and Minnesota, between families, and between texts, have provided them with a new space, and forged them as writers.

Works cited

- Castaneda, Claudia, "Incorporating the Transnational Adoptee", *Imagining Adoption*, Marianne Novy (ed.), Ann Arbor 2004, pp. 277-299.
- Follevåg, Geir, *Adoptert identitet*, Oslo 2002.
- Hübönnette, Tobias, "Adopted Koreans and the development of identity in the 'third space'", *Adoption & Fostering*, Volume 28, Number 1, 2004, pp. 16-24.
- Leighton, Kimberly, "Being Adopted and Being a Philosopher: Exploring Identity and the 'Desire to Know' Differently", *Adoption Matters: Philosophical and Feminist Essays*, Sally Haslanger & Charlotte Witt (eds.), Ithaca & London 2005, pp. 146-170.
- Novy, Marianne, "Introduction", *Imagining Adoption: Essays on Literature and Culture*, Marianne Novy (ed.), Ann Arbor 2004, pp. 1-16.
- Stokkelien, Vigdis, "A Vietnamese Doll," *An Everyday Story: Norwegian Women's Fiction*, Katherine Hanson (ed.), Seattle 1972/1994, pp. 187-191.
- Trenka, Jeong Jane, *The Language of Blood*, Saint Paul MN 2003.
- , lecture to 2006 Freshman Seminar on Adoption, (Monika Zagar, instructor) University of Minnesota, Twin Cities campus, November 16, 2006.

INDIVIDUALISMENS PARADOXER.
IDENTITET OCH FRÄMLINGSKAP I DEN
SENA 1900-TALSROMANEN

Kristina Hermansson
Göteborgs universitet

Senmodernitetens ökade individualisering i kombination med en nyliberal, alltmer genomgripande individualism manifesterar sig i en ökad upptagenhet vid frågor om personlig identitet, ett begrepp som gick inflation i under 1990-talet. Detta tar sig uttryck i de flesta sammanhang, kulturella, konstnärliga som vetenskapliga. I tidningsartiklar, teveprogram och inte minst reklam uppmanas vi dagligen att modulera om vårt yttre och inre, att "skapa vår egen identitet". Samtidigt kommer ständigt nya rön som gör gällande att människors viktigaste egenskaper är medfödda, att identiteten är singulär, given eller rentav bestämd av arvsmassan. Två motsatta tendenser verkar alltså samexistera – å ena sidan en konstruktivistisk skapa-dig-själ-filosofi och å andra sidan en essentialistisk, biologisk riktning. Även om dessa extremer på ett plan ter sig oförenliga, utgår båda från just en individualistisk människosyn: i bägge fall ses identitetsproblematik som en fråga om och för den enskilde individen.

Inom human- och samhällsvetenskaperna möter individualismen däremot ett större motstånd. Här dominerar en konstruktivistisk riktning, där identiteter förstås som socialt skapade, mångfacetterade, föränderliga, fragmentariska och flytande (Brubaker & Cooper 2000: 9). Hur ser det då ut inom skönlitteraturen? Sedan ett par decennier tycks åtminstone den skandinaviska romanen särdeles upptagen av just identitetsproblematik och personlig kris. Många verk skildrar en akut förvirring kring "jaget"; subjektet är i upplösning (om än inte upplöst) också i litteraturen. Medan modernistiska författare som Hamsun eller Woolf gestaltade identitetskriser med utgångspunkt i frågan om medel, är det nu snarare frågan om mål som står i fokus. Och utan en tydlig (vilje-)riktning, blir också identitetens gränser mer diffusa. Ett tidigt exempel utgör Stig Larssons debut *Autisterna* (1979), en roman som betraktas som en ingång till det litterära 1980-talet, vilket överlag förknippas med just avancerad subjektproblematik eller, menar andra: ensidigt navelskåderi.¹ Under nästföljande decennium avklingar

inte tendensen, snarare sker en utvidgning och fördjupning av denna linje, som en av flera parallella litterära strömningar. Vad jag vill pröva i det följande är att läsa ett par svenska romaner från 1990-talet, i vilka just frågor om identitet är centrala både tematiskt och strukturellt. Min ambition är att ställa dessa verk i dialog med några teoretiska perspektiv på senmodernitet och individualism, för att undersöka hur gränsen mellan individ och omvärld framställs. De litterära exemplen är Magnus Dahlströms *Hem* (1996) och Ninni Holmqvists *Något av bestående karaktär* (1999).

Först till Magnus Dahlströms *Hem*. Huvudpersonen heter Inga och arbetar som socialsekreterare. Hon har blivit inkopplad i ett besynnerligt fall, sedan en 10-årig flicka hittats död i ett övergivet industriområde. Kroppen är svårt tilltygad och tre andra barn verkar vara inblandade, men vad som hänt är och förblir romanen igenom ovisst. Ingas uppgift är att besöka de fyra barnens familjer för att – parallellt med polisens undersökning – samla information som kan bringa klarhet i fallet. Men ansträngningarna verkar vara förgäves: vad som faktiskt hände förblir ovisst för både Inga och läsaren.

Så ser handlingen ut i korta drag. Men, sammanfattningar är vanskliga och i detta fall ger ett referat av intrigen en ganska usel bild av vilket slags roman det är frågan om. Visst finns element av kriminalhistoria i form av ett gåtfullt, våldsam dödsofall vars omständigheter undersöks. Men fokus förskjuts och gåtan får aldrig någon lösning. Istället riktas allt mer ljus på andra slags frågor, inte minst om (den eventuella) gränsen mellan den egna personen och världen.

Inga är visserligen ett svenskt namn, men också ett pronomen: "ingen" i pluralform. Denna tvetydighet pekar mot den paradoxala självutplåning som romanen iscensätter. Inga framställs från första början som en fysisk gestalt: svetten flödar, andhämtningen är tung. Att kroppen är ovanligt stor accentueras om och om igen, men det är också i princip allt vi får veta om utseendet – fetman och dess implikationer betonas däremot om och om igen. Ingas kropps-konstitution innebär inte bara att hon har svårt att röra sig, framförallt gör sättet som kroppen framställs på hennes utsatthet akut. Hon blir en avvikare, och oron för vad andra skulle kunna tänka om henne styr hela hennes vara. Som läsare lämnas man i ovisshet om i vad mån de negativa reaktioner omgivningen tillskrivs endast existerar inom huvudpersonen; ett tvivel som också Inga brottas med. För även om förloppet skildras via en berättare, ligger perspektivet hos Inga – här finns ingen allvetande instans som talar om vad som "egentligen" sker.

Handlingen utspelar sig till största del hos barnens familjer, i ett eftersatt förortsområde. Ett fåtal avsnitt skildrar hur Inga arbetar hemma i sin egen, torftigt inredda lägenhet med fönster som inte går att se ut genom. Men inte ens

i de avsnitt som utspelar sig i Ingas bostad får vi en glimt av släkt, vänner eller personliga intressen. Inga verkar sakna såväl socialt sammanhang som historia; romanen ger knappast någon information om hennes bakgrund. Samtidigt görs såväl det förflutna som huvudpersonens inplacering i sociala strukturer hela tiden närvarande, inte bara genom det dödsfall som är undersökningens upprinnelse, utan även i form av konstituerande erfarenheter – omgivningens blickar och ord tycks lagras i hennes kropp, oavslutligt införlivade i det som är Inga.

Att Ingas kroppsstorlek görs så betydelsefull – medan vi exempelvis knappast får veta något om andra yttre attribut som frisyra, kläder eller ansiktsdrag – kan relateras till att det primärt är implikationerna av det egna fysiska omfånget som tyddliggör hennes subjektiva närvaro, och som försätter henne själv i den position som "avvikande" som hon söker placera sin omgivning i. Eftersom ingen klar gräns dras mellan henne och världen, kan inte erfarenheten av kroppen som ett problem och ett socialt stigma sägas komma antingen "utifrån" eller "inifrån". Stigmatiseringen är, som socialpsykologen Erving Goffman visat, en komplex social process. De omständigheter människor möter i den specifika interaktionen är bara en del av problemet; ur sociologiskt hänseende är deras inplacering i en social struktur det primära. (Goffman 1973: 131)

För att lösa fallet med den döda flickan, letar Inga just efter vad som kan uppfattas som avvikande. Hon utforskar familjerna och deras bostäder: den "sanna" bilden av dem verkar gömma sig bakom det synbara. Och potentiella avvikelser finns överallt. I ett hem spekulerar Inga över möjliga förklaringar till att det inte finns en enda animalisk produkt i matförråden. På Ingas fråga om de är vegetarianer, svarar mamman i familjen att så inte är fallet. Det gör det hela än mer suspekt, ända tills Inga inser att inte heller hon har vare sig mjölk, ägg eller kött hemma. Därmed blir det som nyss verkade vara en skarp iakttagelse fullkomligt trivialt, irrelevant. Så växer tvivlet – hur ska Inga använda sina observationer? Är det möjligt att nå kunskap eller är allt bara speglingar av ens egna förväntningar? Var går gränsen mellan jaget och omgivningen? Eller finns det alls en sådan gräns?

För att belysa vad jag menar är romanens bärande fråga – nämligen den om förhållandet mellan den enskilde och världen – vill jag återknyta till begreppet individualism. Med det avses här den (ny-)liberala ideologi som uppfattar individer som självtillräckliga enheter utan ömsesidiga förpliktelser. Begreppet skiljer sig därmed från "individualisering" i dess sociologiska tillämpning, där det brukar beteckna en strukturell förskjutning. Samtidigt bör man hålla i minnet att individualism/individualisering är en analytisk distinktion som separerar två aspekter av ett komplext sammanhang. Definitionerna ovan är, i grova drag,

hämtade från Ulrich Beck och Elisabeth Beck-Gernsheim, som i sina analyser av den västerländska individualiseringen av i dag visar på olika konsekvenser av att människor lösgörs från sociala strukturer utan att någon återkoppling sker – "disembedding without reembedding". En följd är att människor i allt högre grad uppmanas söka biografiska lösningar på strukturella problem, vilket i sin tur banar väg för växande sociala och ekonomiska klyftor. (Beck & Beck-Gernsheim 2001: xxii).

Vilken roll spelar då den individualistiska synen på människan i Dahlströms roman? Kanske skulle man kunna tala om individualismen som en utgångspunkt, eller som det ideologiska rum inom vilket gestalterna verkar i det genomindividualiserade "samhälle" romanen framställer. Inga – liksom romanens personer² överlag – söker svaren i den enskilde individen, hos sig själv eller andra. Men det är ett fruktlöst sökande. Och instabiliteten i den förmenta ordningen tar sig också uttryck i berättandet: det subjektivistiska perspektivet bryts inte bara mot Ingas (bitvis) objektivistiska anspråk, utan också mot den övergripande upplösning av gränser som hotar.

Inga vacklar mellan å ena sidan det solipsistiska antagandet att det vi uppfattar av världen bara är projiceringar av oss själva och å andra sidan idén att objektiv kunskap är möjlig så länge den egna subjektiviteten åsidosätts. I bägge fall förstås "jaget" som åtskilt (eller möjligt att till fullo åtskilja) från övriga världen. Ingas konflikt innebär därmed en både inre och yttre splittring; såväl subjektet som samhället tycks falla isär. Inte bara Inga utan också de familjer hon uppsöker upplever sig som frikopplade, hänvisade till sig själva eller den egna privata sfären. Så verkar också alla agera utifrån en försvarsposition, fullt upptagna med att skydda sig mot den (till synes) hotfulla omgivningen. Det gäller också Inga, som trots sitt formella övertag tycker sig vara den som är i underläge. Upptagen av sin egen ängslan, ser hon inte den makt hon utövar när hon – som representant för en myndighet – tränger in i människors privata hem.

Tvivlen till trots fullföljer Inga sitt uppdrag. Hon söker förgäves mota bort oron genom att lita till vad hon uppfattar som normalt och i enlighet med yrkeskårens regelverk. Det hindrar inte att hon när hon tror sig vara osedd, överträder sina befogenheter och rotar igenom andras badrumsskåp och skafferier för att komma åt eventuella ledtrådar. Men tvivlet finns kvar, trots att det bekämpas med alla medel – framförallt Ingas envetna strävan att skapa eller snarare finna fasta gränser i tillvaron. Samtidigt som hon genom sin stigmatiserade kropp själv agerar från avvikarens position, försöker hon i egenskap av sin yrkesroll slå fast andras avvikelser. Ju mer hon kämpar, desto kraftigare tycks risken för upplösning bli. Detta sätter även spår i romanens struktur. Skärvor från reklam och

nyhetsrapportering åter sig in och stör, Ingas olika subjektspositioner skär in i varandra: arbetet med undersökningen går inte att hålla "rent". I vissa delar av romanen blir hotet om sammanbrott akut; den narrativa strukturen punkteras nu inte bara av enstaka revor utan tycks falla sönder helt. I följande stycke är det svårt eller omöjligt att skönja ett subjekt:

Stenarna blänkte vid sidan av bäcken. *Det finns ingen källa*. Rätt vad det är hängs man ut av den ena eller andra anledningen. Blå ådror under den utspända huden – brungula fläckar på benen – svullna fötter. Värk i knälederna, värk i ryggen och sidorna som ömmade efter trycket av armstöden. Vem bodde på ovanvåningen? (Dahlström 1996: 152 f.)

Orden tycks komma från ingenstans eller överallt, perspektivet rör sig obegränsat över tid och rum. Att definiera (det litterära) subjektet verkar alltså fordra en positionsbestämning. Att inte veta var man står eller vad som bör göras, medför med andra ord en osäkerhet kring den egna identiteten – och vice versa.

Att veta vem man är innebär, skriver Charles Taylor, att vara "oriented in a moral space, a space in which questions arise about what is good or bad [...]" (Taylor: 1989: 28). Det betyder att vi hela tiden måste förhålla oss till strukturer som finns också utanför oss själva och som i någon mån är delade: "one cannot be a self on one's own" (Taylor 1989: 36). Därmed kan inte heller moral vara en privatsak, vilket görs gällande i det slags samtida individualism som Taylor vill göra upp med. I Ingas fall blir kopplingarna mellan identitet, moral och social förankring uppenbara: osäkerheten är lika akut kring den egna personen som över vad som bör göras.

Jag vill nu växla över till Ninni Holmqvist och *Något av bestående karaktär*. Som jag har försökt att visa strävar Inga i Magnus Dahlströms roman³ efter att agera objektivt, medan det subjektiva framstår som en hotande motpol. Huvudpersonen i Ninni Holmqvists roman har en annan strategi: hon söker till varje pris uppfylla den andres begär. Boken består av tio ganska självständiga kapitel, som efter hand visar sig hänga samman och bilda en helhet. Alla delar är skrivna i första person, med två alternerande berättare. Det innebär att samma personer och händelser kan skildras ur olika perspektiv, men det ena berättarjaget fungerar också som huvudperson och en sammanhållande länk. Vad hennes verkliga namn är får läsaren inte veta; hon ändrar namn beroende på vilka hon befinner sig tillsammans med – hon kallar sig Miranda, Scilla, Connie samt Rut/Rutsjkaja. Vi får veta att hon försörjer sig som nattsköterska, men tillbringar de flesta dagar i en ateljé där hon gör figurer av lera. Hon lever ensam med två katter. En dag ringer hon på hos grannparet två trappor ner. Hon ska lämna tillbaka ett

brev som kommit fel, men detta första möte med mannen och kvinnan i huset blir inledningen på en intim förbindelse som inbegriper alla tre. Kruxet är bara att ingendera av grannarna till att börja med vet om att också sambon har ihop det med "Miranda", som dessutom har en affär med Georg – en medelålders gift man som hon hoppas ska göra henne gravid, en förhoppning som han är ovetande om.

Själv beskriver huvudpersonen – i de partier där hon agerar jag-berättare – sina ständiga identitetsväxlingar som ett kamouflage för att dölja en verklig avvikelse. Enligt egen utsago är hon nämligen "inte som någon och inte heller på någons sida" och för att slippa att för den skull bli "trakasserad och diskriminerad, förföljd och förtind" söker hon smälta in i omgivningen (Holmqvist 1999: 80). Denna anpasslighet – på gränsen till självutplåning – beskrivs både som en individuell, självvald lösning och som en biologiskt betingad försvarsmekanism. Precis som Inga strävar också Holmqvists huvudperson efter att uppfattas som opartisk, men inte genom att söka sig till regelverk eller förment objektivitet. Här går strategin ut på att till varje pris försöka tillfredsställa andras begär utan att uttrycka något eget. I bägge fall iscensätts en konflikt mellan yttre och inre identitet, en konflikt där den bekymmersamma gränsdragningen däremellan tillmätts avgörande vikt.

Huvudpersonens "blanka" beteende upplevs i förstone som attraktivt. Genom att hon framstår som ett tomt kärl, kan omgivningen fylla henne med de egenskaper de önskar. Genom att undvika att sticka ut och därmed uppfattas som ofarlig kan hon också uppleva sig som osårbar, oåtkomlig. Men i förlängningen blir detta ideal vanskligt att leva upp till; det förutsätter en bestämd rollfördelning. När hon som för tillfället kallar sig "Scilla" själv i romanens början tar initiativ och ringer upp sin gifte älskare på hans hemnummer, blir han förbannad – hennes initiativ bryter förtrollningen, mystiken upphör. Han försöker således snabbt avsluta samtalet: "Vi säger så, Conny, det var hyggligt av dig att ringa. Hälsa Carina så gott!" För att inte hustrun ska ana oråd, ger Georg den som han tror heter Scilla ett annat namn. En snarlik variant av detta namn återkommer i ett senare avsnitt, då "Scilla" råkar på Georg i sällskap med sina döttrar, och då själv presenterar sig som "Connie". (Holmqvist 1999: 112) Spelet med namn är alltså inte en isolerad handling. För att förnekandet av den andres yttre identitet, av dennes namn, ska bli begripligt bör det läsas i ljuset av föreställningen om den till intet förpliktande relationen. Ett villkor för de relationer huvudpersonen ingår är att de hålls isär, att de placeras i ett rum för sig. När de olika relationerna konfronteras, undergrävs också själva de premisser de bygger på.

Huvudpersonen i Holmqvists roman gör det som hon tror förväntas eller önskas av henne. Så ser hon inte heller – i likhet med Inga i Dahlströms roman – sin egen delaktighet i vad som händer. I så måtto gestaltar hon föreställningen att det är möjligt att agera bortom moraliska sammanhang. Både hon och de andra personerna i romanen agerar som om varje enskilt förhållande vore frikopplat. Anthony Giddens har myntat begreppet "rena relationer" för den typiska nära, fortlöpande relationen i senmoderniteten. Med "ren" menas att förhållandet inte vilar på ekonomiska eller sociala grunder; den rena relationen tjänar inget annat syfte än att ge individen känslomässig och/eller sexuell tillfredsställelse. Därför kan eller rentav bör förhållandet upplösas när det inte ger förväntad utdelning (Giddens 1992: 58; Giddens 1997: 109-122). Resonemanget om rena relationer har emellertid kritiserats för att vara förenklat och blint för maktstrukturer; det har även inväntats att inte heller dagens förhållanden är så fritt flytande och autonoma som görs gällande (se t ex Jamieson 1998: 40). Men, den springande punkten är, menar jag, den individualistiska utgångspunkt som utgör en implicit utgångspunkt: förhållande diskuteras utifrån den enskildes upplevelse, som vore denna isolerad från yttre omständigheter. Och kanske är det rimligare att se resonemanget om rena relationer som en beskrivning av ett individualistiskt ideal än av människors faktiska förhållanden?

I Holmqvists roman tematiseras och problematiseras de tankegångar som ligger till grund för Giddens *resonemang kring nutida kärleksrelationer*. Gestalterna kan sägas driva individualismen till sin spets, samtidigt som de ideologiska premisserna undermineras då varken de enskilda personerna eller deras inbördes relationer låter sig separeras från strukturella och sociala sammanhang. Huvudpersonens förhållanden är polygama och bisexuella och svarar i så måtto mot de rena relationer som Giddens kontrasterar mot den romantiska kärleken, vars tonvikt anses ligga på framförallt monogami men också heterosexualitet. Däremot rimmar inte Holmqvists framställning lika väl med antagandet att "kännedomen om den andres karaktärsdrag är av central betydelse" (Giddens 1992: 62). Frågan är också i vad mån de förhållanden som romanen skildrar kan betecknas som jämlika, vilket sannolikt är den mest ifrågasatta aspekten i resonemanget om rena relationer. Snarare gör sig huvudpersonen osynlig genom underordning, genom en ensidig strävan efter att tillfredsställa den andres begär. Däremot är också här den andre parten instrumentell, förhållandet lösligt och upplevs (i vissa avseenden) som till intet förpliktande. Romanens framställning av relationer skiljer sig samtidigt från beskrivningen av det rena förhållandet genom att huvudpersonen inte söker känslomässig tillfredsställelse, åtminstone inte att döma av hur hon själv förklarar sitt agerande. Däremot söker

hon utnyttja det i egna syften, för att bli gravid. Sedd så, framstår den förmenta anpassligheten som en chimär. När graviditeten tillkännages för Georg (och för läsaren), uppenbaras också – om inte den kalkylerade agendan så åtminstone uppfyllelsen av dess övergripande mål.

Men Georgs reaktion motsvarar inte "Scillas" förväntningar. När han nås av beskedet – och tar för givet att han är fadern – ber han henne genast att göra abort. Svaret på detta blir en smäll på käften. När huvudpersonen nu uttrycker en egen uppfattning, sker det alltså i form av fysiskt våld. I slutänden står hon fullkomligt ensam, alla förbindelser har kapats: med grannarna (som väntar barn tillsammans), Georg (som avvisar hennes gravida jag) och fostret (som antyds ha gått förlorat, genom abort eller missfall).

Såväl i Magnus Dahlströms som i Ninni Holmqvists roman dras förrådiska gränser mellan personernas "inre" och "yttre" identitet, mellan självförståelse och andras uppfattning. Samtidigt hotar hela tiden dessa gränser lösa upp sig: den individualistiska synen på människan som en tydligt avgränsad, självtillräcklig enhet framstår som både illusorisk och vansklig. Intressant att notera är också att bägge titlarna, *Hem* respektive *Något av bestående karaktär*, kan läsas som uttryck för de likartade brister eller behov som romanerna aktualiserar – i form av stabilitet, trygghet och kontinuitet. I min läsning har jag prövat att se å ena sidan Ingas desperata jakt på avvikelser och å andra sidan, Holmqvists pseudonyma huvudpersons strategiska rollspel som olika aspekter av en övergripande, kollektiv berättelse om vad en individ är – individualismens berättelse. De båda romanerna visar, menar jag, både på lockelsen av och paradoxerna i denna västerländska berättelse som alla barn av det senmoderna samhället i någon mån ingår i. Genom att både reproducera och destabilisera den, frilägger romanerna viktiga aspekter av dess utgångspunkter.

¹ Se till exempel Grive (1997), Gunnarsson (1995), Götselius (1998).

² Två av de involverade föräldrarna – Johns mor och far – bjuder dock motstånd. Till skillnad från övriga släpper de inte in Inga i sitt hem; samtalet utspelas istället på hennes arbetsrum. Föräldrarna vill inte låta de sociala myndigheterna bedöma John och argumenterar för sin sak på politisk nivå, med en offensiv och välartikulerad politiskt laddad retorik som avviker från hur övriga personer uttrycker sig i romanen och med en auktoritet som i synnerhet skiljer sig från de andra föräldrarnas. När Inga försöker få dem att gå med på en utredning genom att anspela på deras egen försäkran om att sonen inte har något att dölja, svarar modern: "En av överhetens klassiska deviser. Den som sätter gränser för insyn betar sig avvikande. Integritet är lika med misstänkt. Den underliggande meningen är att medborgaren förväntas leva efter ett redan fastställt normalitetsbegrepp. När som helst ska myndigheten kunna kontrollera efterlevnaden och medborgaren lydigt öppna sitt hem. En vägran är redan det ett tecken på brottslig-

het. Men vi låter oss inte bedömas efter de kriterierna: vi lever det liv vi vill, ifred. Samhällsnormer eller inte. Vår privata sfär är vår – den är inte er." (Dahlström 1996: 111) Att värna om det "privata" ter sig åtminstone i förstone som en motståndshandling, en reaktion på misstänklighetsförordningen, på vad som upplevs som offentlighetens intrång. Denna reaktion får också Inga bitvis ur balans, sätter så väl hennes människosyn som verklighetsuppfattning och arbetsmetoder i fråga. Samtidigt försätts hon därmed i den subjektposition som uppdraget kräver; kritiken drabbar Inga som myndighetsrepresentant och det endast: "Åtminstone gav de det intrycket: som var det självklart att en representant för denna myndighet bar denna yttre kropp, och det förvånade dem inte." (Dahlström 1996: 113) På så vis frigörs Inga från den stigmatiserade sociala disponering som hennes avvikande yttre vanligen innebär; här upplever hon sig lyckas med att framträda *bortom* sin fysiska gestalt, bortom sin subjektivitet. Paradoxalt nog styrker föräldrarnas agerande här på så vis den formella ordningen genom att framställa Inga som just en maktfullkomlig (opersonlig) myndighetsperson och sig själva som underordnade "medborgare".

³ Förlaget anger ingen genre på omslaget, i baksidestexten används den generella benämningen "bok". I denna framställning kommer likafullt romanbegreppet att tillämpas, eftersom verket fungerar som och behandlas som en berättande text i vilken samma personer (och berättare) återkommer och förhåller sig till varandra över tid.

Litteratur

- Beck, Ulrich & Beck-Gernsheim, Elisabeth, Individualization. *Institutionalized Individualism and Its Social and Political Consequences*, London 2001. övers. av Patrick Camiller.
- Brubaker, Rogers & Cooper, Frederick, "Beyond 'identity'", *Theory and Society* 2000: 29, s. 1-47.
- Dahlström, Magnus, *Hem*, Stockholm 1996.
- Giddens, Anthony, *Intimitetens omvandling. Sexualitet, kärlek och erotik i det moderna samhället*, övers. Mats Söderlind, Nora 1991/1992.
- Giddens, Anthony, *Modernitet och självidentitet: självet och samhället i den senmoderna epoken*, övers. av Sten Andersson, Göteborg 1991/1999.
- Goffman, Erving, *Stigma: den avvikandes roll och identitet*, Stockholm 1973.
- Grive, Madeleine, "Romanen som massmedia", *Tidskriften 90tal* 1997: 21, s. 2-4.
- Gunnarsson, Hans, "Folkhemmet barnbarn har blivit autister. En översikt över 80- och 90-talens unga svenska prosa", *Ord och bild* 1995: 6, s. 15-22.
- Götselius, Thomas, "Nu strippar litteraturen. Hos nittitalisterna har Människan ersatts av anorektikern, kvinnan eller adoptivbarnet", *Dagens nyheter*, 10.05.1998.
- Holmqvist, Ninni, *Något av bestående karaktär*, Stockholm 1999.
- Jamieson, Lynn, *Intimacy. Personal Relationships in Modern Societies*, Cambridge 1998.
- Larsson, Stig, *Autisterna*, Stockholm 1979.
- Taylor, Charles, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge 1989.

BLOMMAN PÅ GRAVEN. OM GRÄNSEN MELLAN LIVET OCH DÖDEN

Daniel Möller

Lunds universitet

Death be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadful, for, thou art not soe,
John Donne

Si Grafwen gapar!
Carl Johan Lohman

1

Till litteraturens makabra motiv hör utan tvivel det som behandlar människans transformation i graven. I de mångskiftande texttyper som behandlar motivet berättas hur människan efter döden blir en del av naturens cykliska förlopp, hur hon i förruttnelsen blir näring åt växter, ofta blommor eller träd. Det finns även texter där författaren beskriver hur rörelsen fortgår och där människan underkastas en lång serie förvandlingar. Existerar det i realiteten någon gräns mellan livet och döden? Är det meningsfullt att tala om tillvaron eller existensen i termer av liv och död? Fortsätter vi inte även efter döden att leva – i en sorts kretsloppets raffinerade verklighet? Det finns det många författare som menar.¹

2

De döda utandas "svavellukter" där de ligger i sina gravar, och "de osunda dunsterna" från liken ger "ärgsmak i munnen", framhåller August Strindberg i ett prosastycke från 1890-talet, "På kyrkogården" (Strindberg 1921: 598). Kyrkogården i fråga är Cimetièrre du Montparnasse vid konstnärskvarteren, där duvorna kuttrar på stenkorsen och där Charles Baudelaire ligger begravd. Strindberg tar ofta sina morgonpromenader här under sin Infernoperiod.

Strindbergs liv präglas under Infernoperioden av ett stort intresse för alkemiska experiment: åtskilliga timmar vigs åt försöken att göra guld. Men det är inte bara metallernas metamorfoser som tilldrar sig hans uppmärksamhet, även

människans förvandlingar fånglar honom. Strindberg frågar sig bland annat om det är riktigt som man sagt honom, att det är farligt att vistas för länge på kyrkogårdar. "Man hade avrått mig från dessa täta besök såsom farliga på grund av de osunda dunster, som bemängde kyrkogårdsluften", skriver han och tillägger: "Jag hade verkligen också lagt märke till en viss ärgsmak, som brukade sitta kvar i munnen ännu två timmar sedan jag kommit hem." (595) Av nyfikenhet tar sig Strindberg för att fånga in och analysera dunsterna. Med en flaska flytande blysocker i händerna inleds jakten – rakt ut i tomma luften. Strindberg skriver att han såg ut som en fågelfångare.

Väl hemma vid mikroskopet tycker sig författaren iakta hur den döda materien, det vill säga bottenfällningen, som silats, behandlats med syra och lagts under mikroskopet, både "sväller", "spritter" och "börjar få liv" och hur den "utandas en ruten lukt" för att därefter bli lugn igen och dö. "Stackars Gringoire!", utropar han. "Var den verkligen sammansatt av dessa små kristaller, den hjärnmaskin, som i min ungdom väckte mina sympatier [...]? Och du ärans man Boulay – som redigerade Code Napoléon, efter vad jag nu fått veta – är det dig som jag knipit i min flughäv? Eller kanske dig, d'Urville, som bjöd mig på min första världsomsegling i de långa vinterkvällarna, långt borta härifrån, under norrskenet i Sverige, mellan rottingen och läxan?" Och han konkluderar: "Jo, jag förstår mig på att uppväcka de döda, men jag gör icke om det, ty de ha elak andedräkt, de döda, liksom svirare efter en genomvakad natt. Månne de inte sova riktigt gott där nere, under väntan på uppståndelsen?" (595f.) Nog bör man läsa in en hel del ironi här, men som vanligt när det gäller Strindberg är det svårt att bedöma med hur stort eller litet allvar en viss handling utförs. Frågan om Strindberg under perioder varit galen eller inte har av liknande anledningar gett upphov till stridigheter bland hans levnadstecknare.²

Litet längre fram fortsätter reflektionerna, nu kring trädens, kyrkogårdslindarnas, näringsupptag. Lindarna börjar "bliva 'semper virentes' [= evigt grönskande], odödliga som de evige, tack vare de dödlige, som där nerifrån föda dem med sina kroppar och själar." (599) Härpå följer ett citat ur fransmannen Jean Pierre Rambossons *Légendes des Plantes* (1868), med vilket Strindberg menar sig få sina, som han skriver, "spekulationer över förvandlingens kretslopp" bekräftade (600). Det förtjänar att återges i sin helhet.

Ett organiskt väsende hämtar oupphörligt uti omgivande ting de nya molekyler, som övergå från ett tillstånd av död till liv... Om blott en av dessa molekyler ville berätta oss sin historia... Lika länge som jorden varit till – skulle den då kanske säga – har jag haft besynnerliga resor att göra, må ni tro. Jag har varit grässtrå, därefter har jag, åter fortsatt i frihet, uppsugits av en mäktig ek, blivit

ollon och så – o ve! – uppåtits, av vad för slags varelse... jag har nedsmutsats för att göra en vidlyftig resa; en matros har diggerat mig, därefter har jag blivit lejon, tiger, valfisk, sedermera givits in som medicin åt en bröstsjuk flicka, och så vidare. (600; övers. är trol. Strindbergs egen DM.)

I en anteckning från 1920-talet, men publicerad först 1946 i *Ord och Bild*, ger Gunnar Ekelöf uttryck åt en liknande tanke. Ekelöf verbaliserar något som vi alla någon gång förnimmer, nämligen känslan av främlingskap inför oss själva, känslan att tillhöra en annan tid, en annan plats, *någonting annat*. Han skriver: "Jag känner cellen, urdjuret i mig; efter miljoner och åter miljoner år har jag återfunnit mig själv i en människa." (Ekelöf 1946: 168)

Det är gamla idéer som Strindberg, hans franske kollega och Ekelöf sätter i rörelse. I religiösa texter, naturvetenskapliga studier och i poesi har människan i snart sagt alla tider lagt fram tankar som liknar deras. Vi skall nu följa några fler spår.

3

I det forna Egypten omhuldades en vegetationsmyt om härskaren över dödsriket, guden Osiris. James G. Frazer omtalar i sitt stora religionshistoriska arbete *The Golden Bough* (1890) en åt Osiris helgad kammare i Isis-templet i Filae, där man kan skåda den döde gudens kropp – genomträngd av groende sädesstrån. En präst vattnar stråna, vilka av forntidens egyptier uppfattades som ett slags personifikation av guden (Frazer 1992: 445ff.). Osiris tänktes fortsätta leva, men i en annan form: som pur, fräsch vegetation. Frazers arbete kom att få betydelse för flera tongivande poeter under förra hälften av 1900-talet. I sin monografi över Erik Lindegrens diktsamling *mannen utan väg* (1942) kopplar Anders Cullhed samman myten om Osiris med en av dikterna där, precis som engelska och amerikanska Eliot-exegeter har kopplat samman *The Waste Land* (1922) med samma dödsmyt (Cullhed 1982: 167f.). De tre första stroforna i sonett XI i *mannen utan väg* lyder:

och blott djupare sjunker jag ned i jordens vår
som gror i min mun i mina händer min strupe

medan skymningen i dalen påskyndar sina steg
och skuggorna slungar ifrån sig otålighetens glöd

som om de hörde jordens dova rop ur min mun
och ville tända granarnas släpande vingar

(Lindegren 1945: 26f.)

Utan att överdriva sambanden mellan Lindegrens dikt och Erik Johan Stagnelius' erotiska dödsdikt "Till Förruttnelsen" från 1818 (Stagnelius 1913: 15f.), kunde man hävda att diktjaget i sonett XI ingår en erotisk förening med jorden. Det är knappast någon slump att Lindegren låter sitt diktjag dö just om våren, som är jungfruns årstid. Vårjorden kan jämföras med Stagnelius' brud – Förruttnelsen – åt vilken den romantiske diktarens jag önskar hänge sig. Lindegrens diktjag förnimmer hur vegetationen skjuter upp genom dess kropp. Ur munnen, talorganen och händerna – poetens attribut *par préférence* – spirar en grön, frisk växtlighet fram. Det är liv i förändrad form. Liksom guden Osiris har Lindegrens subjekt fortsatt att leva – kroppen har blivit en del av naturens rörelser, sjunkit djupare ner i sin grift. Samtidigt fortgår diktjaget makabert nog att meddela sig nere i jorden, genom de dova rop som väljer fram ur dess förmultnande, alltjämt uttrycksfulla mun. Också i poemet "Stenblick. Till Stig Dagerman" i *Vinteroffer* (1954), Lindegrens sista diktsamling, förstår vi att diktjaget meddelar sig från en plats under jorden, i graven. Subjektets "mänskliga röst" sägs där befinna sig "under en bitter rot" (Lindegren 1954: 42).

Motivet återfinns även i en annan dikt i *mannen utan väg*. Den elfte versen i sonett VI lyder: "att vila under jorden med susande träd i sin mun" (Lindegren 1945: 17). Cullhed pekar här på en passus i *Hamlet*, nämligen den som yttras av den nyss avlidna Ofelias bror Lærtes i den berömda kyrkogårdsscenen (V: 1): "Lägg henne ned i jorden! / Ur hennes skära, jungfruliga sköte / Violer spire opp!".³ Shakespeare har i sin tur, medvetet eller omedvetet, använt en formulering som ligger nära ett parti i den numera bortglömde romerske författaren Persius' (34–62) satirer. Dessa finns i en av samtiden högt skattad svensk översättning från 1816, av Pehr Thyselius. Passagen lyder:

Huru lycklig

Är Skaldens aska! Hvila Skaldens ben
Ej mera lätt nu under grafstenstyngden?
Hvar gäst berömer: *blomstra icke nu*
Violer på det sälla stoflets kulle? – – –⁴

([Persius] 1816: 11; kursiv DM)

Den döde poeten återuppstår inte, han fortsätter att tala bortom graven, och ur hans huvudskål växer, som bevis på detta, blommor upp. Dessa blommor påminner människorna om poetens litterära skapelser, hans i någon mening *sanna corpus*; och ur graven hörs han med Horatius viska: "non omnis moriar", helt skall jag inte dö. Det är skalden med stort S som Persius kväder om. Denne tillhör ett saligt släkte, slår han fast i sann ironisk anda, ty hans kvarlevor blir,

liksom Ofelias, näring åt vackra violer, medan det ur andra, vanliga dödligas mull kanhända spirar allsköns klibbiga och motbjudande växter.

Shakespeare hade ett högt utvecklat sinne för det förryckat makabra (och det makabert förryckta). I *Hamlet* utspinner sig följande dialog mellan prinsen och kung Claudius, hans farbror. Samtalet rör kanslern och rådgivaren Polonius, som just avlidit:

KONUNGEN: Nå, Hamlet, var är Polonius?

HAMLET: Vid kvällsvarden.

KONUNGEN: Vid kvällsvarden? Var?

HAMLET: Ej där han äter, utan där han ätes. En viss kongress utav politiska maskar håller just nu på med honom. De där maskarna leva just som riktiga kejsare. Vi göda alla andra kreatur för att göda oss själva, men oss själva göda vi för maskarna. En fet kung och en mager tiggare äro blott olika anrättningar, två rätter, men på samma bord, det är slutet på visan.

KONUNGEN: Ack! ack!

HAMLET: Man kan meta med den masken, som fränt en kung, och äta den fisken, som förtärt den masken.

KONUNGEN: Vad menar du med det?

HAMLET: Intet annat än att visa, att en kung kan gå i procession genom en tiggares tarmar.⁵

Det är åter idén om transformationen och kretsloppet, hur ett förändras till någonting annat, och förändras igen – i oändlighet. Här återfinns även den under medeltiden, renässansen och barocken – såväl i litteraturen som i bildkonsten – vanliga tanken på döden som demokratisk: den drabbar alla, hög som låg. Eller som Shakespeare antitetiskt låter Hamlet utbrista: en fet kung lika väl som en mager tiggare.

Från Shakespeare och Frazer är steget inte långt till T. S. Eliot. I *The Waste Land* återfinns motivet i raderna 71–72, där det heter: "Det lik du grävde ner förra året i din trädgård, / har det börjat gro? Går det i blom i år?" (Eliot 2002: 11).⁶ Anders Mortensen, som uppmärksammar stället i en av sina Ekelöfstudier, talar träffande om Eliots lugnbra humor (Mortensen 1992: 285). Kanske har Eliot haft det engelska ordet för skörd och gröda, "crop", i tankarna när han kom upp med den här formuleringen. Ordet ligger ljudmässigt nära ordet för lik, "corpse" (av latinets *corpus*, "kropp"). Det kan noteras att det i den omtalade passagen i den engelska översättningen av Persius' satirer som jag haft till hands – en utgåva från 1893 – frågas just: "now is not the poet happy in his grave?" och "will not a crop of violets spring up from those remains of his – from the sod of

his tomb" ([Persius] 1893: 11; kursiv DM); men "crop" skall nog här snarare förstås som "samling" eller "hop", alltså ett *stånd* violer.

4

Många är de som skämtat med döden. Det finns en svart humor hos nästan alla som gjort bruk av motivet – det tycks ligga något närmast komiskt i förvandlingen.

Dikten "Gemenskap" av Östen Sjöstrand, publicerad i första årgången av tidskriften *Prisma* 1948, är dock ett undantag. Hos Sjöstrand turneras motivet utan humor och ironi, men även i andra avseenden skiljer det sig från gängse bruk. I slutet av poemet ser det med fossilen försonade diktjaget sin kvinna försvinna "som drömsnäcka [...] / i bussolernas tigande hav", det vill säga i storstadsvimlet, där människorna rör sig i olika riktningar, flyter omkring utan mål och mening. Fortsättningen lyder:

jag ser dig ännu
men vet
att mina ögon snart är luft
är tonvågors vingar
vindars frön
och löv

(Sjöstrand 1948: 74)⁷

I Sjöstrands dikt är det ögonen, själva seendet, som utplånas och transformerar, till luft, vingar, frön och löv. Medan Lindegrens diktjag i sonett XI i *mannen utan väg* tänks genomgå en rörelse nedåt, för att bli mull och med tiden ung vegetation, har Sjöstrands subjekt, som betraktar sig själv i en gravvision, kommit längre i sin omvandling. Frön och löv, kanske från ett träd invid graven, ett träd som får sin näring från det framlidna diktjaget, rör sig i stället *uppåt*, tycks sväva bort i etern, famla vidare i kretsloppet. Sjöstrand har framför allt velat ge en bild av det dagsländeaktiga i människans tillvaro – lika hastigt som ett möte eller en kärleksrelation mellan två personer är över, lika raskt hastar sanden genom livets timglas.

Allvarligt avsedda är väl också de två dikterna i avdelningen "På kyrkogården" av Ola Hansson, i debutsamlingen *Dikter* (1884). Poem nummer två inleds med att jaget står och betraktar några röda rosor på en grav. I första strofen funderar jaget naivt över om det skall våga bryta en av rosorna och fästa den i sin rock, vilket det senare, i fjärde strofen, också gör – "Så har jag här i världen / ju något av dig dock". Men det är tankegångarna i strof tre och fyra som är särskilt intressanta. De lyder:

Där nere du långsamt löses,
och kanske strömmar det fram,
ditt väsen, som närande safter
i rosenbuskens stam.

Kanhända din fågring glider
i blida flöden opp
att prunka i varma färger
i svällande rosenknopp.

(Hansson 1919: 69)

Diktjaget påminns om att människan – diktens "du" – löses upp i graven och blir till näring. Genom dess stjälkar sipprar hon långsamt fram, och i rosornas kuoppar prunkar hennes färger. Det är den dödas skönhet som ger rosorna deras vackra röda färg.

Carl Michael Bellman har i en av sina epistlar använt motivet på ett osedvanligt ljusst sätt. Epistel N:o 56 från 1778-79 är genomsyrad av blomstersymbolik, och graven dignar av blommor. En fal kvinna är just avliden – hon mejades av Dödens nyslipade lie –, och vid graven står Mollberg "med svart Räck och Flor". Hon var själv en blomma, skriver Carl Fehrman och citerar: "Betänk, en blomma bröts nu af, / Som vällust gaf" (Fehrman 1964: 149).⁸ I sista strofen läser vi:

Bind en Bouquet af Sippor blå,
Bryt de Narcissor kring grafven stå,
Jasmin, Löfkojor; sen, hå hå!
Så skänk dem då
Åt Mollberg: Nå!
Åt Mollberg då,
Som suckar i sin vrå; hå hå!
Ach Mollberg! gråt din Vän ej mer,
Dess stoft ren i blomstren en vällukt ger;
Tag din bouquet och sätt dig ner,
Drick et kvarter;
Din skål, jag ber;
Drick et Qvarter;

(Bellman 1921: 193)⁹

Den sköna fala fortsätter att sprida sin fågring omkring sig, även sedan hon sipprat upp genom blomstjälkarna, och hon fortsätter att avge ljuva dofter: "Dess [dvs. hennes] stoft ren i blomstren en vällukt ger"... Knappt har man hunnit sänka ner liket i graven förrän det – eller rättare: dess *stoff* – börjar slösa med sin

vällukt. Vi befinner oss långt ifrån de multnade plankorna och bårarna i epistel 81, långt ifrån stinkande gravar och benhus. Det är som ville Bellman "utplåna varje förnimmelse av förmultningens liklukt", som Fehrman skriver (1964: 150). Den vackra förvandlas, men inte till blommor (som i Ola Hanssons dikt "På kyrkogården") utan till blommors *dof*.

5

Carl Fehrman återger i sin bok *Kyrkogårdsromantik* (1954) en berömd passage i Carl von Linnés *Wästgöta-Resan* från 1747. Linné reflekterar över kretsloppet under en kyrkogårdsvandring vid Frändefors kyrka i Dalsland. Fehrman fäster sig vid Linnés oberördhet i reflexionerna och talar med rätta om "en skämtsamt drastisk ton" hos honom, medan Shakespeares ovan citerade tankar i kyrkogårdsscenen i *Hamlet*, som Fehrman nämner längre fram, är "mörka och cyniska". Men själva tankeinnehållet är detsamma, påpekar han: "the fine revolution, den märkliga revolution, som äger rum i graven". Fehrman framhåller att det är som bidrag till *gödslingens* teori som den trädgårdsintresserade Linnés idéer bör uppfattas. För Linné är kyrkogården en trädgård. Han bidrar med inget mindre än en "komposthögens filosofi" (Fehrman 1954: 76). Linné inleder med att tala om växternas och djurens död, och övergår sedan till människan.

[D]å människan efter döden förrutnar, förfaller Naturens kraft och människan warder åter til jord, tädan hon tagen är. När nu växter komma at så sig i denna mull, wäxa de frodigt, och förwandla människo-jorden til sin Natur, så at den skönaste Jungfru-kind kan blifwa den fulaste Bolmört, och den starkaste Starkotters arm den lösaste Nate: den förre upätes af en stiukande Cimex, och blifwer et sådant djur; denne Cimex ätes sedermera af foglar och blifwer til fogel, fogelen ätes af människan, och där blifwer en del af henne. (Linnæus 1928: 250)¹⁰

Kretsloppets dystra verklighet åskådliggörs på ett både drastiskt och humoristiskt vis i Linnés framställning. Inte minst bilden av den fagra jungfrukinden som förvandlas till ful bolmört faller ju i ögonen. Linné har här i åtanke Hyoscyamus niger, en upp till meterhög, illaluktande och klibbig växt med "smuts-gula, violettstrimmiga blomkronor", som är vanligt förekommande i Sverige.¹¹ Nate är en vattenväxt, porös, slapp; cimex är det samma som vägglus. Linné fortsätter:

Då jag tager mullen af Kyrkogårdarna, tager jag de delar, som constituerat och warit förwandlade af människor til människor; förer jag den på min kålgård,

och sätter kålplantor deruti, får jag deraf kålhufwud i stället för människohufwud, men kokar jag desse hufwud och gifwer dem åt folk, förwandlas de åter til folkhufwud eller andra delar &c.: Således kommom wi at äta up våra döda [---]. Jag wet wäl, at Näslor wäxa frodigt på Kyrkogårdarna, och där pläckas flitigt af käringar, samt köpes och ätes på god tro, och det bekommer wäl, fast jag för min räkning häldre äte dem, som vuxit i en annan Trägård. (250f.)

Linné har få övermän i sin behandling av svenska språket. Man blir yr när man läser om människohuvudet som blir kålhuvud för att sedan åter förvandlas till människohuvud, eller som Linné skriver, "folkhufwud". Linné gör oss alla till kannibaler – ty vet vi egentligen var någonstans som kålen och nässlorna i vår soppa vuxit? Helt säker kan man inte vara.

6

Vi upplever alla hur dystert "graven gapar": den finns i vårt medvetande, färdig-grävd och redo att sluka oss. Barockpoeten Carl Johan Lohman (1694–1759) uttrycker sig skoningslöst men träffande i gravdikten "J Sälle Döda..." varur ett brottstycke här står som motto (Lohman 1716: [opag.]).¹² Dikten är ristad över en ung student – Carl Johan Berg – kanske en vän till den likaledes unge poeten. Graven är hos Lohman en vidrig best med huggtänder, som glupskt slukar den värnlösa människan. Liksom den engelske 1600-talspoeten John Donne kan man inför ett sådant faktum, för att trösta sig litet, tänka att döden inte är slutet. Det hjälper föga att Döden yvs, menar Donne. Döden saknar makten att döda, eftersom den själv är dödad av Kristus.¹³ För den engelske "metafysikern" innebär döden i stället en födelse: en öppning mot det rena, verkliga livet. Samma tanke omhuldats av den likt Donne prästvigde Lohman: genom döden når en sann kristen evig salighet, utan bekymmer, utan plågor; livet är en långsam förruttnelse.

Man kan emellertid, med arkeologisk spade, vända på Donnes tanke och läsa den så, att döden visserligen innebär evigt liv men på jorden, ett liv i förändringens tecken: alla väntar oss den ljuva transformationen. I stället för en bestämd *gräns* mellan livet och döden bör man i så fall hellre tala om en *övergång* – från ett slags vara till ett annat. Vara kan då förstås både som *tillstånd* och som *stoff, material*. Och man bör tala om liv i förändring, *ad infinitum*... Den tidigare nämnde Jean Pierre Rambosson kunde alltså lika väl ha skrivit att organiska väsen hämtar upp nya molekyler, vilka övergår från ett tillstånd – inte av *död* till liv utan av *liv* till liv. – Tänk att bli en blomma, ett gräs.

¹¹ Åtskilliga författare har begagnat detta lugubra motiv – från antiken till idag. I den här korta texten tas bara en bråkdel upp.

- ² Se i första hand den debatt om Infernoperioden, som rasade efter utgivningen av Olof Lagercrantz' biografi 1979. Lagercrantz blev då, som han själv formulerat saken, "ställd vid skampålen" av hela den ledande svenska Strindbergforskningen (Lagercrantz 1994: 121). Enligt Lagercrantz är det en myt att Strindberg under Infernoperioden var psykisk sjuk och att han genomgick en kris (Lagercrantz 1979: 321, passim). Han skriver: "Ska man tala om en kris i hans [Strindbergs] liv då befinner han sig praktiskt taget alltid i kris." (Lagercrantz 1985: 64). Romanen *Inferno* är i Lagercrantz' ögon främst ett slags litterär lek – av en författare vid namn August Strindberg, om en karaktär med samma namn. – Jämför även med Johan Cullbergs och Jan Myrdals fundamentalt olika hållningar i frågan om Strindbergs psykiska status. Den förre menar att Strindberg periodvis var psykotisk. I *Skaparkriser* skriver han att författaren sommaren 1896 gick över gränsen till en "lindrig form av paranoid psykos" (Cullberg 1992: 83). Den senare anser honom helt normal (se Myrdal 2000: 205-224).
- ³ "Lay her i'th'earth, / And from her faire and unpolluted flesh, / May Violets spring." [Shakespeare, u.å.:] 127. Översättningen är Carl August Hagbergs från 1861. Jfr Lindegren/Mestertons översättning av år 1967: "Sänk henne obesjungen då i jorden, / och må från hennes fagra, kyska kropp / violer spira upp!", och Britt G. Hallqvists från 1986: "Lägg henne då i jorden, så violer / kan spira upp ur hennes kyska famn".
- ⁴ "nunc non cinis ille poëtæ / Felix? Non levior cippus nunc imprimi ossa? / Laudant convivæ: nunc non e manibus illis, / Nunc non e tumulo fortunataque favilla, / Nascentur violæ?" ([Persius] 1816: 10)
- ⁵ IV: 3. Hagbergs övers., denna gång återgiven efter 1961 års moderniserade utgåva. I *The First Folio*, utgiven 1623, lyder passagen: "King. Now Hamlet, where's Polonius? / Ham. At Supper. / King. At Supper? Where? / Ham. Not where he eats, but where he is eaten, a certaine convocation of wormes are e'ne at him. Your worm is your onely Emperor for diet. We fat all creatures else to fat us, and we fat our selfe for Magots. Your fat King, and your leane Begger is but variable service to dishes, but to one Table that's the end. / King. Alas, alas. / Ham. A man may fish with the worme that hath eate of a king, & eate of the fish that hath fedde of that worme. / King. What dost thou meane by this? / Ham. Nothing but to shew you how a King may go a Progresse through the guts of a Begger."
- ⁶ "The corpse you planted last year in your garden, / Has it begun to sprout? Will it bloom this year?" (Eliot 1963: 65).
- ⁷ Passagen återfinns även i dikt 13 i debutsamlingen *unio* (1949). Poemet i *Prisma* är – vilket Oscar Nilsson gjort mig uppmärksam på – ett förstudium till denna dikt. – Ordet *bussol*, som förekommer i dikten (där det talas om "bussolernas tigande hav"), är detsamma som kompass.
- ⁸ Dateringen av epistel 56 är Olof Byströms.
- ⁹ De två sista raderna i strofen är uteslutna.
- ¹⁰ Linné höll 1739 ett anförande inför den nybildade Vetenskapsakademien, "Tal om märkvärdigheter uti insekterna", där liknande tankegångar presenteras (Linné 1907: 155-175).
- ¹¹ Se allahanda svenska florum; citatet i *Nordisk familjebok*, 1951 års uppl. Del 3, s. 434.

- ¹² En reflexion av samma slag finner vi hos Samuel Beckett, som i sitt drama *I väntan på Godot* låter en av sina karaktärer utbrista att kvinnan föder gränsle över gravsten. Döden är även hos Beckett inskriven i födelsen.
- ¹³ Se hela Donnes dikt, som är nr X i sviten "Holy Sonnets", i [Donne] 1912: 326.

Litteratur

- Bellman, Carl Michael, *Fredmans Epistlar. Skrifter I*, Stockholm 1921.
- Cullberg, Johan, *Skaparkriser. Strindbergs inferno och Dagermans*, Stockholm 1992.
- Cullhed, Anders, "Tiden söker sin röst". *Studier kring Erik Lindegrens mannen utan väg*. Diss., Stockholm 1982.
- [Donne, John,] *The Poems of John Donne. Edited from the Old Editions and Numerous Manuscripts. With Introductions & Commentary by Herbert J. C. Grierson*, vol. I, Oxford 1912.
- Ekelöf, Gunnar, "Skärvor av en diktsamling", *Ord och Bild* 55 1946, s. 167-169.
- Eliot, T. S., *Collected Poems 1909-1962*, London 1963.
- , *Det öde landet*, övers. & efterord Jonas Ellerström, Lund 2002.
- Fehrman, Carl, *Kyrkogårdsromantik. Studier i engelsk och svensk 1700-talsdiktning*, Lund 1954.
- , "Bellman på kyrkogården", Lars-Göran Eriksson (red.), *Kring Bellman*, Stockholm 1964.
- Frazer, James G., *Den gyllene grenen. Studier av magi och religion*, övers. Ernst Klein, Stockholm 1925/1992.
- Hansson, Ola, *Samlade skrifter I. Dikter och Notturmo*, Stockholm 1919.
- Lagercrantz, Olof, *August Strindberg*, Stockholm 1979.
- , *Om konsten att läsa och skriva*, Stockholm 1985.
- , *Jag bor i en annan värld men du bor ju i samma*, Stockholm 1994.
- Lindegren, Erik, *mannen utan väg*, Stockholm 1945.
- , *Vinteroffer*, Stockholm 1954.
- Linné, Carl von, "Tal om märkvärdigheter uti insekterna", Henrik Schück (utg.), *Sveriges national-litteratur VI. 1700-talets prosaförfattare*, Stockholm 1907, s. 155-175.
- Linnæus, Carl, *Wästgöta-Resan*. Nytryck efter originalupplagen 1747 med textkommentarer av Natanael Beckman, Göteborg 1928.
- Lohman, Carl Johan, "J Sälle Döda...", *Nöjsam Winning: Tå Åhreborne och Wällärde STUDIOSUS, HERR CARL JOH. BERG [...]*, Stockholm 1716 [= likpredikan av J. Possieth, dikter av C. J. Lohman].
- Mortensen, Anders, "'O Död! Var vid liv! Varde liv! Var liv!'. Om ett problem hos Gunnar Ekelöf", *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, Lars Elleström & al. (red.), Lund 1992.
- Myrdal, Jan, *Johan August Strindberg*, Stockholm 2000.
- Nordisk familjebok*. Del 3, 1951, s. 434.
- [Persius,] A. Persii Fl., *Satirer*, övers. Pehr Thyselius, Örebro 1816.
- , *The Satires of A. Persius Flaccus*, trans. and commentary John Conington, H. Nettleship (ed.), Oxford 1893.

- [Shakespeare, William,] *Shakespeare's dramatiska arbeten*, öfvers. Carl August Hagberg. Första bandet. En midsommarnattsdröm. Coriolanus. Hamlet, prins af Danmark, Lund 1861.
- [—,] *The Complete Works of William Shakespeare*, reprinted from The First Folio, Charlotte - Porter & H. A. Clarke (eds.), introduction by John Churton Collins. Vol. XI, Macbeth, Hamlet, King Lear, London [u.å.].
- Shakespeare, William, *Hamlet*, övers. Carl August Hagberg, inledning & kommentar av Erik Frykman, Stockholm 1961.
- , *Hamlet*, tolkning av Erik Lindegren & Erik Mesterton, Stockholm 1967.
- , *Hamlet*, övers. Britt G. Hallqvist, Stockholm 1986.
- Sjöstrand, Östen, "Tre dikter", *Prisma* nr 3 1948, s. 74.
- Stagnelius, Erik Johan, *Samlade skrifter*. Svenska författare utgifna af Svenska Vitterhets-samfundet III. Andra delen, Fredrik Böök (utg.), Stockholm 1913.
- Strindberg, August, "På kyrkogården", *Samlande skrifter* 27. *Prosabitar från 1890-talet*, Stockholm 1921, s. 593-605.

PÅ GRÆNSEN MELLEM LIV OG DØD –
EN ANALYSE AF KAREN BLIXENS "SORG-ÅGRE"

Leif Søndergaard
Syddansk Universitet

Karen Blixen stiller sig i en diskussion med kulturhistorikeren og socialdemokraten Hartvig Frisch sig stærkt skeptisk over for begrebet om *arbejderlitteratur* på et tidspunkt, hvor forlaget Fremad udgiver den ene arbejderroman efter den anden, skrevet af arbejdere, om arbejdere og for arbejdere. I 1930'erne og videre frem er det den realistiske strømning, repræsenteret bl.a. ved Hans Kirk og Knuth Becker, der dominerer det litterære billede.

Blixen kommer også ind på problemstillingen i slutningen af "Kardinalens første Historie", der måske er det nærmeste, hun kommer på at udforme en poetik. Den nye strømning i litteraturen, siger Blixen med kardinalen som talerør "(...) har foresat sig at gribe Mennesker fra det, der kaldes det virkelig Liv, at placere dem i sine Romaner, hvor der saa kan føje sig, og der lade dem selv forme og bestemme Historien", ofte ved at "(...) ofre og give Afkald paa Historien selv." Blixen (kardinalen) hævder, at "Den guddommelige Kunst er og bliver Historien". Den foregår på et højere plan, der udødeliggør sin helt, mens den realistiske roman blot er menneskelig frembringelse (*Sidste Fortællinger*, 1995: 26-29). Blixens modstilling minder om den engelske skelnen mellem *romance*, der foregår i et eventyristisk univers, og *novel*, som foranktes i en real verden.

I forhold til den realistiske roman er Karen Blixen en fremmed. Der er mange, der – med rette – har påpeget hendes *usamtidighed* i forhold til den tid, hun lever og skriver i. Hun skriver på en anden måde, om andre emner, med fortællingernes handling henlagt til tidligere tider og andre steder rundt om i Europa, og hun udtrykker andre værdier end de gængse i tiden.

Hos hende er det ikke arbejdere, der træder frem som hovedpersoner, men adelige, aristokrater og højborgerlige. Hendes fortælleholdning er autoritær og alvidende. De bærende værdier er adelens: slægten, traditionen, tilhørsforholdet, ansvaret for almenvellet, skæbnen (forstået som tilværelsens vilkår) og pligten til at påtage sig sin skæbne på det sted, hvor man befinder sig, socialt såvel

som geografisk. Som herren i "Sorg-Agre" udtrykker det: (...) paa den Gratie, hvormed vi accepterer vores Skæbne, skal vores sande aristokratiske Natur kendes." (224). Det sociale hierarki fungerer uantastet, i "Sorg-Agre" udtrykt ved at alle følger Ane Marie i hendes umenneskelige arbejde uden overhovedet at tænke på oprør eller protest. Herremanden udøver sin naturlige autoritet i forvisning om, at han er "Vorherres Ceremonimester" (211).

I sit liv stræber Blixen – i hvert fald et stykke vej – efter at realisere flest muligt at disse værdier. Blixen hører fra fødslen hjemme i den velstillede ende af det sociale spektrum. På faderens side stammer hun fra en familie af godsejere, og på moderens side fra det højere borgerskab. Giftermålet med Bror Blixen giver hende adgang til en adelig titel af baronesse. Livet på den afrikanske farm i en årrække (1914–31) er samtidig det nærmeste, hun i det 20 årh. kan komme på en feudal livsform med faste værdier og et veldefineret hierarki. At hverken hendes ægteskab eller hendes liv i Afrika kan opretholdes i længden, kan tolkes som udtryk for, at det er umuligt at realisere disse værdier under de vilkår der hersker i hendes samtid.

I den konkrete diskussion med Hartvig Frisch, hvor han repræsenterer arbejdernes side, som Blixen er kritisk overfor, beder han på sin side hende om at forklare, hvad *herregårdskultur* er (Selboe: 1999: 69–70). Det giver stødet til, at hun skriver "Sorg-Agre" som en form for svar på hans spørgsmål.

Romanen foregår på overgangen mellem feudalisme og kapitalisme, nærmere betegnet i 2. halvdel af 1770'erne, umiddelbart efter udgivelsen af Ewalds tragedie *Balders Død* (1775) og førsteopførelsen af Glucks opera *Alceste* (1776), hvorfra to centrale linier af en arie gengives, som slår temaet i fortællingen an: "Mourir pour ce qu'on aime / C'est un trop doux effort!" eller som Blixen omskriver det lidt senere i fortællingen: "Thi at dø for den, man elsker, det var en Id, der var alt for salig til at udtrykkes i Ord." (232–33).

Grethe Rostbøll skriver i en analyse af "Sorg-Agre": "Ofte har man tillagt Karen Blixen er større sympati med de feudale livsformer, end der er dækning for i selv teksten." (Rostbøll 1996: 178). I det hele taget har bestræbelserne i de senere år gået i retning af at nedtone de feudale, aristokratiske værdier hos Blixen. Men de er der! Og de er på mange måder bærende i hendes univers! Hun giver udtryk for en herregårdskultur – men ikke uden en bevidsthed om de problemer, den støder på i mødet med nye tider.

Alene det faktum, at handlingen henlægges til det sene 1700-tal i lighed med en række andre fortællinger (fx "Ringene", der har mange problemstillinger fælles med "Sorg-Agre"), peger på, at der er nogle vigtige problemstillinger netop i overgangen fra feudalsamfund til kapitalisme, fra en overvejende statisk til en

dynamisk tid, fra klassik til romantik etc., som Blixen føler behov for at bearbejde – uanset den konkrete anledning i samtalen med Frisch.

Man kan med en vis ret sige, at Karen Blixen er født 200 år for sent. Hun hører i mange henseender hjemme i det 18. årh. snarere end i det 20. årh. – at dømme efter de værdier, hun giver udtryk for i sine noveller, og den skrivestil, hun benytter. Men det er en sandhed med store modifikationer.

Blixen finder allerede i sin samtid en stor læserskare, og nye tider har været i stand til at finde stadig nye ting i hendes fortællinger. Man må på den baggrund spørge: hvad er det hos Blixen, der – trods hendes arkaiske fortælleform og aristokratiske værdier – fortsætter med at fascinere?

Hun tager fat på de store spørgsmål i tilværelsen: liv og død, gud(er) og mennesker, religiøs og sekulært, slægt og individ, kærlighed og venskab, tro og utroskab, forholdet mellem generationerne, tradition og fornyelse, varighed og øjeblik, høj og lav, mand og kvinde ... - og hun tilbyder ingen nemme løsninger.

På nogle punkter er Blixen moderne, måske endda usamtidig ved at være forud for sin tid. Hun kredser i mange fortællinger omkring identitetsproblematikken, eksplicit formuleret i "Kardinalens første Historie", hvor hun stiller det grundlæggende spørgsmål "*Hvem er jeg?*" (sat i kursiv), men mest dybtgående behandlet nok i "Drømmerne", hvor sangerinden Pellegrina Leoni spaltes ud på tre personer (Lola, Olalla og Rosalba), der opleves vidt forskelligt af fortællingens tre drømmere.

Også i beskrivelsen af de to køn, hvis grænser undertiden flyder kraftigt, den hyppige overskridelse af de fastlagte kønsroller og bruddet med en række seksuelle normer virker Blixen yderst moderne. I det hele taget er hendes univers præget af en moderne, næsten postmoderne mangetydighed, hvor nye aspekter dukker op, når nye synsvinkler anlægges.

Dertil kommer hendes fokus på historien eller fortællingen, hvor der ofte fortælles en eller flere historier, sat ind i en rammefortælling, og hvor historierne undertiden kan danne et kinesisk æskesystem med en fortælling i en fortælling i en fortælling. Her kommer hun til at foregribe den aktuelle interesse for fortællingen i mange sammenhænge: hvert menneske har en fortælling, hvert land har et forråd af fortællinger, hver virksomhed skal have en fortælling, psykoanalysen bruger fortællingen, reklamen bygges op som en kort fortælling, der fortælles på livet løs i fortællekredse etc. – og narratologien blomstrer. Hvis vi bruger Blixen på Blixen selv kan vi måske sige, at hun realiserer sin skæbne som historiefortæller!

I "Sorg-Agre" er selve handlingen fortælleteknisk sat ind i en ramme, hvor dagens gang fra før solopgang og solens vandring over himlen til den går ned,

som der mange gange refereres til, anskues parallelt med landets udvikling fra tiden før mennesket ("uset af menneskers øjne", "uden for tiden", 203) til det aktuelle tidspunkt. På tilsvarende måde er personerne indfældet i en større sammenhæng, der giver dem identitet og mening. Fortællingen starter med en panoramisk beskrivelse af landet, folket og jorden som i tusind år har dannet rammen om *landsbyens* liv (omtrent på linie med den germanistiske tanke om *Blut und Boden*). Lidt højere oppe end landsbyen ligger *kirken*, men den centrale enhed i landskabet er *herregården*, der fremhæves som den ædleste vækst af "den danske Jordbund" (205).

Mens bønderne *ser ned* i jorden og kirken *ser op* i himlen, *ser herregården ud*. Kirken savner jordforbindelse, og landsbyen præges af snæversyn. Herregården derimod har *udsyn*: "Herregården så ikke op mod himlen, som kirken, og heller ikke ned i Jorden, som Hytterne i Landsbyen, den havde en videre jordisk Horisont end de, og var beslægtet med megen statelig Arkitektur hele Europa over." (205). Andre steder suppleres udsynet med *tilbageblik* over slægtens betydning og *fremsyn*, fx i herrens vurdering af Ane Maries bedrift som "Sparepenge for kommende Slægter" (229).

Herregården får sin status ikke fra en postuleret metafysisk størrelse, men fra en "jordisk Udødelighed", der har rod i mange slægtled op gennem historien. At det ikke kun drejer sig én adelsslægt men selve adelens legitimitet, begrundes med henvisninger til en række dominerende adelsslægter (Rosenkrantz, Juel, Skeel). Det betyder, at adelen indoptager både tidens gang (slægterne), rummets udstrækning (udsynet) og den privilegerede tilknytning til jorden som udtryk for dens naturlige fortrinnsstilling: "Danmarks Saga var deres egen Historie" (205).

De bibelske konnotationer til Edens Have giver herren en placering som selve Vorherre. Adams stilling som mennesket, der vejledes af Herren, ligger lige for. Den unge kvinde, der vækker erotiske lyste hos Adam, kan tolkes som Eva. I sin tolkning af fortællingen ser Else Brundbjerg desuden slangen i paradiset: "(...) hvor den gamle Herre skred frem i Marken, fulgte en uendelig, forlænget, tynd bevægelig Figur efter ham på Stien." (235; Brundbjerg 1986: 108). Herren udøver sin magt enevældigt i forvisning om, at det ikke kan være anderledes, når han har bestemt vilkårene. Når ordet én gang er givet, står det ved magt. Der kan og må ikke fuskes med lov og ret eller sjakres med skæbnen. Ved at tillade Adam at spise frugterne af alle træer, sætter han sig endda ud over Vorherres bud, at mennesket ikke må spise af Kundskabens Træ.

De bibelske referencer betyder ikke, at Blixen lægger handlingen ind i et kristent univers. Hun bruger bibelske myter til at tydeliggøre sit budskab, men

inddrager også den græske nemesis i behandlingen, ligesom hun lader herren og Adam diskutere de nordiske guders fortrin contra de græske og romerske guders, hvor herren henviser til de almægtige antikke guder, der står inde for "Verdensaltets Beskaffenhed" over for de mere menneskelige nordiske guder (212).

Det er på denne baggrund den konkrete handling udspiller sig. Det er i den ramme de enkelte personer indgår.

I diskussionen med Adam om Ane Maries arbejde lægger herren vægt på, at der ikke kan handles med skæbnen. Men dels er det herren, der påtager sig rolle som skæbne, og dels forsøger han netop at omgå skæbnen, når det drejer sig om det problem, der truer med at tilintetgøre ikke alene ham, men hele hans slægt. To af hans børn dør som små, og alle hans bestræbelser på at holde liv i den svage søn slår fejl, inden han er fyldt 20 år. Han beslutter så selv at gifte sig med den brud, der var bestemt for sønnen, for at sikre arvefølgen – men sådan kan skæbnen ikke snydes.

Han er tilsyneladende ikke selv i stand til at avle børn, og hans tilladelse til, at Adam kan æde af alle Havens frugter kan tolkes som en tilladelse til, at Adam forfører sin tante som stedfortræder for onklen (Selboe 1999: 25). Men heller ikke på den måde kan der slås af på slægtens legitimitet: "Hans Slægtsgaard var, siden den første Besidders Tid, bestandig gaaet i Arv i lige Linie, fra Fader til Søn. Den direkte Arvefølge var Slægtens Stolthed, og et helligt Dogma for hans gamle Onkel selv (...)" (209). Det betyder, at han ikke lever op til sine egne ord om adelens fortrin: "Paa den Esprit, hvormed vi da accepterer vores Skæbne skal vores sande aristokratiske Natur kendes." (224)

Set i en større sammenhæng bebuder den manglende evne til at videreføre slægten adelens forfald og degeneration i videre forstand. Denne pointe understøttes af, at heller ikke Adam med sit handicap som halt er egnet til at videreføre slægten, selv om han måske kan avle børn med den unge tante. Det er ikke alene herren, der mærker forfaldet. Også Adam drages ind: "Med Sommerdagens trykkende, svovlagtige Hede voksede hos ham Forvisningen om kommende Ulykke og Gru, indtil den syntes at true, ikke alene den gamle Herre, men Huset, Slægten og ham selv med ham." (222).

Den gamle herre opretholder af al magt den gamle orden med sig selv i centrum (som solen i centrum af universet). Men hans handlinger virker i stadig stigende grad ude af trit med, hvad der foregår omkring ham, kulminerende med hans gallamiddag i pavillonen, hvor han klæder sig om i brokadeskjole, silkestrømper og spændesko. Han går stadig mere i opløsning: "Hans trætte Hoved fastholdt ikke længere klart Aarstid eller Klokkeslæt, det forekom ham, at han stod stille her, alene, midt i Evigheden." (235)

Hele herremandens projekt virker så inhumant, at det kalder på modsigelse. Her tilbyder teksten, at vi som læsere kan identificere os med Adams voksende modstand og kritik. Adam repræsenterer "(...) Tidens store, nye Ideer: om Naturen, om Frihed og Menneskeværd, om sand Retfærdighed og Skønhed." (208). Over for herrens syn på den absolutte magt (enevælden) sætter han humaniteten, bl.a. i diskussionen om de nordiske contra de antikke guder. Over for det dogmatiske, rigide ord, hævder Adam ordet som skabende princip. Over for tyrannens vilkårlige magtudøvelse står Adam for retfærdigheden som princip.

Men modsætningen mellem herren og Adam skal ikke overdrives, som der har været tendens til i en række tolkninger. Adam er blevet spået, at han søn skal sidde i hans fædres sæde. Han fornemmer en uforklarlig skyldfølelse. Hans bånd til herregården er af "mystisk Art" og knytter sig til blod og navn (210). Ved hjemkomsten fra England møder han i et magisk syn sine afdøde slægtninge (og selv som dreng) på en måde, som kobler ham ind i slægtens kæde.

Ved at rejse ud som led i en dannelsesproces realiserer han det udsyn, som er karakteristisk for adelen. Og han vender hjem for at slutte fred og indtage sin plads – i overensstemmelse med dannelsesrejsens skema: hjemme – ude – hjem. I overgangen fra barn til voksen tjener oprøret som en nødvendig fase af frigørelse, inden han kan indtage forældregenerationens plads. Truslen om at rejse til Amerika effektueres ikke. I stedet lover han at blive og på den måde tage sin skæbne på sig: "I sit Løfte til den gamle Mand havde han overgivet sig til Verdens høje, mystiske Magter. Nu maatte det komme, der skulde komme." (234). Han har i realiteten ikke noget valg.

Problemstillingen minder i forbløffende grad om Per Flys film *Arven* (2005), hvor sønnen trods alle forsøg på at holde sig fri af ansvaret for familiens virksomhed efter faderens død ender med at tage det på sig, fordi han ikke kan andet. Virksomhedens egen logik, som han underlægger sig, fører til hans totale deroute og opløsningen af alle moralske normer i hans behandling af svogeren, sine samarbejdspartnere og ansatte og sluttelig i voldtægten på tjenestepigen i luksusvillaen.

Ligesom Adam foretager en ydre rejse, gennemløber han i dagens løb en indre proces, hvor han bevæger sig fra accept af onklens indsigt til afstandtagen, harme og afsky og tvivl om sin egen identitet og videre til en medfølelse med onklen og en sluttelig erkendelse af og vished om altings harmoni, hvor han ser livet som et indviklet væv, der sluttelig former et mønster, og hvor "(...) Mennesket (er) ét med sin Skæbne, og maa elske den, som det elsker sig selv." (233). I sin beskrivelse udfolder Blixen først hele den romantiske længsel og derefter

realiseringen af den organiske harmoniske enhedstanke – til afløsning af onklens klassiske værdisystem.

I overensstemmelse med romantikkens måde at beskrive forholdet mellem den indre natur i mennesket og den ydre natur omkring, lader Blixen naturbeskrivelserne danne klangbund for de skæbnesvangre begivenheder (den ubarmhjertige sol, den truende torden etc.). Adam spørger tidligt i fortællingen om sit kald, men uden at få det svar fra landskabet, som han har brug for (210). Derimod akkompagneres hans definitive erkendelse af et fjernt tordenbrag, der sætter hans indsigt ind i uaturens altomfattende sammenhæng: "Landskabet selv havde talt." (234)

Adams danuellesproces sætter ham i stand til at videreføre slægten på nye præmisser i overensstemmelse med en ny tids krav. Det betyder, at adelen tilsyneladende ikke går under, som det antydes i Adams splittelse og dystopiske tanker, men tværtimod gennem krise og oprør når frem til et nyt grundlag for slægtens fortsatte beståen, selv om han ikke repræsenterer den lige linie, og selv om han som halt ikke viderefører det klassiske skønhedsideal.

Onklen erkender over for Adam, at en ny tid kan give ham ret i hans synspunkter. Men selv om der tilsyneladende er håb for slægtens / adelens overlevelse, sår Blixen alligevel tvivl i en enkelt sætning: "Siden hen huskede han, at han den aften havde tænkt saaledes." (234). I denne distance fra "Siden hen" (som har givet navn til Bo Hakon Jørgensens disputats fra 1999) undermineres Adams sikkerhed endnu en gang. Vi får ikke at vide, hvad han præcis tænker i den position, hvorfra der siden hen erindres, men der bliver sæt grundlæggende tvivl om hans stilling som den, der viderefører slægten. Ved at lade Adams senere tankegang være uomtalt, indbygger fortælleren en åbenhed i udsigelsen, hvor der ikke er nogen definitiv slutning. Den overlades til historien – i læserens fortolkning.

Dertil kommer udfordringer til det hierarkiske og patriarkalske system fra to sider. I kontrast til herremandens forestillinger om den lige linje, dvs. den mandlige primogenitet, sætter den unge frue sine kvindelige aner: "Hendes Mødre, de gamle Damer fra Landet (...)" (217). Det er også bemærkelsesværdigt, at Adam ikke refererer til slægtens mænd, men til "sin egen Stammes Moder" (210). Den feministiske synsvinkel har dannet grundlag for en række tolkninger, hvor det er kvinden, der står som garant for de aristokratiske værdiers videreførelse.

Den ultimative udfordring kommer fra den gamle Ane Marie, der udfører et arbejde, som ingen af mændene er i stand til. Hun er både kvinden, der symbolsk overgår manden, og repræsentant for almuen i dens forbundethed med

jorden, som Blixen understreger. Herrens tragiske skæbne ligger i, at han ikke kan give sit liv for at hans søn kan leve, og slægten dermed videreføres – en tragik som han ikke kan ophæve til komik i en graciøs accept. I modsætning til herren får Ane mulighed for at give sit liv for sønnen – og det gør i fortællingens udsigelse måske hendes "Smertensgang" til et "Triumftog" – med en parallel til Kristus' vej til og lidelser på korset.

Dermed kommer Blixen indirekte til at give en indrømmelse til Frisch, selv om hun hele vejen opretholder sit aristokratiske syn på almuen som enfoldige mennesker, der lever fra hånden og i munden. Mens adelen trues af degeneration og undergang, videreføres almueslægten i drengen Godske. Det bliver også almuen, der i fortællingen får det sidste ord ved at navngive marken "Sorg-Agre". Herren tilnærmer sig forsigtigt og indgår i ly af mørket i almuenes fællesskab: "Den gamle Herre blev længe iblandt dem. (...) Da det blev mørkt, kom han folkene ganske nær, uden at de kunne se, hvem han var." (237).

Fortællingens udsigelse kan sammenfattes på den måde, at *forfatteren grundlæggende vedkender sig herregårdskulturen og dens værdier, gerne udviklet inden for visse grænser, samtidig med at hun erkender, at adelen trues af degeneration og udslættelse. Derimod lever almuen, såvel i fællesskabet som i det enkelte individ.* Vi kan måske tilføje: og dens kultur i form af den realistiske roman.

Herren sætter senere (!) en mindesten på det sted, hvor Ane Marie dør, men som Tone Selboe gør opmærksom på, bliver herrens henvisning til, at Ane Marie udøver en dåd, der virker som "Sparepenge for kommende Slægter" dementeret i slutningen (Selboe 1999: 74). Historien om hendes dåd og den historie, der ligger bag, går ifølge fortællingen i glemmebogen, mens kun navnet Sorg-Agre lever videre i folkemunde.

Det kan godt være, at Ane Maries dåd er glemt. Det kan godt være, at mindestenen er groet til. Men én ting er sikker: "Sorg-Agre" lever som fortælling! Og fortællingen dementerer sit eget udsagn om glemsel: Ane Maries dåd lever videre – i Blixens fortælling!

Litteratur

- Blixen, Karen, "Sorg-Agre", *Vinter-Eventyr* (1942), København 1992, s. 204-37.
 —, "Drømmerne", *Syv fantastiske fortællinger* (1935), København 1996, s. 255-314.
 —, "Kardinalens første Historie", *Sidste fortællinger* (1957), København 1997, s. 9-29.
 Brnndbjerg, Else, *Kvinden Kæteren Kunstneren Karen Blixen*, København 1986.
 Busk, Pernille Hol, *Karen Blixens "Sorg-Agre"*, Odense 3/2003.
 Engberg, Charlotte, *Billedets ekko. Om Karen Blixens fortællinger*, København 2000.
 Jørgensen, Bo Hakon, *Siden hen – om Karen Blixen*, Odense 1999.
 La Cour, Paul, "Danske Sagaer", *Tilskueren* 1931, s. 231-40.

- Rostbøll, Grethe, *Længslens vingeslag. Analyser af Karen Blixens fortællinger*, København 1996.
 Selboe, Tone, *Kunst og erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskab*, København 1996.
 —, *Karen Blixen. En introduktion*, København 1999.
 Swanson, Alan, "Dinesen's 'Sorrow-Acre' and the Nature of Tale", *Scandinavica*, vol 43, no 2, 2004, s. 157-64.
 Søndergaard, Leif, "Syv fantastiske analyser af Karen Blixens 'Ringene' – og diverse overvejelser om teori og metode", *Kultur og Klasse* 73, 1993, s. 77-104.

GRÄNSEN MELLAN DJUR OCH MÄNNISKA I DEN SVENSKA 1700-TALSFABELN

Erik Zillén
Stockholms universitet

Om det är någon gräns som har haft betydelse för människans självförståelse, så är det den gräns hon har dragit mellan sig själv och djuren. Och om det är någon litterär genre där gränsen mellan djur och människa bildar en given brännpunkt, så är det den aisopiska fabeln. Och – för det tredje – om det är någon historisk period då fabelns gränslinje mellan djur och människa är särskilt spännande att undersöka, så är det under 1700-talet.¹

Fabelns universum omfattar två sfärer: djurens värld och människornas värld (för ögonblicket sätter jag en parentes kring de fabler som låter andra gestalter än djur agera). Djurvärlden och människovärlden i fabeln både liknar varandra och skiljer sig åt. Fabeln upprättar därigenom en sorts öppen zon mellan det animala och det humana. Inom denna zon görs olika slags gränsdragningar mellan djur och människa, något som laddar den aisopiska genren med en specifik antropologisk betydelse.

Min avsikt här är för det första att belysa fabelns spänningsfält mellan animalt och humant genom att peka på ett par olika nivåer där gränsen mellan djur och människa aktualiseras och för det andra att visa hur fältet genomgår en förändring som en följd av fabelns genrehistoriska utveckling under 1700-talet. Som textexempel har jag valt två fabler från svenskt 1700-tal.

En god startpunkt bildar en text hämtad från det svenska 1700-talets mest omfattande – men av forskningen nästan helt förbisedda – fabelsamling, Magnus Orrelius *Allehanda Sedolärande Fabler* (1767):

Om en Groda och en Oxe.

Då en gång en mycket stor Oxe gick i bete på en äng, kallade en gammal afundsfull Groda, som när intil stod och gapade på honom, sina ungar til sig, at de skulle taga detta ofanteliga Djuret i ögnasigte; ser man til, sade hon til dem, om jag icke skal kunna göra mig en god del ännu större. Derpå använde hon

en och annan gång alla sina krafter, och swälde alt mer och mer up, tils hon så grep sig an, at hon sprack sönder.

Lärdom.

Högmod, afund och äresjuka äro ordsaken, at Människor hafwa om sig sjelfwa högre och om andra nedrigare tanckar, än tilbörigit är; och denne swulst blir alt större och större, tils ändteligen altsammans måste spricka sönder. (Orrelius 1767: 37)

Dikotomin mellan djurens värld och människornas värld är central i "Om en Groda och en Oxe", och fabelns bägge världar hålls också rent formmässigt klart isär: djurvärlden presenteras i narrationen och människovärlden i kommentaren. Samtidigt upprättas starka paralleller mellan djur och människor, mellan narration och kommentar. Samspelet mellan de båda textdelarna är komplext. Grodan får agera utifrån vissa för släktet eller arten specifika egenskaper, framför allt förmågan att blåsa upp sig – eller med biologins språkbruk: förmågan att som en försvarsteknik göra sin kropp större genom att pumpa upp lungorna med luft (jfr t.ex. Edmunds 1978: 160; Arnold & Burton 1992: 19). Alltså: grodan är ett djur och skiljer sig från människan. Men grodan i fabeln tillskrivs också mänskliga drag: hon kan tala (åtminstone till sina ungar) och hon är avundsjuk. Hos människan, som karakteriseras via ett antal inre, typiskt mänskliga kvaliteter (hon är både avundsjuk, högmodig och äregirig), möter vi intressant nog just det slags utvecklingsförlopp som är artspecifikt för grodan: de negativt värderade egenskaperna är en "swulst" som växer sig allt större och till slut spricker sönder. Fabeln genomför alltså samtidigt två operationer – en antropomorfering och en animalisering – som gör djuret mer mänskligt och människan mer djurisk. På så sätt etableras den flytande gränsen mellan animalt och humant.

Inom den här gråzonen kan man urskilja olika nivåer, där skilda typer av gränsdragningar mellan djur och människa sker – eller inte sker. Jag ska kommentera tre nivåer, som förslagsvis kan benämnas den strukturella, den mime-tiska och den pragmatiska.

På en strukturell nivå bildar fabeln ett tecken, där djurvärlden är tecknets uttryck och människovärlden tecknets innehåll. Gränsen mellan det animala och det humana skulle därmed sammanfalla med gränsen mellan det betecknande och det betecknade. Fabeln har emellertid en komplicerad teckenstruktur. Det betecknade är inte frånvarande – vilket ju är det semiotiska normalfallet – utan har skrivits ut i form av en ny signifiant: den textdel som i "Om en Groda och en Oxe" separatrubiceras som "Lärdom". Man kan således tala om en ansats till

semiosis, en teckenprocessens dominoeffekt. Uppfattar man i stället fabeln som en form av allegori – en omtvistad fråga i fabelforskningen (jfr t.ex. Nøjgaard 1964: 55-70; Coenen 2000: 18-28) – skulle man kunna säga att gränsen mellan djur och människa sammanfaller med den gräns som går mellan ett narrativt bildled och ett diskursivt sakled. Också här har "Om en Groda och en Oxe" en intrikat struktur, eftersom det är uppenbart att element från sakledet, till exempel förmågan att tala, trängt in i bildledet och att element från bildledet, framför allt förmågan att blåsa upp sig, trängt in i det explicit utsagda sakledet. Fabeln måste alltså klassificeras som en ofullständig allegori, en *permixta allegoria* (jfr Lausberg 1960: 442), eftersom gränsen mellan de två betydelseplanen inte är absolut utan överskrids i båda riktningarna genom antropomorfiseringen av djuret och animaliseringen av människan.

På en mimetisk nivå upprättar fabeltexten i sin helhet ett förhållande till yttre realiteter: den är en utsaga om verkligheten. Det fabeln uttalar sig om är inte djurens tillvaro utan människornas – i mimetiskt avseende har vi att göra med en klart antropocentrisk genre. Betyder det att relationen djur/människa på denna nivå förlorar sin relevans? Nej, inte alls. Enligt den aisopiska fabelns realitetsbeskrivning är nämligen människan ett djur, "ein [...] bestia", som det står i en tysk 1500-talssamling (Chytraeus 1574: 118). Genren förmedlar en verklighetssyn som inte bara löser upp gränsen utan sätter likhetstecken mellan det animala och det humana – i Orreliusexemplet betar sig djuret (grodan) och människan likadant: båda blåser upp sig av högfärd. Såväl animaliseringen som antropomorfiseringen har på fabelns mimetiska nivå samma mål: att visa djuret i människan.

På en pragmatisk nivå slutligen har fabeln ett ärende. Den vill inte bara beskriva människan utan också påverka henne. Genrens uppdrag är moralinstruerande; den vill få människan att agera enligt vissa etiska normer. Alla normsystem förutsätter gränslinjer, och på fabelns pragmatiska nivå är gränsdragningen mot djuret själva livsnerven. Genrens didaktiska basuppdrag är – för att citera John Ogilbys 1600-talssamling *The Fables of Æsop* – "To make Men lesser Beasts" (Ogilby 1651: frontespis). För att motivera människan att följa de angivna normerna och övertyga henne om att det står i hennes makt, måste fabeln inskräpa skillnaden mellan det djuriska och det mänskliga. Människans moraliska bättring förutsätter att hon kan höja sig över det animala, och hennes plikt blir att följa det som definitionsmässigt avgränsar henne från djuren, nämligen förnuftet.

Det komplexa spelet med gränsen mellan djur och människa är utmärkande för det man en smula generaliserande kan kalla den traditionella fabeln. Fabeln

om grodan och oxen, som ibland berättas om en padda, tillhör det antika fabelgodset och står hos Phaedrus – för att nämna en av genretraditionens tyngre namn – under titeln "Rana rupta et Bos" som nummer 24 i första boken (*Babrius and Phaedrus* 1965: 40, 218-220). Under sin långa historia från antiken via medeltiden och in i tidigmodern tid fungerade djurfabeln som en central moraldidaktisk genre. Det kunde den göra därför att den i grundläggande avseenden harmonierade med den antikt-kristna människosynen. Fabelns bruk av djur var mer än en stilistisk finess och i själva verket bärare av en hel antropologi: den aristoteliskt-skolastiska förståelsen av människan som ett *animal rationale*, ett förnuftigt djur. När fabelns djurgestalter axlar mänskliga roller och använder mänskligt språk, blir det ett sätt att tematisera den betydelse som begär och affekter har i människans liv (jfr Wackers 1988: 166). Medan djuren helt och hållet regeras av sina instinkter, förädlas människan av förnuftet men brutaliseras av sina begär. Det är just det gemensamma snittet mellan djur och människa, begärets och affekternas domän, som utgör den aisopiska fabelns själva utgångspunkt och som den vill lära människan att om inte befria sig från så i alla fall hålla i schack.

Den genrebeskrivning jag gjort så långt är giltig åtminstone fram till 1600-talet. Men under 1700-talet genomgick fabeln avsevärda förändringar. Och det riktigt intressanta, och närmast paradoxala, är att djurfabeln blev en starkt favoriserad texttyp i den europeiska upplysningskulturen samtidigt som genrens antropologiska fundament – den aristoteliskt-skolastiska förståelsen av människan – just då började brytas sönder av ett modernt tänkande. Hur var det möjligt? Och vad hände egentligen i 1700-talsfabeln med den genretypiska gränsszonen mellan djur och människa?

En del av förklaringen ger det andra textexemplet, hämtat från *Vitterhets Journal För År 1777*:

Elephantens Svar

Utí Kung Lejons Hof man vet,
En dag at en den frågan gjorde:
Hvad högre af dem skattas borde,
Rättvisa eller Tapperhet?
Hvart enda Djur sin mening sade;
Votering blef dock ej til slut,
Ty allas gingo derpå ut,
At tapperheten priset hade.
Det var ju Hjeltars högsta lof!
En dygd, som låter dem regera,

Den alla Honor högst värdera,
 Som gifva ton i alla Hof.
 En Elephant teg ensam stilla;
 Kung Lejon som hans tysthet såg
 Begynte med begärlig håg:
 Ers Höghet mår väl icke illa,
 Fast han så stum vår talan hör?
 Ert vett och visdom äro kände,
 Och allas ögon derpå vände,
 Säg hur vårt slut Er kommer för?
 Vår Elephant var stadd i våda,
 Men sade dock så djerft, som fort:
*Om rätt och skäl bland oss fick råda,
 Behöfdes Tapperhet ej stort.*
 (Rudin 1777: 101-102)

Publiceringshistoriskt är avståndet mellan "Om en Groda och en Oxe" och "Elephantens Svar" enbart tio år, men genrehistoriskt representerar de två olika faser och två olika fabelmodeller: den traditionella fabeln och upplysningsfabeln. Det visar sig inte minst i hur relationen mellan djur och människa hanteras. Förändringarna kan registreras på alla de tre nivåer som tidigare kommenterats.

På det strukturella planet har tecknet eller allegorin reducerats. Det utsagda sakledet är borta. Ingen övergång sker från en värld till en annan, och gränsen mellan djurens värld och människornas värld har också blivit mindre framträdande. Samtidigt har bildledet, alltså berättelsen om kung Lejons hov, förlorat mycket av djurvärldens särart och i stället influerats starkt av det narrativa tecknets innehållssida: djuren talar, resonerar, överväger att votera, drar slutsatser, dvs. rör sig inom språkets och förnuftets sfär. Djuren i "Elephantens Svar" agerar helt och hållet som människor och är djur enbart nominellt. Den långt drivna antropomorfiseringen har, kunde man säga, gjort den ofullständiga allegorin ännu mer ofullständig.

På det mimetiska planet lämnar inte fabeln någon beskrivning av människans natur. I stället uppställer den ett abstrakt etiskt problem och föreslår en lösning på det, där själva djuraspekten tycks ha blivit överflödigt. "Elephantens Svar" säger inte att människan är ett djur utan snarast bara att inte alla individer är maximalt klartänkta på moralens område – medan vissa faktiskt är det.

På det pragmatiska planet blir därmed slutsatsen också en annan. Djuret har försvunnit som normativ kategori. Fabelns imperativ är inte längre *bli mindre djurisk* utan snarare *bli ännu mer förnuftig*. Appellen fokuserar inte på samma sätt som tidigare människan som art utan riktar sig till ett kollektiv av mänskliga

individer, och uppmaningen formuleras nu inte ur ett externt perspektiv utan via självreflektion: låt oss bygga ett mer rationellt samhälle!

I upplysningsfabeln har med andra ord den genretypiska gränssonen mellan människa och djur upphört att vara moraldidaktiskt produktiv. Vad beror det på? Det beror i hög grad på att gränssonen inte längre lika entydigt motsvarade den syn 1700-talsmänniskan hade på sig själv som ett fritt och rationellt subjekt – i franska encyklopedins åttonde band, tryckt 1765, står som en första bestämning under uppslagsordet "HOMME": "c'est un être sentant, réfléchi-sant, pensant, qui se promene librement sur la surface de la terre" (*Encyclopédie* 8, 1765: 256). Som en konsekvens fick djurfabeln i upplysningskulturen därför andra och i viktiga hänseenden mer krävande uppgifter. I en undersökning av den franska 1700-talsfabeln diskuterar Friederike Hassauer den genrefunktionella skillnaden mellan den traditionella fabeln och upplysningsfabeln. Medan den traditionella fabeln som syfte hade "[die] Vermittlung eines festen Gefüges von sozialem Wissen auf der Ebene sprichwörtlicher Weisheit" (Hassauer 1977: 21), så innebar, menar Hassauer, genrens förändring under 1700-talet att en helt ny form av normativitet upprättades:

Die Aufklärungsfabel ist der Entfaltung und Erprobung moralisch gerechtfertigter neuer Handlungsvorgaben unterstellt; ihr Impuls liegt im Aufbau ethisch legitimerter Handlungsfähigkeit. [...] Die Fabel ist nun nicht mehr der Übersetzung eines bereits bestehenden festen Gefüges sozialen Wissens in Anwendungsvorschriften unterstellt [...]. Die Fabel des XVIII. Jahrhunderts gewinnt eigene Dignität als Instrument der Produktion sozialen Wissens. Erstmals wird Probedenken, sprachliches Probehandeln in die Gattung eingeführt. (Hassauer 1977: 22)

I det moraliska textlaboratorium som fabelgenren utvecklades till i upplysningskulturen ställdes de klassiska djuraktörerna inför nya utmaningar, som omformade dem och avlägsnade dem från deras artfränder i genrens tidigare historia. Fabelns djurgestalter blev helt enkelt mindre djur, och i sin egenskap av djur blev de för genrens utövare också mindre intressanta – eller åtminstone intressanta på ett annat sätt. I upplysningsfabeln används inte gränsdragningen mellan det animala och det humana som en tankekategori för att definiera människan och ange normerna för hennes moraliska agerande. Djuraktörerna blir i stället i första hand ett estetiskt grepp; djuren utnyttjas för att i en defamiliariserande förklädning bearbeta komplicerade mellanmänskliga och i det samtida samhället aktuella problem och konflikter.

Också den traditionella fabelns hantering av relationen djur/människa inbegriper givetvis en estetisk nivå och har estetiska effekter. Djurgestalterna – grodan i den första exempeltexten – skapar överraskande distans samtidigt som de förstorar och förvränger välbekanta mänskliga handlingsmönster och reaktioner. Gränsen mellan djur och människa både markeras och upphävs på ett för läsaren fängslande vis.

I upplysningsfabeln har den estetiska komponenten rent allmänt fått större betydelse. "Elephantens Svar" är en rimmad versfabel, enhetligt komponerad med en stigande spänningskurva som utmynnar i slutradernas senteris. Även djuraktörerna har genomgått ett estetiserande reningsbad och bland annat kopplat loss från alla zoologiska realiteter. Just genom att djuren tömts på sin animalitet, har de gjorts användbara i helt nya sammanhang och i en helt ny skala – här visar sig en av förutsättningarna för genrens enorma expansion under 1700-talet.

Den aisopiska fabelns bruk av djur transformerades i upplysningskulturen till en estetisk konvention, som lukrativt lät sig tillämpas på ständigt ny materia. Men estetik är som bekant en färskvara. Går man ett steg längre fram i genrehistorien, ter det sig rimligt att anta att fabelns tillbakagång under 1700-talets allra sista decennier till inte ringa del berodde på att genrens bärande konstgrepp, nämligen att bearbeta samtida moralproblem i en narrativ djurdrapering, kom att överutnyttjas och – liksom alla en gång främmandegörande grepp – helt enkelt familiariserades och förlorade sin konstnärliga energi. Vid 1800-talets ingång framstod djurfabeln som en förbrukad texttyp, en utveckling som definitivt bekräftades av genrens dödförklaring inom det romantiska paradigmet.

¹ Uppsatsen har utarbetats inom ramen för ett av Riksbankens Jubileumsfond finansierat forskningsprojekt om den aisopiska fabelns svenska 1600- och 1700-talshistoria.

Litteratur

- Arnold, E. N. & J. A. Burton, *A Field Guide to the Reptiles and Amphibians of Britain and Europe*, London 1992.
- Babrius and Phaedrus, B. E. Perry (ed. & trans.), Cambridge & London 1965.
- Chytraeus, Nathan, *Hundert Fabeln aus Esopo/ etliche von D. Martin Luther vnd herren Mathesio/ etliche von andern verdeudschet. Item/ Das leben Esopi von Erasmo Albero beschriben. Sampt einer schönen Vorrede Marth. Luth. von rechtem nutz vnd brauch desselben buchs. Auch einer schönen Historia/ woher die Edelleut vnd Bawren jren vrsprung haben. Alles auff new vbersehen vnd gebessert*, Rostock 1574.

- Coenen, Hans Georg, *Die Gattung Fabel. Infrastrukturen einer Kommunikationsform*, Göttingen 2000.
- Edmunds, M., *Defence in Animals. A Survey of Anti-Predator Defences*, Harlow 1978.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres VIII*, Nenfchastel 1765/omtr. faks. Stuttgart & Bad Cannstatt 1967.
- Hassauer, Friederike, *Die Philosophie der Fabeltiere. Von der theoretischen zur praktischen Vernunft. Untersuchungen zu Funktions- und Strukturwandel in der Fabel der französischen Aufklärung*, München 1977.
- Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960.
- Nøjgaard, Morten, *La fable antique I. La fable grecque avant Phèdre*, København 1964.
- Ogilby, John, *The Fables of Æsop Paraphras'd in verse, and adorn'd with Sculpture*, London 1651.
- Orrelius, Magnus, *Allehanda Sedolärande Fabler, Til Nöjsamma Tidsfördrif, Samlade och Förswensskade*, Wästerås 1767.
- Rudin, Pehr, "Fabel. Elephantens Svar", *Vitterhets Journal För År 1777*, Stockholm 1777, s. 101-102.
- Wackers, Paul, "Mutorum Animalium Conloquium or, Why do animals speak?", *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society* 1, Brian Levy & Paul Wackers (eds.), Amsterdam 1988, s. 163-174.

KÆRLIGHED UDEN GRÆNSER? OM FØLELSER OG DEBAT I 1880'ERNE

Arne Toftegaard Pedersen

Åbo Akademi/Svenska litteratursällskapet i Finland

1880'erne er kendt og berygtet som et radikalt og debatvrigt decennium. Men det er samtidigt – og måske lidt paradoksalt – også kærlighedens årti i nordisk litteratur. I naturalismens og det moderne gennembruds periode blev kærligheden og dens mange sidediscipliner kritisk beskuet og analyseret. Det skete i én litteratur, den fællesnordiske. Man skrev ud fra lignende præmisser og deltog i den samme diskussion. Den nordiske debat var uden grænser.

Men kærligheden, dette hedt debatterede emne, hvordan var det med den? Mødte den, i romantikkens efterfølge, sine grænser og begrænsninger under det moderne gennembrud? Et entydigt svar er svært at give, men debatten om relaterede emner som sædelighed, ægteskab og kvindens stilling i hjemmet og i samfundet, blev i hvert fald så højroset og politisk polariseret, at man kan spørge sig, om kærligheden blev en stum eller glemt diskurs midt under kærlighedens decennium.

I et efterskrift til *Kvinnlighet och erotik II* fra 1890 skriver den svenske forfatter Anne Charlotte Edgren Leffler, som selv havde været en ivrig debattør i 1880'erne:

Erotiken har i hela den moderna nordiska litteraturen haft sin särskilda plats sig anvisad. Knappast ett enda arbete föreligger, där den blifvit framställd tendenslöst såsom något i och för sig berättigadt till konstnärlig behandling, utan den har nästan alltid kommit fram för att belysa vissa sedlighets- och samhällsspörsmål (Edgren Leffler 1890: 8).

Med andre ord: handlede 1880'ernes tekster om erotik og kærlighed hele tiden om noget andet?

Det er min tese, at årtiets nordiske litteratur drejede sig om adskilligt andet, men at den **også** handlede om kærlighed. At forfatterne i et og samme værk ventilerede spørgsmål om samfundet og udforskede kærligheden, var snarere en regel end en undtagelse.

Lad os tage udgangspunkt i det værk, der er motoren bag meget af det der skete i 1880'erne, Henrik Ibsens *Et Dukkehjem* fra 1879. Selve dramaet, Ibsens tekst, blev hurtigt mere eller mindre borte bag rabalderet fra frenetiske debatter. Men det er tydeligt, at Ibsen var intensivt optaget, ikke bare af kærligheden som problem, men også af kærligheden som vision og nødvendighed. I sin Ibsenbog *Diktorsfinnen*, skriver Jørgen Haugan: "I Ibsens forfatterskab står kærligheden som tilværelsens sakrale verdi, som mann eller kvinne oavbrutt forbyrter sig mot". (Haugan 1982: 92)

Det er sigende, at *Et Dukkehjem* afsluttes med et håb eller en drøm om kærlighedens vidunder. I *Et Dukkehjem* har Helmer og Nora forbrudt sig mod kærligheden ved at agere som dilettanter i en overfladisk dukkehusleg, i stedet for at lære hinanden og sig selv at kende. Men Nora og Helmer er jo ikke det eneste par i *Et Dukkehjem*, selvom fokuseringen på dem altid har været udtalt. Man glemmer let at Ibsen osse fortæller en kærlighedshistorie med et helt andet forløb, nemlig den om det ikke helt unge par, fru Linde og herr Krogstad, som forenes i en kærlighed, der ikke lader sig stoppe af noget.

Helmer afstemmer sin opførsel efter den rådende opinion og forklarer for Nora, at ingen "ofrer sin ære for den, man elsker" (Ibsen 1879/1880: 176). Men med fru Liude og Krogstad viser Ibsen, at kærligheden kan være det, der bestemmer livets retning.

Fru Linde elsker Krogstad, helt uafhængigt af, at hans anseelse er ødelagt – og noget "vidunderligt" sker. Kærligheden forvandler Krogstad til et lykkeligt menneske, for hvem alle gamle ulykker mister sin betydning. Samtidigt gribes fru Linde, som tidligere havde været træt og nedtrykt, af en ny, stor livslyst. "Jeg tør alting sammen med Dem", siger hun til Krogstad (Ibsen 1879/1880: 135). Foruden frø til en hidsig debat indeholder Ibsens drama således en inderlig kærlighedsvision.

Et Dukkehjem vakte mange modreaktioner, ikke mindst i Norden. En af det moderne gennembruds pionærer i Finland, Ferdinand Wahlberg, var en så stor Ibsen-beundrer, at nogle af hans værker har epigonagtig karakter. Men afslutningen af *Et Dukkehjem* kunne han ikke goutere. I opposition til nordmanden skrev han *Det omöjliga möjligt*, et drama som i forlængelse af – eller i modsætning til – Ibsens afsluttes med at en kvinde som har forladt sit hjem, genforenes med familien. Titlens umulige mulighed henviser *ikke* til en kærlighedsvision, men til pligtens imperativ. Ansvarsfølelsen, *ikke* kærligheden, er det sakrale princip hos den finske forfatter.

Wahlberg er noget af en hybrid, eftersom han nærmest er at betragte som en konservativ gennembrudsmand. Han står ofte i opposition til radikale forfattere som Victoria Benedictsson, Amalie Skram, Ina Lange og Minna Canth.

Men hvad er omdrejningspunktet hos disse og andre af 1880'ernes politisk bevidste kvindelige forfattere? Styres deres tekster egentligt og entydigt af andre principer end kærligheden?

Nej, så enkelt forholder det sig ikke. Jeg vil tværtimod vise et par eksempler hvor tendenser og følelser blandes i samme tekst. Det handler om to romaner skrevet af forfattere, som havde en tydelig kønspolitisk agenda: danske Adda Ravnkildes *Judith Første* og den svensksprogede finske forfatter Alexandra Gripenbergs *I tätande led*.

Adda Ravnkilde var forbitret over kvindens stilling i samfundet. Fortvivlelse over forholdene var angiveligt en bidragende årsag til, at hun tog sit eget liv bare 21 år gammel. Selvom hendes tid var kort efterlod hun sig flere manuskripter, hvoraf romanen *Judith Første* blev skrevet da hun var bare 19 år – og blev udgivet af Georg Brandes i 1884, året efter hendes død. Adda Ravnkilde var en af den berømte kritikers mange beundrere. Hun havde søgt råd hos ham, men han havde ikke indset den unge kvindes talent og alvor, ja desperation, før hun allerede var død.

I *Judith Første* bringes misforholdet mellem kønnene ofte på bane. Bare ét eksempel: Da en kvinde klandres for at have giftet sig, ikke af kærlighed, men for at blive forsørget, siger Judith Første prompte: "Kirken fordømmer det ikke, Verden ikke heller, hvorfor skulde jeg da gøre det? Og naar hun bukkes under for Fristelsen, hvem er saa mest at dadle, Manden, som benytter sig af hendes hjælpeløse Stilling, eller hun". (Ravnkilde 1884: 107)

Det er Ravnkildes taktik, både at debattere og at vise kvindernes urimelige forhold. Hun viser dem i og med Judith Førstes oprørende situation.

Judith er en ung kvinde, som brænder efter at begynde at leve et selvstændigt liv. Hendes planer er forbundet med arven efter en højt elsket far. Men hendes formynder, stedfaren, anvender Judiths penge til eget brug. Efter dette trives Judith givetvis slet ikke i hjemmet. At gifte sig er den eneste udvej. Kun et ægteskab kan befri hende fra hjemmet og fra småbyens forhadte lilleputforhold, "hvor hele Maskineriet gik saa jammerlig smaat, saa naivt aabenlyst, hvor Middelmaadigheden trivedes, Sladderer florerede, Kryberiet herskede" og hvor det "at slutte sig inde i sig selv, var en Forbrydelse, fordi alt der skulde stilles i Glasskab som offentlig Ejendom, kritiseres og bedømmes, kort give Æmne til Sladder" (Ravnkilde 1884: 15f.).

Hun fatter interesse for en godsejer, Banner, som vender hjem til egnen efter et langvarigt udlandsophold. Det der i hendes øjne gør ham så interessant er, at han er anderledes. Endnu inden Judith har mødt den mystiske godsejer, ser hun omridsene af "en excentrisk, men ædel og skøn Mand, der tilbad hende og bar

hende paa Hænder" (Ravnkilde 1884: 31). Virkeligheden svarer imidlertid ikke til forventningerne. Da Judith endelig træffer den halvgamle Banner udbryder hun: "Var det muligt! Var det Æventyrprinsen?". Banner er tyndhåret og ser modfalden ud. "Det første Indtryk var absolut frastødende", lyder konklusionen (Ravnkilde 1884: 50).

Judith og Banner er stolte og utilgængelige personer, men de fatter interesse for hinanden, måske netop fordi de udfordres af og genkender hinandens utilnærmelighed. Den gensidige omend noget ambivalente tiltrækning fører frem til romanens frierscene: "Og der stod de seende hinanden fast i Øjnene, som to jævnbyrdige Fjender, parate til at værges sig eller gøre et Udfald, hvis Modstanderen skulde blotte sig /.../ Han spurgte da langsomt: 'Vil De være min Hustru?'" (Ravnkilde 1884: 89).

Det må være en af de mest paradoksale og mindst romantiske frierscener i nordisk litteratur.

Judith og Banner gifter sig, hvilket hverken fører til en følelsesmæssig forløsning eller til lykke, i hvert fald ikke i første omgang. Deres ægteskab beskrives derimod som en stille krig mellem to stædige og hæmmede mennesker.

Ravnkildes tendensroman udvikler sig efterhånden til en dybdeborende psykologisk skildring – og til en kærlighedsroman. For Judith har et særdeles uopfyldt behov for ømhed... hun trænger "saa uendelig, saa bittert dertil". Senere læser man: "hun var aldrig, aldrig blevet elsket. Ikke, saaledes som hun behøvede det, fuldt og helt" (Ravnkilde 1884: 18, 144). Judith tvivler dog på kærlighedens eksistens – hun spørger sig selv om kærligheden blot er et fænomen i bøgernes verden, men ikke findes i virkelighedens.

Judith får snart svar, eftersom hun opdager, at hun har forelsket sig i sin mand. Samtidig indser hun dog, at hun mangler både mod og ord til at udtrykke de nye, varme følelser. "Nu vil jeg tale – nu – nej nu", kan Judith tænke, men i samme øjeblik tømmes hun helt for ord. Det samme gentager sig lidt senere: "Atter Beslutninger om at tale, der lammede Tungen og truede med at sprænge Hjærtet, hver Gang hun gjorde Forsøg paa at udføre dem. Hun maatte tale, inden det blev for sent – ak, det var allerede for sent." (Ravnkilde 1884: 185f.).

Til sidst lykkes det dog Judith at åbne mund og sind... hvorefter hun lykkelig rekapitulerer sit liv og indser at hun har brugt alle sine krafter,

til at trodse, stride imod og lide. Hvilken Taabe, hvilket stakkels lykketørstende, ulykkeligt Menneske havde hun dog ikke været. Men nu var Kampen forbi – ogsaa hun var omsider kommen til den solvarme Plet, hvor al Smerte og Strid var endt, hvor hun rolig turde hvile ud i Lykken og Lyset (Ravnkilde 1884: 193).

En vision kommer til udtryk, ligesom hos Ibsen. Kærligheden bliver tilværelsens vidunderlige dimension. Men den usikkerhed Helmer føler i *Et Dukkehjem* er forsvundet i *Judith Første*. Fuld af fortrøstning tænker heltinden på "det vidunderlige" der skal komme.

At Judith Første lever i et gennem-uretfærdigt patriarkat mindsker ikke behovet for kærlighed, måske snarere tværtimod. Længsel både efter et bedre samfund og efter kærlighed finder vi også i Alexandra Gripenbergs *I tåtmande led* fra 1886.

Alexandra Gripenberg var idealist. Hun var nationalist og ivrig fennoman, men skrev på svensk. Dertil var hun en af de absolutte frontfigurer i den tidlige finske kvindebevægelse. Med tanke på hendes stærke engagement i spørgsmål som lå i tiden, er det ikke specielt overraskende, at *I tåtmande led* er en roman kraftigt ladet med ideologi og tendens. Allerede titlen er en markør i den retning. *I tåtmande led* er en henvisning til borgerskabets kvinder, der ikke længere vil holde sig til den private sfære, men marcherer ind på arbejdsmarkedet. I Gripenbergs ideologiske tekst vil kvinderne udvikle sig ved at deltage i det nationale arbejde, og gøre en indsats for Finlands folk og Finlands fremtid.

Udover det nationale og kønspolitiske engagement præges Gripenbergs roman af et stærkt kristent grundsyn. *I tåtmande led* er således en tekst, som (tilsyneladende) følger og styres af en udtalt moralsk og politisk-ideologisk agenda. Man kan derfor let tro, at vi har at gøre med en meget forudsigelig tendensroman, men det er ikke tilfældet... og hvorfor så ikke det?

Fordi *I tåtmande led* også er en kærlighedsroman – og kærligheden er en trickster, der skaber konflikter og nye, uventede mønstre i liv og litteratur.

Hovedpersonen i Gripenbergs roman er en ung folkeskolelærerinde, der forelsker sig i sin chef, som er dybt kristen, gift og har mange børn. Den attråede er ovenikøbet en energisk og ubøjelig kritiker af al kvindeemancipation.

På en meget inciterende måde skildrer Gripenberg denne kærlighedshistorie, som egentlig burde være totalt umulig i forhold til romanens øvrige værdikoder. Den kolliderer frontalt med romanens kristne og moralske univers, og går helt på tværs af dens kvindepolitiske engagement.

I tåtmande led kan trods alt betragtes som en tendensroman, men kærligheden underminerer tekstens budskab. Kærligheden gør Gripenbergs bog til et forvirrende, ja modsigelsesfyldt debatskrift – og til bedre, eller i al fald mere interessant, litteratur.

Afslutning

Spørgsmålet var: Handler 1880'ernes tilsyneladende så kærlighedscentrerede nordiske litteratur egentlig om noget helt andet?

Mit svar: ja, det er en litteratur, der handler om meget andet – men den handler ofte osse om kærlighed. Der er desuden eksempler på at tekster, der forventes handle om moral, ideologi, og politik, i stedet mest handler om kærlighed. Nej, kærligheden er ikke til at komme uden om – og det var den heller ikke i 1880'erne.

Litteratur

Edgren Leffler, Anne Charlotte, *Ur lifvet 5:2 Kvinnlighet och erotik II*, Stockholm 1890.

Gripenberg, Alexandra, *I tåtmande led*, Helsingfors 1886.

Haugan, Jørgen, *Diktorsfinxen. En studie i Ibsen og Ibsenforskningen*, Oslo 1982.

Ibsen, Henrik, *Et Dukkehjem*, tredje oplag, København 1879/1880.

Ravnkilde, Adda, *Judith Første*, andet oplag, København 1884.

Wahlberg, Ferdinand, *Det omöjliga möjligt*, Helsingfors 1881.

KÄRLEKENS GRÄNSLAND.
 KVINNLIG HOMOSEXUALITET I AGNES VON
 KRUSENSTJERNAS *FRÖKNARNA VON PAHLEN*

Jenny Björklund

Uppsala universitet

Agnes von Krusenstjernas romansvit *Fröknarna von Pahlen* gavs ut i sju delar 1930-1935 och kom att ge upphov till en av sin samtids största litterära debatter, Krusenstjernafejden eller Pahlenfejden. De tre första delarna utkom på det prestigefyllda Albert Bonniers Förlag, men förläggaren Karl Otto Bonnier vägrade ge ut de återstående fyra delarna eftersom han ansåg att deras innehåll var osedligt och att en utgivning kunde skada hans förlag. I stället gavs de ut av tidskriften *Spektrums* förlag. (Svanberg 1989: 45f.) I fokus för romanserien, som utspelar sig under några år kring 1910, står två fröknar von Pahlen: Petra och hennes brorsdotter Angela. Inledningsvis tar den ogifta Petra till sig den föräldralösa Angela, och genom romanserien får vi följa deras liv på den småländska herrgården Eka och i Stockholm. I den sista delen grundar de tillsammans med några andra kvinnor ett kvinnokollektiv på Eka, "ett stort och kärleksfullt rike för barn och kvinnor" (*Av samma blod*: 478). Både Petra och Angela förblir ogifta, men de har flera olika kärleksförbindelser och vänskapsrelationer under den tid romanserien utspelar sig, och i den sista delens slut föder Angela ett barn som hon och Petra planerar att uppfostra tillsammans på Eka utan inblandning av fadern, Thomas Meller, som vid det laget redan är ute ur bilden.

Den samkönade kärleken i Krusenstjernas romanserie aktualiserar flera av samtidens symboliska och ideologiska gränser, och jag kommer i det följande att diskutera hur dessa gränser problematiseras och ibland överskrids och upplöses i romanerna. Gränser skapas av dikotomiska förhållanden: två kategorier som ömsesidigt utesluter varandra skiljs åt av en gräns. Detta gäller på ett konkret plan, exempelvis gränser mellan nationer och materiella ting, men också på en mer abstrakt nivå inom kultur och samhälle, där symboliska och ideologiska gränser byggs på samma sätt: det friska avgränsas från det sjuka, det naturliga från det onaturliga och olikkönad kärlek från samkönad. I *Fröknarna von Pahlen* skapas en kärleksfilosofi som baserar sig på och förutsätter gränser på två olika

sätt: den ideala och goda kärleken definieras genom att ställas i motsättning till och avgränsas från annan, dålig, kärlek samtidigt som den ideala kärleken blir möjlig just genom överskridandet och upplösningen av symboliska gränser i den samtida kulturen.

Kärleken mellan Angela och Agda i den sista delen framträder som ideal genom att ställas i motsättning till andra former av kärlek och avgränsas från dessa. I relation till den manliga homosexualiteten aktualiseras dikotomin naturligt/onaturligt. De homosexuella männen i Stellan von Pahlens konstnärskretsar skildras som feminiserade, depraverade och onaturliga, medan Angela och Agda knyts till naturliga och oskuldsfulla företeelser. Deras kärlek beskrivs med ett bildspråk hämtat från naturen och liknas vid den oskuldsfulla tiden i paradiset före syndafallet. Detta har knappast att göra med att männen överskrider ramarna för sitt kön, eftersom också Agda gör detta genom att klä sig i manskläder. När Agda första gången uppträder iförd manskostym dras en parallell till de homosexuella männen genom att hon sägs likna ett av de androgyna skönhetsideal som Kiss Nilsson eller Stellan von Pahlen skulle kunna dras till, men samtidigt framhävs det naturliga och okonstlade hos henne: "Hon var en av de feminiserade unga männen upp i dagen – men fullkomligt utan deras drag av narraktighet. Samtidigt antog hon något gosselikt i hela sitt väsen och känsloliv." (*Av samma blod*: 250) Det androgyna framställs inte som något tillämpat och därför onaturligt, som hos de homosexuella männen, utan som något som överensstämmer med hennes karaktär – och det blir därmed naturligt.

I samband med den öppet lesbiska Bell von Wenden framhävs det onda, farliga och sjukliga. Hon är en Medusagestalt med hår som liknar ålande ormar, och i den andra delen av romanserien leder hennes begär till unga kvinnor till att hon får ett sammanbrott och skickas till en vårdanstalt för nervsjuka. Dessa egenskaper kontrasterar skarpt mot de karaktärsdrag som lyfts fram hos Angela och Agda. Angelas namn knyter henne till änglar, och Agda skildras ibland som en frälsande Kristusgestalt. Dessutom anknyter bildspråket som beskriver deras relation ofta till renhet och sundhet. Flera forskare menar att Bell fördöms därför att hon representerar fel sorts kärlek: den som bygger på ojämlikhet och på exploatering av kvinnokroppen (Lagercrantz 1980: 212; Mazzarella 1992: 118f.). Bell blir emellertid också en personifiering av allt det farliga som är behäftat med den kvinnliga homosexualiteten i romanserien, en lesbisk ondskeschablon som de änglalika hjältinnorna både stöts bort av och oemotståndligt dras till. Genom att det farliga och hotfulla förläggs till Bellgestalten kan Angela och Agda avgränsas från detta och behålla sin oskuldsfulla framtoning.

Rita Paqvalén menar att Krusenstjerna i *Fröknarna von Pahlen* förespråkar en kärlekssyn influerad av Ellen Key. Krusenstjerna fördömer all erotisk kärlek som utnyttjar kvinnokroppen och lyfter fram den som bygger på jämlikhet och som hyllar fruktbarheten. Ingen moralisk skillnad görs mellan heterosexuell och homosexuell eller inomäktenskaplig och utomäktenskaplig kärlek, utan det viktiga är att överlämna sig åt kärleken. Paqvalén understryker emellertid att det bara finns en relation i *Fröknarna von Pahlen* där kraven på jämlikhet och kärlek till livet är uppfyllda, nämligen den mellan Agda och Angela, och hon läser detta som att lesbisk kärlek är enda sättet att uppnå den ideala kärleken i ett patriarkalt samhälle. (Paqvalén 2004a: 184; Paqvalén 2004b: 40f. Se även Paqvalén 2007: 256–319.) Kvinnlighet värderas i allmänhet högre än manlighet i romanserien, och många forskare har uppmärksammat att den innehåller få positiva mansporträtt (Backberger 1968: 159; Williams 2004: 112). Detta får också konsekvenser för kärleken. I de passager som skildrar Angelas och Agdas kärlek är bildspråket, som tidigare nämnts, ofta hämtat från naturen. Det är till exempel knutet till växande, blomning och liv, men det kan också framhäva renhet, sundhet och frihet. Angela promenerar med sin älskare Thomas Meller på en kyrkogård, och deras kärleksmöten äger rum inom fyra väggar, först i ett mörkt och fuktigt båthus som är fullt av spindelväv och sedan i den lilla stuga som Thomas hyrt och som Angela visserligen trivs i men som inretts av Thomas med saker han tagit med hem från sina resor och som därmed inte tillhör Angelas föreställningsvärld. Också Agdas kärleksmöte med Sven von Pahlen utspelar sig inom fyra väggar, i en hölada där de är omgivna av torrt hö. I slutet av romanserien besöker Sven Agda på Eka i ett missriktat försök att ta hand om henne och det ofödda barn som han tror är hans, och då känner hon sig hotad av hans vilja att göra anspråk på henne. Thomas är den dominerande i relationen till Angela: han är äldre och har mer erfarenhet, och Angela framställs inte sällan som ett oskyldigt barn – dessutom är den fysiska kärleken till en början smärtsam för henne. Mot kärleksrelationerna med männen som är präglade av ojämlikhet och instängdhet – även om Agdas möte med just Sven i ladan är jämlikt – står Angelas och Agdas, som bygger på likhet, ömsesidighet och frihet och som framställs som ren, sund och naturlig.

För att den ideala kärleken ska kunna definieras i romanserien måste den alltså ställas i motsättning till och avgränsas från andra sorters kärlek, och genom den avgränsningen framträder dess egenskaper. Den ideala kärleken kännetecknas av naturlighet, friskhet, godhet, jämlikhet och frihet i motsats till den icke-önskvärda kärleken som är onaturlig, sjuklig, ond, ojämlik och begränsande. Jag nämnde inledningsvis att den sanna kärleken inte bara definieras genom

avgränsningar, utan att den dessutom kännetecknas av upplösning av gränser. Krusenstjernas gränsdragningar går på flera sätt på tvärs mot samtidens syn på kärlek och sexualitet. Homosexuella handlingar var förbjudna enligt svensk lag fram till 1944, men detta är något som i princip aldrig berörs i romanserien, och genom att samkönad kärlek skildras i positiva ordalag förbises denna gräns mellan lagligt och olagligt. Homosexualitet debatterades en del i Krusenstjernas samtid, och uppfattningen om samkönad kärlek som något förbjudet började under inflytande av nya vetenskaper som psykoanalys och sexologi alltmer ge vika för en syn på homosexualitet som något sjukligt och onaturligt. (Rydström 2003: 160, 186f.; Fjelkestam 2002: 102ff.) Någon sådan gräns upprättas emellertid inte heller i *Fröknarna von Pahlen*: den sanna kärleken ses visserligen som frisk och naturlig och avgränsas från det sjuka och onaturliga, men denna gränsdragning motsvaras inte av någon gräns mellan olikkönad och samkönad kärlek. Visserligen skildras den explicit lesbiska Bell von Wenden som sjuklig, men samtidigt framställs en samkönad kärleksrelation, Angelas och Agdas, som den mest naturliga och friska.

I Krusenstjernas romanserie definieras således den ideala kärleken genom att avgränsas från det som inte är idealt, men i denna avgränsning ifrågasätts och upplöses samtidens gränsdragningar. Samtidigt kännetecknas den ideala kärleken, sedan den avgränsats från den icke-önskvärda, av ett slags gränslöshet. Som tidigare nämnts klär sig Agda i manskläder i den sista romandelen. Genom denna klädsel antar Agda en manlig roll i relation till de andra kvinnorna på Eka. Exakt vad den manliga rollen består av framgår egentligen aldrig av texten: det är framför allt pojklädrarna och Agdas utseende som lyfts fram och omtalas som manligt eller gosselikt, samtidigt som själva beskrivningarna av Agda faktiskt framhäver ett traditionellt kvinnligt utseende med mjuka kurvor och rundningar. Hon intar också en mer aktiv och beskyddande attityd gentemot Angela och de andra kvinnorna. Det gosselika eller manliga hos Agda tycks därmed inte vara låst till vissa egenskaper, utan i stället öppet och förhandlingsbart: det kan förknippas med såväl byxor och kavaj och en aktiv och beskyddande attityd som svängda höfter och sömnad. Anna Williams betonar att Agda blir något eget som ligger bortom ramarna för begreppen kvinnligt och manligt: hon är inte en kvinna som försöker likna en man, utan något annat. Williams lyfter också fram det faktum att Agda är gravid och därmed befinner sig i det kvinnligaste av tillstånd och visar hur allt detta blir ett spel med könsidentiteter som ifrågasätter denna traditionella gränsdragning mellan kvinnligt och manligt. Williams menar att Krusenstjerna i Agda tecknar en bild av en ny, borgerlig kvinna som själv bestämmer över sin sexualitet och sin klädsel utan att ta hänsyn

till könets begränsningar. (Williams 2004: 105ff.) Under 1930-talet inträffade flera samhälleliga förändringar och kriser, till exempel ekonomisk kris och befolkningskris, vilka medförde att kvinnans plats i samhället diskuterades och problematiserades. Många kvinnor kom ut på arbetsmarknaden, men denna var hårt segregerad med vissa arbetsområden för kvinnor och andra för män. När kvinnan gifte sig var idealet att hon stannade hemma, och det var i allmänhet kvinnans roll som maka och mor med hemmet som sin arena som betonades, medan mannen verkade i det offentliga livet som familjeförsörjare. (Hirdman 1990: 84ff.; Lindholm 1990: 66-77; Wikander 1992: 49-56) Den ideologiska gränsdragningen mellan manligt och kvinnligt var alltså tydlig i Krusenstjernas samtid, men genom att Agda inte placeras i någon av dessa kategorier ifrågasätts och överskrids denna gräns.

Något som Williams inte nämner är att det uppstår problem och distans i själva relationen när Agda försöker agera alltför mycket som man i förhållande till Angela. Den samkönade kärleksrelationen tycks alltså fungera som bäst då den får utgöra något eget, precis som Agda själv, och inte modelleras med den heterosexuella relationen som förebild. Detta gäller alla samkönade relationer i romanserien, också Petras och Angelas. Petra är ju Angelas faster, och de står därmed i ganska nära släktskap, men trots detta liknar deras förhållande ibland en kärleksrelation. Detta blir särskilt tydligt efter att Angela blivit gravid och Petra känner sig som Thomas Mellers ersättare som ska beskydda Angela. Det är emellertid först när Petra avstår från rollen som fader och förmår växla mellan olika roller som intimiteten mellan henne och Angela blir som störst: "endast två kvinnor och ett barn som de väntade och som de båda skulle vårda sig om och beskydda, när det kom. En familj skulle de vara. En liten helig familj på två kvinnor och ett barn, säkert en blivande kvinna också det." (*Bröllop på Ekered*: 66f.) Ordet "endast" verkar uteslutande och antyder att mannen inte är en självklar del av denna förening. Detta att båda ska vårda och beskydda visar att de inte ska anta varsin av den (kvinnligt) vårdande rollen och den (manligt) beskyddande, utan att båda sidorna ska få utrymme hos dem båda. Denna konstellation omtalas som "familj" trots att den avviker från samtidens familjenormer, som hyllade kvinnan som maka och mor. Befolkningskrisen under 1930-talet medförde en politik som betonade kvinnans reproduktiva roll och en ideologi som strävade efter att stärka äktenskapet, moderskapet och familjebanden. Befolkningspolitiken riktade sig inte till kvinnan som individ utan som del av en familj. (Lindholm 1990: 116f.) I Krusenstjernas text framhävs kvinnan som moder, vilket är i enlighet med samtidens ideologi, men hennes roll som maka och del i en familj som också innehåller en man är upphävd. Genom att

skildra en familj bestående av två kvinnor och ett barn upplöser *Fröknarna von Pahlen* de traditionella gränserna för vad som utgör en familj. Dessutom upphöjs Petras och Angelas alternativa familj genom anknytningen till den bibliska heliga familjen.

Upplösningen av gränserna för vad som är en familj eskalerar i den sista romandelen där Petra och Angela slår sig ned på Eka tillsammans med ytterligare några kvinnor, av vilka två i likhet med Angela väntar barn. Kvinnokollektivet på Eka aktualiserar idéer som skulle komma att återuppstå inom radikalfeminismen mer än trettio år senare. Radikalfeministen Kate Millett ser familjen som patriarkatets viktigaste institution:

Den är både en spegel av samhället i stort och en förbindelselänk med detta; en patriarkalisk enhet i ett patriarkaliskt helt. I sin roll som medlare mellan individen och samhällsstrukturen effektuerar familjen kraven på kontroll och konformism i sådana sammanhang där politiska eller andra auktoriteter inte räcker till. Eftersom familjen är det patriarkaliska samhällets fundamentala redskap och grundläggande enhet blir den och dess roller prototypisk. (Millett 1971: 41)

Genom att låta kvinnorna ta kontroll över reproduktionen och skapa en alternativ familjekonstellation, där samkönad erotisk kärlek blir en möjlighet, antyder Krusenstjerna att kvinnans utsikter till självförverkligande är begränsad inom den samtida borgerliga familjen och ifrågasätter därmed dess värde.

En annan radikalfeminist, Adrienne Rich, skriver om hur den obligatoriska heterosexualiteten, det vill säga övertygelsen om att heterosexualiteten är kvinnans naturliga val, är en orsak till förtrycket av kvinnor. Hon vill att kvinnor ska se potentialen i de band som de knyter till varandra och talar om ett lesbiskt kontinuum, som inte bara innefattar erotiska relationer mellan kvinnor. I det lesbiska kontinuumet ingår ett brett spektrum av kvinnoidentifierade erfarenheter, till exempel nära vänskapsrelationer där man delar varandras inre liv, eller olika relationer där kvinnor stöttar varandra praktiskt och politiskt eller förenas i kampen mot manligt tyranni. (Rich 1980: 631-660) Kvinnokollektivet på Eka skulle kunna ses som ett lesbiskt kontinuum, såsom Rich beskriver det nästan ett halvt sekel efter att *Fröknarna von Pahlen* utkom. Kvinnorna på Eka avstår från kärleken till männen och stärker i stället banden mellan sig: de delar varandras liv, hjälper och stöttar varandra, och Angela och Agda har en erotisk relation. Dessutom har relationen mellan Petra och Angela erotiska övertoner. Samtidigt är gränsen mellan erotiska och icke-erotiska relationer inte helt tydlig. Det centrala tycks vara att kärleken mellan kvinnor, oavsett om

den är av erotisk natur eller inte, får en politisk dimension genom att den blir ett sätt att undkomma beroendet av männen och därmed deras förtryck. Denna kärlek står i kontrast till det romantiska kärleksidealet, som var samtidens dominerande kärleksideologi. Fokus ligger där på kärlek mellan man och kvinna samt kärlekens förmåga att ge människan och världen helhet och sammanhang, genom att förena motsatser som manligt/kvinnligt och andligt/sinnligt (Sanner 2003: 44ff.).

I den ideala kärleken överskrids och upplöses alltså ett flertal av samtidens gränser: gränser för hur könen får uppträda, gränser för vad som utgör en familj och gränser för hur ett kärleksförhållande får se ut. *Fröknarna von Pahlen* blir därmed samhällskritisk: den presenterar ett alternativ till det befintliga samhället som inte förmår tillvarata kvinnors intressen och förmåga och visar på så vis på dess bristfällighet. Långt före sin tid uttrycker Krusenstjerna tankar som skulle återkomma inom radikalfeminismen. Genom att presentera en alternativ familjekonstellation och därmed markera att samhällsförändringar måste förankras även på ett privat plan visar hon att det personliga är politiskt. Den vikt hon lägger vid banden mellan kvinnor som ett sätt att undkomma männens förtryck är uttryck för samma tanke som senare skulle formuleras i ett annat av radikalfeminismens slagord: systerskap är makt. Samkönad kärlek blir en del av ett könspolitiskt projekt som syftar till att stärka kvinnor.

Litteratur

- Backberger, Barbro, "Vi skulle inte inbilla oss att vi voro fria'. Den urspårade kvinnorevolten i Krusenstjernas romaner", *Könsroller i litteraturen från antiken till 1960-talet*, Karin Westman Berg (red.), Stockholm 1968, s. 140-167.
- Fjelkestam, Kristina, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*. Diss. Stockholm, Stockholm & Stehag 2002.
- Hirdman, Yvonne, "Genussystemet", *Demokrati och makt i Sverige. Maktutredningens huvudrapport*. SOU 1990: 44, Stockholm 1990, s. 73-116.
- Krusenstjerna, Agnes von, *Samlade skrifter*, kommenterade och utgivna av Johannes Edfelt, Stockholm 1944-1946 (med originalupplagens tryckår angivet inom parentes):
- , I. *Den blå rullgardinen* (1930).
 - , II. *Kvinnogatan* (1930).
 - , III. *Höstens skuggor* (1931).
 - , IV. *Porten vid Johannes* (1933).
 - , V. *Älskande par* (1933).
 - , VI. *Bröllop på Ekered* (1935).
 - , VII. *Av samma blod* (1935).
- Lagercrantz, Olof, *Agnes von Krusenstjerna*, ny delvis omarb. uppl., Stockholm 1951/1980.

- Lindholm, Margareta, *Talet om det kvinnliga. Studier i feministiskt tänkande under 1930-talet*. Monograph from the Department of Sociology, University of Gothenburg 44, diss. Göteborg 1990.
- Mazzarella, Merete, *Agnes von Krusenstjerna*, Stockholm 1992.
- Millett, Kate, *Sexualpolitiken*, övers. Roland Adlerberth, Stockholm 1970/1971.
- Paqvalén, Rita, "Love as a Feminist Project. A Reading of the Pahlen Series by Agnes von Krusenstjerna", *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*. Södertörn Academic Studies 20, Ebba Witt-Brattström (ed.), Huddinge 2004, s. 181-191 (2004a).
- , "Om doror, perversioner och moderskap", *Naistutkimus* 2004: 1, s. 36-48 (2004b).
- , *Kampen om Eros. Om kön och kärlek i Pahlensviten*. Meddelanden från avdelningen för nordisk litteratur 16, diss. Helsingfors 2007.
- Rich, Adrienne, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs* 1980: 4, s. 631-660.
- Rydström, Jens, *Sinners and Citizens. Bestiality and Homosexuality in Sweden, 1880-1950*, Chicago & London 2003.
- Sanner, Inga, *Den segrande eros. Kärleksföreställningar från Emmanuel Swedenborg till Poul Bjerre*, Nora 2003.
- Svanberg, Birgitta, *Sanningen om kvinnorna. En läsning av Agnes von Krusenstjernas romanserie Fröknarna von Pahlen*. Diss. Uppsala, Stockholm 1989.
- Wikander, Ulla, "Delat arbete, delad makt. Om kvinnors underordning i och genom arbetet. En historisk essä", *Kontrakt i kris. Om kvinnors plats i välfärdsstaten*, Gertrud Åström & Yvonne Hirdman (red.), Stockholm 1992, s. 21-84.
- Williams, Anna, "Unge herr Agda. Omklädningsmotivet i Agnes von Krusenstjernas *Fröknarna von Pahlen*", *Omklädningsrum. Könsöverskridanden och rollbyten från Tintomara till Tant Blomma*, Eva Heggstad & Anna Williams (red.), Lund 2004, s. 101-119.

DET SLUTNA RUMMET – INRE OCH YTTRE GRÄNSER I HANNE ØRSTAVIKS *LIKE SANT SOM JEG ER VIRKELIG*

Anna Clara Törnqvist

Lunds universitet

Streker og linjer. Kanter. Bånd. I alt jeg har skrevet er dette ord som kommer igjen og igjen. Og det er noe ved Finnmark som har sammenheng med dette i meg. Det at det er så åpent og stort og flatt. Som om alt er synlig der, klart og tydelig: Den grunnleggende linjen mellom jorda og himmelen. Streken. Den ligger der, utstrakt. (110)

Orden är Hanne Ørstaviks, en av Norges stora samtida författare, född 1969 och uppvuxen i Finnmarken i nordligaste Norge. I en essä publicerad i *Samtiden* 2004 skriver hon om hur hennes författarskap i hög grad gestaltar olika arter av streck, linjer, kanter och band, eller, med ett annat ord, gränser.

Hanne Ørstavik är en av flera samtida skandinaviska författare som undersöker ett gränslandskap där tradition och modernitet, gudomligt och mänskligt, manligt och kvinnligt möts. I den norska kulturdebatten under 1990-talet talade man om vad som har kallats "Guds återkomst". Diskussionerna handlade dock mestadels om väletablerade, ofta äldre författare – Dag Solstad är ett utmärkt exempel. Få observerade den underström av samma slag som fanns i den unga, kvinnliga litteraturen. Hanne Ørstaviks romaner, menar jag, innehåller i lika hög grad reflektioner kring tro och kristendom som Solstads.

På ett plan gällde det en återkomst i en akademisk diskurs – begreppet används inom ämnen som postmodern teologi och filosofi – men det var också en återkomst som kom till uttryck i konstarnas, främst kanske i litteraturen. Frågan delade de norska debattörerna i två läger. Det fanns de som, i likhet med Tom Egil Hverven, menade att det var en politisk handling att närma sig gud i litteraturen. Han nämner Dag Solstad och Jon Fosse som exempel. Andra, som t.ex. Eivind Tjønneland, menade att det var ett bakslag och upprördes över att man smög in nyradikala och kristna värden i litteraturen.¹

Jag menar att det som kallas "Guds återkomst" i litteraturen helt enkelt är ett uttryck för ett sökande i vår senmoderna tid, ett sätt att försöka stilla en själs-

lig, och kanske också, andlig oro. I Hanne Ørstaviks *Like sant som jeg er virkelig* är denna samtidens oro uttryckt i exakt och smärtsamt klar prosa.

Rummets gränser

Johanne, berättare och huvudperson i Ørstaviks roman från 1999, *Like sant som jeg er virkelig*, är en ung kvinna som studerar psykologi och bor hemma hos sin mamma. Förhållandet till modern präglas av skuld och destruktivt beroende. Romanen inleds med att Johanne upptäcker att hon är inlåst på sitt rum:

Jeg lå litt og smilte i varmen under dynen, men jeg skjønte at jeg ikke ville klare å sovne igjen, jeg var så oppspilt, jeg gledet meg til å drikke kaffe og til alt som skulle skje. Jeg klatret ned fra hemsene og skulle åpne døren, men så var den stengt. Det tog litt tid før jeg forsto at jeg ikke kom til å få den op. Jeg dro i dørhåndtaket, så hardt som det er mulig uten at det faller av, for det er gammelt og ødelagt. Så forsto jeg at jeg ikke kom meg ut alene, at noen måtte hjelpe meg. (5)

I det slutna rummet kommer hon under ett halvt dygn att behöva rannsaka sig själv, sina närmaste, sin tro och sin Gud.

Läsaren förstår snart att det är modern som har låst in Johanne för att hindra henne att följa med den nya pojkvännen på en resa till USA. Genom hela berättelsen vet både läsaren och Johanne detta, men hon vägrar att beröra det ens i tanken. Johanne övertygar gång på gång sig själv om hur bra deras relation är och hur god och klok hennes mamma är men små, små – till synes obetydliga handlingar och ord – röjer henne. Mamma skulle aldrig läsa i mina dagböcker, säger Johanne, hon är rädd om min integritet. Läsaren tror knappast på det. Hennes mamma kommer in på hennes rum med en bok som hon "måste ha hittat i min väska" konstaterar Johanne. Hon har också ett avtal med sin mamma om att hon ska godkänna hennes blivande man: "Hennes erfaring skal skåne meg fra å få en mann som ikke har grenser, kontroll og innlevelse." (37) Den skeva bilden av män och sexualitet är tydlig i romanen och läsaren riktar snart misstankar mot Johannes frånvarande pappa.

Modern däremot, har ett hemligt förhållande med en gift man. När han kommer får Johanne hålla sig undan, ett kuvert med en hundralapp är deras överenskomna tecken på att Johanne ska lämna hemmet för några timmar. Modern själv verkar närmast gränslös men begränsar konstant sin dotter. Faktum är att Johanne är inlåst i rummet oavsett den låsta dörren. Den lilla lägenheten som hon delar med sin mamma för att slippa ta studielån knyter henne hårt till hemmet, den ger henne förpliktelser och försätter henne i en falsk tacksamhetsskuld.

På så vis blir rummets yttre gränser en symbol för den osunda modersymbiosen, ett slags kvarvarande i den slutna livmodern.

Johanne berättar att mamman brukade kalla lägenheten Tårnet när de flyttat dit eftersom lägenheten ligger så högt upp att man nästan bara ser himlen utanför. Modern har dragit sig tillbaka i sitt elfenbenstorn och tagit sin dotter med sig. De talar aldrig om den frånvarande fadern, men implicit finns svek och möjligen också våld och övergrepp i bakgrunden. Modern hyser en stark misstro mot män som hon försöker överföra också till sin dotter. Detta tar sig uttryck i de våldsamma fantasier Johanne plågas av om övergrepp och sexuellt utnyttjande.

Romanen börjar och slutar i samma lilla utrymme. De fyra väggarna blir en effektiv och symboltyngd ramberättelse. Johanne beskriver det lilla begränsade utrymmet: "Dette er rummet mitt, det er her jeg er, en liten kube: Seks kvadratmeter gulvflate, tre og en halv meter høy." (22) Johanne måste slå en kod för att ta sig in i hemmet, de har inbrottslarm för att skydda sig mot farliga män. Likaså måste hon meddela både när hon går och när hon kommer. Hon vågar aldrig sova över hos Ivar, pojkvännen. Hon måste hem, hem så att allt inte mister sina gränser, förlorar sina proportioner. Lägenheten blir alltså också en symbol för den skenbara kontrollen. Johanne vårdar den: städar, målar, ordnar. Väggar och tak, tydliga gränser. Ett skydd, en borg. Dit in kan inte det farliga livet tränga sig.

Kroppens gränser

I en artikel i *Edda* 2004 gör Sarah J. Paulson en läsning av Hanne Ørstaviks roman *Uke 43* där hon ser hela romanen som ett uttryck för Ørstaviks poetik. I centrum för romanen står en ung ensamstående kvinna, Solveig, som just fått tjänst på en litteraturvetenskaplig institution vid ett universitet i Norge. Ørstavik skildrar Solveigs kamp med sitt arbete, sig själv och relationen till andra, men romanen ger genom Solveig också uttryck för en tydlig litteratursyn.

Det som är viktigast för Ørstavik i hennes skapande, menar Paulson, är det som handlar om "embodiment" – förkroppsligande: "The metaphors of body and space offer fruitful perspectives to all of Ørstavik's work and are common denominators for what can be seen as central aspects of her poetics." Det är här värt att nämna att flera på senare tid har uppmärksammat samhörigheten mellan kropp och text; 2005 kom två verk ut kring just detta, *Den litterære kroppen* – en artikelsamling med Unni Langås i redaktionen – och *Kroppsmodernisme* av Hadle Oftedal Andersen.

Kroppen, förkroppsligandet, är påfallande tydligt också i *Like sant som jeg er virkelig*. Redan på första sidan beskrivs situationen genom en kroppslig reaktion:

"Jeg er våt under armene, iblandt renner en dråpe ned. Hendene mine er tørre og kalde." (5) Kylan, torrheten och fukten är något som återkommer i romanen för att ange ett tillstånd, ett psykiskt läge eller en stämning. Johanne har också ständigt ont i ryggen. Smärtan förvärras när något är obehagligt och när hon utsätts för stress. Själv verkar hon inte koppla den fysiska reaktionen till det psykiska tillståndet, men för läsaren är det uppenbart.

Modern bryter kroppens integritet och gränser – hon frågar om dottern har gått upp i vikt, hon går in till henne när hon är på toaletten, hon vill ändra hennes frisyr för att hon tycker att bakhuvudet ser platt ut. Det finns en kroppslig öppenhet mellan mor och dotter som känns alltför nära, påträngande: "Mamma åpnet baderomsdøren med buksen nedpå ankene. Det var noe jeg tenkte på, sa hun, hun tok platen av en tampon mens hun snakket. /---/ Hun stakk tampongen inn mens hun så på meg." (66) När Johanne ska beskriva deras förhållande väljer hon följaktligen en starkt kroppslig metafor: "vi hører sammen, som to hender som folder seg" (19) – mor och dotter som två sammanflätade händer.

När Johanne möter Ivar upplever hon en smärtsam fysisk splittring, som om kroppen delas itu: "Jeg ville dele kroppen min på langs, gi mamma den ene delen og Ivar den andre, så kunne begge ha hver sin del og jeg kunne beholde ryggplaten som en liten flåte hvor jeg kunne krype sammen og la meg drive avsted." (141) Bara en liten, liten del – ryggen – verkar vara helt hennes egen.

Johanne kontrollerar nogsamt sin kropp. Hon äter hälsosamt och sparsamt, hon går upp tidigt exakt samma klockslag varje morgon, hon motionerar; under timmarna hon är inlåst på sitt rum gör hon 160 sit-ups för att utnyttja tiden. Hon försöker också kontrollera sin sexualitet men misslyckas. Hennes sexuella fantasier blir till bilder av våld och övergrepp. Hon säger själv att hon inte kan behålla det fina – det otäcka och smutsiga tränger sig hela tiden på. Med Ivar upplever hon för första gången fysisk ömhet och närhet, men hon gråter varje gång de har älskat.

Sexualiteten är förknippad med synd och skam. När Johanne tar med sig sin mamma på bio och de ser den franska filmen *Betty Blue* blir modern rasande. "Kjærlighetsfilm, sa mamma. Dette er sex, fordekt vold og overgrep. Drap, sa mamma, og du visste det, sa hun, du lurte meg med på dette. Du er ikke snill." (69) Modern hotar med Gud och säger att han gömmer alla gärningar i sitt hjärta. Johanne får omedelbart dåligt samvete: "Kanskje jeg var helt forferdelig, et elendig vrak. Et avskyelig kjøttberg, ond og beregnende." (70)

Efter en sexuell fantasi tänker sig Johanne hur hon stenas ihjäl som ett straff för synden: "Jeg så meg selv under en haug av steiner, hvordan kunne det være å bli kastet stein på, jeg lurte på hvordan det var å kjenne så stor smerte, om man

merket hver enkelt stein og om det var opphold mellom, eller om det bare var som et eneste langt ras, at de kom så tett etter hverandre at det ble til en linje av smerte, en eneste sammenhengende strek." (42-43) Kroppen är förknippad med synd och syndaren måste straffas.

Genom att sätta upp fysiska gränser försöker Johanne behålla den kontroll som hon upplever som så avgörande. Kroppen blir också den ett slutet rum, ett rum som både skyddar och stänger in. Minsta snedsteg, minsta frihet, kan vara vägen mot total förtappelse. Det är tanken som är avgörande, menar hon, inte kroppen. Hon försöker till och med att förtränga en så basal känsla som att frysa genom tankens kraft. Men kroppen längtar, Johanne längtar ut ur rummet.

De fysiska uttrycken gestaltar en stor brist, kroppslig men också själslig. Johanne lever i ett briststillstånd. Trots närheten till sin mamma och sin bästa vän Karin är hon ensam. Hon kan inte säga sanningen till någon av dem.

Rädslan för att tappa gränserna, att flyta ut, att inte längre vara verklig, är stark. Johanne beskriver sig själv som att hon bär på ett stort hål där allting bara kan rinna ut och ur henne. Det är något som fattas i henne, och hon lever under hotet av att hela tiden försvinna, rinna bort, tappa sina gränser och konturer.

Älska dig själv, försöker Johanne uppmana sig gång på gång. Ingen annan kan göra det åt en, man måste klara sig helt ensam, man ska vara självständig och inte bero på någon annan. Men i det kroppsliga behovet, när ryggen smärtar, blir ensamheten tydlig: "Hvorfor kan man ikke hjelpe seg selv med sånt, hvorfor kan man ikke massere sin egen kropp? Stryke sin egen rygg med varme hender?" (120), undrar Johanne.

Kroppens gränser har med verkligheten att göra – där har vi titeln: Like sant som jeg er virkelig. Utan en kroppslig tydlighet löses också allt annat upp.

Jeg ser på føttene mine, jeg lurer på om dette er meg, hva er det som er meg, hvor begynner jeg, hvor slutter jeg, hendene er de mine? Ordene? Tankene? Min egen stemme er langt borte, den kommer mot meg fra en annen kant og ler, snakker helt overflåtisk. (135)

Utan gränser löses jaget upp. Johanne blir överklig, hon försvinner.

Gränslös Gud

Johanne är kristen. Hon ber ofta, korta böner, mestadels om förlåtelse. Tron är en prestation: det är viktigt att inte glömma att läsa i bibeln, att be, att gå i kyrkan, att visa tillit och tacksamhet. Den gudsföreställning som träder fram i romanen är en bild av en gränslös Gud – gränslös i två betydelser. Han är gränslös i sin kärlek, det tror Johanne, eller i alla fall vill hon tro det, men han är också

gränslös i betydelsen utan konturer, en otydlig Gud. Vem är Gud? Vet man till exempel att Gud är man, och hur vet man det i så fall? Johanne reflekterar kring Gud:

Jeg vet aldri hva jeg skal si når det blir snakk om Gud sånn. Jeg får dårlig samvittighet fordi jeg ikke tenker mer på ham. Men når jeg skal prøve å tenke på ham, eller henne, så glir det unna. Det er noe med det argumentet om at hadde vi forstått alt så hadde ikke Gud vært større enn oss, da hadde vi ikke behøvd Gud. Jeg faller tilbake til det argumentet, det holder ikke, men det hjelper en stund. (65)

För att Gud ska bli tydlig behöver Johanne kyrkorummet. "Når jeg ser på naturen synes jeg alltid det er rart å tenke på Gud. Han er på en måte mer tilstede inne, i et rom og en stemning, enn i den klare luften, trærne og skyene." (62)

Johannes personliga relation till Gud liknar i mångt och mycket relationen till modern. Kärleken är något man måste förtjäna genom att vara god, snäll och duktig. Hon känner en stor skuld inför Gud, på samma vis som hon alltid bär på ett dåligt samvete inför sin mamma. Båda styr henne, båda förmanar henne, båda kan raskt vända henne ryggen om hon inte lever på ett riktigt sätt. Hotet och skulden finns alltid där.

Det er sammenhengen som er arvesynden. Men hva gjør den med skylden? Vi kan alltid si at vi er uskyldige, for vi vet ikke når det begynte, vi kan alltid peke på en annen hendelse som starten, hakenfor: Det var ikke meg. Jeg liker å tenke omvend, jeg liker å tenke at jeg er skyldig i alt. (11)

Gud är framförallt en bevakande och dömande instans. Johanne övertalar sig själv att lita på Gud, lägga sitt liv i hans händer, men där finns alltid en tvekan, ett uns av tvivel. Det finns en gräns mellan henne och Gud som verkar oöverstiglig. Den tydligaste bilden för Gud visar på avstånd, kyla, flyktighet: "Kanskje Gud er i vannet, tenker jeg, i regndråpene, og jeg går bort og legger hånden mot den kalde ruten for å være tett inntil uten å trenge meg på." (135)

Johanne vill inte tränga sig på – inte ens Gud. Hon når inte utanför sig själv, hon når inte bortom sig själv.

Inre och yttre gränser

När Johannes mamma slutligen kommer hem och låser upp dörren känner Johanne ingenting. Absolut ingenting. Hon ser sin mamma, ser minsta detalj i hennes öga – hon ser sig själv speglas inne i irisen – men hon känner ingenting.

Här är ett tydligt gränsupplösande, hennes bild i mammans öga är det enda som är verkligt. Johanne själv verkar ha försvunnit, känslorna, tankarna, viljan. Men man skulle också, i en mer hoppfull tolkning, kunna se det som att symbiosen med modern är bruten. Under dessa timmar som Johanne har befunnit sig inlåst på sitt rum, har banden skurits av. När hon lämnar rummet, lämnar hon moderns kropp, hon lämnar det slutna rummet.

Spränger Johanne de inre och yttre gränserna? Hon slår aldrig ut dörren, hon ropar inte på hjälp genom fönstret, trots att hon funderar på att göra hägge delar. Att lämna rummet skulle inte bara innebära frihet, det är också ett risktagande. När hon tänker sig att hon tar sig ur rummet, är det detsamma som att försvinna i mängden: "jeg som snart skal sprenges og skytes ut av dette rommet, som en iskald liten stien, en sånn du finns tusenvis av på en strand og som du løfter og veier i hånden og gnir før du slipper den ned till de andre igjen." (133) Hon stannar fångad av det yttre rummet. På så vis förblir hon inom de yttre gränserna, i det slutna rummet. Men de inre?

Berättelsen stannar mitt i en utveckling, mitt i händelsen. Läsaren vet inte om Johanne återupprättar eller ändrar sina inre gränser, men anar att hon har en lång väg dit. Sanningen måste först komma fram, Johanne måste bli ett eget, verkligt jag.

Jag vill avsluta, likväl som jag inledde, men några meningar ur Hanne Ørstaviks essä:

Bånd – å forbinders: Jeg utgir textene mine. Og fordi de er forsøk på, med språket, å komme i kontakt med virkeligheten, så er de også mulige erkjennelsesformer og væremåter for andre. For oss. Jeg skriver for oss. Jeg utgir fordi jeg vil at også dette skal finnes i verden, denne versjonen, dette blikket, denne måten. For at dette skal bli virkelig. Sånn. At noen skal se det. At det skal kunne deles. Jeg skriver jo for å nå fram. (115)

Språket för Hanne Ørstavik är det som når innanför, utanför och bortom gränser. I sina romaner skapar hon med hjälp av orden ett existentiellt gränsland där hon undersöker mänskligt och gudomligt. Detta är kanske kärnan i hennes författarskap: språket som förbindelsen mellan inre och yttre gränser, språket som det som gör allting verkligt.

¹ För fördjupning i debatten se Hverven, Tom Egil, *Å lese familien. Forsøk om norsk litteratur på 1990-tallet*, Oslo 1999 och Tjønneland, Eivind, "Kulturradikalismens fjerde fase", *Vagant* nr. 4, 1999, s. 22-27.

Litteratur

- Langås, Unni (red.), *Den litterære kroppen*, Kristiansand 2005.
 Oftedal Andersen, Halde, *Kroppsmodernisme*, Helsingfors 2005.
 Paulson, Sarah J., "Embodiment of Experience", *Edda* 2004: 4, s. 330-340.
 Ørstavik, Hanne, *Like sant som jeg er virkelig*, Oslo 1999.
 —, *Uke 43*, Oslo 2002.
 —, "Streker, linjer, kanter, bånd", *Samtiden* 2004: 3, s. 109-117.

"JEG ER KOMMET FOR Å SETTE SKILLE".
GRENSENE I HANNE ØRSTAVIKS ROMAN *PRESTEN*

Maria Sibinska
Uniwersytet Gdański

"Dette er Jesu blod." Slik åpnes Hanne Ørstaviks prisbelønte roman, *Presten* (2004) som i stor grad er en fortelling om språkets makt og avmakt, om troen og ikke-troen på ordet som kan legemliggjøres, om ordets (manglende?) evne til å gjøre det transcendentale til det reelle. Romanens overordnede spørsmål dreier seg likevel om livets mening: hvordan skal man leve? Hvordan kan man overskride grensen mellom "jeg" og det andre mennesket uten å utsette seg selv eller den andre? Med utgangspunkt i Viktor Frankls (1905-1997) oppfatning av mennesket skal jeg komme nærmere innpå hvordan grensemetaforikken brukes av fortelleren i forsøk på å besvare de grunnleggende spørsmålene.

Grenser i fortellingen

Handlingen utspiller seg i Norges nordøstlige grensetrakter hvor den norske og samiske kultur møtes, hvor det fortsatt lever minner om Pomorhandelen, og hvor landskapets åpenhet setter de menneskeskaptene grensene i relieff. Der i en kystby har Liv, romanens hovedperson og jeg-forteller, fått stilling som kapellan. På den ene side fungerer grensen i romanen som en motsetning til det åpne og frie. På den annen side framstår den som en opposisjon til det fragmenterte og strukturløse. Grensen begrenser og forhindrer, men den skaper også referansepunkter.

Romanens nåtid spenner over noen få marsdager: fra en søndag, da Liv mottar en beskjed om at en ung jente fra hennes menighet har begått selvmord, til fredagen da nittenåringen skal begraves. Blant de viktigste ytre hendelsene Liv opplever kan nevnes: forberedelsene til nittenåringens begravelse og samtalen med jentas foreldre, konserten hvor Liv blir kjent med en tilreisende geolog, turen til et lite fiskevær der hun overnatter hos Nanna og hennes to døtre, den opprørske men samtidig sårbare Maia og seks år gamle Lillen, deltagelsen på dekanatsamlingen som brått avbrytes da Liv får beskjed om at Maia har forsøkt å ta sitt eget liv. Det viktigste arena for romanens handling er likevel Livs tankeverden. Hun tenker og observerer i større grad enn hun handler.

Liv forteller sin historie ved hjelp av to typer tekster: hennes egen stemme og innmonterte dokumenter som belyser samenes opprør i Kautokeino 1852. De siterte dokumentene gjengir kun den norske øvrighetens syn på konflikten. Disse tekstbrokkene bærer likevel et dobbelt budskap med seg: det de forteller eksplisitt, skaper for Liv et utgangspunkt for leiting etter det skjulte budskapet som bæres av utelatelser, fortelser, spesifikke fortolkninger og åpenbare misforståelser. Å lese dokumentene, sier Liv, var å lese disse forskjellige lagene av fortellingen på en gang. (33) Den samiske røsten er en understrøm, "et motsatt avtrykk", den blir synlig ved sitt fravær.

Dokumentenes kansellispråk står i kontrast til fortellerens mer hverdagslige formuleringsmåte. Ofte tyr hun til tilføyelser, apposisjoner og ufullendte formuleringer, noe som skaper et inntrykk av at hun forsøker å gjøre språket bøye- lig nok til å kunne gripe parallelle tanker. Flere passasjer bygges etter anaforsk prinsipp, der gjentakelser skaper en suggererende rytme: "Så så hun på meg og smilte, med munnen igjen. Så på meg og smilte opp mot meg der under lua, for hun var liten, Kristiane." (11) Likevel inngår de 150 år gamle sitatene i hennes historie på samme måte som Kautokeino-opprøret er med på å forme samtidens nordlige landskap. Det er i spenningsfeltet mellom de to typer tekster at Livs beretning trer fram.

Nåtidspanet splittes opp med to lag av retrospektive sekvenser. Mens det ene laget knyttes til Livs melankolske holdning som truer med å skjære henne av fra alle medmenneskelige kontakter, symboliserer det andre et håp om å finne mening med sin tilværelse. Leseren får – gjennom en tilbakeskuende strøm av minner – innblikk i de skjebnesvangre opplevelsene Liv hadde som teologistipendiat i Tyskland der hun ble kjent med Kristiane, en 41 år gammel dukketeaterkunstner. Dette 40 dager lange bekjentskapet som ender med Kristianes selvmord, har satt spørsmålsteget hos jeg-personen om livets mening og språkets funksjon. Liv overmannes av en melankolsk tilstand der språket stundom virker tømt for mening og der mellommenneskelige bånd blir overfladiske og skrøpelige. Hennes forholdet til språket er vaklende. Samtidig som hun plages av misforholdet mellom ordet og meningen, legger hun merke til ordets destruktive – og konkrete – kraft: "Som om det som skjedde den kvelden var at sverdet i språket gled over og ble et virkelig sverd. Tungt og hardt og glatt. Og jeg hadde hold det, jeg hadde stukket det i Kristiane." (210) Grensen mellom den nære fortiden og nåtiden er glidende. I fortiden speiles Livs nåtid, og fortelleteknisk er de to tidsplanene ikke alltid lett å skille fra hverandre.

Samtidig påkalles begivenhetene som utgjør emnet for Livs forskningsprosjekt, nemlig samenes opprør i 1852. Opprørene trer fram som mennesker av

sterk overbevisning med et mål de er villige både å leve og dø for, selv om det såes tvil om målet var riktig valgt. I motsetning til Liv velger Kautokeino-opp-rørene kamp, og ikke flukt. Begivenhetene er strengt tatt forankret i den fjerne fortiden, men de peker – ved å være emnet for forskningen – framover, og underordnes jeg-personens innbitte søken etter mening.

Grenser i landskapet: mellom negativitet og planmessighet

Ganske tidlig i romanen tematiseres grensene i landskapet som domineres av store, åpne, dog stort sett snøbelagte og mennesketomme flater. Liv kommer sørfra, og selv om hun blir gradvis sliten av klimaet kan hun ikke la være å romantisere den dramatiske nordnorske naturen som bringer frem en fornem-melse av det frie og grenseløse. "Det er jo ingen overgang her (...) Det er bare ikke flere hus, og derfor er det vidde. Det er ingen annen slags grense, ingen trær, ikke noe", sier geologen forundret. (98) Flere gangen i løpet av fortel-lingen nevnes vinden. Vinden og skyene gjør grensen mellom himmelen og havet og mellom havet og fastlandet utydelig for menneskets øye. Landet blir stundom ikke noe annet enn "en stripe land i en bue ut i vannet". (48) Ofte for-toner landskapet seg bare som lysets spill og inviterer til tankenes frie flyt: "Ja, det blåste og endelig var det lyst, ja, jeg skulle bare tenke der, i det lyse, tenke i overflaten, oppå". (13) Men landskapets åpenhet er ikke ensbetydende med det befriende. Den bringer med seg en følelse av truende konturløshet. I en av sine retrospektive tankesekvenser kommer Liv på følgende bilde:

Jeg sto ved det åpne vinduet og så ut på vannet, det store mørke tomme van-net, og det var ikke noe noe sted. Ikke noe mer å rope etter, ingen bunn, ingen underside. Det var ikke noe mer. Menneskene som gikk forbi der ute, de så ut som dukker, den store båten som lå fortøyd, alt sammen beveget seg på en tynn skorpe, en hinne. Jeg kunne gå ut i vannet som lå der nede, bare gå ut i det og ikke komme opp fra det mer. Det virket så lett. Det fantes ingen kant, ingen grense. Ikke noe som hindret, ikke noe som lå mellom og holdt igjen. (47)

Liv konfronteres med landskapets negativitet. Åpenheten viser seg å være bunn-løshet og bringer med seg en et annet sentralt bilde i romanen, dvs avgrunnen. På den annen side erfarer hun også naturens planmessighet:

Det så fremmed ut her, som om vi var på en annen planet. Som om steinene en gang hadde vært myk leire og det hadde sittet kjemper her og lekt med den, rullet ut digre kuler som de satte oppå hverandre og trykket ned. Som den leirfiguren Kristiane hadde rakt hånda fram mot der i buen over kirkedøra, like

rund og klumpete, bare mye mindre hadde den vært, og med horn i pannen. Han ville sikkert visst hva dette er, tenkte jeg. Hva bergarten heter, og hvorfor fjellet er sånn akkurat her, hvor det er så værhardt, mye mer utsatt for vinden fra havet enn inne i fjorden. (137-138).

Naturens skapende øyeblikk finner sted i møtet mellom det grunnfaste og sta-bile, som fanges i bildet av grunnfjellet, og det tilfeldige, som visualiseres bl.a. ved hjelp av vindmetaforikk. Bildet av de lekende gigantene gjør denne prosen til en metafor for ikke bare naturens, men også menneskets kreativitet som næres av de øyeblikkene mennesket tør gi seg hen til det tilfeldige.

Likevel rammer angsten som oppleves ved møtet med tilfeldighetens ube-regnelighet Livs livsenergi og forsterker fluktrangen hos henne. Hun føler ofte at hverdagen styres av vilkårligheter. Å ta avgjørelser virker meningløst:

Jeg sto der foran vinduet og så ned på fjorden, jeg visste ikke hva jeg skulle gjøre. Det virket som om alt var like viktig, eller uviktig. Jeg kunne sette meg ned og lese, forberede meg, jeg kunne fortsette å stå her, jeg kunne gå ut, gå en tur i det milde vårværet, jeg kunne gå ut på øya, jeg kunne legge meg under dyna, jeg kunne steke flere vafler, spise en haug med vafler for meg selv på kjøkkenet. Jeg kunne kjøre ut til været, utover langs fjorden til der Nanna og Lillen var, og være sammen med dem. (43)

En slik likegyldighet overfor omverden Liv demonstrer, kan tolkes som et ty-pisk melankolitegn (jf. Hammer 2004: 35-36). Sigmund Freud hevder i sin skjellsettende artikkel "Sorg og melankoli" fra 1917 (se Pospiszyl 1991) at den basale forskjellen mellom disse to tilstandene består i at sorgen, som opple-ves etter en nær persons død, ikke forstyrrer identitetsfølelsen, noe som skjer i tilfellet melankoli. Sorg føles når et menneske taper en nær person eller en abstrakt verdi, for eksempel fedrelandet eller friheten. Den sørgende godkjen-ner etter hvert at den/det kjære er borte. En slik godkjennelse av virkeligheten oppleves av "jeg" som en befrielse, og den tomme plassen etter den kjære fylles gradvis med nye mellommenneskelige relasjoner.

Melankoli oppstår derimot når mennesket ikke taper "en virkelig person", men et kjærlighetsobjekt. Mens den sørgende opplever at verden er blitt tom og uten betydning på grunn av tapet, opplever melankolikeren seg selv som tom, og bebreider seg selv for å ikke være god nok for den elskede. Han/hun ser på seg selv med forakt og degraderer sin egen verdi.

Både sorg og melankoli er forårsaket av at relasjoner mellom "jeg" og "du" er blitt forstyrrt. Men mens den sørgende retter etter hvert libidoen mot et nytt objekt, retter melankolikeren den mot sitt eget "jeg". Dette fører til en

narsissistisk identifisering mellom "jeg" og kjærlighetsobjektet. På den måten er tapet av kjærlighetsobjektet for melankolikeren ensbetydende med tapet av en del av seg selv.

For Viktor Frankl, en frontfigur innen eksistensiell psykologi og en grunnlegger av den såkalte tredje psykoterapeutiske Wiener-retningen, er et forstyrret forhold mellom subjektet og objektet, mellom "du" og "jeg", ødeleggende for menneskets søken etter livets mening. Overskridelser av seg selv, selvtranscendens, er essensen i menneskets eksistens, sier Frankl. Menneskets væren retter seg mot noe annet enn seg selv. Og dette annet omfatter også intensjonale siktemål som mennesket streber etter. For en erkjennelsesprosess trenges det en spenning mellom objekt og subjekt, og da er det nødvendig å identifisere objektet som det andre, hevder han: "Bevarer man "annet-heten" – objektets objektivitet – da bevarer man den spenning som etableres mellom objekt og subjekt. Denne spenning er den samme som mellom "jeg er" og "jeg bør", mellom virkelighet og ideal, mellom væren og mening." (Frankl 1994: 45-46)

Liv lar sitt "jeg" gå i en delvis oppløsning mens hun er sammen med Kristiane. I deres møter skimter hun en tiltrekkende og utsigelig hemmelighet bakom realiteten, men hennes oppsluking av den andre ødelegger hennes integritet:

Jeg så på Kristiane, jeg fløt fram mot henne, inn i øynene hennes, det glade store grønne der inne, vannet i en elv, det gule skinn fra stearinlysene ned mellom bladene der inne, og lenger bak, den myke skogen, mørket, som en bué i øyet, en sving, en skål. (43)

Meningen oppleves gjennom forskjelligheter og annentheter. Denne tanken manifesterer seg metaforisk i *Presten* blant annet gjennom den foruroligende todelingen av kirkens inngangsparti. Dette todelte kirketårnet ikke bare sier "på den ene siden og på den andre", slik Liv opplever det (217), men det danner også en åpning som tvinger menneskets blick oppover, mot noe høyere enn tårnet.

Jeg-person lever i et eksistensielt vakuum. Dette markeres tydelig gjennom bilder av å falle ned i en avgrunn eller en brønn. Liv snakker ofte om å tape grunnfestet og å miste grepet, hun føler det som om gulvet forsvinner under føttene hennes.

For Viktor Frankl er en slik vakuum-opplevelse en manifestering av menneskets frustrerte meningsbehov. I sin definering av mennesket benytter Frankl seg av tre begrepsstriader.

Først og fremst kjennetegnes mennesket av viljens frihet, viljen til mening og behov for livets mening. Viljens frihet betyr frihet til å velge en holdning,

uansett hvilke betingelser mennesket konfronteres med. Derfor kan opplevelse av å være styrt av tilfeldigheter destruere livskraften. Det avgjørende er ikke de sosiologiske omstendighetene, ikke karaktertrekkene eller driftene og instinktene i og for seg, men hvilke stilling vi tar til dem, hevder Frankl. I følge ham er menneskets søken etter mening en primær kraft i dets liv og ikke en sekundær rasjonalisering av instinktmessige impulser. Hvis menneskets vilje til mening blir frustrert, hvis den oppleves som uoppfylt, lever mennesket i et eksistensielt vakuum som ofte manifesteres i en avgrunnsfølelse. Livets mening, sier Frankl, skal ikke oppfinnes, men oppdages: gjennom å handle (påvirke verden), gjennom å oppleve (erfare verden og det andre mennesket), eller gjennom å lide (forholde seg til det uunngåelige). Det er med andre ord snakk om 3 verdigrupper – de skapende, de opplevende og de holdningsmessige – som hjelper å oppdage livets mening og som utgjør hans 2. triade. Ved hjelp av 3. triade beskriver han de holdningsmessige verdier som kanskje er vanskeligst å akseptere i vår kultur. Livets mening kan – i følge ham – åpenbares gjennom hvordan vi takler uunngåelig smerte, skyldfølelse og livets forgjengelighet:

Trass i livets forgjengelighet er mennesket ansvarlig for å benytte anledninger etter som de byr seg, benytte dem for å virkeliggjøre muligheter, realisere verdier – enten de nå er skapende, opplevende eller holdningsmessige. Mennesket er med andre ord ansvarlig for hva han gjør, hvem han elsker og hvordan han møter lidelsen. Men når han først har virkeliggjort en verdi, når han først har oppfylt en mening, da har han gjort det en gang for alle. (Frankl 1994: 64)

Vakuumsfølelsen knyttes til Livs redsel for å handle. I en sjokksituasjon er løsningen å legge seg, krølle seg sammen og bli passet på (jf. s. 221) Hun har erfart at handling, også en språklig en, kan resultere i destruksjon og død. Hun føler seg skyldig i Kristianes død, og skyldfølelsen rammer Livs handlingskraft, tvinger hennes blick innover, mot sitt eget indre, den resulterer i passivitet og selvbeskuende refleksjon. Julia Kristeva hevder at bak en slik inaktivitet ligger spesifikke forsvarsmekanismer ("lært hjelpeløshet"):

En av de modellene som er foreslått for å gi en forestilling om prosessene som ligger under den depressive retarderingen er "learned helplessness" (lært hjelpeløshet). Denne modellen tar utgangspunkt i at både mennesker og dyr lærer å trekke seg tilbake istedenfor å flykte eller slåss, når alle andre utveier er stengt. Retarderingen eller inaktiviteten, som kan betegnes som depressiv, utgjør dermed en tillært forsvarsreaksjon mot uunngåelige sjokk og i en rådløs situasjon. (Kristeva 1994: 48)

Glassveggenes ugjennomtrengelighet

Det avgjørende møtet mellom Kristiane og Liv, der Liv oppsøker venninna for å finne forståelse, og ikke for å forstå, foregår mellom vinterhagens glassvegger. Møtet i glassrommet blir et møte med sitt eget indre, og ikke med et annet menneske. Liv ønsker å bruke den andre som sitt eget speil: "Der hadde jeg gått hele veien til henne og ventet og lengtet etter å få fortelle, lengtet etter å få legge det fram for henne, øynene hennes hadde jeg ventet på, det store blikket hennes som skulle se og forstå." (40)

Glassvegger er en gjennomgående metafor i *Presten*. Ofte ser vi Liv ved stuevinduet, like ved skrivebordet som er dekket av støvbelagte bøker og papirer. Denne dokumentasjonen ved glassruta fungerer som Livs unnskyldning og fluktsted hver gang hun er i fare med å bli involvert. Det er ved vinduet hun fabulerer om den aldri realiserte elskoven med geologen. Det er ved vinduet hun mottar telefonen om nittenåringens selvmord. Denne beskjeden tvinger henne ut av rommet, ut i det konturløse nattemørket. Men det er først sent i fortellingen at hun er i stand til å innse konsekvensen og betydningen av å være det deltagende mennesket i møtet med et annet menneske. Først da forandres hennes invalidiserende skyldfølelse til noe positivt.

Glassveggenes gjennomsiktighet framhever dens ugjennomtrengelighet. På den måten synliggjøres kontrasten mellom den ytre verden og det trygge, nokså oversiktlige dog rotete og støvete interiøret. Glassveggen stenger det ytre ute, hindrer Liv å bli konfrontert og engasjert i det ytre. Glasset har også speilets egenskaper, særlig om kvelden. Mens Liv ser på verden utenfor, vender hennes blikk innover: "Speilet i ruta viste bare meg". (102) Et annet sted leser vi: "Jeg så meg selv i snøen, som om jeg sto der ute i vinden og så inn hit, mot mørket ble rutene til kjempedigre speil." (188)

Jegets blikk trenger gjennom sitt eget speilbilde først mot slutten av romanen: "Jeg så gjennom bildet av meg selv i ruta der framme, ut i mørket", heter det. (231) Det er vanskelig å peke på gjennombruddsøyeblikket, men møtet med den sørgende moren er en viktig impuls som hjelper jeg-personen å skride ut av seg selv. Det andre mennesket får Liv til strekke seg ut over henne selv. Vi følger Livs utvikling fra å ikke kunne berøre det andre mennesket, å ikke kunne gi et uttrykk for medfølelse eller medmenneskelig varme, til å være i stand å rekke ut hånden til den andre. Slik sett er det Liv som får hjelp av den sørgende moren istedenfor å gi den.

Hva er meningen med Liv? Hva er meningen med livet?

Ved å gi sin selvanalyserende og stundom direkte navlebeskuende hovedperson det megetsigende navnet Liv, stiller Hanne Ørstavik det mest grunnleggende spørsmål mennesker kan gruble over: hva er meningen med livet? Svaret gis ikke, men heller antydes gjennom det åpne sluttbildet: "Framme foran alteret sto kisten, stille og hvit. Det lyste inn på den fra vinduene på høyre side. Jeg så moren, hun sto ved kisten, hun holdt på å legge blomster på den sammen med to andre. Jeg gikk opp mot henne og strakte hånda fram." (233)

Den sørgende kvinnen er den reelle andre som stiller seg på Livs vei og som Liv får lov til å møte. Det er faktisk kvinnen i denne lille forblåste kirken som – gjennom å forholde seg til sitt tap – er det meningsskapende referansepunktet for jeg-personen. Om sitt møte med Kristiane sier Liv følgende: "Jeg hadde reist hele den verden for at Kristiane skulle komme og lukke opp for meg." (164) Dermed kan vi, ved å parafasere Livs egne ord, konkludere med at hun har reist hele den verden for å kunne rekke hånden ut til den sørgende moren. Hvis språket er tømt, kan kanskje gesten bære mening.

Det er i og for seg en enkel konklusjon: Livets mening kan finnes i å strekke seg mot det andre mennesket. Romanens hovedperson modnes til å innse at meningen finnes i å strebe etter noe som er større enn henne selv. Gjennom å forholde seg ansvarsfullt og samvittighetsfullt til de grensene og begrensningene som hun konfronteres med, og ikke minst gjennom å overskride dem, kan hun fylle livet sitt med mening selv om meningen ved de enkelte hendelsene oftest er vanskelig å fatte. Bibelsitatet som Liv fletter inn i sin egen fortelling "Jeg er ikke kommet for å bringe fred, *men sverd*, (sto det der, i bibelen.) Jeg er kommet for å sette skille" (186), antyder at det ikke er indre harmoni og likevekt som mennesket skal lete etter. Sverdet polariserer. Livets mening er ikke å finne ene og alene i noe "jeg" eller noe "du". Det finnes i bevegelsen mellom "jeg" og "du", i spenningen som tvinger subjektet til å velge og deretter bære konsekvensene av sine valg.

Litteratur

- Frankl, Viktor, *Kjempende livstro*, overs. Johan B. Hygen, Oslo 1993.
 —, *Vilje til mening*, overs. Daisy Schjelderup Oslo 1994.
 Hammer, Espen, *Det indre mørke : et essay om melankoli*, Oslo 2004.
 Kristeva, Julia, *Svart Sol – Depresjon og melankoli*, overs. Agnete Øye, Oslo 1994.
 —, "Melankoli og kunstnerisk skaperkraft", overs. Agnete Øye, *Feministisk teori*, Irene Iversen (red.), Oslo 2002, s. 200-214.
 Pospiszyl, Kazimierz (red.), Freud, Sigmund, "Żaloba i melancholia", *Zygmund Freud. Człowiek i dzieło*, overs. Barbara Kocowska, Wrocław 1991.
 Ørstavik, Hanne, *Presten*, Oslo 2004.

VID DET TILLÅTNAS GRÄNS –
KVINNORNA I DET TIDIGA 1800-TALETS
SVENSKA LITTERATURKRITIK

Åsa Arping
Göteborgs universitet

I den här uppsatsen närmar jag mig gränstemat utifrån min forskning om kvinnlig litteraturkritik i det tidiga 1800-talets Sverige. Jag börjar med att beröra kritiken som ett gränsområde inom litteraturvetenskapen som sådan. Därefter diskuterar jag kvinnors kritik som överskridande i en tid då gränserna mellan både uttrycks- och publikationsformer i hög grad är under förhandling. I vilka former bedrev kvinnor litteraturkritik vid den här tiden, hur kunde de så småningom närma sig kritiken som yrke, och hur har kvinnors medverkan bidragit till litteraturkritikens fortsatta utveckling?

Tätt i skönlitteraturens spår har alltid följt talet om densamma – kritiken. Men där skönlitteraturen självklart finns i fokus för vårt forskningsområde, behandlas litteraturkritiken alljämt med misstänksamhet. Den är ett ständigt krisdrabbat andra rangens skriftställer. Och när kritiken ges plats i litteraturhistorisk forskning får den gärna stå vid skampålen, som orättfärdig klavertrampare eller talande felkälla. Ofta med all rätt! Det vet inte minst alla genusforskare som utrett kritikens lustmord på kvinnliga författarskap (Tuchman 1989; Witt-Brattström 1993; Williams 1997).

Men det finns en annan sida av saken som vi tenderar att förbise: konstens och kritikens ömsesidiga påverkan, och det faktum att villkoren för båda i minst lika hög grad handlar om pengar som om skapande. När det gäller skönlitterära texter är litteraturvetare duktiga på att närläsa och kontextualisera, genre- och stilbestämna. Kritiken får sällan samma följsamma behandling. I Sverige finns fortfarande inga kritikhistoriska handböcker och inga övergripande studier om kritikens genrehistoria. Vi saknar kort sagt en fortlöpande dialog mellan avsändar- och mottagarsida i det litterära systemet.

Den dominerande användningen av litteraturkritik inom vårt forskningsområde tenderar att vara instrumentell och fragmentarisk. Kritiken behandlas som en del i den litterära institutionen, som en genre kopplad till särskilda me-

dia, eller som en inledande fas i ett verks kanoniseringsprocess. Det vi gärna glömmer är att kritiken som fenomen, och som form, i själva verket skär genom en rad medier och genrer. Och detta är, menar jag, särskilt betydelsefullt betraktat ur ett genusperspektiv.

Litteraturkritiken som avgränsad verksamhet, och framför allt som yrke, var ju länge mansdominerad – betydligt mer så, och under längre tid, än skönlitteraturen. Men den presshistoriska statistiken säger å andra sidan inte hela sanningen. För medan litteraturkritiken i dagstidningar och tidskrifter ännu var stängd för kvinnor, var den kritiska diskursen som sådan tillgänglig och i viss mån tillåten – åtminstone så länge den till synes skydde pengar och prestige.

Kvinnors litteraturkritiska verksamhet under 1800-talets första hälft utmanar en rad omdiskuterade dikotomier som offentligt/privat, skriftligt/muntligt, tryckt/otryckt. I salongskulturens halvoffentliga genrer frodas kritiken, även om den sällan når trycket. Jag ska ta brevet och samtalet som exempel här.

Brevskrivning är närmast utforskat som litteraturkritisk genre, vilket är märkligt med tanke på brevet historiska funktion som en tidig form av nyhetsjournalistik. Frågan får en särskild genusrelevans mot bakgrund av att brevet ända sedan 1600-talet kommit att betraktas som en särskilt "kvinnlig" genre. Det är paradoxalt hur bristen på traditionell utbildning just i detta sammanhang förvandlas till en tillgång – opåverkade av latinskolornas stränga retoriska regler kunde kvinnor fritt odla de egenskaper som kom att bli de stora brevskrivaridealerna: naturlighet, enkelhet och sensibilitet (Altman 1995; Hansson 2003; Björkman 2006).

Dessutom är brevet en genre kvinnor brukat långt innan de haft tillträde till pressen eller det akademiska fältet. Det är knappast långsökt att tänka sig att brevskrivning särskilt för kvinnor rymt en rad olika funktioner, där litteraturkritiken, i vid mening, är en.

Man skulle kunna tro att det allmänna erkännandet av kvinnors talanger som brevskrivare också snabbt skulle bana väg för synen på dem som goda journalister. Margareta Björkman förklarar i sin studie över Catharina Ahlgren, tidskriftsutgivare i det sena svenska 1700-talet, varför så inte blev fallet. Att etablera sig på en marknad var någonting helt annat än att odla sin skrivartalang i privat korrespondens, och här drog kvinnor, på grund av omyndighet, bristande utbildning och sin snäva aktionsradie, under lång tid det kortaste strået (Björkman 2006: 228). Steget ut i den delen av offentligheten var länge helt enkelt för stort. Å andra sidan var publicering av tryckta alster inte det enda sättet att framträda och påverka. För att exemplifiera ska jag lyfta fram två betydelsefulla kvinnor i svensk salongskultur – kvinnor som uttrycker sina åsikter i litterära

spörsmål, visserligen i olika genrer och sammanhang, men, som vi snart ska se, på likartade sätt.

Den framstående brevskrivaren Martina von Schwerin på Sireköpinge, "snillenas förtrogna", fungerar under 1820- och -30-talen som något av en *kulturbloggare* i det samtida aristokratiska salongslivet. Särskilt i sina många brev till diplomaten och akademiledamoten Carl Gustav von Brinkman agerar hon gärna smakdomare, i en recenserande stil som är förvånansvärt modern (Elam 2004: 183). Goethe, Madame de Staël, Byron, Tegnér, Bremer – hon har något att säga om alla samtidens stora. Brevens kopieras, sentenser cirkulerar – von Schwerins stränga omdömen når en avsevärd publik. Beträktad över genregränserna är hon otvivelaktigt en kritiker, samtidigt som hon befinner sig helt utanför tryckkulturen.

På motsvarande sätt kan den samtida salongsvärdinnan Malla Silfverstolpe sägas fungera som Uppsalaromantikens främsta *curator*. Hennes "Fredagar" är hennes verk, därmed saknas också själva källan. Spår av arbetet finns visserligen i hennes memoaranteckningar och läsejournaler, men verksamheten är muntlig, och försiggår utan protokoll. Vad som har sagts, och av vem, förblir mestadels okänt. Det vi vet är att det är Malla som väljer gästerna, styr utbudet och iscensätter sammankomsterna. Och vi vet att miljön och hela det nätverk den rymmer, fungerar som en viktig plantskola för de unga män som aspirerar på en position inom Uppsalaromantiken (Holmquist 2000; Mansén 1993). Dessutom blir salongen ett forum där även kvinnor kan ta del av och delta i diskussionerna.

I sin forskning om värdinnans roll i det franska 1700-talets salongsliv har Dena Goodman betonat hur samtiden betraktade osjälviskheten hos *la salonnière* som hennes främsta tillgång. Det är den som gör det möjligt för henne att orkestrera alla dessa konversationer i vilka hon själv inte ens behöver vara en av huvuddeltagarna (Goodman 1992). Även i det tidiga svenska 1800-talet kan en sådan position vara förvånansvärt prestigefylld för en kvinna. Malla Silfverstolpe må förbli "dold" i salongens exklusiva cirkel, ändå är hon otvetydigt en central figur och en reell maktfaktor i samtida kulturliv.

Inom vedertagen offentlighetsteori räknas salongs-kulturens bildade samtal som en litteraturkritikens *förförm*, någonstans mittemellan privat och offentligt (Habermas 1962: 38). Här innebär salongs-kritiken ett steg på litteraturens väg ut i offentligheten, och därmed en fas som väsentligen tar slut i och med den moderna kommersiella tryckkulturen (se även Linneberg 1992: 49f.).

I åtminstone ett viktigt avseende är den bilden riktig. Det tryckta är ju det som följer oss, som blir bestående – blir litteraturhistoria. Otryckt material

hamnar i bästa fall i arkiven, allt muntligt före ljudupptagningens tid är förlorat. Även litteraturhistoriker är så fokuserade vid det tryckta ordet, att de gärna glömmer att ordet publicera ursprungligen har två betydelser. Den ena handlar om att ge ut något i tryck, den andra om att, som det står i Svenska Akademiens Ordbok: "offentligen uppläsa l. meddela (ngt), kungöra, bekantgöra". I salongens värld är denna dubbla betydelse länge högst levande. Här kunde man "publicera sig" och därmed offentliggöra sina tankar antingen genom skriftlig eller muntlig konversation (jfr Harth 1995: 80).

Den muntliga produktionen försvinner alltmer ur fokus i och med den kommersiella tryckkulturens expansion. När denna slutgiltigt slår igenom lämnas också många kvinnor utanför. Att låta trycka och dessutom saluföra det man skrivit rimmade alltför illa med tidens krav på kvinnlig anspråkslöshet.

Ändå är det viktigt att komma ihåg att den äldre, dubbla betydelsen av publicering lever vidare parallellt med, om än i skuggan av, den tryckindustriella revolutionen. Och även om det alltså dröjer innan kvinnliga kritiker börjar synas i tidningsspalterna, bedriver de som vi sett kritik inom andra genrer, i andra fora – och i en del fall når denna kritik också trycket. När romanen slår igenom på 1830-talet nyttjar flera kvinnliga författare sina romaner för vad Kurt Aspelin träffande kallat en "inbyggd litteraturkritik" (Aspelin 1977: 223). I sin succéartade debutroman *Familjen H**** (1830-31) kan exempelvis Fredrika Bremer profilera sig mot den historiska romanens stjärna Walter Scott, och mot dennes tidstroga men en smula högdragna beskrivningar ställa sitt eget ideal av sansad vardag. Sophie von Knorring kan med illa dold förtjusning gömma sig bakom samtidens obligatoriska anonymitet för att bedriva ett skyttegravs-krig mot verkliga och inbillade recensenter – en fiktiv kritik av kritiken som väsentligen bidrar till att mystifiera och stärka det egna varumärket (Arping 2002).

Den svenska 1830-talsromanen utgör ett slags litteraturkritisk mellanstation som författarna nyttjar flitigt, oavsett kön. Men det är i huvudsak kvinnor som lanserar den genre som vid den här tiden står i fokus framför andra: familjromanen. Både den och dagstidningskritiken är nya fenomen, som dessutom konkurrerar om uppmärksamhet och tolkningsföreträde både när det gäller estetik och könspolitik. Hela det litterära decenniet präglas av en stark köns-polarisering, med en manlig kritikerkår som granskar en rad framgångsrika kvinnliga prosa-författare. I det här sammanhanget blir romanskrivande inte minst för kvinnor ett viktigt medel, kanske det enda, för att kunna delta i en pågående offentlig litterär diskussion.

När så *Aftonbladet*, landets ledande dagstidning, år 1841 är först med att anställa en kvinnlig medarbetare, Wendela Hebbe, är det genast kulturmaterial

hon får ta itu med. Ett decennium efter tidningens grundande, och i ständigt växande konkurrens, har chefredaktör Lars Hierta insett att han måste bredda läsekretsen och framför allt locka fler kvinnor. Det blir Hebbes uppgift att redigera den "lätta" avdelningen som ska balansera mot de "hårda" nyheterna från utland, riksdag och rättsväsende.

Under sina tio år på *Aftonbladet* basar hon framför allt för den nystartade följetongsavdelningen "under strecket", som ofta utgör det enda kulturmaterialiet i tidningen. Hon väljer ut eller beställer bidragen, redigerar och översätter vid behov. Följetongen fungerar som en anslagstavla för de senaste litterära nyheterna med varuprover från nyutkommen inhemsk såväl som utländsk prosa. Hebbe sitter som spindeln i nätet, samtidigt som hennes position förblir dold bakom redaktionens kollektiva anonymitet. Hon är för tidigt ute för att som kvinna kunna bli ett publicistiskt varumärke. Men hon fungerar ändå som ett slags kulturredaktör långt innan kultursidan som koncept ens är påtänkt.

Man skulle kunna tro att Wendela Hebbe lämnar betydligt fler spår efter sig än medsystrar som Martina von Schwerin och Malla Silfverstolpe. Snarare förblir hon märkligt osynlig i spalterna. Presshistorien lyfter fram Hebbe som en kvinnlig pionjär inom journalistiken, framför allt som skapare av det sociala reportaget (se exempelvis antologin *Tidningskvinnor 1690-1960* samt Lönnroth och Mattsson 1999). I litteraturhistorieskrivningen är hon ett återkommande namn, som en i *Aftonbladskretsen*, som översättare och romanförfattare (Hebbe 2002; Witt-Brattström 1993). Men hennes recensionsverksamhet är i det närmaste helt outforskad, och både sparsam och svår att spåra. Vid ett fåtal tillfällen, särskilt i början av sin karriär, är hon synlig bakom identifierbara signaturer, som W. eller Liana. Mestadels skriver hon dock anonymt, och oftare än större artiklar författar hon korta notiser.

Jämför vi Hebbe med manliga kolleger på *Aftonbladet* vid samma tid, som C. J. L. Almqvist eller O. P. Sturzenbecker, blir skillnaderna slående. Hebbe kan vara en inflytelserik om än anonym diversearbetare. Men hon kan aldrig bli en *litteratör* i samma bemärkelse som männen. Aldrig röra sig lika fritt mellan genrer, miljöer – och arbetsgivare. Hon är bunden vid ett detaljerat, föga glamoröst anställningskontrakt och saknar självfallet en ämbetsmannakarriär att falla tillbaka på. Som ensamförsörjare av tre barn (år 1839 flydde maken landet efter misslyckade affärer) skriver hon i högsta grad för pengar men kan som kvinna aldrig aspirera på att bli "ett affischnamn", ens under pseudonym.

Medan de manliga kollegernas produktion är väl förtecknad och bibliograferad, har källorna till en närmare inblick i Hebbes yrkeskarriär nära på raderats ut. Som Hiertas älskarinna blir hon efter dennes död effektivt utsorterad ur

det stora familjearkiv som förutom privat korrespondens också innehåller en mängd papper som speglar den dagliga verksamheten i Hiertas koncern. Hebbes insats kan bara betraktas som ett övergripande fenomen, den går aldrig att rekonstruera i detalj. Även de kvinnliga utövare som trots allt tar sig in i den offentliga tryckkulturen riskerar således att glida oss ur händerna.

Kvinnors närvaro på det tidiga 1800-talets gryende kulturella fält är som bekant villkorad. De lyfts fram genom en allmän feminisering, i en miljö där estetiska ideal och kvinnoideal på ett unikt sett sammanfaller. Processen har pågått länge ute i Europa, inte minst i fransk salongskultur. Men bakslagen har också börjat märkas. Borgerskapets färd mot hegemoni handlar förutom om klass, lika mycket om en helt ny könsrollfördelning, där kvinnan kan få härska över hemmet, så länge hon till varje pris skyr offentligheten (Logan 2001).

På samma sätt som det tidiga 1800-talets kvinnliga författare blir den kvinnliga kritikern därigenom något av en anomali. Än mer så, eftersom hon med samma krav på anspråkslöshet inte bara publicerar sig mot betalning, utan i sina texter dessutom bedömer och betygsätter det andra skrivit. Man måste fråga sig hur och varför hon trots allt får möjlighet att framträda.

Litteraturkritiken som en egen genre och litteraturkritikern som yrkesperson i någon mening, kan bara existera inom en litterär institution med en fungerande litterär marknad. När kvinnliga kritiker som Wendela Hebbe träder fram är vi på god väg dit. Samma tryckkultur som utestänger kvinnor, kan alltså också fungera som bundsförvant. Det finns flera intressanta exempel på hur marknaden kan överskrida och sabotera rådande kön- och maktstrukturer (Hesse 2001). Så fungerar det i Sverige under 1830-talet. Förläggare satsar i stor skala på kvinnliga författare, eftersom dessa bäst anses svara mot kraven på en ökad grad av realism, ett breddat stoff, folklighet och lättillgänglighet.

Samma "amatörisering", om man så vill, kommer i allt högre grad att prägla tidens syn på läsandet och också på de nya professionella läsarna – kritikerna. Det är inte längre bara män från universiteten, med kunskap i tysk filosofi och klassisk filologi, som anses lämpade att möta den nya litteraturen. Istället premieras allt oftare sensibilitet och identifikation, egenskaper betraktade som typiskt kvinnliga.

En brevskrivande "kritiker" som Martina von Schwerin skapar auktoritet genom att åberopa sitt känsloliv, som när hon den 19 juni 1819 skriver till Brinkman om *Wilhelm Meister*:

[...] Goethes Wilhelm Meister har jag läst med samma outplånliga känsla av njutning, förvåning och hänförelse som de flesta av hans verk inger mig. Om man frågar mig vari denna helt unika känsla består skulle jag inte kunna svara

annat än att jag aldrig skådat in i min själ så klarsynt som sedan jag läst Wilhelm Meister.

Låt oss helt kort ställa passagen ovan mot en kort notering om samma författares *Aus Meinem Leben*, gjord av Malla Silfverstolpe i hennes läseanteckningar, daterad i juli 1829:

Makalösa oöfverträffeliga författare!!! – med hvilken obeskriflig känsla har jag i denna bok funnit äfven så många af mina minnen förnyade, återkallade, uplifvade!

Den "teori" som råder här är intimitetens och identifikationens. Likheter mellan yttrandena är inte en tillfällighet, eftersom båda, även om de är fällda i olika genrer och kontexter, härrör från samma tradition – en kulturell miljö med likartade estetiska ideal och uttryckssätt.

Betraktade mot bakgrund av den "objektiva", rationalistiska och akademiska litteraturkritik som fanns vid denna tid, innan dagspressens start i och med *Aftonbladet* 1830, anas i dessa omdömen en annan möjlig väg, en annan auktoritetsgrund. Och ett annat ideal, som i mångt och mycket liknar brevskrivandets – det subjektiva, innerliga och till synes spontana. Den moderna litteraturkritiken kommer att blanda inslag från båda lägren, men den akademiska förlorar alltmer av sin tidigare självklara företrädesrätt.

När litteraturkritiken på allvar blommar upp i svensk press mot mitten av 1830-talet är det heller inte estetikerna från Uppsala universitet som tar plats på kulturredaktionerna, utan en ny generation liberaler från huvudstaden. Kurt Aspelin har karaktäriserat denna nya typ av kritiker som en "naturkritiker", oberörd och oberoende av de estetiska lärosystem som dominerar på universiteten. (Aspelin 1977: 68).

I sin förlängning minskar den här utvecklingen också avståndet till, och motståndet mot, kvinnliga medverkande. Långsamt börjar tidningsindustrin inse att här kan finnas konkurrensfördelar att vinna. En annan gynnsam och självklar förutsättning för framväxten av en kvinnlig yrkeskritik är att läsande och skrivande med fördel kan bedrivas i hemmet. Den kvinnliga kritikern kan ge sig ut i offentligheten, och ändå ha ena benet kvar inom hemmets fyra väggar. Hon kan delta i männens värld samtidigt som hon till synes stannar i den kvinnliga sfären.

Ytterligare en faktor kan sökas i kritikens och kulturbevakningens breddning och popularisering. När estetiken och dess teorier får makt på sig innebär det att dagstidningarnas exklusiva bevakning av skönlitteraturen snabbt utsätts

för konkurrens. I *Aftonbladet* växer exempelvis teaterkritiken starkt under 1840-talet. Även recensioner av musik och konst tar allt större plats. De traditionella sköna konsterna får dessutom dela uppmärksamheten med religiösa, historiska och politiska skrifter, biografier, olika typer av läromedel och populära fenomen som mode. För att överleva slaget om prenumeranterna strävade dagstidningarna aktivt efter att vara omväxlande och "moderna", med plats för många olika ämnesområden – något för alla (Nordmark 2001: 22).

Kvinnorna spelar en nyckelroll i den här strukturomvandlingen. Som presumtiva tidningsläsare förstås, men också som skribenter. Den process jag bara hastigt skisserat här öppnar gradvis för medarbetare som är duktiga kulturförmedlare snarare än fackexperter. Den nya kvinnliga kulturjournalisten som är i antågande är generalist och folkbildare. Hon får sin auktoritet mer som välvillig pedagog än som sträng domare (jfr Mellor 1995: 46f.).

Den här beskrivningen förefaller överraskande giltig även för dagens litteraturkritik. Feminiseringen har fortsatt, samtidigt som kvinnors deltagande, åtminstone i vissa avseenden, förblivit villkorat. De kan bli kulturchefer samtidigt som dagskritiken befinner sig i kris och tappar status. Är det löftesrikt eller hotfullt att de litterära samtalen allt oftare flyttar till andra fora, till de smala tidskrifterna och de digitala internetbloggarna? Den könskodade dragkamp som inleds redan under 1840-talet – mellan ämnesexpertis och journalistik, mellan prestige och marknad, smalt och populärt – förblir påtaglig in i våra dagar. Kritikens gränser utmanar och utmanas alltjämt.

Litteratur

Uppsala universitetsbibliotek: Malla Silfverstolpe 4. Läseanteckningar 1826-1849.
Lunds Universitets Bibliotek: Schwerinska familjearkivet på Skarhult, III: 9.

Altman, Janet Gurkin, "Women's Letters in the Public Sphere", *Going Public. Women and Publishing in Early Modern France*, Elizabeth C. Goldsmith & Dena Goodman (eds.), Ithaca & London 1995, s. 99-115.

Arping, Åsa, *Den anspråksfulla blygsamheten. Auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt*. Diss. Göteborg, Stockholm & Stehag 2002.

Aspelin, Kurt, *Poesi och verklighet. Del II: 1830-talets liberala litteraturkritik och den borgerliga realismens problem*, Stockholm 1977.

Björkman, Margareta, *Catharina Ahlgren. Ett skrivande fruntimmer i 1700-talets Sverige*, Stockholm 2006.

Elam, Ingrid, *Min obetydliga beundran. Martina von Schwerin och den moderna läsarens födelse*, Stockholm 2004.

Goodman, Dena, "Public Sphere and Private Life. Towards a Synthesis of Current Historical Approaches to the Old Regime", *History and Theory* 31, 1992: 1, s. 1-20.

- Habermas, Jürgen, *Borgerlig offentlighet: kategorierna "privat" och "offentligt" i det moderna samhället*, övers. Joachim Retzlaff, Lund 1962/1984.
- Hansson, Stina, "Brevets väg från bunden till fri form. Brevskrivning och retorikundervisning", *Brevkonst*, Paulina Helgeson & Anna Nordenstam (red.), Stockholm & Stehag 2003, s. 31-44.
- Harth, Erica, "The Salon Woman Goes Public...or Does She?", *Going Public. Women and Publishing in Early Modern France*, Elizabeth C. Goldsmith & Dena Goodman (eds.), Ithaca & London 1995, s. 179-193.
- Hebbe, Brita, *Wendela. En modern 1800-talskvinna*, Stockholm 1974/2002.
- Hesse, Carla, *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*, Princeton 2001.
- Holmqvist, Ingrid, *Salongens värld: Om text och kön i romantikens salongskultur*, Stockholm & Stehag 2000.
- Linneberg, Arild, *Norsk litteraturkritikks historie*. Bind II: 1848-1870, Oslo 1992.
- Logan, Thad, *The Victorian Parlor: A Cultural Study*. Cambridge Studies in the Nineteenth-Century Literature and Culture 30, Cambridge 2001.
- Lönnroth, Ammi & Per Eric Mattsson, "Aftonbladets första kulturredaktör", *Grundad 1830 av Lars Johan Hierta*. Sylwan 4, NORDICOM Sverige, Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (red.), Göteborg 1999, s. 65-73.
- Mansén, Elisabeth, *Konsten att förgylla vardagen. Thekla Knös och romantikens Uppsala*. Diss. Lund, Lund 1993.
- Mellor, Anne K, "A Criticism of Their Own: Romantic Women Literary Critics", *Questioning Romanticism*, John Beer (ed.), Baltimore & London 1995, s. 29-48.
- Nordmark, Dag, "Liberalernas segertåg (1830-1858)", *Den svenska pressens historia II. Åren då allting hände (1830-1897)*, Dag Nordmark, Eric Johannesson & Birgit Petersson (red.), Stockholm 2001, s. 18-125.
- Tidningskvinnor 1690-1960*, Birgitta Ney & Kristina Lundgren (red.), Lund 2000.
- Tuchman, Gaye, *Edging Women Out. Victorian Novelists, Publishers, and Social Change*, London 1989.
- Waters, Mary A., *British Women Writers and the Profession of Literary Criticism, 1789-1832*, Basingstoke, New York 2004.
- Williams, Anna, *Stjärnor utan stjärnbilder. Kvinnor och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet*. Skrifter utgivna av Avdelningen för Litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 35, 1997.
- Witt-Brattström, Ebba, "Att vara för mycket och för litet. Om Wendela Hebbe", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*. Band II: *Fadershuset 1800-talet*, Höganäs 1993, s. 81-87.
- , "Har litteraturen ett kön?", *Ur könets mörker. Litteraturanalyser*, Stockholm 1993, s. 224-239.

TRADISJON OG GRENSE I JON FOSSES *DET ER ALES*

Ingrid Nymoen

Universitetet i Bergen

Ad fontes! Til kjeldene! Da Freud utvikla psykoanalysen, følgde han spor frå renessansen: gjekk til antikken. Der fann han eit språk å artikulere si forståing av psykoseksuelt basert subjektutvikling med. Med Ødipus-myten som meisterdiskurs og faren som meistertrope vart Freud med tida like mykje av ein kulturformidlar som ein teoribyggjar.

Far er i psykoanalysen metafor for grenser og struktur. Far konnoterer mål og norm, orden og autoritet. Sjølv feministisk psykoanalytisk teori har adoptert Freuds meistertrope far, trass i alt den måtte ha av patriarkatskritiske interesser å forsvare.

Den paradigmatiske far blir reproduisert i ein son, og kontinuitet metaforisert ved forholdet far/son, for berre søner kan bli nye fedrar. Endring langs slektslinja far/son har, som hos Freud, vore oppfatta i kategoriar av konflikt og brot. For litteraturens vedkomande er det nok å vise til Harold Blooms oppfatning av sjangerdanning og sjangerendring som diskontinuerlege forløp (jfr. Bloom 1973; Bloom 1975).

Gjennom tidene har Ødipus-myten og det metaforiske far/son-paradigmet skifta kontekst og endra tyding mange gonger. Litteraturhistorisk kvinneforskning har dessutan testa ut ein alternativ historisk metafor, forholdet mor/dotter, også det med feste i ein myte frå antikken, Demeter-myten. Førebiletet er Marianne Hirsch (Hirsch 1989). Ingen ting av dette hindrar at ein framleis kan sjå førestellinga om grenser, form, autoritet og normer samanfatta under metaforen far, Farens lov, som det heiter i lacaniansk semiotikk (Evans 1997: 98f.).

Mot denne bakgrunn har eg valt å lese Jon Fosse: *Det er Ales*, ein roman på 76 små sider, utgitt første gong i 2004. Lese i dette perspektiv representerer *Det er Ales* eit brot med og eit alternativ til dei paradigmatiske diskursane frå gresk antikk, i første rekkje til far/son-diskursen i tradisjon frå myten om kong Ødipus. Fedrane er verken normsetjarar eller autoritetar i denne romanen. Menn frå tre generasjonar er nemnde. Ein av dei er forteljar. Altså er dei andre sedde i hans perspektiv. Det er bestefar til forteljaren, kalt Olav-Besten, og Olavs bror.

Denne broren har same namnet som den manlege forteljaren. Dei heiter Asle. Generasjonen før desse brørne er representert ved far deira, Kristoffer, som altså er oldefar av Asle forteljar. Kristoffer lir den skjebne å bli årsak til at sonen Asle døyr, og det på sjuårsdagen sin. Han druknar i eit forsøk på å ro den vesle båten han har fått i gåve av far sin (52ff.). Ein far som ville glede sonen, blir i staden årsak til at sonen døyr. Sjølv var Kristoffer ein gong redda opp av sjøen av mor si, Ales (34). Ei mor med handlekraft i forhold til ein son blir altså sett opp mot ein far som indirekte fører ulykke over sonen sin.

Dette er ingen narrativ transformasjon av Ødipus-myten, heller ikkje av myten om Demeter. Her kan ein ane spor av ein pretekst med eit ganske anna opphav enn gammal gresk mytologi og dramatik. Verken forholdet far/son eller mor/dotter, derimot forholdet *mor/son* synest her vere kontinuitetsberande relasjon. Mora er for sonen ikkje berre livgivar, men også den som sikrar livet over tid. Her gjeld derfor ikkje brotet, men *kontinuiteten* som historisk konsepsjon.

Mor/son-forholdet som historisk metafor er ikkje noko nytt fenomen. Det er ikkje ein konsekvens av kvinnerørsla i dei siste tiåra. Det kan tvert om vere grunnar for å hevde at metaforiseringa av *mor* som den sterke livgivar og livreddar i forhold til ein mann metaforisert som son har eit anti-feministisk drag. Like fullt er det teikn i den nyaste litteraturen til at *mor* avløyer meistertropen *far*. Hos fleire av forfatarane som i dag, på godt og vondt, får store medicoppslag og mange lesarar, i alle høve i norsk litteratur, meiner eg å sjå tendensar til at mor blir ein kulturberande trope. Eit døme er Jon Fosse: *Det er Ales*.

Det er Ales føyer seg etter mi vurdering inn i ein mykje lang tradisjon for mor/son-basert historieforteljing, som i dei siste 15-20 åra har teke nye vegar og fått fornya aktualitet. Også denne tradisjonen har narrative røter i antikken, men ikkje lik Ødipus-myten i gresk høgantikk. Mor/son-diskursen i europeisk teksthistorie har, slik eg ser det, rot i romersk seinantikk ved overgangen til moderne tid.

Da Augustin ved slutten av det 4. århundret i skriftleg form fortalte korleis han vart danna til vaksen mann, gjorde han det i ei narrativ form som knytte norm og framdrift i forteljinga til mora. Dei ni første bøkene i Augustins *Confessiones*, skrivne ca. 397 (Damsholt 1998: 9), kan lesast som ein dannelsesroman. I spenningsfeltet mellom moras intensjonar for sonens liv og hans eige forsøk på å finne normer og forankring i latinsk retorikk og gresk filosofi, tek sjølv form i bok 1-9. Morsnorma vinn. I teksten er dette utfallet proleptisk fortalt i form av ein draum hos mora, som er mykje bekymra for sonen sin. I draumen ser ho seg sjølv stå på ein stokk som liknar på ein målestav; og ho ser sonen komme og stå ved sida av henne. Når sonen så dreg ut på dannelsesreise til Italia og blir re-

torikar, følgjer mora etter. Kort fortalt endar forteljinga om Augustins danning med ei historie om korleis mor og son saman opplever å stige opp i det useielege *eine* som forteljaren, dvs. Augustin, i etterhand gir namnet Gud, før mora døyr. Etter slik å ha vorte eitt med den Gud som var moras indre norm, er Augustin ein ferdig danna mann.

Det er Ales har ikkje anna til felles med denne dannelsesdiskursen enn mor/son-diskursen og ein symbiotisk relasjon mellom ein mann og slektas urmor, som i teksten inkarnerer mannens lengt og liv. "Det er Ales," lyder tittelen. Ales er tippoldemor til den Asle som er forteljar og synsvinkelinstans. Namnet Asle består av dei same fire bokstavane som namnet Ales. Endring av rekkjefølgda på bokstavane har omdanna kvinnenamnet Ales til mannsnamnet Asle. Ei tredje moglege realisering av dei same bokstavane, /sela/, er ikkje nytta i romanen, men kan lesast som eit mogleg intertekstuellemblem. Ordet *sela* er nytta fleire stader i Det gamle testamentet, i fleire tydingar, ma.a. som person- og bynamn. I Salmane fungerer det som eit påminnings-, påkallings- eller helsingformular. Dei fire bokstavane /a/, /e/, /l/ og /s/, her notert i alfabetisk rekkjefølgd, kan altså meingsfylt setjast saman til tre ulike namn. (Eit fjerde namn, Elsa, er ikkje relevant i romanen.) Det tredje, usagte namnet tilfører relasjonen Ales/Asle ein referanse til Det gamle testamentet, altså til ein kanonisk tekst. Og det ved kanon som er aktivert, er kombinasjonen namn og helsing, hylling eller påkalling. I Salmane er *sela* eit mykje nytta formular.

Lingvistisk er Asle av same opphav som Ales. Med den intertekstuelle referansen til det gammaltestamentlege *sela*, som altså kan tyde både stad, person og helsing eller påminning, oppstår ein uløseleg semantisk vase av påkalt eller tiljubla slektsgang og tradisjonsdanning frå kvinne til mann. Mannen, dvs. den Asle som fortel, blir sett i lys av slektas urmor, dvs. tippoldemor hans, Ales. Perspektivert mot Ales og mot menn som nedstammar frå henne, blir personen Asle karakterisert og definert i teksten.

Augustins mor gir i *Confessiones* kropp til norma Augustin i teksten endar med å ta opp i seg, inkorporere. Med ein term henta frå Charles Taylor kan ein seie at mora i første del av det eg har kalt Augustins dannelsesroman, tekstuellem representerer det sjølvet sonen er på veg til å realisere, og som han faktisk blir til slutt. Ho fungerer såleis epifanisk i romanen. Med sitt nærvær og sin måte å vere på, prefigurerer ho den form for vere som sonen, Augustin, skal bli til del. Med henne er eit epifanisk *vere* lagt ut i skrift.

"Epiphany of being" (Taylor 2000: 419) er etter Taylors oppfatning karakteristisk for *romantisk* litteratur. Frå om lag 1800 vart den unge Augustin tradert som ein romantisk helt, hevdar den franske Augustin-forskaren Pierre Courcel-

le i ein studie frå 1963 av *Confessiones* i den litterære tradisjonen (Courcelle 1963: 461ff.). Andre kjelder omtalar Augustin som eit *moderne* menneske, til og med som "den första moderna människan," som er undertittelen på Alf Ahlbergs Augustin-biografi frå 1952 (Ahlberg 1952). Romantikkens Augustin-tradering er godt dokumentert (jfr Abrams 1973), det same er Augustins modellering av moderne, konkret og samtidsretta retorikk (Auerbach 1991). Frå midt på 1800-talet har det vore vanleg å gi ut omsette, iblant òg redigerte, forkorta versjonar av *Confessiones*, bok 1-9, dvs. av dei bøkene eg har kalt Augustins dannelsingsroman, av og til med tillegg av bok 10, som inneheld ein teori om minnet og dermed ei forklaring på korleis det er mogleg å fortelje livshistorie. Vi har mange slike omsetjingar i Norden. Den eldste eg kjenner til, er frå 1843 (Melbye 1843). Via omsetjingar til moderne nasjonalspråk har mor/son-diskursen i *Confessiones* øvd påverknad på diktning. I norsk litteratur skulle det vere nok å vise til *Peer Gynt* (Nymo 2007).

Det er Ales er ingen romantisk tekst, og har ingen morsfigur som med sitt narrative nærvær avdekkjer kven "mannen" er, eller på veg til å bli. Termen "epiphany of being" (vere-epifani) hos Taylor kan ikkje nyttast til å beskrive den funksjon Ales har i Fosses tekst, heller ikkje kven Asle er. Eg meiner likevel at relasjonen Ales/Asle står i ein teksthistorisk tradisjon frå Augustin; men Fosses tekst er snarare ein postmoderne enn ein romantisk interpretasjon av Augustins mor/son-diskurs.

Lyotard omdanna Augustins sjølvbiografiske diskurs til ein postmoderne diskurs. Resultatet, som han ufullført let etter seg, vart publisert i 1998 under tittelen *La Confession d'Augustin* (Lyotard 1998). Lyotard skreiv medvite seg sjølv inn i Augustins diskurs, og skreiv i same grepet teksten inn i ein postmoderne kontekst. Eg kjenner ikkje Fosses motivasjon for å gjere forteljaren og tekstfiguren Asle til ein lingvistisk variasjon av tippoldemora Ales. Motivasjonen går ikkje fram av relasjonen mellom tekst og tittel, slik den gjer hos Lyotard. Det er da heller ikkje viktig for kva teksthistorisk perspektiv ein legg på lesinga av Fosses tekst.

Eg meiner *Det er Ales* lingvistisk aktualiserer, og i same grepet radikalt skriv om, ein mor/son-diskurs som fortel om korleis menn er, blir, eller held opp å vere nettopp menn.

I ein mimetisk dimensjon av teksten har Ales vore død i fleire generasjonar; men retorisk er ho likevel til stades når Asle er forteljar. På tekstens retoriske nivå gjeld ikkje skiljet mellom *da* og *no*. Kronos-tida gjeld ikkje. Ulike historiske nivå glir over i kvarandre. Forteljingar som refererer til kvar sine generasjonar i ein slektsgang, dublerer kvarandre. Snart er t.d. forteljaren den vaksne Asle.

Snart er han seg sjølv som barn, eller han er namnebroren Asle, bror av bestefaren, som drukna på 7-årsdagen sin. Utan nokon narrativ markør kan den Asle som bar perspektivet, vere transformert til ein annan Asle, utan andre vesentlege endringar i narrasjonen.

Dublering og forskyving er dominante narrative trekk i romanen. Det resulterer i ein tekst som sett frå éi side er metta med repetisjonar. Sett frå ei anna side dannar det språklege forløpet ein kontinuerleg flyt av skiftande forteljingar og perspektiv, som aldri blir skilde åt. Tekstforløpet går og går, utan kapittelinn-deling, utan store skiljeteikn, utan plot som utviklar seg mot eit mål, og utan endring som set skilje mellom *da* og *no*, her og der, han og ho, eit standpunkt og eit anna. Alt fell saman i eit kontinuerleg *her* og *no*, som er *minnets* kronotop, for øvrig også Augustins dominante kronotop i *Confessiones*. Augustins talestemme fortel det som *var*, slik som det *er* i minnet. I Fosses postmoderne flyt er skiljet mellom det som var, og det minnet har bevart det som, nærast fullstendig viska ut.

Ales er i Fosses tekst. Ho er narrativt til stades. Nærværet er språkets aktive-ring av minnet og av andre tekstar. Eit *bål* er gjennomgåande topos i romanen. Ales er narrativt assosiert med bålet. Bålet er den staden i teksten som det i nokon monn er knytt utvikling og endring til. Forteljaren Asle, som vurderer å dra ut med båten sin, får auge på eit bål i fjøra, ein dag han står i vindaug og ser mot fjorden. Etter kvart får han auge på ein kropp i bålet. Det er ein kropp med skjegg, altså ein mann. Det tenkjer ikkje Asle i teksten; han tenkjer at det er eit *menneske*. Skjegget og håret tek til å brenne. Og så får auga, som stirer inn i bålet, noko som likar på ei røyst (29). Mennesket i bålet har altså ei stemme som kan uttrykkje og appellere. Fargen på hår og skjegg hos mennesket i bålet gjer det vanskeleg å skilje dette mennesket frå han som har blikket, dvs. Asle, og frå oldefar hans, Kristoffer, han som vart årsak til at namnebror til Asle, dvs. sonen til Kristoffer, drukna. I konteksten konnoterer mannen i bålet altså eit far/son-forhold som endar i tragedie og død, i motsetnad til forholdet mor/son.

Gjentekne gonger viser bålet seg, i varierende form og for fleire enn Asle. Signe, kona hans, som har det andre sentrale forteljerperspektivet i romanen, ser det også (37), der ho står og ser mot fjorden og er engsteleg for Asle som vil ut i båt. Men ho ser ingen *person* i bålet. Ho tenkjer det er Asle som har tent bål for å varme seg. Ein gong bålet viser seg for Asle, ser han ei kvinne med ein liten gut på armen gå bort til bålet (31):

Det er Ales, tenkjer han, og han ser det, han veit det. Det er Ales. Ho er Ales, tenkjer han, ho er tippoldemor hans, det veit han. Ho er Ales, som han er kalla

opp etter, eller vel mest etter barnebarnet hennar, Asle, han som døydde då han sju år var [...] Og ungen, på lag to år gammal, det er Kristoffer, oldefar hans

"Du vesle gode guten, du gode vesle guten, seier Ales." Desse orda frå den trøystande Ales er plasserte rett etter Asles visjon av Ales ved bålet; men narrativt refererer dei til ein sekvens der Ales reddar sonen frå å drukne. Ales er den som fører hen imot, og som veit å nytte bålet. Ho svir ull av slakta sauar, så ho kan nytte sauane til mat og dermed halde liv ved lag. Ved eit høve ser Asle bålet og oldemor si i eitt og same blick. Ho var den som fann den sjuårige Asle på sjøen, bar han heim og nekta tru at han var død (54f.). Bestemora til den vaksne Asle er også representert i teksten, kledd i ei gulkvit lue Asle sidan kler seg i (27f.).

Her er altså mødrer i fleire generasjonar, og alle er dei på ulikt vis relaterte til Asle og til elden. Når Asle mot slutten av romanen senkar båten sin på havet, og det frå kona Signes perspektiv ser ut som om han sjølv går under i bølgiene, er det av konteksten rimeleg å lese denne hendinga som om han går til mannen han har sett i bålet, men også til Ales, som både kunne kontrollere bålet og berge sonen sin frå bølgiene.

Dei stadig repeterte og varierte forteljingane om gutar som blir redda, eller forsøkt redda, av varierende slektsmødrer, byggjer opp ei narrativ forventning om at Asle etter kvart skal forlate kona Signe for å gi seg hen til elden, som paradoksalt nok brenn på vatn. Bålet konnoterer død. Men intertekstuell konnoterer det også eit *vere*, som openberrar seg i ei *stemme*. Den skjeggete mannen Asle såg i elden på sjøen, var ei stemme, men også ein synleg mannsskapnad. Han var både mann og *veret sjølv*; for stemma som talar ut av elden, alluderer forteljinga om Moses som ut av ein brennande tornebusk høyrde "Eg er" tale til seg (2. Mosebok, kap. 3), utan synleg kropp. Skilnaden er slåande. Nærværet i Fosses tekst er synleg, ikkje auditivt; og det er transformert frå tidlaus Gud til familie som er gått ut av tida.

Det er Ales har drag av slektsroman, men det er langt frå ein mimetisk tekst. Asle går t.d. ikkje ut av rolla som forteljar fordi om han tilsynelatande er død. I siste avsnitt av romanen er han tilbake som forteljar og alternerer med kona, Signe, om å vere synsvinkelinstans (76):

og *ho* ser mot han og så ser ho bort frå han og inn i det tomme og så legg ho begge hendene sine på magen og ho faldar hendene sine og *eg* høyrer Signe seie Kjære Jesus, hjelp meg du (kursiveringar IN)

Intertekstuell vurdert talar Signe her til Kristus etter oppstoda – i skapnad av Asle som kjem heim frå bål og drukningsdød.

Hos Augustin var det mora, Monica, som synt sonen vegen til han sjølv. Da oppgåva var fullført, døydde ho. Hos Fosse er det Ales, tippoldemora, som for lengst er død, men som vert levande i språket – i *mellomromma* mellom alternerande forteljarar, generasjonar og intertekstuelle rammer.

Sluttsekvensen bit oppninga i halen. Lesinga kan starte om att:

Eg ser Signe ligge på benken der i stova og ho ser på alt det vante, det gamle bordet, omnen, vedkassen, det gamle panelet på veggene, det store vindaug mot fjorden, ho ser på det utan å sjå, og alt er som det har vore, ingen ting er endra, men likevel er *alt forandra*, *tenkjer ho*, for etter at *han forsvann* og blei borte er ingen ting lenger det same (s. 5; kursiveringar og understrekingar IN)

Denne teksten, med den slutten den har, og med Augustins sjølvbiografi som pretekst, har ikkje meir med kristen tru å gjere enn psykoanalytisk semiotikk har med gammal gresk religion å gjere. Det er tale om dei store forteljingane i kulturen som stadig tilbyr gamle skinnsekkar å tolke og formidle nye situasjonar med.

Til kjeldene: Freud gjekk til antikkens drama (Freud 1977) via renessansen, og til Mosebøkene via jødisk-kristen tradisjon (Freud 1985). I begge tradisjonane fann han ein *far* å feste *mening* til. I moderniteten gjeld eit motbilet som òg har røter i antikken, og også har nådd det Europa Freud var del av, via renessansen, berre ei anna grein av renessansen enn klassisismens "gjenfødning" av greske drama og aristotelisk poetikk. Motbiletet til *far* er *mor*, og traderingsvegen er reformasjonen.

Augustin utforma narrativt eit sjølv tilpassa kulturelle endringar under det store religionsskiftet i Romarriket mot slutten av antikken. Samtidig la han med *Confessiones* grunnen for ein anti-aristotelisk poetikk (jfr. bok 3) som ikkje er mimetisk, men ekspressiv. Eit særlege drag ved den ekspressive, sjølvbiografiske poetikken i *Confessiones* er at mor fungerer som eit synleg teikn for eit usynleg indre sjølv; og dette sjølvet er målet for det narrative plottet i bok 1-9. Far til Augustin, den bio-sosiale far, gav sonen tilgang til ein klassisk lærdom som han seinare måtte ta avstand frå for å kunne internalisere den symbolske mor. Når denne prosessen er til ende, dør mora og går ut av forteljinga. Da er mor internalisert i det mannlege sjølvet, og det mannlege sjølvet integert i ein kultur som har gjennomgått eit stort religionsskifte. Lese mot denne horisonten avdekkjer og omdannar romanen *Det er Ales* brokkar av ein 1600 år gammal integrasjon av

mannen i kulturen og kulturen i eit mannleg sjølv. Denne romanen er eitt av mange døme som kan trekkjast fram.

Ales er eit namn på fire bokstavar som kan stokkast om til nye namn, i romanen først og fremst eit mannsnamn. Forutan det bibelalluderande *sela*, som eg før har nemnt, kan dei fire bokstavane òg danne eit anna kvinnenamn, Elsa. Men det kan vidare bli verbet *lesa*, som impliserer skrift. Såleis dannar Fosses tekst eit semiotisk knippe kvinne, skrift og lesing, relatert til ei mannleg tekststemme, eit mannleg sjølv. Frå seinantikk har dette androsentriske knippet kvinne, skrift og lesing truleg nådd moderne tid via reformasjonen. Såleis kan augustinaren og renessansefilologen Martin Luther (Luther 1979) vere ein godt skjult premissleverandør bak den narrative forma og den semiotiske prosessen i ein tekst som tilsynelatande har så lite til felles med kyrkjebyggjaren og teologen Luther som romanen *Det er Ales*.

Ser vi i Fosses tekst konturen av ein post-patriarkalsk og post-reformatorisk renessanse for ei androsentrisk augustinsk mor?

Eit håp om nye skinnsekkar er svunne.

Litteratur

- Abrams, M.H., *Natural supernaturalism*, New York 1973.
 Ahlberg, Alf, *Augustinus - den första moderna människan*, Uppsala 1952.
 Auerbach, Erich, *Mimesis*. 10. oppl., Princeton, New Jersey, 1945/1991.
 Bloom, Harold, *The anxiety of influence*, New York 1973/1997.
 —, *A map of misreading*, New York 1975/1980.
 Courcelle, Pierre, *Les Confessions de Saint Augustin dans la tradition littéraire*, Paris 1963.
 Damsholt, Torben (red.), *Augustins Bekendelser*, København 1988/1998.
 Evans, Dylan, *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*, London & New York 1997.
 Fosse, Jon, *Det er Ales*, Oslo 2004/2005.
 Freud, Sigmund, *On sexuality*. The Pelican Freud Library, vol 7, Penguin Books 1977.
 —, *The origins of religion*. The Pelican Freud Library, vol 13, Penguin Books 1985.
 Hirsch, Marianne, *The mother/daughter plot*, Bloomington & Indianapolis 1989.
 Luther, Martin, *Værker i utvalg*, Sigurd Hjelde m.fl. (utg.), Oslo 1979.
 Lyotard, Jean-François, *Les Confessions d'Augustin*, Paris 1998.
 Melbye, M. (red.), *Augustinus i sine Bekendelser*, København 1843.
 Nymoen, Ingrid, "Male Identity in *Peer Gynt*. Peer Gynt Prefigured by Augustine in His Confessiones", *The Living Ibsen*. Acta Ibseniana 2006, Frode Helland m.fl. (red.), Oslo 2007, s. 261-266.
 Taylor, Charles, *Sources of the self*, Cambridge 1989/2000.

DET (O)BEGRÄNSADE MINNET – EXEMPLET *KAPTEN NEMOS BIBLIOTEK*

Cecilia Pettersson

Göteborgs universitet

En av de stora frågorna inom dagens minnesforskning handlar om var minnets – det kollektiva såväl som det individuella – gränser går. Den omdiskuterade samtida minneskrisen beskrivs ofta i termer av för lite eller för mycket minne (jfr Ricoeur 2005: 33). Vår västerländska kultur anses å ena sidan lida av en utbredd minnesförlust. Å andra sidan talas det om ett överflöd av minne, en gränslös minneskapacitet, bl.a. med hänvisning till den explosionsartade utvecklingen inom informationsteknologin. Intresset för såväl minnets begränsningar som dess gränslöshet är tydligt urskiljbart också inom en mängd samtida svenska romaner. I de flesta fall avspeglar sig detta på en tematisk nivå. I Per Olov Enquists roman *Kapten Nemos bibliotek* från 1991 präglar intresset för vad minnets gränsmärken går också romanens form. Mitt syfte är därför att visa hur man, genom att analysera romanens formmässiga uppbyggnad i relation till dess innehåll, kan belysa en intressant problematisering av minnets gränser. Avslutningsvis sätter jag in romanen i en av de minnesteoretiska diskurser som den aktualiserar.

Kapten Nemos bibliotek är vad man med Roland Barthes ord kan kalla en skrivbar text. Barthes skiljer i essän *S/Z* mellan läsbara och skrivbara texter. Läsbara texter är sådana som ställer läsaren inför en tolkningsbart avgränsad och alltigenom förklarad berättelse. Allt hänger ihop; den ena utsagan motsägs inte av den andra (Barthes 1975: 169). Skrivbara texter däremot, aktiverar läsarens kreativa förmåga och gör honom eller henne till "en producent av texten, istället för att låta honom [sic] vara en konsument" (10). Läsaren av skrivbara texter blir alltså en slags ställföreträdande författare som "skriver" sin version av texten i och med att han eller hon läser och tolkar den. *Kapten Nemos bibliotek* kan alltså karakteriseras som en sådan skrivbar text, som öppnar för en mängd olika tolkningar. Romanen kan läsas på minst tre olika plan: På ett handlingsplan, på ett metaforiskt och på ett metafiktivt plan. Ett dylikt separerande av olika plan är dock att betrakta som en teoretisk konstruktion som inte har en direkt

motsvarighet i diegesen. Här griper de olika planen snarare in i varandra på ett intrikat sätt och bidrar, i sann skrivbar anda, till att omintetgöra alla försök till en entydig tolkning. Jag kommer dock, i min analys, för enkelheten och tydlighetens skull att utgå från det som jag har kallat för handlingsplanet och röra mig mot det metaforiska i samband med att en bokstavlig tolkning av romanen problematiseras.

Kapten Nemos bibliotek handlar om en äldre man som försöker minnas ett antal smärtsamma händelser från sin uppväxttid. Romanen inleds med en prolog där denne man, som också är romanens namnlösa berättare, återvänder till sin barndoms by i norra Sverige för att med sin barndomsvän Johannes hjälp försöka rekonstruera en sammanhängande berättelse om det förflutna, att "lägga ihop" som han gång på gång uttrycker det i romanen. Berättarens geografiska utsägesposition problematiseras dock ganska snart. Det sägs nämligen också att han i romanens nutid befinner sig i södra Skåne: "Bor denna sommar och vinter tätt intill havet, vid Sveriges sydligaste gräns. Så långt borta som möjligt från det som hände, fast inom gränsen. /- - / Jag lägger alltså ihop, inom, fast vid gränsen." (Enquist 1991: 81) Oavsett var det ska förstås att berättaren befinner sig – eller om man ska tolka det som att han uppehåller sig på båda platserna samtidigt, den ena rent fysiskt och den andra själsligt – befinner sig Johannes på en plats som berättaren benämner "kapten Nemos bibliotek" och som i linje med romanens metaforiska plan kan läsas som en plats för minnet.¹ Det gemensamma minnesarbetet kompliceras dock av att Johannes är döende och knappt vid medvetande när berättaren finner honom. Eftersom berättaren upptäcker att Johannes har skrivit en mängd texter av olika datum om sitt och hans eget förflutna kan Johannes tack vare dessa ändå bistå berättaren i dennes projekt. Dessa texter kan i analogi med ovannämnda metaforik tolkas som uttryck för olika minnen. Det berättelseplan som Gérard Genette kallar för en romans "första berättelse", dvs. det tidsplan, utifrån vilket de olika anakronierna – prolepserna och analepserna – definieras som sådana (Genette 1980: 48f), handlar i *Kapten Nemos bibliotek* därefter egentligen bara om berättaren som sitter och läser igenom Johannes texter, citerar och refererar ur dessa, samtidigt som han förmedlar sin version av det förflutna.

Berättartekniskt är romanen konstruerad så att allt berättande förmedlas genom den namnlösa berättaren. Omväxlande med att denne berättar sin version av det förflutna återger han Johannes minnen. Detta sker på flera olika sätt. Oftast används direkt anföring. Johannes yttranden omges då av citationstecken. Ibland refererar berättaren Johannes utsagor istället för att citera dem. Vid dessa tillfällen förekommer det i regel indirekt anföring. Slutligen uppträder Johannes minnen i form av ett antal verser som inleder flera av kapitlen i romanen.

Att dessa verser ska tillskrivas Johannes framgår inte i direkt anslutning till dem utan endast genom en kommentar som berättaren faller: "Jesus älskar alla barnen' hette den väckelsesång på vars melodi Johannes sedan skrev sina lögnaktiga verser om Eeva-Lisa." (Enquist 1991: 64) Genom detta omsorgsfulla citerande och refererande framstår det som om berättaren lägger sig vinn om att avgränsa sina egna minnen från Johannes.

Genom att frilägga textens struktur kan vi alltså konstatera, dels att det finns två berättare och därmed två olika minnesberättelser i romanen, dels att Johannes skriftliga berättelse är underordnad berättarens muntliga. Såväl berättarens röst som Johannes ord är naturligtvis att betrakta som skriftspråkliga produkter eftersom de båda förekommer inom ramen för en roman. Johannes texter befinner sig dock en berättarnivå längre ner än berättarens även i det avseendet att de så att säga är skrifter i den skrivna romanen. I den här bemärkelsen påminner förhållandet mellan den talande berättaren och den skrivande Johannes om det logocentriska antagande som Jacques Derrida kritiserar, nämligen att talet pga. dess illusoriska närvaro alltid ter sig som överordnat skriften, vilken förknippas med ett frånvarande subjekt (Derrida 1997). Mycket kortfattat och övergripande kan man säga att Derrida menar att denna föreställning om förhållandet mellan tal och skrift är felaktig och att tal och skrift egentligen befinner sig på samma hierarkiska nivå. Derrida läser relationen mellan tal och skrift från den av traditionen mindre privilegierade termen – dvs. skriftens – sida och menar att det som utmärker skriften också utmärker allt tal. *Kapten Nemos bibliotek* tycks till att börja med gestalta en värld som bekräftar den hierarkiska föreställning som Derrida kritiserar. Som jag snart ska visa problematiseras och revideras dock detta förhållande i romanen.

Jag har velat tydliggöra detta utgångsläge – gränsen mellan berättaren och Johannes minnesberättelser – för att romanen i övrigt gör allt för att problematisera det. Granskar man berättaren respektive Johannes berättelser närmare blir det nämligen uppenbart att de uppvisar flera likheter men framför allt en rad intressanta skillnader. För att börja med likheterna: Både berättaren och Johannes minnen från uppväxten kretsar i första hand kring Johannes fostersyster Eeva-Lisas tragiska levnadsöde. Johannes verser handlar t.ex. bara om detta. Såväl berättaren som Johannes minns det som att Eeva-Lisa blev oplerat gravid och att fadern till barnet var en ung man från grannbyn som av såväl berättaren som Johannes går under benämningen "Fienden". Därefter går deras berättelser isär.

Berättaren levererar en mer utförlig historia som handlar om hur och varför Eeva-Lisa kom till Johannes hem, hur umgänget mellan å ena sidan Eeva-Lisa

och Johannes och å andra sidan henne och honom själv såg ut. Efter att ha fört hennes oplanerade och hemliga graviditet på tal avslöjar han att Eeva-Lisa blev sviken av Johannes genom att denne röjde hemligheten för sin mamma. Själv, hävdar berättaren, förblev han Eeva-Lisas förtrogna och bistod henne under den svåra förlossningen. Trots hans insats födde hon ett dödfött barn och dog slutligen själv i sviterna av förlossningen. Johannes version av händelseförloppet är mer diffus. Den består inte av en sammanhängande och fortskridande berättelse utan snarare av vissa ständigt återkommande scener ur hans förflutna. I en del av dessa antyder han visserligen att han har svikit Eeva-Lisa men hävdar dock att han fått förlåtelse för detta. I sin minnesberättelse framställer han både sig själv och Eeva-Lisa som offer för olyckliga omständigheter.

Detta – att två personer har olika minnen av ett gemensamt förflutet – är i sig ingen kontroversiell iakttagelse. Snarare bekräftas den både genom våra empiriska erfarenheter av umgänget med andra människor och i samtida minnesteori respektive skönlitteratur. Vad som är mer uppseendeväckande när det gäller *Kapten Nemos bibliotek* är att berättaren minns en för honom och Johannes avgörande händelse som knappt ens nämns i Johannes texter. Denna händelse handlar om att berättaren och Johannes blivit utbytta som nyfödda. Berättaren ska enligt denna historia ha levt sina första sex levnadsår hos Josefina Marklund i det gröna huset i byn, i trygg förvissning om att hon var hans mor. Johannes däremot bodde hos och ansågs vara Sven och Alfild Hedmans son. När pojarna var sex år upptäcktes "misstaget" och de blev genom utbytet placerade i rätt biologisk familj. Den här sällsamma – och av berättarens skildring att döma mycket smärtsamma – historien nämns märkligt nog bara i förbigående och vid ett tillfälle i Johannes texter: "Eeva-Lisa och min mor [skulle] tas ifrån mig, på samma sätt som allting tagits från mig en gång tidigare när jag byttes ut." (Enquist 1991: 31) Ännu mer underligt är det att Johannes aldrig skriver om sitt forna hem eller om Sven och Alfild Hedman. Däremot är han i sina texter lika fixerad som berättaren vid Josefina Marklund och det gröna huset. Det bör i det här sammanhanget också nämnas att berättaren själv bara figurerar en gång i Johannes texter. Detta framstår som högst besynnerligt med tanke på hans egna bedyranden om deras vänskap och mångåriga umgänge.

Den här mer uppseendeväckande bristen på överensstämmelse mellan berättaren och Johannes minnen skapar naturligtvis förvirring hos läsaren och väcker frågor om sanningsenlighet och tillförlitlighet. Vems minnen ska man tro på, berättaren eller Johannes? Vem är den mest pålitlige – eller kanske rättare sagt minst opålitlige – berättaren?

Det finns mycket som talar till berättarens fördel. Bara det enkla faktum att hans berättarinstans är överordnad Johannes, och att läsaren av konvention sätter störst tilltro till den mest auktoriserade berättaren, gör honom mer trovärdig. Intrycket av berättarens pålitlighet och Johannes opålitlighet förstärks i och med att berättaren vid upprepande tillfällen hävdar att Johannes ljuger. Vi har tidigare sett att han kallade Johannes verser om Eeva-Lisa för just "lögnaktiga". I andra sammanhang uttrycker han liknande åsikter om Johannes utsagor.

Med tanke på dessa faktorer ligger det alltså närmast till hands att tro att berättaren är den som, på grundval av sitt minne, är mest uppriktig när han talar om det förflutna. Det finns dock ett antal avgörande omständigheter som problematiserar en sådan tolkning. Inom berättarens minnesberättelse finns nämligen en mängd inkonsekvenser som bidrar till att han inte framstår som särskilt sanningsenlig. Vid flertalet tillfällen säger han emot sig själv utan att visa någon medvetenhet om detta och utan några försök att rätta till själv motsägelserna i efterhand. När det gäller Eeva-Lisas begravning säger han t.ex. först att han inte närvarade vid denna bara för att vid ett senare tillfälle hävda att han visst gjorde det.²

Berättaren tycks dessutom besitta en gränslös minneskapacitet. Han menar sig känna till en mängd saker om Johannes, Eeva-Lisa och Josefina Marklund som han pga. sitt begränsade berättarperspektiv rimligtvis inte kan ha någon kännedom om. Inte heller har han kunnat läsa sig till denna kunskap genom Johannes anteckningar; det finns nämligen inga gängse textliga markörer – citationstecken, indirekt anföring etc. – som vittnar om att berättaren har tagit del av Johannes ord om dessa händelser. Det som är avgörande för att läsaren ska misstro den berättelse som berättaren formulerar är dock framför allt det uttalande som denne faller på en av romanens sista sidor. Han tillstår nämligen här att Johannes aldrig har funnits: "Johannes återuppstod ju aldrig. Det är ju så, att om någon inte funnits, då kan han inte dö, och då kan han heller inte återuppstå." (248) Denna bekännelse har också föregåtts av en mängd liknande antydningar tidigare i romanen.

Det här uttalandet får vittomfattande konsekvenser för den övergripande tolkningen av romanen. Om Johannes inte har funnits kan ju inte utbytet ha ägt rum. Man måste alltså vid det här skedet av läsningen överge en bokstavlig tolkning av romanen. Hela berättelsen om utbytet måste betraktas som en fantasi eller, som Anders Öhman föreslår, läsas som en förtäckt berättelse om något annat (Öhman 1993: 34). Och vad mer är, om inte Johannes har funnits kan han inte ha författat de texter som berättaren tillskriver honom. Alla de grundläggande premisser som romanen vilar på måste revideras radikalt.

Det som komplicerar det hela ytterligare är dock en annan typ av uttalande som berättaren faller om förhållandet mellan sig och Johannes. I början av romanen, när han som gammal man påstår sig ha återfunnit sin barndomsvän Johannes, antyder han att deras liv är intimt sammanlänkade: "Sedan jag återfann Johannes i undervattensfarkosten har det ju också faktiskt gällt mitt liv." (14) Senare vidareutvecklar och leker han med denna tankegång och får på så sätt läsaren att tvivla på Johannes status som självständig karaktär i romanen. Han säger bl.a.: "Under hans [Johannes] sista timmar betraktade jag honom intensivt. Behändig? *Snarare som den oåtkomliga delen av mitt liv*" (122, kursiv CP).

Uttalanden i stil med detta får i sin tur en mängd konsekvenser för tolkningen av minnesarbetet i romanen. Om Johannes trots allt har funnits, inte som en egen karaktär utan snarare som en del av berättaren själv, har vi att göra med ett personlighetskluvet jag som så att säga kommunicerar med sig självt. De texter och minnen som tillskrivs karaktären Johannes måste förstås som berättarens egna men denne förhåller sig till dem som om de vore en annan individs. De yttre, fysiska gränserna mellan berättaren och Johannes löses alltså upp men de inre, psykiska består. Romanen är berättartekniskt strukturerad som om det vore två självständiga karaktärers minnesberättelser, när det i själva verket är ett kluvet jags mycket motstridiga minnen det handlar om.

Den här problematiseringen till trots finns det vissa följder av att betrakta berättaren och Johannes som *en* karaktär i fysisk bemärkelse. Jag ska här anvisa tre av dem.

1. Detta innebär att läsaren i slutet av romanen måste påbörja en ny tolkningsprocess och genom denna försöka rekonstruera en enda karaktärs minnesberättelse. Detta kräver i sin tur att man tar det metaforiska planet samt textens – ofta olösliga – paradoxer till hjälp.

2. Om berättarens tal och Johannes texter härrör från samma karaktär innebär detta dessutom att det inte finns något överordnat eller underordnat berättarjag i romanen. Det enda som finns är den namnlösa berättaren som uttrycker sig via två olika medier, talet och skriften, och utifrån två olika positioner, dåtid och nutid. Eftersom talet dessutom förses med inkonsekvenser och osanningar kan man säga att dess dominerande ställning undermineras i romanen. För att anknyta till den tankegång hos Derrida som jag refererade tidigare kan man uttrycka det så att hierarkin mellan tal och skrift blir upplöst i romanen.

3. Eftersom berättaren och Johannes kan förstås som en och samma karaktär i fysisk bemärkelse blir själva det övergripande minnesarbetet hos denna enda karaktär upprepat i romanen. Berättaren/Johannes har ju kommit ihåg de hemska barndomshändelserna alla gånger då han skrivit texterna som han sedermera

“hittat” i ”kapten Nemos bibliotek” och han minns dem på nytt i romanens första berättelse. I denna bemärkelse kan man tala om en besatthet vid att minnas hos en och samma karaktär i romanen. Själva minnesarbetet tycks gränslöst.

Avslutningsvis vill jag säga något om de föreställningar om minnet som kan utläsas ur *Kapten Nemos bibliotek*. Eftersom alla de minnen som kommer till uttryck i romanen är att betrakta som en karaktärs blir det möjligt att jämföra dennes minnen från olika tider och på grundval av dessa försöka rekonstruera *en* individs minnesberättelse. Det som framstår som mest iögonfallande vid en sådan jämförelse är berättarens/Johannes minnes föränderlighet. De minnen som framträder i anteckningarna skiljer sig, som vi har sett, på flera avgörande punkter från de minnen han formulerar i romanens första berättelse.

Detta, tillsammans med insikten om att romanen skildrar en karaktär som är kluven i två, pekar in i den diskussion om minnet som förs i samtida traumateori. Relevansen av att diskutera traumateori i relation till *Kapten Nemos bibliotek* visar sig för övrigt redan i förekomsten av de traumatiska händelserna med Eeva-Lisa, vilka tycks utlösa berättaren/Johannes minnesarbete. Det traumatiserade jaget, såsom det framställs inom den traumateoretiska diskursen i allmänhet, ter sig splittrat och alienerat på ett liknande sätt som berättaren/Johannes gör i *Kapten Nemos bibliotek*. Inom postmodern traumateori betonar man ofta att det traumatiserade jaget inte har några medvetna minnen av den traumatiserande händelsen eftersom denna inte anses kunna erfaras fullt ut när den inträffar (Caruth 1995: 4). Bland annat av den anledningen kan den traumatiserade inte minnas den traumatiska händelsen på ett enkelt och motsägelsefritt sätt. Av samma skäl kan han eller hon inte heller frigöra sig från den, utan tvingas hela tiden, frivilligt eller ofrivilligt, att återkomma till och upprepa den. I den mån upprepningen består av en verbal berättelse uttrycks den traumatiska händelsen följaktligen i förtäckta eller åtminstone ofullständiga ordalag. Det är också detta som sker i *Kapten Nemos bibliotek*.

Genom att blottlägga relationen mellan romanens innehåll och form är det således möjligt att belysa en särskild sorts besatthet vid minnet såväl som en problematisering av minnets gränser. *Kapten Nemos bibliotek* kan på detta sätt sägas ingå i ett större pågående samtal om minnet, ett samtal som äger rum inom såväl skönlitteratur som teori, eller rättare sagt, mellan skönlitteratur och teori. Litteraturvetenskaplig forskning tenderar ofta att utgå från en teori och applicera den på ett skönlitterärt verk och därmed negligera att teorier många gånger har sitt ursprung i en konstnärlig praktik. Som Elizabeth Bronfen fäster uppmärksamhet på i *The Knotted Subject* är det heller inte ovanligt att ett estetiskt verk, genom sin form och sitt innehåll, förändrar och överskrider antaganden

inom en befintlig teori (Bronfen 1998: xiv). Min ambition i denna artikel har inte varit att hävda det ena områdets herravälde över det andra utan snarare att fokusera på samtidigheten i teorin och skönlitteraturens föreställningar om minnet och dess gränser, genom att ta avstamp i den förra diskursen för att landa i den senare.

- ¹ Uttrycket "kapten Nemos bibliotek", som alltså både utgör romanens titel och refererar till en plats i diegesen, alluderar på Jules Vernes klassiska spänningsroman *Den hemlighetsfulla ön* från 1874. I och med att Vernes fiktiva karaktär tilldelas en framträdande roll i romanen understryks ett av de sätt på vilket minnet kommer till uttryck i romanen, nämligen i skepnad av olika intertexter. Enquist förhåller sig dock mycket självständigt till Vernes roman och använder sig av dennas intrig, karaktärer och platser för att skapa ett eget system av metaforer och liknelser.
- ² Inom dagens minnesforskning råder det en stor samstämmighet om att även pålitliga minnen, utöver den riktiga information som de innehåller, i regel också rymmer ett visst mått av felaktigheter och inkonsekvenser. Sådana uppgifter som huruvida man varit närvarande vid en begravning eller inte faller dock inte inom ramen för denna typ av normala minnesfel. Berättarens minne kan därför i det här fallet betraktas som opålitligt.

Litteratur

- Barthes, Roland. *S/Z*, övers. Malou Höjer, Lund 1970/1975.
- Bronfen, Elisabeth, *The Knotted Subject*, Princeton, New Jersey 1998.
- Caruth, Cathy, "Introduction", *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caruth (red.), Baltimore & London 1995, s. 3-12.
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology*, övers. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore & London 1967/1997.
- Enquist, Per Olov, *Kapten Nemos bibliotek*, Stockholm 1991.
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse*, övers. Jane E. Lewin, Ithaca & New York 1972/1980.
- Ricoeur, Paul, *Minne, historia, glömska*, övers. Eva Backelin, Göteborg 2005.
- Öhman, Anders, "Att få det hoplagt. Om Per Olov Enquists roman *Kapten Nemos bibliotek*", *Horison* 1993: 4, s. 31-37.

PERSONLIGA GRÄNSER. OM REPRESENTATIONEN AV "VÅLD I HEMMET" I SVENSK POPULÄRLITTERATUR

Evelyne Luef
Universität Wien

Inledning¹

När en person sårar en annan person fysiskt eller psykiskt så handlar det om ett överträdande av personliga, samhälleliga och lagliga gränser. Dessa gränser har aldrig varit fasta, utan är flytande och rörliga. Gränserna i ett samhälle utvecklas i ett reciprokt förhållande, och det är en alltjämt pågående process.

Frågan som ställs i denna uppsats är hur våld i hemmet problematiseras i svensk populär samtidslitteratur. Syftet är att knyta samman framställningen i litteraturen med aktuella pågående vetenskapliga och politiska debatter samt med debatter i media. Som grund för analysen har jag valt Liza Marklunds roman *Gömda. En sann historia* och Marianne Fredrikssons *Älskade barn*. Dessa romaner har valts ur ett kulturvetenskapligt perspektiv eftersom de behandlar ett samhällspolitiskt relevant ämne samtidigt som de säljs i millionupplagor och når en bred publik. Båda författarinnorna följer Georg Brandes aktuella krav på att "sätta problem under debatt" (Brandes 1872).

Först skall begreppet våld i hemmet definieras. Sedan ges en kort överblick av våld i hemmet som samhällsproblem. Efter detta följer den litterära analysen.

Våld i hemmet

Våld i hemmet betyder i denna kontext fysiska, psykiska och sexuella former av våld mot kvinnor och män, utövat av personer i nära relationer, med vilka de utsatta kvinnorna och männen bor eller har bott tillsammans med och/eller med vilka de har eller har haft en nära/intim relation till. Denna definition följer den av Birgit Appelt, Angelika Höllriegel und Rosa Logar formulerade definition av våld mot kvinnor i nära relationer. (Appelt et al. 2001: 388) De olika formerna

av våld kan i praktiken ofta inte särskiljas. Gränserna mellan fysiskt, sexuellt och psykiskt våld är flytande. Det bör också uppmärksammas att de kvinnor och män som utsatts för våld gör egna tolkningar av vad de uppfattar som just "våld", dvs. de sätter sina egna gränser.

Våld i hemmet är ett samlingsbegrepp för olika former av våld i nära relationer som omfattar t. ex. barnmisshandel, kvinnomisshandel, våld mot män, våld mot äldre och våld mot personer med funktionshinder. Dessutom undviker det könsneutrala begreppet våld i hemmet stela kategorier som "passivt offer" versus "aktiv förövare". I stället uppfattas personerna som aktörer och agerande.

I denna framställning ligger tyngdpunkten på våld mellan kvinnor och män inom heterosexuella förhållanden. Det är främst kvinnor som blir utsatta för våld i hemmet, men det är viktigt att inte tona ner förekomsten av våld mot män. Vid behov konkretiseras könsrelationerna inom samlingsbegreppet som "våld mot kvinnor" eller "våld mot män".

Våld i hemmet är ett aktuellt problem med en lång historia. I Sverige blev det förbjudet för mannen att aga sin hustru år 1864 (Nordborg 2001: 8), men denna reform har ofta tillskrivits en mera symbolisk än praktisk betydelse eftersom en förändring av normen inte nödvändigtvis innebär en förändring av faktiska livsvillkor. Det var först under 1970 och 1980-talen som den internationella nya kvinnorörelsen med slagordet "det personliga är politiskt" också i Sverige offentliggjorde vad som utspelade sig bakom stängda dörrar. Flera nya lagar som stiftades under denna period kan ses i samband med kvinnorörelsen, t.ex. lagen om "fri abort" (1975) eller beslutet att kvinnomisshandel ska falla under allmänt åtal (1982). (Nordborg 2001: 9)

Samtidigt som det osynliga, privata våldet mot kvinnor äntligen uppmärksammades som ett allvarligt samhällsproblem konstaterade den amerikanska sociologen Susan Steinmetz i slutet av 1970-talet att kvinnor lika ofta som män använder våld mot sina partners. (Steinmetz 1987) Steinmetz var den första som engagerade sig i frågan angående våld mot män i hemmet och hennes resultat väckte stora diskussioner. Kritik framfördes framförallt av feminister som fruktade att studierna skulle förringa problemet med mäns våld mot kvinnor som då var ett alldeles nytt ämne. Forskning gällande kvinnors våld mot män togs under flera år inte riktigt på allvar. Mäns våld mot kvinnor blev däremot ett politiskt och allmänt diskussionsämne.

I samband med den så kallade "kvinnofridsreformen" genomfördes i Sverige en brottsofferundersökning angående mäns våld mot kvinnor. "Kvinnofridsreformen" omfattar flera reformer inom olika områden som har till syfte att motverka våld mot kvinnor. En skärpt lagstiftning, preventiva åtgärder och ett bättre

bemötande av de utsatta kvinnorna när de tar kontakt med myndigheterna är reformens utgångspunkter. (Regeringens proposition 1997/98: 55)

Resultatet av enkäten publicerades av sociologen Eva Lundgren m.fl. år 2001 med titeln *Slagen dam* (Lundgren et al. 2001).² Av undersökningen framgår att "våld mot kvinnor långt ifrån är ett marginellt problem" (Lundgren et al. 2001: 73), och att det fortfarande är mycket vanligt att förövaren är kvinnans make eller sambo. Våld i hemmet är alltså inte alls ett nytt ämne men det är fortfarande aktuellt. I följande avsnitt analyseras hur våld i hemmet skildras i populärlitteraturen.

En ändlös mardröm...

Liza Marklunds dokumentärroman *Gömda. En sann historia* (Marklund 2000)³ handlar om en kvinna som kallas Mia Eriksson.⁴ I boken beskrivs vad som händer mellan julen 1984 och maj 1991, dvs. tidpunkten då huvudkaraktären Mia Eriksson för första gången träffar "mannen med de mörka ögonen", som hon kallar sin förre fästman, fram till dagen då Mia och hennes familj är tvungna att lämna Sverige. Första gången Mia träffar "mannen med de mörka ögonen" är hon 23 år gammal, banktjänsteman och bor i en egen lägenhet. "Mannen med de mörka ögonen" är en statslös flykting från Libanon. De börjar träffas regelbundet och blir ett par. Ett år senare är de förlovade och Mia får veta att hon är gravid. Under graviditeten slår mannen henne för första gången. Enstaka slag övergår snabbt till regelbunden misshandel som också drabbar det nyfödda barnet Emma. Trots att Mia inte längre bor tillsammans med mannen fortsätter både misshandel och hot. Läget förändras inte heller när hon träffar sin blivande make Anders och tillsammans med honom får ett barn till. Våldet blir allt värre och eskalerar när hon gifter sig med Anders. Familjen blir nu dygnet runt bevakade och förföljda av "mannen med de mörka ögonen" och hans kompisar. Det egna huset blir till ett fängelse och familjen står under dödshot. De svenska myndigheterna kan inte skydda dem och detta leder till att familjen till slut blir tvungen att gå under jorden. Efter mer än fem år av hot, misshandel och ständig osäkerhet lämnar Mia sin hemstad. När familjen i maj 1991 som sista utväg lämnar Sverige har Mia och hennes familj levt helt gömda i över ett år. De har bott på tolv olika platser och två gånger har de hittats av förföljarna och åter tvingats att fly.

Mia utsattes för psykiskt, fysiskt och sexuellt våld under en mycket lång period. Hon skämdes för att hon blivit våldtagen och berättade därför inget för någon. Det fysiska våldet beskrivs som smärtsamt, brutalt och periodvis återkommande. Det psykiska hotet framställs dock som det värsta eftersom

det pågick hela tiden. Våldets framställning i romanen stämmer överens med Eva Lundgrens m. fl. forskning som framhåller de negativa konsekvenserna av "bara" hot och tanken om "våld som ett kontinuum" (Lundgren et al. 2001: 61, 16). Begreppet "Våld som ett kontinuum" står för att de olika formerna av våldsamma handlingar "kännetecknas av att gränserna är flytande mellan dem och att handlingarna glider in i varandra" (Lundgren et al. 2001: 16).

Mia Erikssons känslomässiga övergång från förälskelse till ren skräck beskrivs inte särskilt detaljerat. Vi får inte veta om hon uppfattade det som en tidsfråga tills det första slaget skulle komma eller om hon blev överraskad av det.

När det gäller frågan om varför "mannen med de mörka ögonen" är så våldsam mot Mia bör två aspekter beaktas. Den ena aspekten motsvarar vad som i sociologin kallas för könsmaktperspektiv.⁵ Enligt Eva Lundgren m.fl. är mäns våld mot kvinnor tätt förknippat med alltjämt rådande patriarkaliska samhällsstrukturer. Könsmaktperspektivet visar kvinnors och mäns olika maktförhållanden i samhället och kvinnomisshandel ses som ett uttryck för mannens auktoritet över kvinnan och som ett försök att upprätthålla denna hierarki. (Lundgren et al. 2001: 15) I *Gömda* blir ett starkt samband mellan könsmaktperspektivet och Mia Erikssons förre fästmans kulturella bakgrund synlig. Läsaren blir frestad att skylla våldet som Mia utsätts för på mannens härkomst och religion. Det är enkelt att jämföra den "exotiska" "mannen med de svarta ögonen" med den vanliga, tråkiga, svenska killen Anders. Den ena är en muslimsk flyktning från Libanon som är kriminell, hotar, slår och våldtar, den andra är en svensk jämställd man som älskar barn, diskar, städar, lagar mat och är beredd att göra allt för sin familj. Det är som en kliché. När man tittar lite närmare kan man dock urskilja det allmänna mönstret som är ganska vanligt när det gäller våld mot kvinnor: Den första stora förälskelsen följs av beteendekontroll, hot och fysiskt våld. Det är ett mönster som är oberoende av förövarens kulturella bakgrund. Lundgren et al. ifrågasätter "[s]chablonen av den våldsamme invandrarmannen och den svenska jämställda mannen" på grund av enkätens resultat (Lundgren et al. 2001: 71). Liza Marklund tycks vara medveten om möjligheten att uppfatta boken på ett anti-muslimiskt vis. Vid flera tillfällen problematiseras denna aspekt i hennes bok, tyvärr inte tillräckligt tydligt (Marklund 2000: 134f.). Å andra sidan betraktas också mannens traumatiska upplevelser av våld och krig som orsak till hans beteende, en individualpsykologisk förklaring som utpekar mannen som en "avvikande" och "sjuk" man. (Lundgren et al. 2001: 14)

Men vad beror det på att Mia under så lång tid hade svårt för att lämna honom? För att förklara fenomenet våld i hemmet tas i studien *Slagen dam* särskilt teorin om "våldets normaliseringsprocess" upp. Denna teori har utvecklats av

Eva Lundgren. Begreppet beskriver de förändringar som sker i en relation när våldsamma handlingar successivt blir en del av vardagen. Gränserna för vad är " normalt", "tillåtet" eller "kan accepteras" förändras för båda parter. (Lundgren et al. 2001: 17f.; Nordborg 2001: 24) Teorin om "våldets normaliseringsprocess" där våldet omtolkas på detta sätt bekräftas dock inte i framställningen av Mia Eriksson. Mia vet att det inte är något fel på henne och att det är "mannen med de mörka ögonen" som har problem. Däremot får man intrycket av att Mia håller fast vid förhållandet eftersom hon inte vågar se verkligheten för vad den är. Den passar nämligen inte in i hennes idealbild av ett bra förhållande och ett idylliskt familjeliv.

Idag förväntas kvinnor vara emanciperade, starka och självständiga och att inte längre acceptera mäns våld mot dem. Men att vara kvinna innebär inte automatiskt att tänka och handla emanciperat. Det vill inte säga att bara "svaga" och "icke-emanciperade" kvinnor råkar ut för våld – det kan hända vem som helst. Men hur en kvinna i fortsättningen hanterar problemet kan hänga ihop med hennes kvinnobild. Bilden av den nya, starka kvinnan skapar en atmosfär där det kanske blivit svårare för kvinnor som är utsatta för våld att be om hjälp och stöd. Det finns en stark normativ föreställning om hur en modern, jämställd parrelation bör se ut idag. Att erkänna att man lever i en våldsam relation innebär att kvinnan måste överge bilden av sig själv som en jämställd individ. (Lundgren et al. 2001: 79f.) Detta känns kanske som ett personligt nederlag. Kvinnofridsreformen framhäver betydelsen av förebyggande insatser i form av åtgärder som riktar sig mot våldsbenägna män och strävar för goda manliga förebilder. (Regeringens proposition 1997/98: 55: 23) Det är viktigt att skaffa nya förebilder för män, men samtidigt är det problematiskt att förutsätta att kvinnor inte längre behöver kvinnliga förebilder.

Våldets återkomst

Författarinnan Marianne Fredriksson presenterar en annan variant av våld i hemmet i sin fiktiva roman *Älskade barn* (Fredriksson 2001). Huvudkaraktären i samtidsromanen heter Katarina Elg. Katarina är en ung och framgångsrik arkitekt som har ett otvunget förhållande med Jack O'Hara, en gift, amerikansk gästföreläsare vid Stockholms universitet.⁶ Katarina blir gravid med Jack och beslutar sig för att behålla barnet. När hon talar om detta för Jack slår han ner henne och hon hamnar på sjukhus. Incidenten med Jack orsakar inte bara fysiska smärtor, utan river även upp gamla sår. Katarinas mor Elisabeth blev slagen av sin make i flera år och Katarina som då bara var ett barn fick tvätta moderns sår, hjälpa henne till sängs och hämta hjälp från grannarna när det var som värst.

Elisabeth och Katarina står varandra mycket nära, men händelserna i Katarinas barndom har byggt upp en mur mellan dem. Katarina kunde aldrig förstå varför modern som var lärare och själv hade kunnat försörja sina två barn inte lämnade relationen. Nu skapar den gemensamma våldsupplevelsen en möjlighet att prata om det som hänt och Katarina och modern börjar öppna sig för varandra. Katarina ser ett samband mellan sitt eget "val" av en våldsman och moderns misshandel. Hon beslutar att avsluta förhållandet med barnets far.

I *Ålskade barn* bygger Marianne Fredriksson ett nät där hon visar hur våld går i arv både hos förövaren och hos offret. Utgångspunkten är Katarina som blir slagen av Jack. Katarinas mor Elisabeth blev misshandlad av sin make Sten som i sin tur var utsatt för våld av sin far. Jack, som även misshandlat sin amerikanska hustru, växte upp i en familj där modern och han själv utsattes för våld av fadern. Marianne Fredriksson beskriver ett mönster av aktiva, våldsamma män och passiva, depressiva kvinnor, som inte har förmågan att frigöra sig från den som slår. Kvinnorna är att se som medansvariga för våldet både som hustrur och som mödrar. (Fredriksson 2001: 128f., 147, 159, 175f., 286) Enligt Fredrikssons tolkning blir våld ett "socialt arv". Det är en kombination av ett individualpsykologiskt och ett socialpsykologiskt perspektiv där orsaken för den enskilde mannens våld söks i hans personlighet, t.ex. i hans barndom. (Lundgren et al. 2001: 14) De våldutövande männen framställs själva som våldsoffer. Detta perspektiv kallas i sociologin "revictimisering" (Lundgren et al. 2001: 14).

Dessutom representerar Elisabeth, Katarina och den nyfödda flickan Laila tre olika kvinnogenerationer. För Elisabeth hade det faktiskt varit möjligt att lämna sin make och att fortsätta jobbet trots barn. Men samtidigt saknade hon stöd för att vidta nödvändiga åtgärder eftersom det ännu inte var socialt accepterat. Katarina däremot står för den moderna svenska kvinnan som skall vara oberoende av en man. Men samtidigt har hon ett arv av våld. Det blir den tredje kvinnogenerationen, den nyfödda flickan Laila som måste bryta våldets kretslopp.

I motsats till Liza Marklund visar Marianne Fredriksson ett "idealtillstånd" av hur våld i hemmet ska hanteras. I hennes bok löser sig allt bra. Katarina blir bara slagen en enda gång av Jack. Hon har också ett bättre utgångsläge än Mia Eriksson eftersom mannen hon är rädd för har åkt tillbaka till Amerika efter misshandeln. Katarina kan därmed känna sig trygg och får också tillräckligt med tid för att tänka över hela saken i lugn och ro innan hon träffar Jack igen.

Liza Marklund och Marianne Fredriksson presenterar två mycket olika bilder av våld. Båda har emellertid samma budskap, dvs. att det är kvinnan som måste agera för att frigöra sig från en våldsman.

Män som offer?

Våld i hemmet är som sagt en könsneutral formulering som också inkluderar misshandel av män. Men populär samtidslitteratur som framställer denna typ av våld där rollerna är ombytta är sällsynt. I böcker där kvinnor utövar våld mot män anges vanligtvis självförsvar, nödvärn, vedergällning eller hämnd som motiv och "förklaring" till kvinnans handlingar som t.ex. i Märta Tikkanens *Män kan inte våldtas* (1975, 2005) eller *Rädslans geografi* (1995) av Anja Snellman. Kvinnobilden som presenteras i litteraturen står i motsats till framför allt amerikanska studier som hävdar att kvinnors våld mot män i hemmet är lika vanligt som mäns våld mot kvinnor, att det till och med är mera accepterat (Straus 1999).⁷

I Sverige har kvinnors våld mot män hittills nästan inte alls varit föremål för någon forskning. Däremot har misshandel av män debatterats i medier.⁸ Frågan som kan ställas är varför det är så svårt att föreställa sig att kvinnor utövar våld mot män. Kanske beror det på att det helt enkelt inte ingår i mansrollen att vara offer och bli slagen av en kvinna, eller att det inte ingår i kvinnorollen att vara förövaren. När det gäller våld i hemmet verkar det som om genusrollerna står fast.

Medan samhällsdebatten om våld mot kvinnor har upptagits i litteraturen på olika sätt och i vid utsträckning, har kvinnors våld mot män i nära relationer hittills inte använts som ett litterärt tema. Diskussionen om kvinnors våld mot män är nödvändig och värdefull eftersom den motsäger myten om den goda och fridsamma kvinnan. Debatten är en konsekvent vidareutveckling av feminismen och emancipationsrörelsen eftersom den visar på ofullständigheten av rådande genusroller.

¹ Jag tackar Matthias Langheiter-Tutschek och Jeannette Bergström för konstruktiv kritik och korrekturläsning.

² Eva Lundgren innehar en av regeringen tillsatt professurer för samhällsvetenskaplig genusforskning. Hon är särskilt inriktad på kvinnoforskning. Enkäten "Slagen dam" fick mycket kritik bl. a. för metoden som användes. Det inleddes t.o.m. en granskning av Eva Lundgrens forskning "i enlighet med Uppsala Universitets regler avseende förfarandet vid anklagelse om vetenskaplig ohederlighet". Se: <http://www.samfak.uu.se/rapporter/Granskarnas_rapport.pdf>. Hämtat 14.11.2006. Studien *Slagen dam* används i denna uppsats p.g.a. att den gjordes på uppdrag av regeringen och därmed har "officiell karaktär". Dessutom uppmärksammades studien också internationellt.

³ Liza Marklund själv betecknar boken som dokumentärroman. När det gäller receptionen av boken, är det viktigt att tänka på romanens dokumentära bakgrund. I denna uppsats behandlas framför allt representationen av våld. Därför avstås här ifrån att gå in i debatten om problematiken med dokumentär litteratur.

- ⁴ För att skydda personen som står bakom karaktären Mia Eriksson har mycket i hennes bakgrund ändrats så att det för läsaren inte är möjligt att skilja "fact" från "fiction". Se: Intervju med Liza Marklund: <http://www.piratforlaget.se/sidor/fflma_asyl.html>. Hämtat 6.07.2006.
- ⁵ Detta perspektiv presenterades av Kvinnovaldscommissionen som installerades på Regeringens uppdrag 1993. Kvinnovaldscommissionens slutbetänkande SOU 1995: 60 "Kvinnofrid" bildade lika så basen för Regeringens proposition "Kvinnofrid".
- ⁶ Liksom "mannen med de svarta ögonen" är Jack O'Hara icke-svensk. Tyvärr kan frågorna beträffande etnicitet och utanförskap inte tillräckligt diskuteras inom denna korta uppsats. De kräver mera rum och ska därför utarbetas i min pågående magisteruppsats.
- ⁷ Också Murray A. Straus forskning diskuteras kontroversiellt. Den kritiseras bl. a. för att den endast handlar om fysiska former av våld i hemmet och inte skiljer mellan "lindriga" former av våld ("minor" assaults) och "grova" former av våld ("severe" assaults). Problematiskt är dessutom att hans forskning bygger på en mycket gammaldags kvinnobild.
- ⁸ Se t. ex. Lerner 26.01.2005; Lerner 17.11.2004; Lerner 2.11.2004; Lerner 3.11.2004.

Litteratur

- Appelt, Birgit, Höllriegl, Angelika & Logar, Rosa, "Gewalt gegen Frauen und ihre Kinder", *Gewalt in der Familie. Gewaltbericht 2001. Von der Enttabuisierung zur Professionalisierung*, Bundesministerium für Soziale Sicherheit und Generationen (red.), Wien 2001, s. 377-502. (<<http://www.bmsg.gv.at/cms/site/detail.htm?channel=CH0098&doc=CM51056453530966>>. Hämtat 14.07.2006.)
- Brandes, Georg, *Hovedstrømninger i det 19de aarhundredes litteratur*, Kjøbenhavn 1872.
- Fredriksson, Marianne, *Älskade barn*, Stockholm 2001.
- Granskning av professor Eva Lundgrens forskning i enlighet med Uppsala universitets regler avseende förfarandet vid anklagelse om vetenskaplig ohederlighet, <http://www.samfak.uu.se/rapporter/Granskarnas_rapport.pdf>. Hämtat 14.11.2006.
- Kvinnoväldskommissionens slutbetänkande SOU 1995: 60 *Kvinnofrid*, <<http://www.regeringen.se/content/1/c6/02/51/22/1c1f1520.pdf>>. Uppdaterat 7.06.2004. Hämtat 14.11.2006.
- Lerner, Thomas, *Plötsligt var slagen en del av Daniels vardag*, <<http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=531&ca=338718>>. Publicerat/uppdaterat 2.11.2004. Hämtat 14.11.2006.
- , *Kvinnoväld mot män tystas ner*, <<http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=531&ca=339167>>. Publicerat/uppdaterat 3.11.2004. Hämtat 14.11.2006.
- , *Feminister har olika syn på kvinnors våld*, <<http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=531&ca=344355>>. Publicerat/uppdaterat 17.11.2004. Hämtat 14.11.2006.
- , *Ingela har slagit sina män*, <<http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=531&ca=370641>>. Publicerat/uppdaterat 26.01.2005. Hämtat 14.11.2006.
- Lundgren, Eva et al., *Slagen dam. Mäns våld mot kvinnor i jämställda Sverige – en omfångsundersökning*, Stockholm 2001.
- Marklund, Liza, *Gömda. En sann historia*, Stockholm 2000.

- Marklund, Liza, Intervju, <http://www.piratforlaget.se/sidor/fflma_asyl.html>. Hämtat 6.07.2006.
- Nordborg, Gudrun, *Kvinnofrid - att förstå bakgrunden till mäns våld mot kvinnor och dess effekter. Ett utbildningsmaterial för personal inom rättsväsendet, hälso- och sjukvården, socialtjänsten och kriminalvården*, Brottsoffermyndigheten (red.), Umeå 2001.
- Regeringens proposition 1997/98: 55 *Kvinnofrid*, <<http://www.regeringen.se/content/1/c4/22/66/5406e038.pdf>>. Hämtat 13.07.2006.
- Snellman, Anja, *Geografie der Angst*, Übers. Von Angela Plöger, München 2001.
- Steinmetz, Susanne, "The Battered Husband Syndrome", *Victimology* 2 1987, s. 499-509 enligt: Cizek, Brigitte et al., "Gewalt gegen Männer", *Gewalt in der Familie. Gewaltbericht 2001. Von der Enttabuisierung zur Professionalisierung*, Bundesministerium für Soziale Sicherheit und Generationen (red.), Wien 2001, s. 275-277.
- Straus, Murray A., "The Controversy Over Domestic Violence by Women. A Methodological, Theoretical, and Sociology of Science Analysis", *Violence in Intimate Relationships*. Claremont Symposium on Applied Social Psychology, Ximena Arriaga & Stuart Oskamp (eds.), Thousand Oaks 1999, s. 17-44. (<<http://pubpages.unh.edu/~mas2/CTS21.pdf>>. Hämtat 14.07.2006.)
- Tikkanen, Märta, *Män kan inte våldtas*, Stockholm 1975/2005.

BRETT VERSUS INSNÄVAT.
DEBATTEN OM LITTERATURBEGREPPET
RUNT SEKELSKIFTET 2000

Hanne-Lore Andersson
Göteborgs universitet

Vilka texter är, för olika litteraturvetare, litteratur? Ska litteraturbegreppet vara brett eller insnävat? Motsättningen kring vad som är eller kan bli ett objekt värt att utforska kom till ytan i den debatt om litteraturvetenskapen på 2000-talet som initierades av *Tidskrift för litteraturvetenskap* (TfL), den ena av svensk litteraturvetenskaps två ämnestidskrifter. Tvistefrågan handlar om vad som är, bör eller kan vara litteraturvetenskapens *objekt*. Denna fråga om forskningsobjekt är av fundamental betydelse. Det som bestäms vara litteratur är det som det forskas på och endast utforskade författarskap eller texttyper får en plats i litteraturhistorierna. Så var forskning på 'nya' objekt en förutsättning för att ett projekt som *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* alls skulle kunna genomföras. Den litteratur som det *inte* forskas på 'finns' inte, i betydelsen finns inte i forskarsamhällets medvetande och den kommer inte heller att ingå i det vetenskapliga samtalet.

Debatten – eller striden – om litteraturbegreppet runt sekelskiftet 2000 kom, på ett plan, att handla om litteraturvetenskapens relation till *cultural studies*. Att jag använder en militär metafor, strid, är inspirerat av Pierre Bourdieu och dennes teori om en kamp inom fältet.

Till förespråkarna för ett brett litteraturbegrepp hörde de båda debattdelta-garna Eva Hemmungs Wirtén och Lisbeth Larsson. Hemmungs Wirtén hade några år tidigare, 1998, disputerat på en avhandling om Harlequin-romanerna (*Global Infatuation*), hur dessa i samband med översättningen till ett annat språk också anpassades till en annan kultur. Hennes vetenskapliga referenser återfinns således inom det som kallas *Book History* (eller *cultural studies*). Larssons register är bredare. Hennes avhandling, från 1989, handlar om kvinnors läsning av romantiska berättelser, det vill säga av icke-kanoniserade texter, och texterna visade sig kunna ha emancipatorisk funktion. Larsson har också varit en av de drivande i projektet *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* och är sedan 2000 professor i litteraturvetenskap med inriktning på genusforskning vid Göteborgs universitet.

Gemensamt för Hemmungs Wirtén och Larsson är att båda menar att viss litteratur prioriteras inom forskningen, samtidigt som de utmanar denna ordning. Hemmungs Wirtén framhåller att hon finner det "fascinerande" att det samtidigt kan skrivas på flera avhandlingar om Selma Lagerlöf – intresset för Lagerlöf är osedvanligt stort i Sverige runt senaste sekelskiftet – medan ingen, som hon säger, arbetar med "Herrgårdsromanen, Allersromanen, eller Sigge Stark" (Hemmungs Wirtén 2000: 17). Att utestänga vissa objekt, eller överlåta dem till *cultural studies*, ser hon som en fara. Hon menar att om eller när man väljer bort ett utvidgat litteraturbegrepp väljer man också bort en "potentiell revitalisering" av disciplinen (Hemmungs Wirtén 2000: 19).

Även Lisbeth Larsson menar att det inom svensk litteraturvetenskap finns en "stark tendens" att forska om ett visst urval av författare, och hon nämner en manlig trio: Strindberg, Ekelund och Ekelöf (Larsson 2000: 62). Att just detta slags författarskap ses som forskningsmässigt intressanta inom svensk litteraturvetenskap sammanhänger, enligt Larsson, med arvet från nykritiken och dess autonoma textideal. Nykritiken intresserade sig framför allt för *hur* texten säger det den säger – metoden är *close reading* – mindre för *vad* den säger. Larssons slutsats är att med ett 'smalt' urval författare följer en fokusering på vissa vetenskapliga frågor eller problem, nämligen problem som rör språk och form. Larsson argumenterar för ett utvidgat litteraturbegrepp där valet av forskningsobjekt inte (främst) motiveras med hänvisning till kanon eller estetiska kriterier. Litteratur värd att forska om är den som behandlar etiska frågeställningar. I sin argumentation refererar Larsson till Kate Millett och Edward Said. Gemensamt för Hemmungs Wirtén och Larsson är att båda diskuterar litteraturbegreppet i ljuset av genusperspektivet och feminismen.

I samma debatt deltog också Peter Luthersson, som vid den aktuella tidpunkten var verksam utanför akademien. Han var då kulturchef på *Svenska Dagbladet*. För honom är *Cultural studies* inbegreppet av allt det som hotar att radera disciplinen och kulturarvet eller *bildningen*. I sin retorik framstår han som en svensk Harold Bloom, som skrev *The Western Canon*. Förhatligt är när någon, som Luthersson säger, "är expert på något perifert" och med perifert menar han, exempelvis, "könsrollsschabloner i schlagermusiken 1957-1972" och denna – ja, forskaren i fråga är nog en hon – påstås inte veta "ett dugg om Shakespeare eller Goethe" (Luthersson 2000: 31). *Cultural studies* och ett icke-kanoniserat materialurval har ingått en ohelig allians med feminismen. Ungefär så ser Lutherssons historieskrivning – eller hotbild – ut.

I debattens andra fas fick Luthersson stöd, fast hans supportrar låter inte alls som Luthersson och inte heller som Bloom. Polemiken är nu mer inbäddad

och debattinläggen får form av en textanalysens historia eller av en tankemodell. Och just en tankemodell presenterar Anders Palm i sin replik. Palm är professor i Lund och har ägnat sig åt lyrik liksom åt forskningsområdet intermedialitet. Hans utgångspunkt är att ämnet litteraturvetenskap har förändrats radikalt under 1900-talet. Han antyder – eller insinuerar – att ämnet vill vara Kulturvetenskap, skrivet med versal, även om det inte heter så. Och kulturvetenskap, eller *cultural studies*, förbinder han med ett brett litteraturbegrepp. Litteratur i dag, säger Palm, rymmer "allsköns texter" (Palm 2001: 10). Själv vill han som objekt se texter som karakteriseras av litteraritet och estetiskt värde. Palms upprördhet, jag tror att det är befogat att tala om en sådan, handlar om hur eller att texterna används. Palm vill att texter skall utforskas "i sin egenskap av konst" (Palm 2001: 17) och då blir det, för honom, en styggelse om litteraturen, som han säger, "låter sig utnyttjas som exemplifikation och material för t.ex. ett psykologiskt, ett genusvetenskapligt, ett etiskt [...] studium" (Palm 2001: 16). Utan att Palm nämner några namn är det tydligt att hans kritik främst riktas mot Lisbeth Larsson.

Striden om litteraturbegreppet förs nu inte bara i debatter som denna. Den förs också på andra arenor och i vetenskapens vardagliga praktik, då avhandlingsämnen väljs och då den färdiga avhandlingen recenserar. Magnus Persson, som disputerade 2002, deklarerar i inledningen till sin avhandling att den, i förhållande till litteraturvetenskapen, fyller "ett tomrum" (Persson 2002: 13). Han understryker att hans teoretiska utgångspunkter finns inom forskningsfältet *cultural studies* och att han har valt att forska om *relationen* mellan populärkultur och finkultur. Detta framgår av den långa avhandlingstiteln, som lyder *Kampen om högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalets romanens förhållande till masskulturen och moderniteten*. I fokus står verk av tre nordiska författare: Jan Kjærstad, Peter Høeg och Kerstin Ekman. Alla tre hör till den 'höga' kulturen och alla går i dialog med en populärkulturell genre, nämligen deckaren. Särskilt Ekman är paradigmatisks: hon började som renodlad deckarförfattare, lämnade genren 1967 för att i stället skriva 'vanliga' romaner, för att 1993, med *Händelser vid vatten* återvända till deckargenren.

Persson är naturligtvis medveten om att hans avhandling skiljer ut sig i mängden. Så inleder han också med ett rejält avsnitt där han presenterar *cultural studies* ingående, ja, han inte bara presenterar utan också granskar kritiskt. Och så gör man om man vet att angreppssättet inte är mainstream, att ämnesvalet kan stöta på patrull.

Persson försvarar alltså sitt ämnes- och materialval och fakultetsopponenten i sin tur försvarar Perssons objektval. Opponent är Hillevi Ganetz som har forskat om populärkultur, hennes avhandling, med titeln *Hennes röster*, behandlar

svensk kvinnlig rocklyrik. Ganetz recenserar avhandlingen i tidskriften *Samlaren*, den mest prestigefyllda ämnestidskriften. Hon påpekar att Persson ägnar mest uppmärksamhet åt hur det höga uppsöker det låga, det vill säga, det är det höga som 'styr'. Även om Ganetz här andas kritik är hon positiv till projektet. Hon framhåller att det är viktigt att både "erkänna och analysera skönlitteraturens relation till populärkulturen" eftersom hon menar att det är "ett absolut villkor för att förstå dagens litteratur med kvalitativa anspråk" (Ganetz 2003: 327). Ganetz ställer sig alltså positiv till *cultural studies* som hon ser som en icke-fördömande forskningstradition, jämfört med Frankfurtskolans och Adornos kritik av masskulturen.

Låt mig botanisera vidare bland *Samlaren*-recensioner av populärlitteraturforskning. Yvonne Leffler, som själv har skrivit en avhandling om skräckromantik i svenska 1800-talsromaner, *I skräckens lustgård*, inleder en recension på följande sätt: "Det är sällan som svensk populärlitteratur intresserar forskarna. I synnerhet moderna svenska storsäljare är ett lite utforskat område inom svensk litteraturforskning." Boken i fråga är skriven av Lars Wendelius och den har titeln *Rationalitet och kaos. Nedslag i svensk kriminalfiktions efter 1965*. Wendelius undersöker närmare tre kriminalromaner skrivna av i tur och ordning Sjöwall & Wahlöö, Jan Guillou och Henning Mankell. Leffler framhåller att Wendelius gör "en seriös berättarteknisk och tematisk analys" (Leffler 1999: 227) och att han lyckas visa "att analyser av populär kriminalfiktions litteratur kan nå samma djup och komplikationsnivå som analyser av kvalitetslitteratur" (Leffler 1999: 229).

Ett inlägg i striden om litteraturbegreppet gör också Torsten Pettersson, professor i Uppsala. Han har samlat ett antal uppsatser om olika litteraturvetenskapliga problem och principfrågor i en volym som han givit titeln *Dolda principer. Kultur- och litteraturteoretiska studier*. I en av studierna avser han att ringa in litteraturbegreppet. Vad Pettersson vill är att skilja litteratur från icke-litteratur, som exempelvis journalistik. Med litteratur menar Pettersson "skönlitteratur" och det intressanta – ur mitt perspektiv – är att han framhåller att han använder denna term i vid bemärkelse. Litteratur kommer då att innefatta också populärlitteratur. I sin diskussion refererar Pettersson bland annat till Eva Hemmungs Wirténs undersökning av Harlequinböcker, en undersökning som han alltså självklart räknar till litteraturvetenskapen (Pettersson 2002: 116f). Pettersson visar således att han är för ett brett litteraturbegrepp. Pettersson spinner för övrigt vidare på samma tema några år senare, 2006, nu i ett debattinlägg i *Dagens Nyheter* under rubriken, och det uppmanande utropet, "Vidga litteraturens gränser!".

Anders Palm – samma Palm som jag nyss talade om – recenserar *Dolda principer* i *Samlaren* och han kommenterar just underrubriken. Han hävdar att

denna har till syfte att, som han säger, "visa fram honnörfrasen 'Cultural Studies', inskriven som ett tidstypiskt signalement på en litteraturvetenskap av idag som vill vara något mer än bara litteraturvetenskap" (Palm 2003: 422). Denna formulering klingar av en tidigare. Nu som då uttrycker Palm kritik av kulturstudier. Det vill säga Palm varierar här samma grundtanke som han förde fram i TFL-debatten om litteraturvetenskapen på 2000-talet. Man kan också säga att Palm för samma strid men på olika arenor och att också en recension har inslag av debattinlägg.

Hur är då mina exempel relaterade till *strid*?

Jag menar att vi kan se både Perssons och Ganetz motiveringar och försvar, Lefflers erkännssamma ord av Wendelius val av objekt liksom Petterssons självklara inkluderande av populärlitteraturen i sin begreppsutredning som *stridens ena sida*. Alla har som fond och förutsättning att detta slags litteraturval är ifrågasatt inom disciplinen. Skriver man om, exempelvis, Strindberg, motiverar man objektvalet med att just *den* aspekten eller just *de externa* av Strindberg är utforskade, att den eller de är en 'lucka', som nu ska fyllas. I svensk litteraturvetenskap, särskilt i avhandlingsrecensioner, talas det ofta om luckor som har fyllts. Att jag tog Strindberg som exempel är ingen tillfällighet. Nr 1 av TFL 2004 har Strindberg som tema och i inledningen konstaterar Göran Rossholm, själv Strindbergsforskare, att forskningen om just detta författarskap är "lika befäst som någonsin" och han nämner att nya verk är att vänta och att dessa kommer ur doktorandleden (Rossholm 2004: 3). Rossholm finner att upptagenheten vid Strindberg är i sin ordning.

Palms distanserade hållning till *cultural studies* liksom Lutherssons frontalangrepp utgör inlägg från *stridens andra sida*. Det är nämligen först när man ser *båda* sidornas inlägg som det blir tydligt att en strid är för handen. Att kartlägga striden inom ämnet innebär att kartlägga *vem är vem* inom litteraturvetenskapen, därav mina presentationer ovan. Forskarkollegor både apostroferas och kritiserar i, ibland, intrikata mönster.

Striden om litteraturbegreppet, eller striden mellan litteraturvetenskap och *cultural studies*, handlar om hur man ser på litteraturen. Inom litteraturvetenskapen prioriterar man den litterära texten som *mål*, medan man inom kulturstudier ser olika texter som *medel* eller som *yttringar*.

★

Jag har fokuserat en gränsstrid av vital betydelse för ämnets framtid och jag har valt några exempel, jag kunde ha valt både andra och fler. Jag har visat att två diametralt olika hållningar står emot varandra: den som utestänger och den som

bjuder in, den som värnar om gränser och den som vill vara gränsöverskridande. Själv är jag övertygad om att fasta gränser är en chimär, en omöjlighet och att litteraturvetenskapen har allt att vinna på att vara tvärvetenskaplig och gränsöverskridande.

Jag har talat i termer av *strid*. Strid kan måhända låta negativt, som ett tillstånd att beklaga. Själv ser jag det inte alls så. Som avslutning vill jag erinra om några ord av Kurt Aspelin. I en bok från 1975 säger han följande: "I forskningsmanhang har uttrycket 'blott hälsan tiger still' bara mycket begränsad giltighet. Larm och buller inom en vetenskap är sällan något negativt. Ty kontrovers och debatt är vetenskapens själva livsluft. [- -]." (Aspelin 1975/1982: 31) I denna anda vill jag betrakta strid och kontrovers.

Litteratur

- Aspelin, Kurt, *Textens dimensioner. Problem och perspektiv i litteraturstudiet*, Stockholm 1975/1982.
- Ganetz, Hillevi, *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*, Stockholm & Stehag 1997.
- , [orubr. rec.] Magnus Persson, "Kampen om högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten", *Samlaren* 2003, s. 322-327.
- Hemmungs Wirtén, Eva, *Global Infatuation. Explorations in Transnational Publishing and Texts. The Case of Harlequin Enterprises and Sweden*, Uppsala 1998.
- , "Desperately Seeking Spivak. Litteraturvetenskapens Subjekt och Objekt", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3-4 2000, s. 13-20.
- Larsson, Lisbeth, *En annan historia. Om kvinnors läsning och svensk veckopress*, Stockholm & Stehag 1989.
- , "The Ethical Turn", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3-4 2000, s. 60-64.
- Leffler, Yvonne, *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, Göteborg 1991.
- , [orubr. rec.] "Lars Wendelius, "Rationalitet och kaos. Nedslag i svensk kriminalfiktion efter 1965", *Samlaren* 1999, s. 227-229.
- Luthersson, Peter, "Humanioras blodförlust. 11 punkter i en paranoiakritik", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3-4 2000, s. 28-32.
- Palm, Anders, "Det heteronoma tillståndet", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 1 2001, s. 10-18.
- , [orubr. rec.] "Torsten Pettersson, Dolda principer. Kultur- och litteraturteoretiska studier", *Samlaren* 2003, s. 422-428.
- Persson, Magnus, *Kampen om högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, Stockholm & Stehag 2002.

- Pettersson, Torsten, "Att tolka det sanna. Dokumentärromanen som probersten för litteraturbegreppet", *Dolda principer. Kultur- och litteraturteoretiska studier*, Lund 2002, s. 111-132.
- , "Vidga litteraturens gränser! Ämnets kris kan bli början till något nytt", *Dagens Nyheter*, 10 april 2006.
- Rossholm, Göran, "Ännu en Strindbergbok. Inledning", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 1 2004, s. 3.

GENUSFORSKNINGENS GRÄNSER I ETT NORDISKT LITTERATURHISTORISKT PERSPEKTIV

Anna Nordenstam
Göteborgs universitet

I denna artikel vill jag diskutera den första större nordiska kvinnokonferensen, som ägde rum år 1975 och som hade namnet "feminology".¹ Hur uppkom idén till en konferens? Vilka var drivande i projektet och varför hette konferensen just feminology?

I Karin Westman Bergs eget bidrag i antologin *Textanalys från könsrollssynpunkt* om "Litteraturvetenskap och könsrollsvärderingar" används begreppet "feminologisk litteraturforskning", istället för kvinnolitteraturforskning, feministisk litteraturkritik eller "textanalys från könsrollssynpunkt" som var antologins titel, vilka är begrepp som vi kanske är mer vana vid, åtminstone i Sverige, vid den här tiden. Men vad betyder feminologisk litteraturforskning? Varför används detta begrepp 1976? Varifrån kommer det?

Någon enhetlig nordisk terminologi fanns inte heller då, utan olika begrepp var i rörelse: "analys från könsrollssynpunkt" (Sverige), "kjønnspolitisk litteraturanalyse" (Danmark, Norge) eller "feminist literary criticism" som man sade i USA, för att ta några tidiga exempel hämtade ur Westman Bergs förord till den viktiga antologin *Textanalys från könsrollssynpunkt*. (Westman Berg 1976: 8-9) Boken utkom 1976 och var redigerad av Karin Westman Berg, den svenska litteraturvetaren som så ofta kallats för kvinnolitteraturforskningens moder, och var ett av flera resultat från könsrollsseminariet i Uppsala. Seminariet hade startat hösten 1967, på initiativ av Westman Berg, och arrangerades under flera år som en studiecirkel i kursverksamhetens regi, eftersom det inte var möjligt vid denna tid att ha verksamheten vid universitetet. Könsrollsseminariet var redan från början ett tvärvetenskapligt forum, där litteraturvetenskap var en viktig del och Westman Bergs roll som koordinator, supporter och idéspredare kan inte underskattas. (Nordenstam 2005)² Westman Berg var en centralgestalt i kvinnoforskningssammanhang och som vi strax skall se också i arrangerandet av kvinnoforskningssammanhanget med namnet "feminology".

Konferensen 1975

Den första större tvärvetenskapliga (nordiska) kvinnokonferensen ägde alltså rum under några sommark dagar i juni 1975. Initiativet kom från Sverige, men konferensen kunde märkligt nog inte äga rum inom Sveriges gränser, inte heller i övriga Norden. Det kan tolkas som ointresse, men också ses som ett exempel på dolt motstånd mot kvinno/genusforskning vid den här tiden. Istället ägde symposiet rum i Holland vid det katolska universitetet i Nijmegen. Man kan fråga sig varför just där? Och hur gick det till?

Ett brev från Karin Westman Berg till konsthistorikern, då filosofie kandidat Anna Lena Lindberg från Lund daterat 7 juli 1974 ger en inblick i hur det hela började. Anna Lena Lindberg och Anita Göransson, då filosofie magister i ekonomisk historia och också hon från Lund, ville främja kvinnohistorisk forskning och tog initiativet till att ordna en konferens i ämnet. Det behövdes mötesplatser och diskussioner, men också en kartläggning över pågående projekt. I en anteckning kring konferensen skriver Lindberg att konferensens innehåll skulle kretsa runt:

- ”1. Metodologi (ämnesdiskussioner av metodproblem)
2. Resultatredovisning av forskning som redan är utförd.”

När konferensarbetet gick trögt kontaktade Lindberg och Göransson nestorn i Uppsala, Karin Westman Berg, och fick följande uppskattande brev till svar:

Kära Anna-Lena!

Tack för Dina rader!

Jag tycker ni ska söka både från Nordiska Kulturfonden och från Elin

Wägner-fonden till symposiet. Men borde det inte organiseras utifrån en neutral plattform för att kunna dra till sig folk med olika politisk bakgrund?

Vore det Kv. hist. arkiv den rätta institutionen att anknyta till? Ni kunde ju erbjuda era krafter till en symposiekommitté som organiserar det hela och så hade ni med en eller ett par utsedda av arkivet.

Du förstår vad mycket lättare att få pengar, om det gick i arkivets namn. Och så kunde man använda Göteborgs Universitetsbiblioteks tjänstebrevsrätt, eftersom arkivet är inordnat i biblioteket.

En annan idé är att knyta an till mitt ”könsrollsseminarium.” Då skulle man ansöka om medel på Kursverksamhetens papper och ha någon av dess sekreterare med i kommittén. Och så ha en liten arbetsgrupp med er, någon av mina bästa deltagare och så jag. Lokal skulle vi kanske kunna få på litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala.

Ja, hör av er igen, om hur ni tänkt er att lägga upp symposiet.

Varma hälsningar!

Karin Westman Berg

Det första förslaget att knyta konferensen till kvinnohistoriskt arkiv i Göteborg visade sig inte alls gå: ”Kvinnohistoriska arkivet har svarat nej, hörde jag av Asta [Ekenvall, en av grundarna till arkivet och fil. lic. i idéhistoria], och skjutit frågan till Qvist [Gunnar, kvinnohistoriker i Göteborg]. Han är nog inte tillräckligt intresserad av att ställa upp” står det i följande brev den 6 augusti 1974 skrivet av Westman Berg. Kvinnohistoriska arkivet tackade alltså nej och det visade sig också vara svårt att organisera någon konferens i Uppsala, där Westman Berg verkade. I slutet av juli 1974 deltar Karin Westman Berg i IASS-konferensen på Island och frågan löser sig genom hennes goda kontakter. I detta fall med den holländska svensklektorn Ragnhild ten Cate Silfwerbrand som deltagit i Westman Bergs Fredrika Bremer-projekt (som var en institutionalisering av de tidigare könsrollsseminarierna utanför universitetet) på 1970-talet. Cate Silfwerbrand var verksam vid Nijmegens universitet, där en kvinnodag om ”Feministisk kultur och vetenskapskritik”, i vilken Berit Ås medverkat, tidigare ägt rum. Nijmegen var ett progressivt universitet (Silfwerbrand 1975: 302). Sagt och gjort. Silfwerbrand reste hem till Holland och sonderade terrängen där, Westman Berg skrev brev till Lindberg och framlade alternativet.

Det blev Holland. I den enda uppsats som finns om konferensen, skriven av Cate Silfwerbrand och publicerad i vänboken *Kvinnor och skapande. En antologi om litteratur och konst tillägnad Karin Westman Berg* (1983), skildras det holländska universitetets goda vilja och några nyckelpersoners insatser. Det är en berättelse om framgång, men tangerar också ideologiska oenigheter. Den planerade nordiska tvärvetenskapliga kvinnokonferensen blir ett samarbetsprojekt mellan Skandinavien (främst Sverige, Norge, Danmark) och Universitet i Nijmegen som såg till att konferensen fick lokaler, sekreterarhjälp, ordnade föreläsare från Holland och Belgien och tillsatte en organisationskommitté. Nyckelpersonen i Holland var Cate Silfwerbrand. Hon kom på möten som arrangerades under hösten 1974 i Lund och under våren 1975 i Uppsala. I dessa deltog Lindberg, Göransson, Westman Berg och Åse Hiort Lervik, som Westman Berg tagit kontakt med. Till den nordiska organisationskommittén knöts också Mogens Brøndsted, Odense/Danmark, (även om hans roll inte var lika stor som de andras). Flera saker behövde lösas under året: ekonomin, föreläsare, ledare av arbetsgrupper, antal deltagare, konferensens namn och mål.

Svårigheter att lösa fanns angående namnfrågan och innehållet. Initiativtagarna från Sverige ville ha en tvärvetenskaplig konferens om kvinnohistorisk forskning. I det preliminära konferensprogrammet står målen formulerade:

- 1/ att öka intresset för kvinnohistorisk forskning;
- 2/ att stöda ämnets integration inom de humanistiska vetenskaperna

3/ att diskutera gemensamma metodproblem m.m.

4/ att framhålla behovet av arkiv- och biblioteksservice inom området.

Punkt 1 var oproblematiske. Däremot rådde oenighet om vilka vetenskaper som skulle stå i centrum på konferensen. Holländarna ville ha med naturvetenskap och inte knyta allt till humaniora och samhällsvetenskap, de nordiska arrangörerna pläderade för humanistiska ämnen och ämnen som socialhistoria, medan holländarna gärna ville ha mer sociologi. Punkt 3 och 4 var emellertid lättare att enas kring, däremot visade sig punkt 2 om integrationstänkandet inte helt okontroversiell. Och problematiken knöts också till konferensens namn och det omdiskuterade begreppet feminologi. Begreppet hade skapats av Nynne Koch, bibliotekarie vid det Kongelige bibliotek i Danmark, i samband med en utställning med samma namn om kvinnors situation i ett historiskt perspektiv och i samtidsperspektiv. (Hesselager 1972: 7) Koch definierade själv begreppet feminologi i utställningsrapporten, som: "studiet af kvindens situation i videste betydning og omfatter således både pro- og antifeminisme, både over- og undervurdering af kvinden, både historiske, politiske, psykologiske og filosofiske aspekter. Det er et skoleeksempel på et tværkulturelt ide-kompleks." (Koch 1972: 9, se även Larsen 1987: 63) Feminologi kom senare också att tolkas som en möjlighet att skapa en egen feministisk syn vilket innebar att man såg på samhället ur kvinnosynpunkt. För de svenska och norska konferensarrangörerna var aldrig ordet "feminologi" bekvämt. Ett av målen med den kvinnoforskningen, som Lindberg och Göransson drev, var just integrering i de olika ämnena och inte ett särskiljande. Det fanns alltså meningsskiljaktigheter bland arrangörerna och det rådde "prestige" i Holland, som Westman Berg skrev i ett brev daterat 14 januari 1975. Konferensens namn blev slutligen "feminology".

Först något kring ekonomin. En klar fördel var tidpunkten. 1975 hade utnämnts till det internationella kvinnoåret. Den skandinaviska gruppen – där Lindberg och Göransson var sekreterare, Westman Berg drivande och Åse Hiorth Lervik, professor i litteraturvetenskap – sökte medel från Nordiska kulturfonden. Medel beviljades, om än inte till allt, men det räckte till administration, resor och uppehälle för föreläsarna och ledarna för arbetsgrupperna. Övriga deltagare bekostade konferensen själv, vilket naturligtvis innebar att några tackade nej, särskilt doktorander. I något fall utgick ekonomiskt bidrag.

Symposiet ägde rum under tre dagar i juni 1975. Karin Westman Bergs inledande anförande om feminologi var offentligt. Hälften av de 98 deltagarna var från Skandinavien, 45 från Holland, 2 från Belgien och 2 från USA, däribland litteraturforskaren Cheri Register. Plenarföreläsningar hölls av exempelvis idéhistorikern Ronny Ambjörnsson, litteraturvetaren Pil Dahlerup, teologen Cat-

arina Halkes och Nynne Koch. Litteraturvetenskap hade en stark ställning under konferensen som en av fyra arbetsgrupper, men också med Karin Westman Bergs enda öppna föreläsning och med flera litteraturvetare bland arrangörerna (Silfwerbrand 1983).

Feminologi

En viktig diskussion fördes om begreppet feminologi också på konferensen. Begreppet är, som tidigare framlyfts, förbundet med nyckelfrågan kring integrering/segregering av ämnesområdet och har med gränser att göra. "It is necessary to find the boundaries of the area of feminology and how to integrate this field into a university program", skriver Ragnhild Silfwerbrand ten Cate i förordet till konferensrapporten 1975. Ytterligare en knäckfråga rörde feminologi som ett vetenskapligt begrepp. Några ansåg att feminologi inte kunde betraktas som en vetenskaplig disciplin utan ett kunskapsfält. Andra, som Koch, strävade efter att skapa ett eget ämnesområde. Karin Westman Berg talade i sin öppna och positivt mottagna föreläsning om avsaknaden av kvinnor i forskningen, i litteraturhistorieskrivningen och i undervisningen. Hon talade om behovet av att fylla kunskapsluckorna och åtgärda den sexism som förekom såväl utanför som innanför universiteten och om begreppet feminologi konstaterade hon diplomatiskt att det knappt alls användes i Skandinavien och att det fanns skäl därtill. Däremot var det populärt bland de holländska arrangörerna och Nynne Koch, som var med, tog i sin presentation, om än mer tydligt i andra senare sammanhang, ett klart ställningsstagande. Frågan var om det gick att bedriva kvinnoforskning inom de existerande disciplinerna och om man då skulle fortsätta använda rådande vetenskapsbegrepp eller något nytt som feminologi. Jytte Larsen betecknar Kochs inlägg på konferensen 1975 som något av ett paradigmskifte. (Larsen 1987: 63) Koch hade just satt fingret på en central och öm punkt, då hon vände sig emot den mer vedertagna terminologin som kvinnostudier och kvinnohistoria:

I must tell you that as long as you are using terms like women's history and women's studies you may work undisturbed, and people will think that your work is only an innocent hobby like stamp collecting or dressmaking. As long as the term women's history can be understood as only Herstory the subject field can creep into universities and libraries without any particular resistance from representatives for the established disciplines. (And perhaps later, when once established, coverage can be extended). It is quite another matter to use the term feminology, indicating the independence of the subject field and proclaiming a new image of the scientific landscape. Then you may meet bitter resistance from some people. (Koch 1975: 20)

Men många av kvinnoforskarna vid universiteten hade integrering som mål, stod på historiematerialistisk grund och vände sig emot feminologins a-historiska perspektiv (Koch 1987: 1, 7). I den gemensamma resolution, som konferensen avslutades med och som sedan skickades till ländernas regeringar och myndigheter, nämns emellertid inte ordet feminologi alls, utan resolutionen bär spår av tankegångarna kring just integrering. I resolutionen krävdes följande saker:

1. pengar till projekt, institutioner och enskilda forskare,
2. universitetskurser där kvinnoaspekter är med i alla discipliner
3. ett center eller expanderings av kvinnoarkiv, bibliotek etc.

När Karin Westman Berg beskriver litteraturforskning och könsrollsvärderingar i antologin *Textanalys från könsrollssynpunkt* året efter konferensen, 1976, tas däremot begreppet feminologisk litteraturforskning upp och förklaras på följande sätt:

1. Dess analyser av litteraturkritik och litteraturvetenskap kan fungera som en utgångspunkt för den kartläggning och debatt som föreslagits ovan.
2. Dess metoder för analys av implicita och explicita könsrollsvärderingar i texter bör ingå som självklara ingredienser i *all* textanalys, oberoende av textförfattarens kön eller textens tillkomsttid. (Kursiv AN.)
3. Dess inriktning på studiet av kvinnliga författare – med metoder som anpassats till dessa författares verk – bör följas upp. [...] Sådan forskning bör prioriteras från institutionernas och forskningsrådets sida tills kvinnliga författare är lika kända som manliga och tills studenternas tendens till maskulina preferenser vid val av uppsats- och avhandlingsämnen upphört. (Westman Berg 1976: 111)

Begreppet feminologisk litteraturforskning användes alltså inom litteraturvetenskapen som ämne runt 1975. Frågan är om det senare var i bruk i Sverige? Jag tror inte det. I Danmark levde begreppet kvar vid Det Kongelige Bibliotek och diskuteras i en rad artiklar i *Forum för kvindeforskning. Feminologi som fag og forskning* redigerad av Nynne Koch 1987.

Avslutning

Direkt efter IASS-konferensen skrev Karin Westman Berg om de livliga diskussionerna som könsroller i litteraturen väckt i ett brev daterat 6.8.1974 till Anna Lena Lindberg: "Tiden tycks nu vara mogen..." – mogen för en kvinnokonferens. Det var inte helt lätt – men det gick. Och som jag visat med konferens-

materialet var teoretiska begreppsdiskussioner viktiga inom den litteraturvetenskapliga genusforskningen då som nu.

Ämnet litteraturvetenskap står således i ständig förändring med nya teoretiska och metodiska utmaningar. Några är här för att stanna, andra försvinner i periferin för att senare kanske återkomma. Den feministiska litteraturforskningen har nu bedrivits i över 40 år och kan beskrivas som en "suksesshistorie" internationellt sett, för att tala med Irene Iversen. (Iversen 2002: 9) I Norden har genusforskningen, som vi säger i Sverige idag, varit ett sätt att öppna institutionella gränser och det har medfört nya perspektiv och synsätt på skönlitteratur och litteraturvetenskaplig forskning.

- 1 Tack till Anna Lena Lindberg som generöst bistått med material och samtal i Lund 20 juni 2006.
- 2 Artikeln är skrivet i anslutning till mitt pågående forskningsprojekt *Kön och vetenskap. Kvinnolitteraturforskningens framväxt i Sverige med utblickar i Norden mellan åren 1965-1985*, där könsrollsseminariet utgör en central del, liksom kvinnolitteraturprojektet, konferenser, antologibidrag och begreppsanalys m.m.

Litteratur

- Preliminärt program till konferensen *feminology 1975*. Karin Westman Berg brev 7.7.1974 och 6.8.1974 till Anna Lena Lindberg, Karin Westman Bergs arkiv, Kvinnohistoriska samlingarna, Göteborgs universitetsbibliotek.
- Hesselager, Lise, "Inledning", *Feminologi. Rapport om en utställning*, Lisa Hesselager & al., København 1972, s. 7-8.
- Iversen, Irene, "Inledning", *Feministisk litteraturteori*, Irene Iversen (red.), Oslo 2002, s. 9-63.
- Koch, Nynne, "Begreppet Feminologi", *Feminologi. Rapport om en utställning*, Lisa Hesselager & al. (red.), København 1972, s. 9-12.
- , "Folkeuniversitetet i København. Studieveiledning til liniestudiet i feminologi 1986/87", *Forum för kvindeforskning. Feminologi som fag og forskning*, 1987:1, s. 6-7.
- , "The Why, When, How and What of Feminology. (Supplement to Karin Westman Berg's lecture)", *Feminology. Proceedings of the dutch-scandinavian symposium on the development and the significance of interdisciplinary research into woman's position in society in the past and at present*, Ragnhild ten Cate Silfwerbrand & al. (red.), Nijmegen 1975, s. 18-20.
- Kvinnor och skapande. En antologi om litteratur och konst tillägnad Karin Westman Berg*, Birgitta Paget & al. (red.), Stockholm 1983.
- Larsen, Jytte "Feminologi – kvindeforskning – kvindevidenskab", *Forum för kvindeforskning. Feminologi som fag og forskning*, 1987:1, s. 62-76.
- Nordenstam, Anna, "Karin Westman Bergs könsrollsseminarium pionjäret 1967-68", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2005: 3-4, s. 55-65.

- Silfwerbrand ten Cate, Ragnhild, "Preface", *Feminology. Proceedings of the dutch-scandinavian symposium on the development and the significance of interdisciplinary research into woman's position in society in the past and at present*, Ragnhild ten Cate Silfwerbrand & al. (red.), Nijmegen 1975, s. 5-6.
- Westman Berg, Karin, "Inledning", *Textanalys från könsrollsympunkt*, Stockholm 1976, s. 7-10.
- , "Litteraturvetenskap och könsrollsvärderingar", *Textanalys från könsrollsympunkt*. Omtryckt i *Feministiska litteraturanalyser 1972-2002*, Åsa Arping & Anna Nordenstam (red.), Lund 2005, s. 25-47.

MÖTE

KÖN/GENUS, RAS/ETNICITET OCH KLASS
I KONSTRUKTION AV INVANDRAR- OCH
MINORITETSLITTERATUR

Satu Gröndahl
Uppsala universitet

I månadsskiftet juli-augusti 2006 blossade en häftig litteraturdebatt upp i svensk media. Folkpartisten Cecilia Wikström föreslog i en debattartikel att en svensk litterär kanon ska tas fram så att skolorna får riktlinjer om vilken skönlitteratur eleverna borde läsa. En rekommenderande lista på kvalitativt bra svenska böcker skulle skapas. Wikström menade att invandrarelever på detta sätt skulle få ett "litet verktyg" som kunde bidra till ökad integration (Wiberg 2006). Denna litteraturkanon skulle bestå av författare som Selma Lagerlöf, Vilhelm Moberg m.fl.

Stefan Jonsson kontrade med att påpeka att det folkpartistiska förslaget byggde på en tanke om invandrare och invandrarkulturer som homogena kategorier. På detta sätt "klumpar" man ihop vissa människor till ett samhällsproblem samtidigt som den svenska kulturen framställs som en universallösning (Jonsson 2006). Jonsson underströk att denna definition av svenskhet utgår ifrån en etnisk svenskhet, som inte inkluderar invandrare såtillvida de inte byter religion, namn, hudfärg och om man inte tränar bort "den där irriterande brytningen" (Jonsson 2006). Jonsson påpekade också att det redan finns en svensk kanon som lever sitt egna dynamiska liv, formulerad av litteraturkritiker och samhället i stort. Frågan om invandrarlitteraturens plats i den nutida svenska litteraturen togs också upp. Jonsson menade att det finns en stark tendens att definiera invandrarlitteratur enbart utifrån etniska grunder, likväl som det finns en tendens att utesluta invandrarförfattare ur litteraturens kanon.

Diskussionen om införandet av en litteraturkanon i skolundervisningen visar tydligt att den svenska språk- och kulturpolitiken ändrats under de senaste åren. Behovet av gemensamma symboler för ett multikulturellt Sverige har under de senaste decennierna uttryckts bl.a. i diskussioner om svenskan som en gemensam nämnare för alla medborgare och svenskans status i landet. Under samma tid har 'invandrarkultur' blivit en alltmer politiserad kategori som främst

hänsyftar till marginalisering och utanförskap. I och med Sveriges ratificering av Europarådets ramkonvention för skydd av nationella minoriteter och Europarådets konvention om regionala språk och minoritetsspråk år 2000 har det skett en diskursiv separation beträffande konstruktionen av invandrar- respektive minoritetskultur. De nationella minoriteternas (judar, romer, samer, sverigefinnar och tornedalingar) kultur och språk har officiellt definierats som en del av det svenska kulturarvet medan invandrarspråk och -kulturer inte tillskrivits något status eller specifikt skydd.

Intersektionalitet som utgångspunkt

I detta bidrag ska jag göra några reflektioner över hur invandrar- och minoritetslitteratur konstrueras och på vilket sätt kategorierna kön/genus, ras/etnicitet och klass kan användas i definition av dessa litteraturer, d.v.s. kommentera mitt material utifrån den intersektionalistiska teoribildningen. Även om definitionerna varierar kan intersektionalitet på ett grundläggande plan sägas stå för analys av maktrelationer. Det har understrukits att inriktningen avser utveckling av ett teoretiskt instrument för att analysera "maktens komplexa konstruktion utan att hamna i en ontologisk hierarkisering av ojämlikhet" (de los Reyes och Mulinari 2005: 125). Intersektionalitet avser att spränga gränser mellan etnicitetsstudier och könsanalyser och används som ett verktyg för forskare som vill undersöka "erfarenheter av ras- och klassmässig asymmetri och dess effekter på skapandet av kön som en differentierad kategori" (de los Reyes och Mulinari 2005: 27). Utgångspunkten är dock inte att mekaniskt addera undersökta kategorier som kön/genus, sexualitet, ras/etnicitet, nationalitet, klass, handikapp, ålder etc. utan att studera samverkan mellan dessa. Bland andra har Nina Lykke (2005: 8) understrukit det problematiska med additiv intersektionalitet där subjeksformationer och maktordningar som skapar dem analyseras som separata strukturer som "interagerar" men inte "intra-agerar".

Vilka konsekvenser följer av överfokusering på vissa kategorier i beskrivningen av invandrarernas och minoriteternas litterära delkulturer? Kan detta inom forskningen ge upphov till reduktionism som innebär att beskrivningen av materialet förblir ofullständigt och förlorar i trovärdighet? Debatten som förts i svensk media aktualiserar även frågan om hur *tid* som kategori påverkar synen på den nationella kulturen. Som bekant är en historisk beskrivning nära sammankopplad med vår uppfattning om nutida förhållanden, samtidigt som den ger implikationer om hur vi ser på framtiden. Med vilken historisk medvetenhet blickar vi in i framtiden och hur formulerar vi förutsättningarna för att definiera 'svenskhet' och den svenska kulturen framgent?

'Minoritetslitteratur' och 'invandrarlitteratur' förstås här som uttryck för olika intressegruppers intentioner och positioneringar snarare än begrepp som skulle syfta till specifika litteraturer med definierbara gränser och innehåll. Medan litteratur skriven av samer och sverigefinnar får exemplifiera konstruktionen av de nationella minoriteternas litterära institutioner behandlas invandrarlitteraturen på en mer generell nivå.

Placering av invandrar- och minoritetslitteratur i tiden

I presentationer av nordiska minoritets- och invandrarlitteraturer brukar man ofta påpeka att dessa litterära delkulturer fötts eller blivit alltmer synliga efter andra världskriget, i synnerhet under 1970- och 80-talet. Den tilltagande invandringen till Norden, i första hand till Sverige, bidrog utan tvekan till att även göra historiska minoriteter och deras kulturer synliga. Omvänt kan man säga att lokala rörelser, kvinnorörelsen och den etniska mobiliseringen bland historiska minoriteter med början från 1960-talet gav stöd åt invandrarnas organisering kring kulturella frågor.

Fokuseringen på minoritetslitteraturen som en produkt av det sena 1900-talet styrker dock bilden av den som historielös och av fragmentarisk karaktär. Litteraturhistorien för samisk och finsk litteratur i Sverige skulle framstå som betydligt längre och mer koherent om periodiseringen för dessa litteraturer skulle utgå ifrån grupperns historiska närvaro i landet i stället för vissa socio- och minoritetspolitiska ändringar under de senaste decennierna. Den finskspråkiga litteraturen i Sverige härrör från 1500-talet medan den samiska litteraturen kom igång under 1600-talet. Emellertid saknas i stort sett en beskrivning av dessa litteraturer i den svenska litteraturhistorien.

Att litteratur skriven av de 'ikonografiska' andra inte heller på ett självklart sätt ingår i det nationella litteraturkonceptet i Sverige kommer fram till exempel i användningen av begreppen 'invandrarlitteratur' och 'litteratur skriven av andra generationens invandare' (jfr Gilroy 2005). Båda begreppen har starka konnotationer till tiden och de hänsyftar på ny, 'invandrad' litteratur – som dock ofta är skriven av svenska medborgare födda i Sverige såsom Jonas Hassen Khemiri eller Johannes Anyuru. Genus- och minoritetsforskare har också påpekat att sättet att placera minoriteter, koloniserade folk, kvinnor eller andra underordnade grupper i tiden är paradoxalt. Å ena sidan presenteras dessa i ett historielöst vakuum, å andra sidan konstruerar man en bild av att de inte är ajour med tiden, d.v.s. att de är icke-moderna, traditionella, patriarkala och irrationella. Begreppen 'invandrarlitteratur' och 'litteratur skriven av andra generationens invandrare' hänvisar till en statisk och icke-definier-

bar tidpunkt där kulturskillnaden mellan oss och de andra rekonstrueras och upprätthålls.

Ett vanligt sätt att definiera invandrarlitteratur är att beskriva den genom vissa tematiska och stilistiska karaktäristika. Typiska teman för denna litteratur anses vara emigration, kulturmöten, alienation och klass- och rasmässig marginalisering. Språkliga karaktäristika beskrivs å sin sida ofta genom påpekandet att det finns en språklig hybridisering som kommer till uttryck i kodväxling, metalingvistiska kommentarer eller skildringar av språkmöten och flerspråkighet. Som Daniela Merolla och Sandra Ponzanesi (2005: 4-5) har påpekat utgör stilistiska former som bygger på hybriditet och teman i rumslig samt tidsmässig dislokation i själva verket en essentiell del av den moderna litteraturens kärna. Begreppet invandrarlitteratur torde därför kunna anses vara redundant.

Den sverigefinska litteraturen – klass och maskulinitet?

Av de svenska invandrarlitteraturerna är det den sverigefinska litteraturen som kanske tydligast beskrivits och analyserats i förhållande till kategorierna klass, maskulinitet och nationalitet. Utgångspunkten kan tyckas vara självklar om man betänker det faktum att majoriteten av sverigefinnarna kom till Sverige som arbetskraftsinvandrare och att deras hemland är en relativt ung stat. Emellertid ändrades sverigefinnarnas klasstillhörighet snabbt efter deras ankomst till Sverige. Medan andelen finländare som arbetade inom industri och gruvnäring var över 60% under 1970-talet, hade denna siffra sjunkit till 40% redan i mitten av följande decennium. Idag arbetar sverigefinnar i alla slags yrken och denna minoritet kan knappast längre karaktäriseras genom hänvisningar till en lägre klassbakgrund.

Intressant nog har den sverigefinska litteraturen flitigt beskrivits som en arvtagare till arbetar- eller proletärförfattare som var verksamma i Finland från slutet av 1800-talet och fram till andra världskriget, samtidigt som dess stilideal har relaterats till den s.k. breda epiken i finsk litteratur. Den breda epiken anses vara signifikant för den finska litterära institutionen och dess roll i nationsbildningsprocessen i Finland. Man kan utan tvekan säga att de karaktäristika som den sverigefinska litteraturen beskrivits med återger den som en klassbunden och ålderdomlig litteratur vars stilideal är otidsenliga jämfört med dagens estetiska normer. Den framställda prototypen för en sverigefinsk författare är en man med arbetarbakgrund, något som är tydligt både i litteraturhistoriska översikter och vetenskapliga undersökningar (jfr Jokinen 1997; Vallenius 1998). Allt som oftast är det Antti Jalava som med sina romaner om missanpassade och alkoholiserade huvudpersoner får figurera som den arketypiske sverigefinska författaren.

Marginalisering och alienation är genomgående teman för till exempel Jalavas romaner *Jag har inte bett att få komma* (1976), *Asfaltblomman* (1980) och *Sprickan* (1993). Den nyanserade skildringen av en sverigefinsk familjs öden i Susanna Alakoskis debutroman *Svinalängorna* (2006) kan ses som ett medvetet försök att dekonstruera bilden av den sverigefinska minoriteten ur ett genus- och makt-perspektiv. Även om förhållandena för Alakoskis familj i miljonprogrammets förort är hårda och barnen far illa på grund av föräldrarnas alkoholmissbruk lyckas romanen förmedla både värme och hopp inför framtiden. I synnerhet är det kvinnorna som framträder som starka och analytiska karaktärer i romanen. Det återstår att se på vilket sätt denna nyare produktion-påverkar konstruktionen av den sverigefinska litteraturen.

Skulle man ha fokuserat genremässigt annorlunda samt uppmärksammat kvinnliga författare skulle den övergripande bilden av den sverigefinska litteraturen inkludera modern och experimentell lyrik, samt verk som vänder sig till en bredare litterär publik. Ett flertal av de litterärt kvalificerade kvinnliga författarna (t.ex. Tuija Nieminen Kristofersson, Arja Uusitalo, Nina Kaltiala) inom denna grupp har medelklassbakgrund och i högre utsträckning än sina manliga kollegor högskoleutbildning. Frånvaron av kvinnliga författarskap och genusaspekter i forskningen och översikter har bidragit till bilden av den sverigefinska litteraturen som en ålderdomlig och stagnerad litterär institution. Man skulle kunna säga att forskningen om den sverigefinska litteraturen fortfarande kring millennieskiftet 2000 återspeglade den tidigare invandrar- och minoritetspolitikens utgångspunkter i Sverige under 1970-talet, då invandrare definierades snarare utifrån deras nationalitet än utifrån en speciell etnicitet.

Forskningen om den sverigefinska litteraturen kan ses som ett exempel på hur man (re)producerar ett statiskt subjekt som förstås som essentialistiskt till sitt väsen och vars kännetecken blir stagnation och tillbakablickande. Sammanflätningen av maskulinitet och klass intervenerar med en imaginär nationsbildningsprocess som sker utanför den aktuella, moderna (svenska) statens ramar. Den sverigefinska litteraturen har, liksom många andra invandrar- och minoritetslitteraturer, i forskningen skildrats som en delkultur som faller utanför den dynamiska och linjära tidsuppfattningen som varit typisk i beskrivningen av de västerländska nationalstaternas moderna projekt.

Etnicitet och genus som emancipatoriska projekt

Vuokko Hirvonen (1999: 33) har påpekat att Edward Saids framställning av västvärldens förhållningssätt till Orienten med fördel kan tillämpas på tidigare lap-pologistudier i vilka samerna studerades av vetenskapsmän, präster och statliga

tjänstemän som representerade storsamhällets kunskapssyn. Den samiska kulturen betraktades som exotisk, och beskrevs som icke-modern, bakåtsträvande och patriarkal. Samerna ansågs inte vara kapabla till att producera högtstående litterära genrer såsom epos, samtidigt som deras befintliga muntliga tradition ansågs vara avvikande i förhållande till den gängse (västerländska) genreuppdelningen. Till skillnad från den sverigefinska litteraturen har den samiska litteraturen så sent som under 1990-talet beskrivits genom hänvisningar till kategorin ras (Rantonen och Savolainen 2002: 79). Under det senaste decenniet tycks det emellertid ha skett ett paradigmskifte inom samiska studier. Idag tycks det snarare vara norm än undantag att utgå ifrån den samiska erfarenheten, den samiska synen på världen och samiska definitioner på den egna kulturen (jfr Kulonen, Seurujärvi-Kari och Pulkkinen 2005: 5-6).

I samband med de ändrade utgångspunkterna för kunskapsproduktionen inom samiska studier har ett antal samiska litteraturhistorier producerats (t.ex. Gaski 1998, Lehtola 1999). Det är symptomatiskt att den samiska litteraturvetenskapen konsekvent börjat beskriva dagens samiska litterära institution i termer av en delkultur mellan *tradition* och *det moderna* (Gröndahl under utg.). Detta kommer till uttryck genom att man betonar till exempel den muntliga traditionens del i skapandet av modern samisk litteratur, genom att definiera den samiska litteraturens genrer utifrån samernas egna berättartraditioner etc. Genom denna dialektiska syn på historien har man bildat en syntes mellan den historiska tiden och nutiden, samtidigt som det naturligtvis också implikeras att den samiska litteraturen kommer att ha möjligheter att fortleva och utvecklas i framtiden. En inte oväsentlig del av denna dynamiska bild har skapats genom införandet av genusaspekter i forskningen. Författare som Rauni Magga Lukkari, Synnøve Persen och Stina Inga har analyserats ur genusperspektiv. I och med att kvinnliga författarskap har lyfts fram och gjorts relativt synliga inom den samiska litteraturvetenskapen har man kunnat framställa denna litteratur som en modern och medveten uttrycksform som representerar de västerländska nationernas jämställdhetstänkande. Det är i synnerhet Hirvons avhandling *Saamenmaan ääniä: Saamelaisen naisen tie kirjailijaksi* (1999; 'Röster från Samelandet: Den samiska kvinnans väg till författarskap') och hennes övriga studier som bidragit till att framställa den samiska litteraturen ur ett genusperspektiv.

Från maktojämlighet till emancipation

En presentation av och forskning kring invandrar- och minoritetslitteratur ger talrika exempel på hur politiska och vetenskapliga centra gör anspråk på uni-

versell kunskap. Vissa delkulturer placeras utanför nationens historiska tid såväl som dess nutid och därmed naturaliseras invandrar- och minoritetskulturers subordinära position. Cecilia Wikströms allmänna svar på frågan om varför det behövs en nationell litterär kanon vittnar om en i grunden monokulturell syn på det svenska samhället: "För att vi tillsammans ska kunna skapa en framtid för vårt land och för vårt folk – att minska segregationen, minska utanförskapet, och göra oss till ett folk som har ett gemensamt mål." (Wiberg 2006) Det problematiska ligger i att *vi*, *vårt land*, *vårt folk* och de utvalda författarna implicit och explicit definieras som vita, etniska svenskar och att integreringen avses gälla invandrare.

Emellertid konstrueras de historiska minoriteternas litteratur ur något andra utgångspunkter än 'invandrarlitteratur'. Det tycks uppenbart att det pågår en ny subjektformulering i beskrivningen av den samiska litteraturen. Kategorierna kön/genus och ras/etnicitet uttrycker snarare en emancipatorisk utveckling än en rasifierad sådan. Däremot finns det en stark tendens att beskriva den sverigefinska litteraturen genom kategorierna nationalitet, maskulinitet och klass samt placera denna litteratur i en begränsad historisk tidsperiod. Eventuellt upplevs 'sverigefinskheten' vara så nära den normativa 'svenskheten' att litteratur skriven av sverigefinnar snarare anses representera den svenska arbetarklassen än en specifik etnisk grupp. Genom kategorierna ras/etnicitet, kön/genus och klass kan man med andra ord ge uttryck för olika makt- och statusförhållanden samt olika möjligheter att ingå i en nationell kulturgemenskap med bibehållen särart.

Litteratur

- Alakoski, Susanna, *Svinalängorna*, Stockholm 2006.
 Gaski, Harald, *Skriftbilder. Samisk litteraturhistoria*, Karasjok 1998.
 Gilroy, Paul, "A Cat in a Kipper Box, or The Confessions of a "Second Generation Immigrant", *Migrant Cartographies. New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*, Sandra Ponzanesi & Daniela Merolla (eds.), Oxford, 2005, pp. 79-92.
 Gröndahl, Satu, "Mellan tradition och modernitet? Litteraturhistoriska aspekter på samisk litteratur", *Váimmus äegan sániid*, Lars-Gunnar Larsson (red.), Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur, Uppsala under utg.
 Hirvonen, Vuokko, *Saamenmaan ääniä. Saamelaisen naisen tie kirjailijaksi*, Helsinki 1999.
 Jalava, Antti, *Jag har inte bett att få komma*, Stockholm 1976.
 —, *Asfaltblomman*, Stockholm 1980.
 —, *Sprickan*, Stockholm 1993.
 Jokinen, Maijaliisa "Sverigefinska kultursträvanden", *Finnarnas historia i Sverige 3*, Jarmo Lainio (red.), Stockholm 1997, s. 379-424.
 Jonsson, Stefan, "Litteratur som gränsvakt", *Dagens Nyheter* 1.8.2006.

- Kulonen, Ulla-Maija, Seurujärvi-Kari, Irja & Pulkkinen, Risto, "Introduction", *The Saami. A Cultural Encyclopaedia*, Ulla Maija Kulonen, Irja Seurujärvi-Kari & Risto Pulkkinen (eds.), Helsinki 2005, pp.5-6.
- Lehtola, Veli-Pekka, "Saamelaisten muuttuvat identiteetit ja kirjallisuus", *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*, Helsinki 1999, s. 236-243.
- Lykke, Nina, "Nya perspektiv på intersektionalitet. Problem och möjligheter", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2-3 2005, s. 7-18.
- Merolla, Daniela and Ponzanesi, Sandra, "Introduction", *Migrant Cartographies. New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*, Sandra Ponzanesi & Daniela Merolla (eds.), Oxford, 2005, pp.1-52.
- Rantonen, Eila & Savolainen, Matti, "Postcolonial and Ethnic studies in the context of Nordic minority literatures", *Litteraturens gränsland. Invandrar- och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv*. Centrum för multi-etnisk forskning, Uppsala Multiethnic Papers 45, Satu Gröndahl (red.), Uppsala 2002, s. 71-94.
- de los Reyes, Paulina och Mulinari, Diana, *Intersektionalitet. Kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*, Malmö 2005.
- Vallenius, Erkki, *Kansankodin kuokkavieraat. II maailmansodan jälkeen Ruotsiin muuttaneet suomalaiset kaunokirjallisuuden kuvaamina*, Helsinki 1998.
- Wiberg, Caroline, "Folkpartist vill skapa en svensk litteraturkanon", *Upsala Nya Tidning* 27.7.2006.

VOICING THE HOPES AND FEARS OF REFUGEE WOMEN IN HENNING MANKELL'S NOVEL *TEA-BAG*

Eila Rantonen
University of Tampere

The depictions of the refugee experience and the stories that deal with losses suffered in migration are not very common in mainstream of Nordic fiction. In this light, Henning Mankell's *Tea-Bag* (*T*: 2001) is a challenging novel since it tells about refugee women in Sweden. It contrasts the viewpoints of a Swedish middle-aged male poet, Jesper Humlin, with the Iranian Leyla, the (possibly) Nigerian Tea-Bag and the Russian Tanja.

Generally in postcolonial theories, the thematics of border is connected to the migrant experience. For this reason, *Tea-Bag* may fit the idea of border art that attempts to generate an intercultural dialogue and cultural spaces for others. It also has elements of transnational literature addressing issues facing diasporic cultures (Seyhan 2001: 6, 10). The novel articulates the postcolonial discussions of borders that are within persons and communities, as well as in discourses and geopolitical spaces (Bromley 2000: 2). For example, Humlin's thoughts about immigrant neighbourhoods are characterised with the vocabulary of borders: "Det var som om han utan att ha märkt det hade passerat en osynlig gräns och plötsligt befann sig i ett annat land. Människorna han såg på torget var totala främlingar. Deras hudfärg, deras ansikten, deras kläder." (*T*: 60)

Tea-Bag is arranged into distinct episodes that recount Humlin's everyday concerns and the italicised passages, where Tea-Bag, Tanja and Leyla address their life-stories in the first person to Humlin. Significantly, the use of embedded life-stories is an interesting literary device that also serves to create an ethical dimension of the novel. The foregrounding of female characters in *Tea-Bag* brings forth a salient issue in postcolonial feminism: How to represent invisible and subordinated women? The refugee women, with no official status, resemble the marginalised class of women that Spivak (1996: 289) has envisaged in the figure of the "disenfranchised women" or "gendered subaltern", who are outside official national public discourses. *Tea-Bag* gives shape to the plural and fractured voices of women struggling for survival.

In the following, I will explore what kind of narrative choices are used in the depiction of Tea-Bag, Tanja and Leyla. What kinds of voices and spaces are the female characters given in the novel? Through what kind of narratives do they voice their personal histories and survival stories? I will investigate the links among the technical choices of the narrative, the positioning of the characters and the ethical situations represented in the novel. My analysis concentrates specifically on the two ethical dimensions that are related to 1) narrational ethics that is associated with the telling and 2) representational ethics that is associated with the "fictionalising person" or creating a character (Phelan 2005: 22). For example, the positioning of characters indicates ethical commitments and the values expressed in the text. It is also connected to the ethical structure in the novel. The concept of "position" is an important tool in the investigation of the ethical dimensions of the narrative since it combines "being placed in" and "acting from" an ethical location. Ethical positions result from the interactions of ethical situations such as how the characters behave and judge others. The ethical situation of the narrator in relation to the telling, to be told, and to the audience is also significant (Phelan 2005: 21–23). These ethical dimensions will be explored in the postcolonial context.

Camouflaged selves and exposed life stories

Humlin meets the refugee women at his poetry reading session in Gothenburg. Consequently, he decides to start to teach them creative writing. The narrative suspense of the novel revolves, in particular, around women's life-stories with delayed information and changing storylines. Some parts of their elliptical stories are presented as "white lies" that are later reversed in the narration. For example, Tanja reports at first that she crossed the Baltic Sea by rowing boat, but later changes the story. In *Tea-Bag* refugee women use the rhetoric of omissions as a survival technique in order to avoid extradition.

The novel constitutes a great contrast between the comical and satirical mode dealing with Humlin's petit-bourgeois concerns compared with the episodes where the women tell their painful stories. There the reader notes a decisive change of narrative perspective and style as the stories differ from the tone of other parts of the text. These passages are italicised and written in a serious and lyrical mode. Italics even distinguish changes in vocabulary and syntax in the narration. For example, Tea-Bag's story conveys elements of lyrical language:

Hur lång tid jag tillbringade i det där lägret vet jag inte. Kanske var det många år, kanske var jag egentligen född där, stranden utanför staketet kanske var det

lakan där min nyfödda kropp för första gången kände mark och jord och sand. Jag vet inte hur länge jag var där, och det är någonting jag heller inte vill veta. Men till slut, en morgon när min förtvivlan var större än tidigare, gick jag ner till stängslet och slängde alla stenar, såg hur de spreds ut som en solfjäder av förlorade dagar och nätter och sedan sköljdes bort av vågorna. (T: 118)

Significantly, by using different narrators and shifting modes between comic and tragic events, the book succeeds in making a position where the reader can empathise both with Humlin's and the women's perspectives, although the larger textual space is otherwise devoted to the airing of Humlin's everyday concerns.

The novel starts with the foregrounding of Tea-Bag's thoughts in the refugee camp on the Spanish coast. By contrast, the parodical episodes involving Humlin's selfish thoughts stand out more clearly against this background. Gradually, Leyla and Tanja also occupy the narrative space. At first they remain silent, but their personal life-stories are finally given a voice.

Leona Toker (1993: 20) has asserted that the co-presence of the undramatised third-person narrative and of first-person narratives in the same work can be perceived as the "insertion" of the latter into the former, as if the third-person narrator had access to the minds or the written or oral narratives of the characters. In the first-person passages, however, the cognitive privilege of this authorial narrator is limited to the information available to the focalisers. In the novel, Tea-Bag, Leyla and Tanja serve as first-person narrators who address their stories to Humlin. As a recipient of their stories, Humlin has the cognitive privilege related to the women's stories. However, Tea-Bag's perspectives presented in the third person subvert Humlin's central position. Both Tea-Bag's and Humlin's thoughts are depicted. In this way they are given equal narrating positions. By these means, Mankell has constructed two protagonists that equally occupy in the foreground: a Western and a non-Western main character, with whose perspectives the reader can empathise. In the Swedish protagonist, the reader may recognise the familiar racist attitudes that the Western reader herself/himself assumes or takes an ironic detachment from. Yet the reader can also empathise with the non-Western protagonist, Tea-Bag, through the detailed depictions of her thoughts. This formal device serves as an ethical act since it gives Tea-Bag a prominent space and role in the novel. In the construction of female characters, women's sense of self is depicted within a context of deeper care for others. By this, Mankell may have wanted to stress Humlin's selfishness and isolated masculine selfhood.

In the novel the women testify how their bodies were violated and oppressed. For instance, Tea-Bag had to witness various atrocities in her home country and she was raped during her escape. On her behalf, Tanja, the victim of traffick-

ing in women, describes how she was forced to work in the brothel in Tallinn, whereas Leyla testifies about her sister Fatti, whose face was disfigured because her husband had thrown acid on her when she wanted a divorce. For them encountering a Swedish male means a risk, as Humlin notes, too: "Hon erbjuder mig sitt liv som ett pussel, tänkte han. Försiktigt ger hon mig bit efter bit, för att söka sig fram, aldrig vända ryggen mot mig, aldrig utsätta sig för risken att jag ska förråda henne." (T: 205)

However, in exposing their life-stories, Tea-Bag, Tanja and Leyla translate their traumatic experiences into a testimony. According to trauma theories, the recovery of the victim involves overcoming silence to bear witness to what happened. It means that the victim produces a narrative of the traumatic events (Kacandes 2001: 91). The story level of *Tea-Bag*, depicts the difficulties in communicating painful events. The women also are afraid of the consequences of their exposure: "Tea-Bag avbröt sig tvärt, som om hon plötsligt ångrat det hon sagt, att hon förrått sig själv och sina hemligheter." (T: 124) This brings to mind Emmanuel Levinas's (1981: 48) ethics, where he emphasises the verbal act of exposure in encountering the other. Yet it is also risky uncovering of oneself, the breaking up of inwardness and the abandoning of all shelter, exposing oneself to trauma and vulnerability.

Nevertheless, the women want to tell their painful stories. Their ultimate wish to be listened to brings to mind the psychoanalytical theories and trauma theories that emphasise the healing power of self-narratives and stress the importance of a sympathetic listener to promote the individual's ability to revisit the traumatic event and create a narrative about it (Kacandes 2001: 36, 96, 99). Narrating experiences is also a significant device for preserving memory and identity. By these means, the novel shows how the subjected become the subjects of their own narratives.

Encountering the other and speaking for the other women

The women's life-stories in the novel raise the question of how to deal with other people's experiences in a respectful way? Similar problems have been, for example, confronted by anthropologists and ethnographers, when making people's experiences an object of their studies. Although Humlin listens to the stories, he further plans to use these as a subject of his novel. These plans come close to the idea of consuming and objectifying other people. As Humlin admits: "I förhållande till Tea-Bag, Tanja och Leyla kände han sig plötsligt som en ficktjuv. På samma sätt som Tanja plockade till sig mobiltelefoner rafsade han ner deras berättelser i sina fickor." (T: 320)

Especially within postcolonial feminism the ethical issue of "speaking for" has been debated. As Spivak (1988: 150) has famously asserted, Western women should ask: Can we speak for the other woman? In a similar vein, Humlin wonders if it is right to write about these women, whose reality is inaccessible and strange to him. Here is underlined the male writer's self-centredness: "En spännande berättelse från underjorden. – Deras berättelser, sammanflätade till en roman där jag är huvudperson." (T: 218) The ethical issues are also fabricated in the form of dialogue. For example, the issue of "speaking for" is addressed in Humlin's discussions with his publisher: "– Jag tror inte dom klarar att skriva sina egna historier. Varför håller du på med dom då? Jag försöker locka ur dom deras upplevelser och erfarenheter. – Det där låter för mig som om du föll på att stjäla något. – Du stjal deras berättelser." (T: 222)

The encounters in the novel evoke Levinas's idea of responsibility that involves recognition of the other. It is realised as a response to the other. Concretely acts by which one recognises the other, are acts of exposing and giving of one's very substance to another (Lingis 1981: xiii; Levinas 1981: 11–12) Thus, speaking and listening makes it possible to open oneself to the other's experience. Dialogue also prevents the assimilation of the other's horizon into one's own (Seyhan 2001: 6). For instance, Tea-Bag refuses to be framed and packaged merely as an anonymous refugee. Already at the beginning of the novel, she performs an act of resistance during the interview, where a Swedish journalist is making a reportage on her in the Spanish refugee camp: "Journalisten: Vi gör ett reportage om flyktingar. "Människor utan ansikten" kallar vi det. [–] – Tea-Bag: Jag har ett ansikte." [–] – Jag vill inte tala med dig, sa hon. Inte förrän du har bett om ursäkt för att du påstod att jag inte har något ansikte." (T: 19–20) Here Tea-Bag's proclamation of her right to have a face brings to mind Levinas's views. For him, the ethical relation is concrete and personal. He regards responsibility as a command that does not only designate a being to act, but is constitutive of subjectivity as such. This imperative is articulated in the face of the other, which should not be denied. Responsibility is the response to the imperative addressed in the concrete act of facing as appealing and contesting. (Lingis 1981: xiii; Levinas 1981: 11–12) Indeed, Tea-Bag resists her faceless position and the journalist's intention to use the interview as a one-way process. Instead, she demands a dialogue in which the privileged position of the "questioner" could be exchanged. In this way, she wants to abolish the hierarchical separation between the interviewer and the interviewee and create an ethical dialogue between them.

In contrast, Humlin's motives turn out selfish, since he does not seem to show any deeper interest in the personalities of these people for their own sake.

Instead, he often blatantly estimates how convenient a tool their life-stories present for his own writing project. Even in the final chapter, when Humlin seems to perform an unselfish act by taking the women to hide in his mother's home, he ends up making this benevolent gesture as a public show. Eventually, behind the girls' back, he contacts the media to make a report on these underground women. They feel betrayed as it is dangerous for them to be publicly photographed or interviewed. Finally, Tea-Bag forcefully disapproves of Humlin's behaviour:

Det är slut, sa hon, Jag kom hit till det här landet för att berätta min historia. Nu har jag gjort det. Ingen lyssnade. [--] Du hörde inte min röst. Du hörde bara din egen. Du såg inte mig. Du såg bara en person som föddes ur dina egna ord. (T: 326)

Jag överlevde, jag slukades inte av havet och förräderiet, fegheten och girigheten. Jag mötte en man som vajade som en palm och sa att det fanns människor som ville höra min historia och låta mig stanna i det här landet. Men jag har inte träffat de människorna, jag ger alla jag möter mitt leende men vad får jag tillbaka? Jag trodde han skulle möta mig. Men ingen mötte mig. (T: 328)

Thus, Tea-Bag's comment brings to mind Levinas's idea of "encountering" and Spivak's (1996: 292) famous assertion "the subaltern cannot speak". This means that, when the marginalised women make an effort to the death to speak, they are not heard. Indeed, the novel's ethical dimension is connected to the responsibilities of listening that Humlin ultimately neglects. Instead, by proper listening Humlin would have become an ethical subject. Unfortunately, his responses, "answering the other" are connected to his idea of using the women's stories solely for his own calculating purpose.

Hence, when observing the voicing and positioning of the characters, we notice some significant devices in framing the narrative space of the female characters. The lyrical and serious conveyed in the depiction of female characters also advocates the respectful stance. Moreover, women are presented as more ethical in their relation to other people. By telling their own stories, the women want to testify to other people's suffering as well. In contrast, the reader can adopt an ironic detachment in those episodes depicting Humlin's ethnocentrism. By placing Tea-Bag's subjectivity in the prominent parts of the narration, at the beginning and at the end of the novel, Mankell has given the first and the last word to Tea-Bag. Initially, she came to Sweden as she wished someone there would be interested in hearing her life-story. Unfortunately, the book ends with

Tea-Bag's pessimistic words, where she claims that, in the end, no one listened to her and she has to move on.

Conclusion

Tea-Bag includes ironic comments on the popular expectations of the Western reading public. For example, Humlin aspires to write a social realistic novel dealing with migrancy. Yet, both his mother and publisher suggest that, instead of a documentary novel, he ought to write a romantic love-story between a Swedish writer and a beautiful foreigner. Indeed, the role of the Western writer is presented in the novel in an ironic light. This is achieved by contrasting the views of the narcissistic male writer with the marginalised women, who want to get their experiences voiced and written. These ironic juxtapositions can be detected both at the thematic and compositional levels of the novel. The target of this irony is to deconstruct and recontextualise the prominent role of the Western male (Mankell included) writer in the multicultural and postcolonial situation. Consequently, the novel conveys an allegory of the emerging Third World and diasporic women's writing as a challenge to the central position of the Western mainstream writing.

In the postcolonial situation, many novels and autobiographies have been written in collaboration between a non-Western migrant and a European writer. The continuing postcolonial debate concerned who has right to speak for and write for other people is linked to the wider context of debates about social responsibility, cultural proprietorship, aesthetic freedom and the relations of power. In book marketing, paratextual traces in postcolonial texts may render the process of cultural production visible. For instance, front and back cover, blurbs and epigraphs indicate a tension between what the text says and what its role is in book marketing. Books may be advertised as a direct access to life-experience, but this may be dispelled elsewhere in the layering of a novelistic discourse. (Huggan 2001: 164-166, 173-175) For example, the references to authenticity convey the illusion of immediate access to other people's life-experiences. Here, we can point out the paratextual level of *Tea-Bag*, too. The novel is framed by a brief postscript, where Mankell announces that the characters exist in real life: "Detta är en roman. Men Tea-Bag existerar i verkligheten. Liksom Tanja och Leyla." (T: 330) Thus, the insistence that the text should be read as a 'true life story' also posits a claim of authenticity in the marketing of *Tea-Bag*. In contrast, on the thematic level of the novel, *Tea-Bag* demonstrates how the co-operation may have devastating consequences because of the hierarchical situation, where the experiences of the marginalised people may become deployed as a resource

for other people's needs and ends. By his literary choices in *Tea Bag*, Mankell illuminates the ethical dilemma concerning the role of the writer: when imaging and transmitting other people's stories, s/he also may be consuming them.

Works cited

- Bromley, Roger, *Narratives For a New Belonging. Diasporic Cultural Fictions*, Edinburgh 2000.
 Huggan, Graham, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London & New York 2001.
 Kacandes, Irene, *Talk fiction. Literature and the Talk Explosion*, Lincoln & London 2001.
 Levinas, Emmanuel, *Otherwise than being or Beyond Essence*, trans. Alphonso Lingis, The Hague et al. 1981.
 Lingis, Alphonso, "Translator's Introduction", Emmanuel Levinas, *Otherwise than being or Beyond Essence*, The Hague et al. 1981, pp. xi-xxxix.
 Mankell, Henning, *Tea-Bag*, Stockholm 2001.
 Phelan, James, *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca & London 2005.
 Seyhan, Azaze, *Writing Outside the Nation*, New York 2001.
 Spivak, Gayatri, *In Other Worlds. Essays in Cultural Poetics*, New York 1988.
 —, *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Donna Landry & Gerald MacLean (eds.), New York 1996.
 Toker, Leona, *Eloquent Reticence. Withholding Information in Fictional Narrative*, Kentucky 1993.

INVANDRAREN – FRÄMLINGEN – NEGERN: KONSTRUKTIONER AV UTANFÖRSKAP

Anne Heith

Umeå universitet

Gränsdragningar mellan det som framställs som svenskt respektive icke-svenskt kan uppfattas negativt. Men bilden är inte entydig. Gränsdragningar kan också ses som ett hävdande av en grupps språk, historia och kultur. De kan också fungera som motstånd mot element i en dominerande grupps kultur.

Invandraren i litteraturkritiken

I mottagandet av litterära texter är det inte ovanligt att författare kategoriseras utifrån etnisk bakgrund och biografi, t.ex. genom att prefixet "invandrar-" används (Gröndahl 2002: 38-39). Genom detta skapas en särskild grupp av invandrarförfattare som särskiljs från "vanliga" svenska författare. Välvilligt tolkat kan fenomenet ses som uttryck för en önskan att informera läsare om vad som är specifikt för författarna och texterna i fråga. Enligt mindre välvilliga tolkningar är denna typ av kategorisering fördomsfull. Ett exempel på den senare tolkningen framförs av Astrid Trotzig, själv författare och koreanskt adoptivbarn. I en essä diskuterar hon framhävandet av en utländsk bakgrund som inslag i en rasistisk struktur som förminsakar de utpekade författarna, vilka blir betraktade som representanter för en homogen grupp som genom sin bakgrund kan bidra med ett "utanförperspektiv" (Trotzig 2005).

Trotzigs reaktion mot bruk av termen "invandrarförfattare" är karakteristisk för författare som placeras i kategorier som anknyter till etnicitet, ras eller kön.¹ I forskning har författares kritik av hur de blivit föremål för etnifiering uppmärksammas. Samtidigt försvarar forskare bruket av prefix, vilket kan legitimeras t.ex. utifrån Bourdieus tes att kategorisering är en förutsättning för all analys och kritisk granskning (Gröndahl 2002: 38). Men det har betydelse vilken kontext kategoriseringen görs i, av vem den görs och i vilket syfte. För en forskare som ska undersöka invandrar- och minoritetslitteraturer i Sverige, liksom för kulturpolitiker som ska fatta beslut om stödformer för invandrar- och minoritetslitteraturer, är kategoriseringen ett måste. I media och i litteraturhistorie-

skrivning kan det däremot diskuteras om särskiljandet fyller någon positiv funktion. Uppenbart är att det i kategorin invandrar- och minoritetsförfattare kan finnas skribenter som ges ut på högstatusförlag som Bonniers och Norstedts. I kategorin ingår likaså författare som ger ut sina böcker på eget förlag och sådana som ges ut på små "etniska" eller provinsiella förlag (Wendelius 2002: 34).²

Alejandro Leiva Wenger, Johannes Anyuru och Jonas Hassen Khemiri är exempel på aktuella författare som blivit föremål för särskiljande. De fick alla stor uppmärksamhet vid sin debut. Leiva Wenger debuterade 2001 med novellsamlingen *Till vår ära*, Anyuru år 2003 med diktboken *Det är bara gudarna som är nya* och Hassen Khemiri samma år med romanen *Ett öga rött*. Grupperingen av dem är inte långsökt med tanke på att debutböckernas teman, motiv och innehåll anknyter till etniska skillnader, segregation och miljonprogrammets förorter. Dessutom har böckerna berättare och fokalisatorer som använder ett språk och som ser på världen på ett sätt som det kan vara frestande att sammanfatta som "invandrarens". I den forskning om invandrar- och minoritetslitteraturer som bedrivits i Sverige är det just författarens bakgrund, skildring av erfarenheter, motiv och teman relaterade till migration och etnicitet samt språkliga drag som påverkats av invandrarens eller minoritetsrepresentantens ursprung som framförallt fått motivera kategoriseringen (Gröndahl 2002, Wendelius 2002). Enligt Astrid Trotzig som polemiserar mot termen "invandrarförfattare" innebär den dock en "rasifiering av författarna" (Trotzig 2005: 120).

Enligt Trotzig finns det en koppling mellan fokuseringar av författares icke-svenska bakgrund och en bedömning av deras skicklighet som författare. Svenska författare antas kunna fikionalisera ett stoff, till skillnad från "invandrar-" eller "förortsförfattare" vilkas texter uppfattas som personliga vittnesbörder från den mångkulturella förorten. Trotzig tolkar detta som att "invandrar-" eller "förortsförfattaren" inte betraktas som en medvetet skapande konstnär. Frågan om konstnärlig kvalitet och hur den mäts är inte utan betydelse i sammanhanget. Lars Wendelius har i en kartläggning av invandrar- och minoritetslitteratur i Sverige pekat på att det bland författarna finns alltifrån framgångsrika skribenter som ges ut på högprestige-förlag och som recenserar på utgivningsdagen i de största dagstidningarna, till författare som ges ut på små okända förlag och som aldrig recenserar överhuvudtaget (Wendelius 2002: 20 ff). Drivkrafterna för skrivandet skiljer sig också avsevärt åt inom gruppen. Bland de i Sverige verksamma kurdiska författarna kan drivkraften vara en önskan att bevara och utveckla det egna språket, liksom att belysa den egna kulturen och historien, snarare än att slå igenom som författare i Sverige (Gröndahl 2005). Syftet kan också vara att stärka gruppens samhörighet och bekräfta dess ställning i det

nya landet (Gröndahl 2002: 24). De i Sverige utgivna kurdiska författarna som skriver på kurdiska för kurder över hela världen är representanter för en etnisk grupp med en särskild agenda – bevarandet av kurdiskan – därmed inte sagt att författarnas yrkesskicklighet skulle vara ifrågasatt. Leiva Wenger, Anyuru och Hassen Khemiri däremot skriver på svenska för en svensk läsekrets. Leiva Wengers debutbok gavs ut på Bonniers, Anyurus på Wahlström och Widstrands och Khemiris på Norstedts. Samtliga förlag räknas som kvalitetsförlag och att bli utgiven på dem ger status (Wendelius 2002: 25-27). Bland de författare som ges ut på Bonniers och Norstedts finns få invandrare eller flyktingar från utomeuropeiska områden (Wendelius 2002: 29). Leiva Wenger, Anyuru och Hassen Khemiri, som befinner sig centralt i det svenska litterära fältet är således inte typiska för författare med invandrarbakgrund. Liksom den äldre Kallifatides har de med utgångspunkt från det förlag de ges ut på, liksom när och var de recenserar och den medicalexponering de får, större likheter med kategorin framgångsrika svenska författare.

Konstruktionen av invandraren och svensken som motpoler i journalistik och offentliga utredningar

Problemet att texter uppfattas som speglingar av verkligheten snarare än som konstruktioner har analyserats av medieforskaren Ylva Brune i undersökningar av hur invandrare skapas i svensk journalistik. Brune påpekar att ett problem "uppstår när dess [dvs. journalistikens] gestaltningar, historier och bilder uppfattas som en neutral avspegling av verkligheten där ute och blir till 'vår', läsekretsens, egen kunskap" (Brune 2005: 87).

I analysen av medieinvandrarrens födelse nämner Brune att begreppet "invandrare" redan med 1970-talets svenska invandrarutredningar och introduktionen av en invandrapolitik laddades med en negativ innebörd i och med att invandrare beskrevs som ett problem. Enligt Brune är det i denna kontext som kategorierna "svenskar" och "invandrare" kom att uppfattas som varandras motpoler: "Medieinvandrarrens föds i korsningen mellan nyhetsjournalistikens rutiner, myndigheternas diskurser och föreställningar om Främlingen" (Brune 2005: 88). Det är även under denna tidsperiod som prefixet "invandrar-" blir vanligt. Brune nämner att hon funnit 52 olika sammansättningar med "invandrar-" i rubriker och ingresser i dagspress våren 1976. Hon gör tolkningen att journalistiken bidragit till ett segregerat samhälle genom att invandrare konstruerats som "ett problematiskt kollektiv" och som "ett annat släkte [än svenskar]" (Brune 2005: 89).

Det svenska och det Andra

Brunes beskrivning av nyheters stereotypisering och rollfördelning har beröringspunkter med Trozigs analys av litteraturkritikers konstruktion av kategorierna "den svenske författaren" och "invandrarförfattaren". I båda fallen upprättas skillnader mellan svenskar och de Andra. Kategoriseringar som gör det orientaliska och det västerländska till motpoler belystes grundligt redan 1978 av Edward Said i *Orientalism*. Västerländska skildringar av Orienten och dess invånare orientalerna som okontrollerbara, kaotiska, oåtkomliga och onda upprätthåller tankemönstret.

Ett typexempel på orientalism på svenska är Liza Marklunds och Maria Erikssons *Gömda. En sann historia*. Bokens mörke, muslimske främling skildras som en representant för ondskan, brutalitet, irrationalitet, kriminalitet och opålitlighet i kontrast till den blonde, pålitlige helyllesvensken Anders, som i allt är den namnlöse främlingens motpol (Heith 2006). Marklund och Eriksson följer i romanen det koncept som Brune beskriver som den "senmoderna nyhetsjournalistikens strävan mot populism, polarisering och känslomässig beröring [som] kräver enkla berättelser med genklang i kulturen" (Brune 2005: 93). En följd av den här typen av diskurs vare sig den uppträder i kultursidornas recensioner, nyhetsartiklar eller populärfiktion är att gränser upprättas mellan det svenska och det främmande.

I en studie av orientalistiska tankemodeller i populärkultur påpekar den Said-inspirerade etnologen Magnus Berg att polarisering i motsatser ger populärorientalismen ett bruksvärde i och med att kulturella stereotyper bygger upp och befäster en västerländsk självbild som innebär att det västerländska ses som modernt, rationellt och framåtskridande till skillnad från det orientaliska (Berg 1998). Liknande beskrivningar av kolonialismens bruksvärde återfinns i analyser av "kolonial" litteratur. Föreställningar om kulturklyftor får näring av tankemodeller som innebär att det främmande ses som absolut annorlunda, som motsatsen till den moderna och rationella västvärlden. I sådana fall finns inget incitament till en förståelse av det främmande. Då den egna kulturen uppfattas som mer högtstående och västerlänningar som moraliskt överlägsna uppmuntras inte ett ifrågasättande av den egna kulturen eller en distanserad blick på det välbekanta, vilket skulle kunna leda till ett intresse för det främmande, kanske även till bejakelse och acceptans. Dessa tankegångar är Abdul JanMohameds utgångspunkt i en analys av kolonisatorernas övertygelse om sin överlägsenhet och avsaknad av vilja att sätta sig in i de koloniserades kultur som enbart sågs som främmande, obegriplig och underlägsen (JanMohamed 1995: 18).

Ras och etnicitet som symboler för motstånd

I de nämnda exemplen från Trozig, Brune och Berg framstår kategorisering utifrån ras och etnicitet som förminskande, fördomsfull och rasistisk. Som exemplet med de kurdiska författarna visar kan framhävdandet av etnicitet också fylla positiva funktioner. Ytterligare exempel på det senare återfinns i ungdomsforskarens studier av hur ungdomar i sitt identitetsskapande utnyttjar kategorisering utifrån ras och etnicitet symboliskt. Alltsedan jazzen populariserades under tiden efter första världskriget har det i ungdomskulturer funnits en tradition att tematisera identitet i relation till etnicitet och ras. För unga, vita män som lyssnade på och själva spelade "svart musik" kunde jazzen förknippas med en modern ungdomlig stil och uttrycka ett motstånd och icke-konformitet i förhållande till den dominerande kulturen (Sernhede 1996: 19-20). I dag är hip hop-kulturen bland storstadsungdomar ett exempel på en motkultur med etnicitet i fokus. Ungdomsforskaren Ove Sernhede karaktäriserar vita ungdomars identifikation med svart ghettokultur som "ett sätt att ta avstånd från den dominerande medelklasskulturens prestationssträvanden och mansideal" (Sernhede 1996: 19).

Det förhållande att ungdomar har skapat egna kulturer som ett motstånd mot redan etablerade kulturer har ibland beskrivits som ett problem. Genom föreställningar om en generationsklyfta har bilder skapats av skilda världar. Exempelvis förekom det i 1960-talets ungdomskulturforskning att ungdomar sågs som ett socialt problem (Bjurström 2005: 45). Under 1970- och 80-talen infördes nya perspektiv inom brittiska Cultural Studies. I arbeten som *Resistance Through Rituals* redigerad av Stuart Hall och Tony Jefferson, samt *Dick Hebdiges Subculture. The Meaning of Style* tillämpades nya perspektiv som tolkade ungdomars produktion och konsumtion av estetiska uttryck som led i identitetsskapande och meningsproduktion i en samtid då äldre generationers socialiseringsmönster spelat ut sin roll och då kulturella förändringar gjort ungdomar friställda i förhållande till traditioner. Det är i denna kulturella kontext musikstilar som hip hop erbjuder en tematisering av identitet i relation till etnicitet. Sernhede beskriver företeelsen som att i en tid då det inte är självklart hur man ska leva eller se ut, tillhandahåller ungdomskulturerna en arena för bearbetning och experiment i processen att skapa sig själv (Sernhede 1996:16). Han påpekar att "[s]vart kultur tenderar att få en allt viktigare symbolisk funktion i det utanförskapet och i den samhällskritik som [. . .] växer fram hos den unga, etniskt differentierade underklassen runt om i väst" (Sernhede 1996: 17). Då vita ungdomar identifierar sig som svarta är det inslag i motkulturer i vilka svarthet inte främst har att göra med hudfärg. Att vara svart relateras i denna kontext till ett sinnessillstånd och en positionering i den samtida kulturen (Sernhede 1996: 19).

I USA och England t.ex. kan unga vita män som identifierar sig med svart kultur kallas "wiggers", en kontamination av "white" och "nigger" (ibid.).

Ras och etnicitet i *Till vår ära* och *Det är bara gudarna som är nya*

I såväl Leiva Wengers *Till vår ära* som i Anyurus *Det är bara gudarna som är nya* förekommer bruk av rasstereotyper och kopplingar till hip hop-kulturen. I Leiva Wengers novell "Elixir" beskriver berättaren "svennar" på ett sätt som långtifrån framställer "svenskhet" som något ideal. En av berättarens vänner beskrivs på följande sätt: "han är som en svenne som inte bryr sej om sin mors. svenskar är såna dom skiter i deras Pappor och mammor och det är därför som svennebrudar och svergekillar blir alkisar." (Leiva Wenger 2001: 34) Pojkarna i novellen tillverkar ett elixir, bl.a. av krossade kattögon, som förvandlar dem till "svennar". Berättaren märker att vännerna börjar tala annorlunda, som svenskar utan brytning. De får ljusare hår. Han själv börjar kunna koncentrera sig på skolarbetet och han slutar tjuvåka på tunnelbanan. Men innan förvandlingen genomförts avbryts experimentet. En av killarna, "marco", och berättaren väljer medvetet en identitet som "svarting": "sen sa marco nej jag vill inte för jag är stolt över att va svarting och jag sa jag med för jag är det." (Leiva Wenger 2001: 39)

Även i Anyurus *Det är bara gudarna som är nya* förekommer anspelningar på ras som kan relateras till hip hop- och rap-kulturens referenser till svart hudfärg som symboliska element i skapandet av en motkultur. Sernhede i Sverige och Gregory Stephens internationellt har beskrivit rap och hip hop som internationella multietniska motkulturer där de bärande elementen är en estetisk praxis som uttrycks i musik, graffiti, språk, dans och kläder, liksom kopplingar till den afroamerikanska befrielsekampens politiska historia. Stephens påpekar att ett av syftena med multietniska subkulturer är att skapa imaginära samhällen som överskrider ras och nationsgränser genom att gränserna för vad som uppfattas som ras och etnisk identitet dekonstrueras och omdefinieras (Stephens 1992; Sernhede 1996: 17).

Ett av epigrafen som inleder *Det är bara gudarna som är nya* består av en apostrofering: "till Shamme, /keep your sword up nigga, /vi ska ta oss ut ur den här friheten/ och in i en annan." Svart hudfärg, kamp och befrielse är motiv som upprepas och varieras. Föreställningen om en motsättning mellan "oss" och "dem" markeras i första avdelningens rubrik: "vi mot dom" och upprepas i tredje avdelningens rubrik: "alla mot alla". I fjärde avdelningens rubrik "beyond the cop's control" understryks kopplingen till amerikansk ghettokultur språkligt såväl som genom frihetsmotivet. Likaså varieras motivet motsättning mellan de unga männen i förorten och ordningsmakten som representerar det svenska samhället.

Motivet "svart ung man i konflikt med samhällets lagar" är en tämligen konventionell symbol för utanförskap och samhällskritik i internationella multietniska motkulturer. Emellertid slutar inte Anyurus samling med bilder av kamp mellan grupper i samhället, utan med en fokusering av individen. I den sista avdelningen "jag mot världen" tonas kampmotivet ner och svart hudfärg som symbol för kamp och motstånd dekonstrueras då det svarta uppträder i form av en vardaglig kopp kaffe (Anyuru 2003: 75). Samlingens kärleksmotiv och diktjagets förändring genom litteraturen bidrar till avtoningen. Den sista dikten har titeln "Försoningar, till slut" och den avslutas med ordet "peace". En rörelse har ägt rum från inledningsepigrafets frammanande av svart hud, kamp och frihetsdröm till diktjagets försoning i hemmet med faderns bön i riktning mot Mecka som fond.

Utanförskap som litterärt topos

Utanförskap är ett vanligt motiv i texter om människor med invandrarbakgrund i miljonprogrammets förorter. Men som Astrid Trotzig påpekar i essän "Makten över prefixen" ligger det en fara i att utanförskapet medvetet eller omedvetet påförs förortsinvandrare som kollektiv och att de motiv och teman som förknippas med prefixgenrer som "invandrarlitteratur" ses som uteslutande invandrarspecifika.

Om Leiva Wengers och Anyurus roll som medvetet skapande författare med konstnärliga ambitioner ställs i fokus kan andra aspekter av utanförskapet urskiljas, såsom den roll föreställningar om utanförskap spelat för författare under olika epoker. Som ett exempel kan Ekelöf nämnas. I dikten "Non serviam" bejakar diktjaget utanförskapet genom att besjunga sitt främlingskap i "de långa, välfödda stundernas/ trånga ombonade Sverige/ där allting är stängt för drag ...". Konstnärens utanförskap i det svenska folkhemmet frammanas med braskande rasmetaforer: "Och alltid skall juden, lappen, konstnären i mig/ söka sin blodfrändskap: [. . .]/ jojka mot vinden: Vilde! Neger! -/ stängas och klagas mot stenen: Jude! Neger! -/ utanför lagen och under lagen:/ fången i deras, de vitas, och ändå/- lovad vare min lag! - i min!" (Ekelöf 1945).

Etnisk symbolik, liksom bruket av paradoxer, kan i Ekelöfs dikt ses både som inslag i en experimentell lyrisk tradition och som ett inlemmande av den orientalistiska kultur som inspirerade honom alltsedan ungdomens läsning av Ibn al-'Arabis poesi och studier i persiska. I det självbiografiska stycket "En outsiders väg" vittnar han om att det är i den sufiske mystikern Ibn al-'Arabis kärleksdikt *Tarjuman al-Ashwaq* ("Längtans tolk") han lärt sig vad symbolism och surrealism är (Ekelöf 1947). Ekelöfs jude, lapp, konstnär, vilde och neger symboliserar

motstånd eller brist på anpassning i det moderna välfärdslandet Sverige. I dikten är det också juden, lappen, konstnären, vilden och negern som står för en kraft och en energi som inte ryms i det "trånga ombonade Sverige".

Slutord

Leiva Wenger liksom Anyuru är författare som mycket medvetet anknyter till en litterär tradition, något som tenderar att inte bli uppmärksammat då Leiva Wengers sydamerikanska bakgrund och Anyurus rötter i Afrika på faderns sida blir styrande för tolkningar som placerar författarna i facket "invandrare och/eller person med multietnisk bakgrund som skildrar utanförskapet i det svenska samhället". I egenskap av författare utgivna på prestigeförlag och den medieuppmärksamhet det medför befinner de sig dock i centrum av det svenska litterära fältet långt från marginaliserade författares och invandrades skara.

Som exemplet visar kan kategorisering utifrån ras eller etnisk bakgrund ses som uttryck för rasistiska tankemönster som förminska svenskar med utländsk, ofta icke-europeisk, bakgrund genom att se dem som de Andra. Identifiering med marginaliserade grupper kan även vara ett uttryck för ungdomars identitetsskapande och motstånd mot den etablerade kulturen i västvärlden. I fiktionlitteratur kan författare presentera historier som upprepar och förstärker föreställningar om ett motsatsförhållande mellan svenskarna och de Andra. Fokusering av etnicitet kan också fungera som strategi för att stärka en grupps identitet. Utanförskapet som litterärt topos kan användas för att bejaka utanförskap och särskiljandet, liksom för att genom bruk av paradoxer framställa relationer mellan fenomen som överskrider och förenar motsatser. I Leiva Wengers och Anyurus debutböcker gestaltas perspektiviska förskjutningar som ger toposet utanförskap olika innebörder. Det sker bl.a. genom kopplingar till den litterära traditionen. I Anyurus dikt används *Iliaden* som intertext. Likaså vävs ekoeffekter från svenska lyriker som Ekelöf och Sonnevi in. I *Till vår ära* återbrukar Leiva Wenger grepp ur en modernistisk, experimentell tradition, med främmandegöringar som resultat (Heith 2004). Det problematiska med att dra upp gränser mellan kulturer och litterära strömningar kan även illustreras av Ekelöfs diktning. Ekelöf, som enligt sin egen utsaga i "En outsiders väg", paradoxalt nog fick insikt i symbolismens och surrealismens väsen genom att på arabiska läsa lyrik av den sufiske mystikern Ibn al-'Arabi.

¹ Se även Gröndahl 2002: 38.

² Lars Wendelius ger i *Den dubbla identiteten. Immigrant- och minoritetslitteratur på svenska 1970-2000* en översikt av hierarkin bland förlag som ger ut immigrant- och minoritetslitteratur i Sverige. Högst i hierarkin finns Bonniers och Norstedts, medan små

etniska förlag, provinsiella förlag och institutioner som Författares Bokmaskin finns längst ner (Wendelius 2002: 25).

Litteratur

- Anyuru, Johannes, *Det är bara gudarna som är nya*, Stockholm 2003.
- Berg, Magnus, *Hudud. En essä om populärorientalismens bruksvärde och världsbild*, Stockholm 1998.
- , "Den portionsförpackade Orienten", *Orientalism på svenska*, Moa Matthis (red.), Stockholm 2005.
- Bjurström, Erling, *Ungdomskultur. Stil och smak*, Umeå 2005.
- Brune, Ylva, *Nyheter från gränsen. Tre studier i nyhetsjournalistik om "invandrare", flyktingar och rasistiskt våld*, Göteborg 2004.
- , "Nyheter om drömlandet, dess invånare och invandrare", *Orientalism på svenska*, Moa Matthis (red.), Stockholm 2005.
- Ekelöf, Gunnar, *Non serviam*, Stockholm 1945.
- , "En outsiders väg", *Utflykter*, Stockholm 1947.
- Gröndahl, Satu, "Invandrar- och minoritetslitteratur i Sverige. Från förutsättningar till framtidsutsikter", *Litteraturens gränsländ. Invandrar- och minoritetslitteratur i nordiskt perspektiv*, Satu Gröndahl (red.), Uppsala 2002.
- , "Introduction", Rafiq Sabir, Kamal Mirawdeli & Stephen Watts, *Modern Kurdish Poetry. An Anthology and Introduction*, Uppsala 2005.
- Hall, Stuart & Jefferson, Tony (eds.), *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, London 1982.
- Hassen Khemiri, Jonas, *Ett öga rött*, Stockholm 2003.
- Hebdige, Dick, *Subculture. The Meaning of Style*, London 1979.
- Heith, Anne, "Postkolonialism och poetik. Alejandro Leiva Wengers *Till vår ära*", *Kulturella Perspektiv*, nr 2 2004, s. 2-11.
- , "Gömda. En sann historia – romantik, spänning, melodram och populärorientalism", *Svenskläraren*, nr 4 2006, s. 9-17.
- JanMohamed, Abdul R., "The Economy of Manichean Allegory", *The Postcolonial Studies Reader*, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (eds.), London & New York 1995.
- Kahle, Sigrid, "Orientalism i Sverige", förord till Edward Said, *Orientalism*, övers. Hans O. Sjöström, Stockholm 1997.
- Leiva Wenger, Alejandro, *Till vår ära*, Stockholm 2001.
- Marklund, Liza & Eriksson, Maria Gömda. *En sann historia*, Stockholm 1995.
- Sernhede, Ove, *Ungdomskulturen och de Andra. Sex essäer om ungdom, identitet och modernitet*, Göteborg 1996.
- Stephens, Gregory, "Interracial dialog in rap", *New Formatio*, nr 14 1992.
- Trotzig, Astrid, "Makten över prefixen", *Orientalism på svenska*, Moa Matthis (red.) Stockholm 2005.
- Wendelius, Lars, *Den dubbla identiteten. Immigrant- och minoritetslitteratur på svenska 1970-2000*, Uppsala 2002.

ZENDFOLKEN OCH FÖRSÖKEN ATT FÖRSTÅ
GRÄNSLANDET I *MENNISKOSLÄGTETS SAGA*
AV C.J.L. ALMQVIST

Roland Lysell
Stockholms universitet

Få svenska litterära verk belyser spåren av historiens och nuets gränsländ, gränser mellan länder, regioner, landskap, trakter, gränser mellan språk och dialekter gränser mellan folkgrupper som Carl Jonas Love Almqvists *Menniskoslägtets saga*. Almqvists verk är också genreöverskridande; ständigt uppmärksammas vi på interaktion mellan genrer, ständigt blandas högt med lågt, centralt med perifert.

Almqvists intresse för geografi uttrycks redan i hans ungdomsverk, t.ex. i *Amorina*, men blir allt mer markant under 1830-talet. Ofta återoppar man "Kartans behag" en kortare skrift som återfinns bland Skandiauppsatserna 1833-34 under titeln *Några drag* i Band IV i *Samlade Skrifter* från 1920-talet. Olle Holmberg menar att uppsatserna är tillkomna i efterföljden av Kants *Kritik der Urteils-kraft*. Almqvist "tjusas av ländernas blotta form" på kartan – icke blott av innehållet. (Almqvist, SS IV: XXII.) Almqvist skriver:

Men i senare tider blev kartan mig kär ej blott genom betraktelsen av allt, vad uppe i länderna kunde finnas, och som geografien, historien och resebeskrivningar omtalade; utan genom en föreställning, som allt mer intog mig, "att ländernas själva konfiguration har ett undransvärt behag i och för sig själv." (Almqvist, SS IV: 247)

I *Menniskoslägtets saga* har denna Kant-Schillerska fascination av formen, som vi skall se, gått i symbios med diktarens intresse för myt och historia.

Menniskoslägtets Saga, eller *Allmänna världshistorien förenad med geografi. Första delen. Det stora Asien, eller det inre och egentliga Österlandet, i äldre och nyare tider*, indelad i sex s.k. böcker (i sin tur indelade i kapitel), utgavs i sex häften under perioden 1839-41. Planerade vidare delar utkom aldrig. Den utgåva som här används är Jon Viklunds vetenskapliga edition i *C.J.L. Almqvist Samlade Verk* från 2002; ur Viklunds kommentar har i det följande också faktauppgifter hämtats. Vetenskapligt är *Menniskoslägtets Saga* knappast originell; stora delar av den

är, som Kurt Aspelin utrett, snarast kompilat av antropologiska verk av Georg Hassel, Conrad Malte-Brun, Carl Ritter, Carl Rosenkrantz, Friedrich Creuzer och J.G. Rhode m.fl., men arbetet äger en viktig plats i Almqvists författarskap. Först under senare decennier har det på allvar uppmärksamrats av forskningen – och även om *Menniskoslägtets Saga* i detaljer är ett osjälvständigt verk är helheten dock mycket säregen.

Medan jordaxeln som bekant vrider sig från väster till öster, tycks mänskligheten, enligt Almqvists inledning, vandra i motsatt riktning under sin utveckling. Almqvist tänker sig här ett ursprungligt Österland, "det stora Asien", och Medelhavsvärlden med Eufkratländerna, Nordafrika och Sydeuropa som Västerland i ett slags rumstid. Under Medeltiden ingår Orient och Occident i syntes och bildar i den nyare tiden en ny Orient, med Amerika som en Occident. En femte, nyaste tid, tänkes senare växa "på roten af Amerikas upptäckt" (Almqvist SV 19: 9; sidhänvisningar går, när intet annat anges, till Almqvist SV 19).

I Första Boken ges en allmän översikt av hela det inre Orienten, skapelsen, syndafallet, utdrivandet ur paradiset och syndafloren. Folkvandringarna sägs ske åt fyra håll, skyterna mot norr, kineserna åt öster, hinduerna åt söder, Zendnationerna åt väst och sydväst.

I det följande fokuserar vi Zendnationerna som exempel på hur nytt och främmande stoff integreras i en tidigare bestående förståelseram.

Varför är då just detta folk intressant för Almqvist? Han betonar att Zendfolken är gränsvolk: "[e]medan zendfolken – baktrier, perser och meder – äro de, som på denna sidan stå på sjelfva trappan ut till den yttre orienten, har deras historia, mer än något annat inre-asiatiskt släctes, måst blifva sammanblandad med Medelhavsverldens nationers" (41) – de kommer därmed att stå för kontamination och övergång, två vanliga almqvistska tankefigurer. Folket i de aktuella områdena, d.v.s. "Gihons och Sihons strömgebiet" och den stora höjden emellan Indus- och Eufkrat-trakterna, utgjorde ursprungligen ett folk, vilket senare sönderföll i tre nationer: baktrier, meder och perser. Åt det ursprungliga folket har man efter dess språk givit namnet Zend (33).

Låt oss nu granska Almqvists sätt att trovärdiggöra sin säregna tanke om mänsklighetens tids- och rumsvärld för sina läsare. För det första använder Almqvist något naivistiskt *Genesis* som tankemodell för att förstå utvecklingen: Adam och Eva, Ormen, Abel, Kain och Seth, Noaks ark etc. har sin fasta plats i Almqvists tankebyggnad. Verkets första mening lyder "Vår heliga Skrift omtalar i sin första urkund, 'att i *begynnelsen* skapade Gud himmel och jord.'" (13) Så förankras det obekanta i en välkänd ram. Tekniken är vanlig hos Almqvist. Man kan jämföra hur trakterna kring Omberg i *Baron Julius K**** relateras till områden

i Det Heliga Landet, såsom Karmels berg, enligt en snarast dubbelprojicerande metod.

Almqvist försöker för det andra att relatera Persiens geografi till geometrin. Landet "sträcker sig ned [från en bergsplatå] emot Södra oceanen (det så kallade Indiska världshavvet), derifrån endast skildt genom en smal kuststräcka, låg, sandig och ofruktbar; österut slutar det ej förr än vid Indus-floden, likasom det vesterut fortgår ända till Tigris' och Eufrats flodområde." Det land, som härigenom bildas, visar sig til skepnaden nära nog likt en firsidig figur. (33) Här återkommer alltså det forminriktade betraktelsesätt på kartan vi känner igen från "Kartans behag".

Skillnaderna mellan Zendfolk och hinduer relateras, för det tredje, även till rent filosofiska förståelseformer. Här märker vi åter efterverkningarna av Almqvists Kantläsning. Först och främst kommer nämligen Rum och Tid, alltså de Kantska åskådningsformerna. I hindukulturen är Rummet i sin extension själva grundensationen, hos Zendfolken Tiden; Zendfolken står även för rörelse över jorden (46). Skälet är något säreget. Hindukulturen med dess tre gudar Brahma, Vishnu och Shiva står för vila och stillastående, medan den, som vi skall se, dualistiska zendkulturen som bygger på distinktionen Ormuz/Ahriman står för verksamhet. Zendfolket ser världen på tvebrutet sätt, bramaläran på ett trebrutet sätt.

Skräck är grunden för människans (moraliska) väsen, och finns det nu bara ont och gott så riktas denna skräck mot det onda. Därigenom kommer tvåsättningen i motsats till tresättningen att ideligen driva människan framåt. I den etiska världen är blott det goda stillastående. Även distinktionen vertikalt/horisontellt aktualiseras. Hinduerna sägs bildligt kontempera på golvet och kasta ögonen mot taket, kineserna, som är verksamma och praktiska utan att vara vertikalt inriktade, kontemplerar utefter själva golvet för golvets räkning, medan Zendfolket, som söker höja sig till taket, kontemplerar i verksamhet för takets räkning. Till parallellerna med törnrostexten *Ormuz och Ariman* återkommer vi nedan.

Ideologin om ursprunget, för det fjärde, är viktig för Almqvist. Uppläggningsen av Imperialoktavupplagan av Törnrosens Bok, från *Skönhetens Tårar*, *Semiramis* och framåt bygger på en liknande idé om ursprunget som i *Menniskoslägtets Saga*. Zendfolket blir viktigt genom att de står för ursprunget, också rent historiskt. De utvandrande funno ingenstädes "menniskor före sig i länderna, dit de kommo" (39), sägs det. Almqvist söker alltså att likt en antropolog förankra detta folk i historien, och därvid är ur- och ursprungsmetaforer ytterst verksamma, Zendfolkets enhet sägs vara så urgammal att den stiger långt bakom

vår kända historia. Så gäller det själva dateringen av skrifterna, där Almqvist uppenbart går emot sin samtids och sin eftervärlds uppfattning. Ett av vetenskapens svåraste problem har nämligen varit att jämföra Zendböckernas uppgifter med grekiska, hebreiska, assyriska, babyloniska och mediska händelser, av vikt eftersom Zendfolkets historia, som vi konstaterat, är så förbunden med medelhavsfolkens. Regenter och tilldragelser infogas alltså i det för läsaren redan kända. Ingenting finns i Zendskrifterna om politiska stormar, revolutioner och underkuvningar av Zendfolken själva, varav den assyrisk-babyloniska historien är full (42), ingenting om Perserfolkets uppresning under Cyrus, ingenting om Kambysis tåg till Egypten etc.

I och för sig noterar Almqvist gärna paralleller till medelhavsvärldens texter, t.ex. till Herodotos (41). Band mellan den profana historiens uppgifter och vår heliga skrifts knyts likaledes gärna (52). Den lösning på det kronologiska problemet Almqvist i princip föredrar är dock att förlägga Zoroaster till tiden före "Nimrod och Ninus", d.v.s. före den kända assyrisk-babyloniska historien. Att senare tiders historia, med en sådan almqvistisk datering ej skildras i de heliga skrifterna skulle bero på att Zendfolket splittrades i stammarna baktrier, meder och perser. Detta sägs av Almqvist ha varit kontroversiellt, då man icke vågat tänka sig något rike äldre än den "babel-assyriska monarkin" (43). I en not söker Almqvist relatera Zendkulten till uppkomsten av dyrkan av Jehovah (50). I motsats till 1600-talsgöticismen som gärna förankrade sitt eget Sverige i en biblisk värld söker nu Almqvist relativera även Bibelns Gamla Testamente och sätta in det i ett vidare orientaliskt antropologiskt sammanhang. Häri var han ingalunda ensam bland romantikerna, men på liknande (om ej lika markant) sätt som hans idéer om äktenskapet något senare hamnade på kollisionkurs mellan honom (såsom prästvigd) och kyrkan, bör hans religionshistoriska spekulationer ha alie nerat honom från den lutherska ortodoxins företrädare.

Almqvist hänvisar till de på 1700-talet utgivna Zendböckerna, *Vendidad* och *Bun-Dehesch* m.fl. *Vendidad* hävdas i kraft av sin ålder, sin enkelhet och "renhet från allegorisk stilblandning", egentligen som ett folks bok ha ett särskilt sanningsvärde. Man observerar hur Almqvist ständigt återkommer, för det femte, precis som i *Svenska Fattigdomens Betydelse* och på åtskilliga andra ställen till enkelhet och folklighet som ett kriterium för sanningsnärlighet. Berättelsen "skall förstås efter orden" heter det (55).

Zendfolkets äldste profet var Hom (44). I gudomen ser Zendfolket en personifiering av det goda (44). Deras tradition är dock muntlig, ända fram till Zoroaster, vars utsagor samlades i *Zend-Avesta* (40). Det muntliga ordet är det levande ordet – jfr. exempelvis predikan i *Kapellet*. Sammanhang mellan den

heliga urkunden och folkens berättelser om sig själva (51) måste, för det sjätte, noteras.

För Almqvist måste, för det sjunde, vår tillvaro moraliskt förankras i Kristus, och kristendomen (obs! ej liktydig med kyrkan). Almqvist koncentrerar sig i *Menniskoslägtets Saga* på en berättelse i Vendidad om Ormuzd skapelse. Hela dualismen tycks kunna förklaras ur två motstridande skaparväsen. Vad gäller religionsföreskrifter i Zendböckerna försöker Almqvist härleda dessa ned till "de verkliga grundlärororna i christna religionen" (39), så att Zendböckerna må förankras i kristendom. Zendfolkets kult är en moralisk tetisk praktisk kult i motsats till hinduernas brahmalära som är teoretisk och spekulativ. Moralen intar en central plats i religionen. Medan kineserna talar om bruk, talar Zenda-vesta om sed.

I *Jagtslottet* och dess följskrifter i Jaktslottskrönikan återkommer Herr Hugo ständigt till ord och etymologier, i synnerhet vad gäller person- och ortnamn. Etymologier representerar såväl för Herr Hugo som för hans upphovsman C.J.L. Almqvist ett sätt att förstå och tillägna sig det främmande. Almqvist prövar även, för det åttonde, i *Menniskoslägtets Saga* denna metod. I Vendidad talas om landet Ver, "en herrlig och skön trakt". V, f och p förväxlas ständigt och "Ver" har samma rot som "Per" och "Par" och det bekanta landet "Fars", "Pars", "Persis". "Vers stad" blir "Persepolis" och Almqvist kan hänvisa vidare till Strabon. Zendböckernas "Eeri" eller "Ari" blir "Arier" och "Arianer". "Zend" = "liv och rörelse", "Zenda-vesta" = "det levande ordet." Seth har med latinets "posuit" (av "ponere" = "sätta") att göra (50). Zoroaster betyder "guldstjärna", men den etymologin sägs vara mer osäker.

Almqvist söker sig även på andra sätt till lingvistiken. Hinduernas urspråk Sanskrit står som ett a-språk mot Zendspråket som ett e-språk "ungefär som Tyskan är en e-dialekt emot Upp-svenskan såsom a-dialekt", heter det (37 f.).

Som nionde punkt fokuserar vi skrivsättet. Almqvist ådagalägger i detta avseende en hermeneutisk insikt. Vi måste komma åt Zendskrifternas skrivsätt för att förstå dem:

Dessa gamla folk skilja sig, i sina fornsägners lynne, ifrån europeerne synnerligen deruti, att de med förbigående af små-uppgifter, eller med okunnighet om dem, utvisa en bekantskap med verldsstora förhållanden, för hvilka man måste häpna. (53)

Vi finner en blandning av religionsuppgifter och gudaskildring med geografiska och historiska data i källtexterna. För att förstå Zendfolken måste vi behärska detta säregna skrivsätt av, som moderna forskare skulle säga, mythopoetisk ka-

raktär. Många resonemang blir blott hypotetiska. Men i vetenskapsteoretiska spekulationer är det dock gagneligt med hypoteser, så länge vi ej driver försvaret för långt, enligt Almqvist (53).

★

Så långt själva utsagan i *Menniskoslägtets saga*. Almqvist använder Genesis som modell för förståelse, försöker datera Zendskrifterna i förhållande till Bibeln och religiöst förankra dem i en kristen och moralisk tradition. Han framhåller Zendskrifternas och Zendfolkets ur-karaktär, avsaknaden av allegori, enkelheten, folkligheten och muntligheten i skrifternas tradition. Han använder såväl geometriska modeller, som filosofiska kategorier som rum, tid och rörelse, samt oppositionen tvåtal mot tretal, för att beskriva Zendtraditionens särart. Slutligen går han till etymologin/språkforskningen för att göra det främmande begripligt.

Ingen av dessa strategier är egentligen särskilt förvånande eller originell. Egendomligt är kanske att de är så utpräglade i ett så säreget författarskap som Almqvists. Men på en punkt är Almqvist ytterst originell och det rör den diskreta förankring i det egna författarskapet vi då och då märker. Som framhölls ovan var Zendfolkets högste herre Ormuzd, som skapat världen åt folket; Ahriman dess onda motkraft. Det finns skäl att jämföra med Almqvists eget verk *Ormus och Ariman*, skrivet i början av 1820-talet, men utgivet först i *Törnrosens Bok*, Imperialoktavupplagan 1839. Ormuzd skapade Eeri, Iran, "den dödbärande Ahriman" däremot en flod; Ormuzd skapade Soghdo, rikt på människor och hjordar. Ariman skapade flugor som bragte fördärv; Ormuzd skapade boningsplatsen Móoré, Ahriman skapade elaka tungor; Ormuzd skapade välsignelsens hemland Bakhdi, Ahriman myror etc. (35). I *Svenska Fattigdomens betydelse* tillmäts hästen en central roll. I *Menniskoslägtets saga* finns en diskret signal även till denna skrift. Namnen Kei-Veschtasp och Hystaspes är persiska proprier, vilka betyder hästkännare; "asp" = "häst", "vescht" = "en som vet" (42).

Det folk vi särskilt fokuserat i *Menniskoslägtets saga*, Zendfolket, finner sin motsvarighet i andra almqvistiska vandrande folk. Azouras Lazuli Tintomara (i *Drottningens Juvelsmycke*) namne Azourasfolket i *Songes* är måhända den mest kända av dessa övergångspopulationer. I *Songes* XLIX "JEM" skildras ett nordstjärnedyrkande folk, jem. Vid midsommarfesten sjunger sig de yngsta kvinnorna till döds och begravs i nordstjärnans kulle. Hela denna Songe med orden "Dristar du följa de flyende Asuras / på en mörk väg? till ett mörkt land?" är en dödsdans kring den förtvivlan som uppstår vid religionens svek. (Almqvist SS: XIV: 166 ff.)

Särskilt intressant är signalen till *Jagtslottet* i *Törnrosens Bok*, med utgivningsdatum 1832. Här låter Almqvist Herr Hugo reflektera när kammartjänaren börjar tala om Richard Furumo:

Vid kammartjenaren Jakobs troligen förhastade utlåtelse, att den der mannen kunde genomgå hela Verlden ifrån början till slut, sprang hastigt en aning upp i Hugos historieälskande själ; han kom ihåg ingenting mindre, än detta storverk af *Ferdusi*, som i ett enda kolossalt Skaldeestycke, *Schahnameh*, omfattade hela Persiens öde, glänsande hjeltetaflor och olyckor. (Almqvist SV 5: 14 f.)

I *Menniskoslägtets saga* heter det: "Yngre skrifter gifvas också visserligen öfver nationens yngre öden: vi skola slutligen finna dem upptagne och sammangjutne i Firdusis verk, *Schahnameh*" (43). Herr Hugos modell är också Almqvists.

Det är först genom att beakta relationen mellan de båda verken *Törnrosens Bok* och *Menniskoslägtets saga* som vi kan fokusera det senare verkets signifikans i författarskapet. Det mytiska stoffet är i stort detsamma, men i *Törnrosens Bok* söker Almqvist rangera in alla berättelser, även de religiösa, i en struktur med en ramberättelse, vilket får verket att vibrera genom att skapa distanserade och ironiska effekter. Nyligen har Gunilla Hermansson belyst detta förfarande i detalj i en doktorsavhandling, *At fortælle verden. En studie i C.J.L. Almqvists Törnrosens bok*. Verket är dynamiskt. I *Menniskoslägtets saga*, som ju närmast är en antropologisk skrift, är det fråga om det rakt motsatta, nämligen sakprosans språk. Här placeras fragmenten, de urgamla skrifterna etc. in i en historisk tradition och avestetiseras på så sätt. I det ena verket hyllas det allegoriska skrivsättet, i det andra förklaras att det inte är giltigt för Zendtraditionens skrifter. På så sätt sker, om inte en ironisering, i vart fall en dynamisering av genrerna törnrosverk och antropologisk spekulatión. Kvar står dock ett ideal om ett ursprung, om muntlighet, om enkelhet lika orubbat i båda verken. Det konstitutiva för ett Almqvistverk blir därmed mera *hur* det betyder än *vad* det betyder och skilda strategier tjänar att belysa varandra. På så sätt tjänar också reflexionerna över Zendfolket till att produktivt markera gränserna mellan genrer.

Författaren själv, C.J.L. Almqvist, följer, som bekant, "den mensklige rörelsen öfver jorden" och beger sig in i den Nyaste tiden – till Amerika.

Litteratur

- Almqvist, C.J.L., *Samlade Skrifter* (SS), Olle Holmberg (utg.) & Fredrik Böök (red.), Josua Mjöberg, Emil Olson & Algot Werin:
 IV *Filosofiska och estetiska avhandlingar*, Olle Holmberg (utg.), Stockholm 1923.
 XIV *Imperialoktavupplagan Band II:1*, Olle Holmberg (utg.), Stockholm 1923.

Almqvist, C.J.L., *Samlade Verk* (SV), Bertil Romberg (huvudred.):

5 *Törnrosens bok. Duodesupplagan Band I-III*, Olof Holm & Petra Söderlund (red.), Stockholm 2003.

19 *Menniskoslägtets Saga, eller Allmänna werldhistorien förenad med geografi. Första delen. Det stora Asien, eller det inre och egentliga Österlandet, i äldre och nyare tider*, Jon Viklund (red.), Stockholm 2002.

Aspelin, Kurt, "Det europeiska missnöjet". *Samhällsanalys och historiespekulation. Studier i C.J.L. Almqvists författarskap åren kring 1840: 1*, Stockholm 1979.

—, "Poesi i sak", *Estetisk teori och konstnärlig praxis under folklivsskildringarnas skede. Studier i C.J.L. Almqvists författarskap åren kring 1840: 2*, Stockholm 1980.

Hermansson, Gunilla, *At fortælle verden. En studie i C.J.L. Almqvist Törnrosens bok*, Hellerup 2006.

ØJNENE DER SER... OM BERØRINGSFLADER MELLE
KULTURER OG OM DET EKSOTISKE I EN "NÆR" UDGAVE.
DANSK (REJSE-)LITTERATUR OM POLEN

Sylwia Schab

Adam Mickiewicz Universitet

En af Polens tidligere ambassadører i København – Stanisław W. Dobrowolski – citeres for et udsagn om, at det er meget usædvanligt, at to nationer som ligger så tæt på hinanden – som Danmark og Polen – ved så forundrende lidt om hinanden og har haft så få berøringsflader i historiens løb. Der findes en række historiske, politiske og økonomiske faktorer, som kan hjælpe med at forstå denne status quo (se Ślaski 1977). Det polsk-danske naboskab over Østersøen kan på ingen måde betegnes som fjendtligt, dog heller ikke som særlig venskabeligt. Det, man støder på i dagligdagen, er et par løsrevne informationer om – på den ene side – polske roerpiger på Falster og Lolland, Polakloven (1908); nogen kan måske komme i tanke om udtrykket "at leve på polsk" eller det stærkt nedsættende ord 'polak, fattigdom og korruption. Og på den anden side af Østersøen ser man en lille, hyggelig og fredelig nation, som lever midt i H.C. Andersens eventyrverden og nyder en ubekymret eksistens i velfærdsstaten. En række stereotype billeder og fordomme, som rettere siger noget om, hvem "vi" ikke er, og som ikke kan betragtes som en saglig referenceramme til en dyberegående analyse og forståelse for det, som er anderledes i den anden kultur.

Og forholdene kan siges at blive afspejlet i de to landes litteratur. Materiale om Polen (respektivt – om Danmark) er meget sparsomt, og kun en lille del af det er egentlige rejsekildringer – dvs. frugten af et direkte møde med den anden kultur. I min tidligere forskning i polske rejseberetninger fra Norden kunne jeg konstatere, at området blev opfattet som et kulturelt Ultima Thule. For at kunne beskrive (og fortolke) den nordiske virkelighed benytter de polske forfattere sig af forskellige strategier, som fx at finde analogier, at afvise det man ikke kan forstå eller at bevæge sig over i det fantastiske. Ud over det ser de næsten det samme som deres forgængere – som resultat af den intertekstuelle stigmatisering og gængse tankebaner i deres egen kulturelle univers. De ser et spejlbillede af sig selv – Polen og polakker er det, som de andre ikke er (se Schab

2007). Dermed bliver "de fremmede" til en diskursiv referenceramme i definitionen af de rejsendes egen kulturelle selvforståelse. Og denne regel synes at være universal, når det gælder rejselitteratur. Så når man bevæger sig hen over grænser, bliver de fremmede nationer og lande – "de andre" – eksponenter for nogle bestemte tanker eller billeder, der skal eksemplificere nogle – vel at mærke – egne karaktertræk eller holdninger. Ud over det rummer det fremmede også det eksotiskes potentiale, og dermed egner sig til at danne de ydre rammer for mystiske historier eller til opbygning af stemning og spænding.

I min artikel vil jeg gerne svare på spørgsmålet om, hvordan de skitserede muligheder ovenfor bliver brugt af danske forfattere, når deres "tur går til Polen". Og i forbindelse med deres besøg i Polen – hvilke grænser bliver udfordret, nået, overskredet og hvilke har vist sig at være uovervindelige når man færdes i en anden kulturkreds. Sidst men ikke mindst søges svar på spørgsmålet om, hvad det karakteristiske i det danske billede af Polen er?

Som nævnt før er den danske litteratur om Polen alt andet end omfattende. Jeg har valgt at fokusere på fire værker: Carsten Hauchs "En polsk familie" (1839), Georg Brandes' "Indtryk fra Polen" (1888), Hilmar Wulffs "Polen" (1961) og Dea Trier Mørchs "Polen" (1969). Det, som de fire forfattere har til fælles er, at de alle har kendskab til landet – har studeret dets historie, litteratur samt de andre rejsendes beretninger. Interessen for Polen starter for alvor i romantikken, så indtil da var landet som emne så godt som ukendt (se Ślaski 1977). Når det drejer sig om brydningen af denne tematiske tavshedsmur er Georg Brandes utvivlsomt gennembrudsmanden.

Brandes' "Indtryk..." udkommer i 1888, 49 år efter Hauchs roman "En polsk familie". Brandes kendte selvfølgelig Hauchs værk og rejste tvivl om dets litterære værdi samt troværdighed med hensyn til, hvordan forfatteren skildrer landet: "Alligevel er den som Roman et Værk af underordnet Rang, Karakter-skildringen er svag og virkelighedsfjern. Det var ganske i Tidsaandens Medfør, at det ikke faldt Hauch ind at skildre efter Selvsyn." (Brandes 1888: 189)

Og det er svært at være uenig med mesteren. Romanen, som handler om tiden op til Novemberopstanden i 1830 er frem for alt et barn af sin tid – en tid, hvor Polens ulykkelige skæbne (deling mellem tre stormagter, mislykkede opstande) er et populært emne over hele Europa; en tid, hvor der opstår en bølge af *Polenlieder* (Polenviser), hvor Polen bliver ophøjet til et symbol på frihed og kampen for den (Kaszyński 1991: 213-220; Krysztofiak 2005: 24). Den bærer også præg af romantikkens opfattelse – som næsten kan betegnes som klichéagtig – af fædrelandskærlighed samt den romantiske kærlighed. Hauch har aldrig været i Polen og – med Brandes' ord – man kan tydeligt se, at han ikke stiftede

bekendtskab med nogen som helst polsk familie. Derfor kan man ræsonnere, at skønt Hauchs roman tematisk/sagligt er forbundet med Polen, udspringer dens rødder fra en bredere europæisk tradition. Dermed skriver den sig ind i de intertekstuelle og -kulturelle forhold, som var (og er) med til at danne diskursen om Polen og "den polske sag".

Hvilket billede af Polen og polakker gives der så i romanen? De mangler i hvert fald den praktiske sans, som skal hentes andre steder fra (dvs. fra udlandet). Det anses for en af de faktorer, der bidrog til Polens nederlag. Glødende patriotiske følelser, stolthed over sit hjemland og hengivelse i kampen for dets uafhængighed er andre fremtrædende træk, som bliver tilskrevet polakkerne. I den forbindelse aflæses der i romanen en vis dobbelthed, som Brandes påpeger som et vigtigt karaktertræk ved Hauchs forfatterskab. Der er beundring for en nation, som vover at "løfte Laaget paa sin Kiste" (Brandes 1888: 47) på den ene side og forundring over en flok fantaster, som ikke er i stand til at føre deres drømme ud i livet på den anden side.

Hos Hauch er Polen i en vis forstand ikke en konkret størrelse, men rettere et eksempel eller et symbol på et abstrakt fænomen – friheden, hvis berøvelse bragte romantikkens sind i kog. Romanen er således gennemsyret af "det eksotiske ved polskheden samt den sæsonmæssige og subjektive interesse for et undertrykt folk" (Maciejewski 1959: 12).

Brandes' politisk-kulturelle reportager samlet i *Indtryk fra Polen* har en anden karakter. Ud over at have erhvervet sig kendskab til landets historie og litteratur samt knyttet bekendtskaber med mange polakker har forfatteren været fem gange i Polen (1885, 1886, 1887, 1894, 1898). Han skriver udførligt om landets politiske situation – om censur, undertrykkelse og repressalier. I hans øjne er Polens skæbne også præget af symbolik:

Polen er et Sindbillede – et Sindbillede paa alt det, som Menneskehedens Ypperste har elsket og hvorfor de har kæmpet. I Polen er Alt sammentrængt, alt det Hadværdigste og Afskyeligste, alt det Elskeligste og mest Straalende; her findes Jordelivets Modsætninger som i højt Relief; her er Verdensvæsenet sammentrængt som i en Essens. (Brandes 1888: 48)

Polen bliver til en universal størrelse – man elsker Polen "som man elsker Friheden" (Brandes 1888: 47) og dets forsvinden fra Europakortet er ensbetydende med at "det er ude med Europas Friheds – og Frisinds-Kultur" (Brandes 1888: 94). Universalismen i Brandes' syn på Polen, hans europæiske perspektiv, opvejes med en række specifikke betragtninger. Udgangspunktet for dem er en del stereotyper – frem for alt af europæisk (og ikke dansk) oprindelse – og Bran-

des' metode er en dialogisk konfrontation af disse stereotyper med virkeligheden. Han skildrer stereotype billeder først og kommer så med en kommentar i form af forskellige små historier, som nuancerer de tidligere nævnte påstande (jf. Stala 2000: 32).

Polen er et land af store modsætninger – entusiasme og glødende patriotisme går side om side med mangel på evne til at realisere planerne. Talenter og stort potentiale opvejes af de ydre vilkår (stormagter: Preussen, Østrig-Ungarn og Rusland), der står i vejen for en fri udvikling, men også af svagheder ved den nationale karakter. Her synes et bestemt karaktertræk at bære skylden: "Polakken har intet medfødt Hang til de borgerlige Dyder; hans Ideal er og bliver den store Herre. Afskyen for at tælle og lægge sammen, for at regne, beregne og føre Regnskab, er gennemgaaende. (...) Polakkerne er og bliver et aristokratisk Folk." (Brandes 1888: 31)

Det er blandt andet foragten for arbejdet og manglende respekt for penge, som viser sig at være skæbnesvanger. Ud over de ovennævnte svagheder, som Brandes skildrer med en stor skarpsindighed, finder han mange lyse sider ved polakkerne. Han roser den berømte polske gæstfrihed og optimisme, som har sine rødder i den gængse talemåde om, at det altid kan blive værre: "Der er i Polen som andensteds altid Grund til Taknemlighed. En Mand saa i Vejret, da en Svale, som fløj hen over hans Hoved, lod noget falde ned paa hans Næse. – Hvilken Lykke, sagde han, at Koen ikke har Vinger!" (Brandes 1888: 100)

Hans indstilling til Polen og polakker er ikke fri for kritiske punkter, ikke mindst når det drejer sig om forholdet mellem herrer, tjenestefolk og bønder samt religion, dog er den gennemgående positiv:

Der gaves ikke mere noget polsk Rige.

Men der gaves endnu et polsk Folk. Et Folk, der havde heroiske, ridderlige, glimrende, unyttige Dyder nok, men langt færre nyttige og borgerlige Dyder. Et begejstret og upraktisk Folk, ædelmodigt og upaalideligt, pragtlystent og flygtigt, livfuld og letsindigt, et Folk, der altid havde afskyet strengt og kedsommeligt Arbejde og altid elsket stærke eller fine, sanselige og aandelige Nydelser, men fremfor alt Uafhængigheden indtil Vanvid, Friheden indtil Liberum veto, og som ogsaa nu, da det havde tabt Uafhængighed og Frihed, var blevet sin gamle Kærlighed tro. (Brandes 1888: 27-28)

Den polske mentalitet, Brandes selv syntes at have fået kendskab til, kan betegnes som et barns mentalitet – med den letsindige attitude, fokusering på det ydre og hang til festligheder af forskellig slags – opfattelsen af livet som en evig fest – på den ene side. På den anden benytter forfatteren sig af de polske auto-

stereotyper, som var gældende i 1800-tallet, og som faktisk ikke fuldstændig har mistet sin fortolkningskraft den dag i dag – som fx det at fortolke Polens skæbne som om det var de europæiske nationers Messias (jf. Stala 2000: 33).

En række værker om Polen som blev udgivet i kølvandet på Brandes' *Indtryk* vidner om hans gennemslagskraft. Blandt dem findes to bøger, som begge bærer titlen *Polen* og blev skrevet efter anden verdenskrig. Begge forfattere – Hilmar Wulff og Dea Trier Mørch – var entusiastiske over det nye socialistiske Polen og fandt her nærmest det forjættede land – dog med forskellige tanker i baghovedet. For Hilmar Wulff er den beskrevne polensrejse en sentimental tur i egne fodspor – både litterære og personlige; Dea Trier Mørch var på dette tidspunkt en ung kunststuderende på "opdagelsesrejse" gennem studenterlivets have i en mystisk tid i en fremmed og delvis uforståelig virkelighed. Værkerne er ganske forskellige i stilen. Hvor den ene (Wulffs) mest ligner en guidebog med ambitioner om at være noget mere, er den anden en meget personlig beretning med en del poetiske træk. Begge forfattere er flittige Brandes-læsere – det kan aflæses både direkte, hvor de citerer fra hans *Indtryk*, og indirekte, hvor de ser på Polen gennem det prisme, som Brandes har konstrueret små hundrede år tidligere. Bl.a. oplever de begge to den legendariske polske gæstfrihed og åbenhed. De kan genkende den polske forkærlighed for frihed – "(...) enhver polak er et frihedselkende menneske" (Wulff 1961: 130) – og individualisme samt tilslutter sig iagttagelsen om den optimisme, som skulle karakterisere landets befolkning: "Som i et glimt forstod jeg noget væsentligt i det polske sind. I århundreder har landet haft bitter modgang, men aldrig opgav polakkerne håbet om, at – det jo snart bliver forår igen." (Wulff 1961: 25)

Og så er polakker et heroisk folk, hos hvem fædrelandskærligheden er et udpræget karaktertræk:

Sådan har det altid været, men bagved og hævet op over al strid og splid, har der også altid været dette samlende for alle polakker, inkonsekvent, heroisk, spontan, at være parat til at forsvare POLEN. (Wulff 1961: 132)

Det, der udgør forskellen mellem de to forfattere, er niveauet for ideologisering og idealisering i deres beretninger om Polen. Wulff beundrer det unge Polen og dets succeser, nægter at se fejl ved den nye, vidunderlige – og socialistiske – verden, hvor "(...) alle slags folk har samme ret" (Wulff 1961: 127). Den polske befolkning skulle ifølge ham være meget motiveret og bevidst om, at den er i gang med at opbygge et samfundssystem, som nærmest garanterer et paradys på jorden: "Det typiske for den nye polske ungdom er flid og målbevidsthed. Der arbejdes, læres, læses, med en ihærdighed, optimisme og livskraft, som

mere end noget andet er en garanti for Polens videreudvikling i fremskridtets tegn." (Wulff 1961: 105)

Han synes også fuldstændig at være under påvirkning af den officielle propaganda, hvor han fx anser de polske medier for meget åbne og ucensurerede og sætter pris på de vilkår, som polske kunstnere arbejder under (vel at mærke har det på ingen måde forholdt sig sådan). Wulff nedtoner det, der ikke passer til hans forestillede billede af det forjættede land, fx når han skriver om det tilbagestående polske landbrug: "Nemlig, at meget som i danske øjne kan tage sig ud, som det man i moderne sprogbrug kalder underudviklet, det er ikke et resultat af det nye Polen." (Wulff 1961: 63-64)

Dea Trier Mørch distancerer sig noget mere fra 60'ernes Polen. Hun famler sig frem i den eksotiske omverden, bruger sanserne for at lære den at kende. På den ene side er hun bare et ubekymret ungt menneske, som øser glæde af livet: "Det var første gang jeg var i Polen, og Polen gik mig til hovedet som en beruselse. Det var maj 1962 og jeg var tyve år." (Mørch 1970: 35)

På den anden side åbner hun øjnene for skyggesiden ved "det nye Polen" – fattigdommen på landet og dårlige vilkår i byerne, mangel på varer i butikkerne, korrupsion og "tilværelsens ulidelige lethed" – dets uforudsethed; hun mindes den byrde, som krigen har pålagt landet og som somme tider synes at være ubærlig. Det at ikke "være herfra" medfører nødvendigheden af at tilegne sig de skrevne og uskrevne regler, der hersker i det fremmede land. Ellers kan man komme ud for nogle for én uforståelige eller direkte farlige situationer. Mørch nævner tre "polske huskereglere", som samtidig er en betydningsfuld kommentar til den polske virkelighed i 60'erne:

1. Reférer ikke en polaks navn til en anden polak.
2. Der er altid nogen, der lytter.
3. Husk: du er ikke i samme situation. (Mørch 1970: 179)

Trods de forbehold er hun opslugt af den atmosfære og de mennesker (blandt dem er Eugenio Barba), som hun har mødt i sin lille private verden i Polen. Hun har sluttet sit private forbund med landet og hendes minder om det kommer i form af sanselige indtryk – fremmede, eksotiske (?) lugte, som hun associerer med landet:

Når jeg lukker øjnene og tænker på Polen, er det altid disse lugte, der kommer mig imøde. Lugte, jeg ikke kender noget andet sted fra. En lugt af klor og kalk, af kridt og puds, en lugt af sæbe der udtørre slimhinderne. En duft af friske ugeblade, der smitter af, af gnister, af groft papir, der let går itu. En

lugt af gamle varmeapparater, hvor det samme vand i årtier har været inde-lukket i det samme system. Vintertøj, filt, løs tobak i cigaretterne. Græsarter, rødbedesuppe. Og lugten af mennesker der ikke i lang tid har været vasket – den ramme tætte stank af kroppe i en biograf når lyset slukkes. Af nakker bag skjorterne, af armhuler, munde – som rovdyrburet i en zoologisk have. (Mørch 1970: 62)

Den præsenterede analyse af de fire udvalgte værker om Polen fører til en række delkonklusioner vedrørende Polen-billedet i dansk litteratur samt de forfatter-strategier og kilder, som tages i brug ved konstruktionen af den dialektiske og diskursive "anden".

For det første må man konstatere, at det er Georg Brandes og hans værk som udgør omdrejningspunktet – og en slags hegemonisk tekst – for danske skildringer af Polen og polakker. Med hans *Indtryk* blev stilen sat og fortolkningskanaler for den fremmede polske kultur angivet. Hermed menes de tematiske områder eller træk ved den polske nationalkarakter, som han har skitseret. I hans overvejelser synes den protestantiske arbejdsetik og evnen (eller mangel på samme) til at planlægge og implementere politiske og samfundsmæssige projekter at være et skelsættende træk for Polen og Danmark. Polen sættes i et heroisk relief – som en kæmpende nation med en aldrig svindende tro på at genopstå, som dog står sig selv i vejen for at nå dette mål. Hermed bliver nogle af de polske autostereotyper fra 1800-tallet taget i brug og på godt og ondt implementeret i den kulturelle og mentale konstruktion af Polen.

For det andet er de gældende kulturelle konventioner og den aktuelle diskurs samt den politiske situation i Danmark og Polen bestemmende faktorer for opfattelsen af Polen og polakker. De har magten til at indstille linsens skarphed og fokus når den rettes mod Polen; de styrer forfatterens erkendelsesmæssige potentiale. Og det er netop de ovennævnte grænser som synes sværest til at kunne overskrides og som virker mest hæmmende for en fri (for indlejrede billeder) og fordomsfri tilgang til den anden kultur. Rejseberetningerne er dermed med til at fastholde billedet af de andre i nogle bestemte rammer og gøre det statisk, idet de reproducerer de tidligere repræsentationer og fortolkninger samt giver en bekræftelse på det, der allerede "vides" om de andre.

Ud over det spiller forfatterens politiske holdninger samt hans eller hendes personlighed og erfaringer en væsentlig rolle – et produktivt perspektiv, som dog står udenfor søgelyset i den foreliggende artikel.

Sidst men ikke mindst – det der generelt fornemmes i de danske rejseskildringer er en positiv indstilling og i nogle tilfælde dyb sympati for den relativt

ukendte nabo over Østersøen – eller rettere sagt – for det billede af Polen, der blev konstrueret i en række intertekstuelle forhold.

Litteratur

- Brandes, Georg, "Indtryk fra Polen" (1888), *Samlede Skrifter*. Bd. 10, København 1902, s. 7-292.
- , "Carsten Hauch" (1873), *Samlede Skrifter*. Bd. 1, København 1899, s. 368-427.
- Hauch, Carsten, "En polsk Familie" (1839), *Udvalgte Skrifter*. Bd. 1, København 1902, s. 7-192.
- Kaszyński, Stefan H., "Wahlverwandtschaften der europäischen Romantik am Beispiel von Hauchs Roman *En polsk Familie*", *Nordische Romantik*. Akten der XVII. Studiekonferenz der Internationalen Association for Scandinavian Studies 7.-12. August 1988 in Zürich und Basel, Oskar Bandle & al. (Hrsg.), Basel 1991, s. 213-220.
- Krysztosiak, Maria, *Skandinavien und Mitteleuropa. Literarische Wahlverwandtschaften*, Wrocław 2005.
- Maciejewski, Jarosław, indledningen til polsk udgave af "En polsk Familie", *Rodzina polska*, Poznań 1959, s. 5-13.
- Mørch, Dea Trier, *Polen*, København 1970.
- Schab, Sylvia, "Odkrywanie Północy. Polskie relacje podróżnicze ze Skandynawii – XVII-XIX wiek", *Skandinavien och Polen: möten, relationer och ömsesidig påverkan*, Barbara Törnquist-Plewa (red.), Lund 2007, s. 225-251.
- Stala, Krzysztof, "Georg Brandes' *Indtryk från Polen*. Stereotyper på gott och ont", *Sverige och Polen. Nationer och stereotyper*, Barbara Törnquist-Plewa (red.), Lund 2000, s. 29-43.
- Ślaski, Kazimierz, *Tysiąclecie polsko-skandynawskich stosunków kulturalnych*, Gdańsk 1977.
- Wulff, Hilmar, *Polen*, København 1961.

NORDISK LYRIKTRAFIK – IDÉER TILL EN KONFERENS

Per Erik Ljung

Lunds universitet

Jag hoppas ingen har några invändningar om jag börjar med att läsa en dikt. Den handlar om tre händelser som kan vara av helt fundamental betydelse i en människas liv. Man flyttar in i ett nytt – eller gammalt – hus, man älskar tillsammans med någon för första gången i det huset, och så – översätter man. Det är det sista som är mitt egentliga ärende här. Så här låter dikten.

Den första kärleksakten i ett nytt hus
är aldrig privat. Vi älskar med varandra
men är halvt på vår vakt mot dörrar och speglar.
Vår extas delas av sovrumstolen,
av draget från förstukvisten.

Gatlyktan och almen viskar löv längs väggarna
som aldrig förr i något rum. Det är deras tungomål
som våra tungor i förening översätter. Deras budskap
är tydligt: i natt kan ni inte bortse från
världen utanför fönstret.

Så älskar vi med kännedom om en stad
i ett helt annat perspektiv. Och delar vår bädd
med möblemang och träd – vi gör anspråk på
deras vyer, smälter samman våra liv här
inom deras fastställda ramar.

Det är en poet från Nordirland som har skrivit dikten. Han heter Frank Ormsby, är född 1947, och han är också känd som redaktör av antologier och tidskrifter. Hans antologi *Poets from the North of Ireland* från 1979 visade sig enormt framgångsrik i att introducera och etablera en hel diktargeneration från Nordirland i den anglosaxiska världen, lär jag mig i en bok som heter *Färdväg. 30 engelskspråkiga poeter i urval och översättning av Göran Printz-Påhlson och Jan Östergren* som kom ut 1990 som årsbok i FIB:s Lyrikklubb. Det var en viktig bok, i den tidens

svenska poesikonjunktur, inte minst med den uppslagsrika efterskrift av Printz-Påhlson som han kallade "Platsens poesi, satsens poesi", där han pekade ut en viktig poetologisk tradition från Vergilius till Seamus Heaney. Printz-Påhlson själv, om någon, är ju väl bekant med "satsens poesi". Det var ju han som i inledningsessän till sin berömda *Solen i spegeln* (1958) – han var 27 år när han skrev den och dog ju tidigare här under sommaren 2006 – levererade de kritiska instrumenten till en förståelse av det vi så självklart har kommit att kalla metapoesi och den metapoetiska synen på poesi. Så här löd signalementet: "Tanken på poesien som en kritik eller kommentar till sin egen tillblivelse eller sitt eget medium. Intressesfär: språket. Bakgrund: vår tids semantiska orientering. Funktion: åstadkommande av bättre relationer till verkligheten genom ökad medvetenhet om de språkliga kommunikationsproblemen. Emblem: Eko, den ständiga kommentaren" (Printz-Påhlson 1958: 23). I efterskriften till *Färdväg* kompliceras och berikas nu perspektivet: "Men ändå: det finns en reduktion av dikt till ord som är oacceptabel. Det finns en platsens poesi som inte låter sig uttryckas eller återskapas i satsens poesi, eller snarare, som tycks vara oberoende av den. För varje människa finns det förmodligen ett arkadiskt rum som inte kan invaderas av vare sig offentliga eller individuella myter" (Printz-Påhlson 1990: 254).

Nå, låt oss återvända till Frank Ormsbys dikt igen, "Inflyttning". Är det nu satsens eller platsens poesi vi har att göra med? Jag har fäst mig vid det fundamentala och påfallande riktiga i dikten. Inflyttningen, tillägnelsen av rummet, en fenomenologisk och kroppslig *Stoffwechsel* som vi dels inte kommer undan, dels gärna söker upp och vältrar oss i. "Det är deras [lövens!] tungomål [!]/ som våra tungor i förening översätter [!]", står det i dikten. I tystnaden går det inte att bortse från "världen utanför fönstret", säger fenomenologen. Vad kommer det för språk ut av ett sådant intag, av ett idisslande av det slaget? Hos korna stöts det upp igen och går vidare till nästa mage. Hos oss – eventuellt – långt ut i orden, på tungans spets. Eller ut i skriften. Det finns ingen ände på – översättningen, suckandet, förvandlingen, transformationen, appropriationen, adaptationen, representationen om man så vill. Omtuggningen, det sinnliga drömmet.

Det är alldeles uppenbart att man snart rör sig på djupt vatten när man börjar associera i sådana mer teoretiska banor. Om redan perceptionen processar lövens språk, om man inte kan få älska i fred, om man i praktiken översätter så fort man tar till orda – som George Steiner tänker sig i *After Babel* (1975), där han talar om hur *la parole* alltid innebär specificerande realisationer av *la langue* ("Speech as Translation") – så rör vi ju oss snabbt, via reflexionen kring översättning, in mot det som samme tänkare kallar "the nature both of speculative thought and of poetic invention" (Steiner 1984: 8). Den kopplingen är ingalunda främmande i

översättningsteorins historia, som är full av dristiga och utmanande spekulationer, inte minst från den tidiga tyska romantiken, från August Wilhelm Schlegels efterskrift till den latinska översättningen av Bhagavadgita 1823 fram till några av de mest utmanande och inspirerande centrala texterna av Walter Benjamin, Jacques Derrida och Paul de Man.¹ Reflexioner kring översättning framkallar ofta smart filosofi, hermeneutik och poetik.

Men samtidigt som Printz-Påhlsens och Jan Östergrens översättning av Frank Ormsby's dikt om översättning omedelbart, och inte särskilt långsökt, kunde föra oss både i hedonistisk och i filosofisk-språkfilosofisk riktning, så aktualiserar den också några mer handfasta aspekter av litterär översättning.

Författaren, Frank Ormsby, är själv en introduktör; översättningen av hans dikt är gjord av poeter – Printz-Påhlsen och Jan Östergren – i samarbete. Här manifesteras en viss oegennyttighet som finns nedlagd i hela verksamheten. Samtidigt är översättningen gjord i en bestämd litterär situation; det är en speciell konstellation eller installation av dikterna som poeterna vill inscenera, själva paradigmet är väl Hans Magnus Enzensbergers inflytelserika *Museum der modernen Lyrik* från 1960.² På olika sätt griper översättningsarbetet djupt in i poeternas egna författarskap, hela inriktningen mot en "platsens poetik" här blev till viktiga moment i deras egen och andras poesi under 90-talet. I det svenska sammanhanget går tankarna naturligtvis till Jesper Svenbro, som efter några starkt profilerade språk- och poesikritiska samlingar på 90-talet gick vidare med en poesi som var mer självbiografiskt och nästan episkt orienterad (jfr Ljung 1997). Men även generellt fyller översättningarna naturligtvis en viktig funktion i en bredare fattad import och introduktion av litteratur utifrån, där stora luckor och kontinenter av okunskap kan riktas en smula. Nätverk och samarbete med de utländska författarna kan etableras, på ett sätt som gör att också "exporten" – översättningen av "vår" litteratur – kan underlättas.

Om jag inte har räknat fel så har jag nu nämnt minst fem nivåer i översättningsverksamheten. De kunde, tycker jag, samlas i ett internordiskt projekt eller – varför inte? – styra idéerna för en konferens. IASS-konferensen i Lund 2010 till exempel.

Jag ska konkretisera det hela en smula. Mina exempel är hämtade från poesins område, men det är lätt att inse att idéerna här lätt kan expandera (översättas [!]), mot olika genrer, medier, kulturer.

(1) Den första nivån eller första problemområdet, som jag redan har antytt, rör alltså filosofi/språkfilosofi/översättningsteori/hermeneutik/poetik.

(2) Den andra tyngdpunkten rör poetik och kreativa processer i enskilda författarskap eller produktioner. En översättning kan falla in i eller förlösa en

författares ambitioner. Exempelen hämtar jag från två fall jag helt nyligen stött på. Hos en dansk och en svensk författare.

Den svenske diktaren Bertil Malmberg skrev för tidskriften *Prisma* 1949 en artikel med rubriken "Att översätta Baudelaire".³ Malmberg, som är en säregen och svårplacerad gestalt i den svenska modernismens historia, född 1889, med tidiga kontakter med tysk expressionism och en sen nytändning med modernistiskt formspråk på 1940-talet, berättar om hur han redan som gymnasist hade fått en översättning av en Baudelaire-dikt publicerad, för att sedan ha haft en känsla av att det i någon mening, personligt och med de historiskt givna språkliga resurser som hade stått honom till buds, hade tett sig omöjligt att gå vidare. Nu – 1949 – var situationen en annan. Så här skriver Malmberg:

Det avgörande var medvetandet, att det poetiska språket i Sverige efterhand vuxit fram till något som har affinitet med oupptäckta sidor hos Baudelaire som blivit oupptäckta därför vi inte ägt förmåga att återge dem; ty också receptiviteten är en produktivitet, åtminstone en potentiell. Nu hade emellertid förvandlingar kommit att ske i teknik och poetiskt känslighet som plötsligt givit oss nycklar till baudelaireiska hemligheter. Det hade försiggått en revolution i den svenska dikten, en omskakning av bildsinnet, som försåg oss med medel att förstå och därmed att gestalta eller medel att gestalta och därmed att förstå vad som kortast kan sammanfattas som Baudelairens *hallucinationsrealism*. För att kunna identifiera sig med ett visionärt diktarskap som detta med plan- och kuliss-förskjutningar, med intensiva moment, givna med etsande skärpa, men evigt ombytta; en metafysisk nervkonst, en orons genialitet – därtill krävdes en associativ hänsynslöshet, som saknats i den äldre svenska dikten, men nu med stormande plötslighet brutit in i de hägnade sfärerna.

De tekniska sidorna i den uppgift som diktaren har förelagt sig ges – också de – ganska subtila formuleringar av Malmberg:

Ett problem som uppställer sig genast: hur ge det aparta, det kusliga och sugande i versen, så mättad med pausernas magnetism, med köld och sällsamma rysningar ur de stumma (och likväl genljudande) vokalernas tomrum, alltså detta som varje ögonblick återförs av lagen till sitt utgångsläge i melankolisk och majestetisk enformighet, en ekvivalent i svenska klanger, som på andra vägar förmedlar ett intryck av rörligt och monotont, av uppror och beständig fångenskap? Ty detta kan man omöjligt uppnå med våra språkmedel genom att fasthålla vid alexandrinen eller ens vid någon räknemässig jambisk arkitektur; här måste en annan versteknik prövas, upplöstare, upprördare, med rader i blåsigt obestämdhet, med stigningar och sänkningar i branta kurvor eller med ordarrangemang, som erinra om långa, släpande dimbälten.

Nog är det tydligt att det är ny *poesi* Malmberg vill åstadkomma. Eller att det är extraordinär *poesi* han vill få till stånd, med Baudelaire som avgörande *Anstoss*. Och nu, vid 40-talets slut, så som den svenska lyriska modernismen vid den tiden hade utvecklat sig, tycks uttrycksmöjligheterna äntligen finnas inom räckhåll för Malmberg.

Mitt andra exempel där arbetet med översättning går rätt in i det egna poetikarbetet är från Peter Laugesen. Gunnar Björling, *Dit øjes blod. Udvalgt og oversat af Peter Laugesen* heter en bok som kom ut 1988 på danska Gyldendal (Redaktion Arena). Laugesen själv är en översättare med en särskild receptivitet och en produktivitet av uppdrivet slag och här kunde man nästan gissa att uppdraget går direkt in i det egna projektet. Efterskriften heter just "Liv og skrift", inte t ex "Liv og værk". Laugesen, som ju gärna etablerar sägande konstellationer och ad-hoc-kanonbildningar, också i sina dikter, ger snabbt Björling en plats bland 1900-talets stora poetiska gestalter (jfr Ljung 2001: 204 ff.). "Beslægtet med amerikaneren Gertrude Stein og, måske nærmere, med den russiske futurismes to store stemmer, Velimir Khlebnikov og Vladimir Majakovskij" (Laugesen 1988: 236 ff). Laugesen drar sig inte för att ta i när han ska positionera Björling, med diktarens finlandssvenska belägenhet, som outsider. "Korset och löftet" som utkom 1925 är Björlings första mästerverk, skriver Laugesen, "og allerede her placerer han sig, på et fjernt og afsides sted, på et sprog som ingen læser i Finland, fordi det er svensk, og heller ingen i Sverige, fordi forfatteren er finsk, på en fremskudt plads i den internationale poetiske avantgarde". 1928-29 prövar Björling gränserna, inte minst i tidskriften *Quosego*. "Hvad kan man gøre som digter med sproget? Svaret er, i praksis, at man kan gøre hvad som helst, og at det er nødvendigt, hvis alt ikke skal drukne i bavl, at arbejde sig frem til en form, en koncentration."

Ja, vad kan *man* göra? Det är också poeten som frågar. Björlings skrift saboterar varje lineär kronologi, skriver han. "Ikke bare frigør den syntaksen, den slipper tiden løs og åbner rummet, placerer mangfoldigheden i det enklest mulige. Det sker i enhver." I sammanhanget betyder det *i varje bok*, men jag tror att Laugesen också menar att det sker i var och en av oss. Tiden släpps loss och öppnar rummet, när vi läser. I inledningen skriver han att Björling sökte det nödvändiga och skrev för envar. "Ikke for folket eller litteraturhistorien. Ikke nedad eller opad, men lige ud. Klart men ikke nemt. Enkelt men ikke forsimplet. I et krystallinsk punkt, der ikke markerer reduktion, men vækst." Läsningen ger den a-kronologiska kompositionen av boken – bl a visar det sig nödvändigt att ta med stora sjok av essayistisk natur. Det är uppenbart att hela boken är värd en ingående analys, som en integrerad del av Laugesens författarskap. Kanske finns

det redan en sådan. Men ofta behandlar man snarare böcker av det här slaget som bakgrund till det egentliga författarskapet. (Ekelöf, *Valfrändskaper*, Olav H. Hauge, *Dikt i umsetjing*, Göran Sonnevi, *Framför ordens väggar. Dikter i översättning 1959-1962* är andra, mer omfattande exempel).

(3) Laugesens Björlingbok för oss redan in i mitt tredje område, det jag till det här föredraget har velat kalla "Nordisk lyriktrafik". Det är själva motorn bakom det lilla projekt vi håller på med i *Modernisme i nordisk lyrik 1*, som kom ut hösten 2005 i Helsingfors, med Hadle Oftedal Andersen och Idar Stegane som redaktörer och med tio olika studier i internordiska sammanhang. Det enkla kravet har varit att varje studie har minst två ben, att de går över gränserna i Norden och hämtar sina exempel från minst två olika länder. Det har gett oss en lång rad möjligheter att finna oväntade förbindelser på institutionella, interpersonella, intertextuella och tematiska nivåer. Nya sammanhang blir synliga när man ser modernismen inte bara i ett nationellt sammanhang, och inte heller främst mot bakgrunden av de internationella -ismerna, utan just i ett nordiskt perspektiv.

Peter Stein Larsens bidrag heter "Lyrikens forvandling. Lindegrens *mannen utan väg* som litteraturhistorisk cæsur". Här blir det bland annat klart att Erik Lindegren har spelat en viktig och tidigare inte riktigt sedd roll, inte bara i den svenska 40-talsmodernismen, utan också i den danska sk konfrontationsmodernismen på 60-talet, hos författare som Ivan Malinowski, Klaus Ribbjerg och Per Højholt. Förhållandet blir ytterligare uppenbart i en ny bok om Erik Knudsen, som har redigerats av Knudsen själv och Anne-Marie Mai, som har gjort utförliga intervjuer med författaren. *Virkeligt – om Erik Knudsens digtning* heter den och den rymmer bland annat en "Hyldest til 40-tal" i form av "10 svenske digte oversat af Ivan Malinowski og Erik Knudsen". Bland diktarna återfinns naturligtvis Lindegren och Karl Vennberg, men också Maria Wine och Ragnar Thoursie. Malinowskis *Galgenfrist* från 1958 är en av de viktigaste böckerna i nyare dansk lyrik, säger Knudsen. "Den og alle de følgende viser, hvordan studium, kundskaber, viden om hvad de avancerede i andre lande er nået frem til, beforder indsigt i egne muligheder, original nyskaben. Ivan lærte 'modernismens' sprog (han kunne alle dialekter) fra grunden af, som den filolog han jo også var" (Knudsen/Mai 2006: 57). Och där spelade Lindegren en avgörande roll, liksom Bengt Holmqvist som kritiker.

I fråga om denna nordiska lyriktrafik vore det lockande att gå lite mer systematiskt tillväga och närmast inventera just översättningsinsatser. Vilka motsvarigheter finns det t ex i de andra länderna till den ambitiösa serie "Dikt i Norden" som Christer Eriksson redigerade i Sverige? Mellan 1979 och 1992 räknar

jag till 26 volymer, bland dem Niilo Rauhala, Snorri Hjartarson, Hannu Mäkelä (med en bok som har den lockande titeln "Drömmen om lyckan nummer 5"), Marianne Larsen, Tove Ditlevsen och Eldrid Lunden. Hur många som kommit sen vet jag inte, för det är just Eldrid Lunden, *Det omvänt avhängiga*, som kom 1992 i översättning och urval av Anders Weidar jag senast har fäst mig vid. Det är Weidar som har skrivit det utmärkta förordet, instruktivt och initierat, och det slår mig att han och en lång rad andra översättare, förmedlare och introduktörer gärna kunde få lite mer uppmärksamhet och *credit*, som det heter nuförtiden. Det samma gäller en tidskrift som *Café existens*.

Så nu kan vi få Eldrid Lundens "En sommar genomlyst" på svenska. Kanske en sådan som denna sommar 2006:

Det var något med en gammal kärring, av de underjordiska
som tog föräldralösa i sin tjänst
Det var något med att hämta vatten i ett såll
Det var något med att mjöla getter som sprang på fem ben
Det var något med en enkel biljett till helvetet
för att hämta en kaka
Det var något med en lie genom luften
Det var något med kattungar som kunde klösa innan
de fick ögon
Det var något med kycklingar som skulle ha korn
Det var något med kakorna i helvetet som ropade
i magen om du åt dem
Det var något med en flicka som slapp ut ur helvetet
för att hon kände en liten hund
Det var något med en hund som förvandlades till
En prins då flickan högg huvudet av den. Och satte
huvudet där röven hade varit
(Lunden 1992: 162)

(4) Översätteriet är minst av allt introvert och nationellt. Erik Knudsen berättar om hur han och Ivan Malinowski arbetade gott samman kring ett Brecht-urval 1971 och att Ivan Malinowski fick sina dikter översatta till spanska – och hur denne såg till att en volym med Knudsens dikter också kom på spanska (Knudsen/Mai 2006: 56). Det för mig till mina 4:e och 5:e nivåer eller områden. Import av – i det här fallet – lyrik, *at decisive moments*, och lyrik *ud af huset*, export.

Just förhållandet till den spanska poesin är av speciellt intresse under efterkrigstiden. Här fanns ju en avancerad poesi, som var väl förankrad i den modernistiska traditionen, samtidigt som den på ett självklart sätt kunde förhålla

sig till den politiska verkligheten. En sådan poesi kunde te sig utom räckhåll för den poetiska diktation som dominerade i 50-talets svenska poesi. En avgörande insats gjorde här Lasse Söderberg som under hela decenniet försåg tidskrifter och tidningar med översättningar. *Själens tjuter* (1959) är en formidabel *tour de force*, med dikter av Jiménez, Machado, Alberti, Celaya, Guillén och andra. Det intressanta är att Söderberg samma år gav ut sin tredje egna diktsamling, *Fågeln i handen* – och frågan är naturligtvis om och hur de båda böckerna kan relateras till varandra. Ett sådant studium skulle kanske snarare hamna under min punkt (2) ovan (poetiken), kunde man kanske tycka. Kanske det. Import- och översättningshistoria kan bedrivas från flera olika håll på en gång. Det är lätt att komma att tänka på närliggande exempel, på översättningsvolymer som har fungerat särdeles produktivt, både för den enskilde poeten och i en bredare fattad kulturell och politisk situation. Elmer Diktonius *Ungt hav* (1923) är naturligtvis en sådan, med alla översättningarna av Carl Sandburg, Edgar Lee Masters, Ezra Pound, Alfred Mombert, Karl Heynicke – och nordbor som Uno Kailas och Fredrik Nygaard. Det samma gäller naturligtvis Gunnar Ekelöfs tidiga insatser med *Fransk surrealism* från 1933 och *Hundra år modern fransk dikt från Baudelaire till surrealismen* (1934), medan hans *Välfrändskaper. Omdiktningar* (1960) väl framför allt bör betraktas som en egen tung piéce för sig själv i författarskapet.

(5) Lyrik – *ud af huset* – är ett lika uppenbart intressant område. Några av de stora nordiska 1900-talslyrikerna har ju – bland annat tack vare starka översättare – rönt stor internationell uppmärksamhet. Jag tänker inte bara på Tomas Tranströmer (för att inte tala om Peter Høeg!), utan också på författare som Olav H. Hauge och (väl också) Inger Christensen. Och så då Gunnar Ekelöf, igen. Från Svenska institutet i Alexandria har 2005 kommit en högtintressant rapport från en översättarworkshop 2003 kring tretton dikter av Ekelöf; redaktör är Klaus-Jürgen Liedtke (som ju för övrigt själv har stått för 7 band i en stor tysk Ekelöfutgåva). Tolkarna vid symposiet är från sydöstra Turkiet (Kurdistan), Syrien, Grekland, Ryssland, Iran, Irak – och de kommenterar både sina översättningar och själva översättandet i en högtintressant volym som fått titeln *Översätt inte ett levande språk till ett dött. Gunnar Ekelöf på sju språk*. Dessutom har mittvalvet i Ekelöfs sena sk Diwan-trilogi, den brett upplagda *Sagan om Fatumeh* nu översatts till en av de kurdiska dialekterna av Rizgar Shekani – och blivit väl introducerad och mottagen i irakiska Kurdistan. I en intervju i tidskriften *Karavan* berättar Shekani om hur han lärde sig svenska den svåra vägen: genom litteraturen. Just läsningen av Ekelöf blev tydligen helt avgörande: "– Det var inte lätt att förstå hans dikter, men de hade en grundton som jag kände igen. Det var som att läsa en kurdisk poet, fast på ett nytt och främmande språk. Frå-

gan om min identitet och livssituation fick plötsligt en universell belysning. Jag läste och översatte även andra författare: Edith Södergran, Karin Boye, Artur Lundkvist, Stig Dagerman, Maria Wine, Lars Gustafsson och Tomas Tranströmer" (Halldin 2006: 5). Översättaren tycker sig hitta tillbaka till sig själv och sin kultur, via sitt arbete med dikterna. Från en kurdisk poet får han någon form av bekräftelse: "Du gick i landsflykt och kom åter med Fatumeh – du har alltså hittat dig själv, och mer därtill". Magnus Halldin, som har gjort intervjun, berättar till sist om hur Rizgar Shekani ur minnet citerar några rader kurdisk poesi – och ber honom om en provisorisk översättning:

Sagan om min flykt
Går inte att beskriva i ord
först när vi sitter öga mot öga
kommer jag att tala om den.

"Ekelöf tycka ha hamnat i goda händer hos en en översättare som Shekani, själv en gränsfurste och motståndsmän från bergen", skriver Halldin. Man tror honom gärna. Och själv har jag åtminstone blivit övertygad om att man är rätt nära kärnan i hela vår verksamhet när man talar om – översättning.

- ¹ Jfr. Hanne Roswall Laursen. "Översätterlyst og oversættermission i Den tidlige Romantik. August Wilhelm Schlegel som eksempel", i *Et opmærksomt blik. Litteratur, sprog og historie hen over grænserne*. Festskrift til Pehr Øhrgaard redigeret af Christoph Bartmann, Hanne Roswall Laursen, Hans Peter Lund, København 2004, s 147-164. En grundläggande introduktion till området ges i *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Rainer Schulte & John Biguenet (eds.), 1992.
- ² En ny utgåva kom på Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002, fler sådana "muséer" diskuterar jag kort i "Konstellationer och konstruktioner. Olav H. Hauge och Vilhelm Ekelund", i Hadle Oftedal & Idar Stegane (red.), *Modernisme i nordisk lyrikk 1* (2005: 11-24).
- ³ Artikeln publicerades i *Prisma* 1949: 4 och har nyligen tryckts om i Bertil Malmberg, *Diktaren i sitt sekel. Artiklar, tillfällesdikter och opublicerade manuskript*, i urval av Peter Luthersson & Anders Mortensen (2006: 172-174) varifrån jag har hämtat mina citat.
- ⁴ Jfr. Eva Hemmungs Wirtén, som i det andra kapitlet, "Inventing F. David: Author(ing) Translation" i sin bok *No Trespassing. Authorship, Intellectual Property Rights, and the Boundaries of Globalization* (2004), redogör för den exempellösa succén och lanseringen av *Miss Smilla's Feeling for Snow* (1993), föregången av *Smilla's Sense of Snow*.

Litteratur

Andersen Oftedal, Hadle & Stegane, Idar (red.), *Modernisme i nordisk lyrikk 1*, Helsingfors 2005.

- Björling, Gunnar, *Dit øjes blod. Udvalgt og oversat af Peter Laugesen*, København 1988.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Museum der modernen Lyrik*, Frankfurt am Main 1960/2002.
- Färdväg. 30 engelskspråkiga poeter i urval och översättning av Göran Printz-Påhlson och Jan Östergren, FIB:s lyrikklubb 1990.
- Halldin, Magnus, "Du gick i landsflykt och kom åter med Fatumeh – du har alltså hittat dig själv, och mer därtill". Gunnar Ekelöf på turkiska – ett samtal med översättaren Rizgar Shekani", *Karavan* nr 1 2006.
- Hemmungs Wirtén, Eva, *No Trespassing. Authorship, Intellectual Property Rights, and the Boundaries of Globalization*, Toronto/Buffalo 2004.
- Knudsen, Erik & Mai, Anne-Mari (red.), *Virkeligt – om Erik Knudsens digtning*, Nye historier om dansk litteratur. Bind 3, Odense 2006.
- Laugesen, Peter, "Liv og skrift", i Gunnar Björling, *Dit øjes blod. Udvalgt og oversat af Peter Laugesen*, Viborg 1988.
- Laursen Roswall, Hanne, "Översätterlyst og oversættermission i Den tidlige Romantik. August Schlegel som eksempel", *Et opmærksomt blik. Litteratur, sprog og historie hen over grænserne*. Festskrift til Pehr Øhrgaard, Christoph Bartmann, Hanne Roswall Laursen & Hans Peter Lund (red.), København 2004.
- Ljung, Per Erik, "The job is open? Ett litet försvar för anekdoten", *Skriva om jazz – skriva som jazz*, Walter Baumgartner, Per Erik Ljung & Frithjof Strauss (red.), Lund 2001.
- , "Från Marceau till Matisse". Om en förskjutning i Jesper Svenbros 'Mimopoeia', *Fragments einer skandinavischen Poetikgeschichte*, Heicko Uecker (Hrsg.), Frankfurt am Main 1997.
- , "Konstellationer och konstruktioner. Olav H. Hauge och Vilhelm Ekelund", *Moderisme i nordisk lyrikk 1*, Hadle Oftedal Andersen & Idar Stegane (red.), Helsingfors 2005.
- Lunden, Eldrid, *Det omvänt avhängiga. Urval och tolkningar av Anders Weidar*, Stockholm 1992.
- Malmberg, Bertil, *Diktaren i sitt sekel. Artiklar, tillfällesdikter och opublicerade manuskript*, i urval av Peter Luthersson & Anders Mortensen, Stockholm 2006.
- Printz-Påhlson, Göran, *Solen i spegeln*, Malmö 1958.
- , "Efterskrift", *Färdväg. 30 engelskspråkiga poeter i urval och översättning av Göran Printz-Påhlson*, FIB:s lyrikklubb 1990.
- , *När jag var prins utav Arkadien. Essäer och intervjuer om poesi och plats*, Stockholm 1995.
- Schulte, Rainer & Biguenet, John (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago & London 1992.
- Steiner, George, "Introduction", *George Steiner: A Reader*, London 1984.
- Översätt inte ett levande språk till ett dött. Gunnar Ekelöf på sju språk. Sammanställd av Klaus-Jürgen Liedtke, Alexandria 2005.

”GRÄNSLANDETS ÖSTERLÄNSKHET” –
OM SVENSKSPRÅKIGA RESESKILDNINGAR
FRÅN VALAMO

Helena Bodin
Stockholms universitet

”[D]et är nu en gång för alla så med Valamo, att det släpper fantasien lös, att det dårar och förtrollar – eller stöter bort. Ingen blir helt likgiltig.” Så skrev läroverksadjunkten Arvid Liander som 1929 besökte det rysk-ortodoxa klostret Valamo på ögruppen i Ladoga (63). Efter att ha sett det mesta en turist bör se i Finland reste han till Karelen, där han menade att gränsen mellan österland och västerland gick, och för att få se ”litet av gränslandets österländskhet” fortsatte han ända till Valamo (46). Några år tidigare hade även överste Emil Melander ingående skildrat sitt besök ”i det största kloster inom grekisk-katolska kyrkan som torde finnas på denna breddgrad: Valamo underliga munksamhälle” (137). Men också kända finlandssvenska författare, som Hagar Olsson och Olof Enckell, och den svenska översättaren från ryska, Ellen Rydelius, reste till Valamo under mellankrigstiden. Hagar Olsson skrev att man känner Valamos ”oemotståndliga trollmakt och erfar en önskan att förbli där för evigt” (39). Ellen Rydelius, som med tiden blev en mycket erfaren reseskribent, uttryckte tjugofem år senare att av alla resor hon gjort var resan till Valamo ”den sällsamaste” (1956: 62).

Det är väl känt att Finlands och särskilt Karelens läge mellan öst och väst har varit litterärt givande under hela 1900-talet. Den finlandssvenske litteraturhistorikern Erik Ekelund har i en artikel publicerad på 1950-talet uppmärksammat något som han kallat *karelsk exotism*, en litterär strömning som byggde på det främmande skimret kring den ortodoxa traditionens många troende, dess kyrkor och kloster i Karelen. Dit ville han räkna bland andra Olof Enckells, Hagar Olssons och Tito Collianders verk från 1930- och 40-talen. Hans slutsats blev att den karelska exotismen ”inte hade någonting att göra med sanningen om Karelen” (86). För dessa författare hade Karelen blivit ”ett sagans landskap”, ”en religiös symbol” och ”en modernistisk legend”, menade Ekelund (95). Men det gör inte fenomenet mindre intressant, tvärtom. Femtio år senare vet vi att

det i 1900-talets västeuropeiska litteratur – inte minst i den finlandssvenska och svenska – finns ett konstnärligt produktivt men alls inte enkelt utan ofta ambivalent intresse för den ortodoxa kulturen och dess bysantinska arv (Bodin 2002: 9ff med noter).

Hur statsgränserna dragits genom just Karelen har påverkat Valamo klostrets verksamhet och även möjligheterna att resa dit på helt avgörande sätt. Idag finns det inte bara ett utan två Valamo: Nya Valamo i det inre av Finland, där yngre finska krafter tagit vid, och Gamla Valamo på ögruppen i Ladoga, som efter Sovjetunionens fall har återuppstått som rysk-ortodox kloster. Men som vi ska se är det inte bara de politiska gränserna utan även de kulturella, religiösa och språkliga gränserna som har varit av betydelse för besökarna i Valamo.

Avsikten här är att diskutera hur det ortodoxa klostret och livet där beskrivs och värderas i några olika svenskspråkiga reseskildringar från Valamo. Som jämförelse kommer även en rysk reseskildring i svensk översättning att användas: Ivan Sjmeljovs *Gamla Valamo*. Den skrevs under Sjmeljovs exil i Paris under mellankrigstiden men skildrar en resa som ägde rum så tidigt som 1895, då klostret ännu var i full verksamhet och tog emot ryska pilgrimer. (Namnet transkriberas här enligt svensk praxis, Sjmeljov, medan översättaren följt engelsk praxis, Shmeljov.) Valamo hade i nära tusen år legat inom Rysslands gränser men kom från 1920 att tillhöra det självständiga Finland, och det blev då i praktiken omöjligt för ryska pilgrimer att fara dit. I stället blev klostret med sitt vackra läge i Ladogasjön ett omtyckt resmål för mellankrigstidens västeuropeiska turister som sökte något extra. Emil Melanders skildring därifrån publicerades 1926, Hagar Olsson reste dit 1927, Arvid Liander 1929, Olof Enckells roman *Ett klosteräventyr* kom ut 1930, och Ellen Rydelius var där vintern 1931. I februari 1940 tvingades de ryska munkarna evakuera klostret och fann samma år en ny fristad för klostret längre in i Finland, på en gård i Savolax. Även därifrån kommer några skildringar att tas upp. Ett par av dem är skrivna av Tito Colliander och andra är hämtade ur dagspressen.

Alla de här berättelserna om resor till Valamo beskriver med ytterst få variationer samma företeelser och händelser. Dessa framstår som litterära *topoi* och gör att de skillnader som finns mellan å ena sidan de svenskspråkiga skildringarna och å andra sidan den ryska blir än mer påtagliga och betydelsebärande. Mot bakgrund av Erik Ekelunds iakttagelse om den karelska exotismens tendens att göra Karelen till ”ett sagans landskap” är det intressant att se hur de finlandssvenska och svenska resenärerna uttryckligen placerar Valamo och dess ryska kyrkor just i sagans värld. Detta är ett gemensamt drag i de svenskspråkiga reseskildringarna som helt saknas i den ryska.

Emil Melander tittar vid ankomsten till Valamo med båt först åt fel håll, men med ens ser han så hur "en hel sagovärld ett tu tre uppenbarade sig" på den andra stranden (139). Hagar Olsson liknar Valamo vid en syn ur *Tusen och en natt* och kallar såväl kyrkans skönhet som stämningen i klostret för österländsk. Färgsammansättningen av klarblått och ljusgrönt i kyrkans kupoler menar hon är "rysk, asiatisk – men hur vacker här!" (38). Arvid Liander ser ett sagoslott "med tinnar och torn, som glänsa i aftonsolen" då han först anländer (47). Han noterar bysantinska och österländska drag i kyrkornas arkitektur men har svårt att bestämma sig för om de är vackra eller ej – han blir "tjusad och därad" av färgerna men kallar till sist ändå färgsammansättningarna för en "bisarr lek" (53). Han liknar också ikonostasen (ikonväggen som skiljer kyrkorummets från altaret) med dess bildfält vid just en bildbok, en sagobok (59).

Men det är inte säkert att det är en lycklig saga som Valamo berättar för dessa resenärer. Huvudpersonen Vilhelm i Olof Enckells roman *Ett klosteräventyr* säger visserligen att han gläder sig åt att åka till Valamo som om han skulle bege sig till Ryssland, men för honom blir Valamo främst "en spillra av ett fordom väldigt kejsarrike och en fordom mäktig kyrka", ett historiskt, förgånget rike präglad av undergång och bakåtblickande (32), och det är till sist med en rysning han reser därifrån (197). Ellen Rydelius gör en utförlig liknelse mellan vinterlandskapet hon reser genom med släde över Ladogas is och en rysk saga. Den månbelysta natten, de jungfruligt vita snöfälten och "kapellens bisarra bysantinska kupoler" gör att hon närsomhelst väntar sig att få syn på stockhus på fyra hönsfötter, "av den typ som ryska häxor brukar bo i". Men så ändrar hon sig och minns att Valamo är en helig ort, där "kyrkorna, kapellen och stenkorsen med sin förtröstanfulla inskrift: Jesus Kristus segrar har för länge sedan drivit alla trollpackor på flykten" (1938: 124f; 1956: 64).

Osäkra på hur de ska förhålla sig till sagan de tycks befinna sig i gör resenärerna motsägelsefulla beskrivningar av de ryska kyrkornas arkitektur och utsmäckning. Det de ser är 'sällsamt' eller 'säreget' och beskrivs som samtidigt praktfullt och svulstigt eller vackert men överdrivet. Som vi sett använder de också gärna de oklart värdeladdade bestämmningarna 'bysantinsk' och 'österländsk', och någon gång även 'rysk' och 'asiatisk', som förstärker det exotiska i sagan och som kan modifieras i positiv eller negativ mening, allt efter behov.

Hos den ryske resenären Sjmeljov finns däremot ingen tendens till att placera klostret i en fjärran saga. Även om han är en lärd student som gärna uttrycker både tvivel och ironi i sitt möte med munkarna, så är klostret och dess ortodoxa tradition hemtam mark för honom, och hans beskrivning och värdering av Valamo blir aldrig ambivalent på de sätt som vi nyss sett exempel

på. Hans medresenärers tankar går inte till någon saga utan till det kommande paradiset, när de efter den riskfyllda överfärden i båt sjunger den sedvanliga ortodoxa kvällshymnen vid ankomsten till Valamo (22). Inte heller landskapet liknas vid sagans, utan Sjmeljov drar sig till minnes det landskap han som barn sett målat på en viss typ av ikoner och ber i samförstånd också sin läsare att minnas dem (32). Men, intressant nog förekommer det en främmande och obegriplig värld också i Sjmeljovs skildring. Det är resten av världen utanför klostret och utanför Ryssland, sedd med munkarnas och andra pilgrimers ögon (145f och 155ff).

Ytterligare något som de svenskspråkiga resenärerna har gemensamt, och som skiljer dem från Sjmeljov, är deras svaga, ibland obefintliga kunskaper i ryska språket och den ortodoxa traditionen. Undantaget är Ellen Rydelius, som i egenskap av översättare från ryska är den bäst förberedda av resenärerna och även den som är mest hemmastadd i den folkliga ryska kulturen. Men de övriga finlandssvenska och svenska resenärerna översätter och anpassar de ortodoxa klostertermerna och kyrkonamnen så gott de nu förmår, och berättelserna får lokalfärg genom att löstryckta fraser på ryska och gudstjänstspråket kyrkoslaviska citeras i ljudenlig transkription och ibland också översätts. Ryskan fungerar här som en markör för något främmande som kräver översättning för att förstås. Ibland reflekterar resenärerna uttryckligen just kring de olika språken och den egna okunskapen (se särskilt Melander: 151, 161f, 180, 184ff). Vilhelm i Olof Enckells roman kan något lite ryska men långt ifrån tillräckligt, och han grubblar över att man då det gäller religiösa ting brukar anse att kunskap är överflödigt och mena att det räcker med "den friska, levande erfarenheten". Men på Valamo är det annorlunda, konstaterar han: "Med kunskap kunde jag här på Valamo möjligen ha gjort en religiös erfarenhet, från vilken jag nu är fullständigt utestängd." (180)

För dem som inte alls behärskar ryska och inte heller känner till den ortodoxa liturgin blir klostrets strängt regisserade gudstjänster till ett obegripligt men suggestivt skådespel. Gudstjänsterna ägnas gärna långa beskrivningar, men trots sin utförlighet återger dessa endast förhållandevis ytliga iakttagelser av hur prästen träder ut och in genom ikonostasen, rökelsekaret svängs, körens djupa basar sjunger och munkarna knäfaller (Enckell: 50f; Liander: 60; Melander: 151ff; Olsson: 60; Rydelius 1938: 133). Hagar Olsson är dock mycket fascinerad av gudstjänsterna, och på samma ambivalenta sätt som vi tidigare sett exempel på i beskrivningen av kyrkornas arkitektur och färger, berättar hon om hur hon, suggererad av "de primitiva rytterna i den ändlösa ritualen", varit nära att likasom munkarna buga sig till golvet men hejdat sig i tid (60).

Det är värt att notera att Sjmeljovs ryska reseskildring inte innehåller en enda beskrivning av någon gudstjänst. Det innebär troligen inte att han aldrig besökte någon gudstjänst under sin vistelse på Valamo, men att han är så införstådd med hur de ortodoxa gudstjänsterna firas att det för honom saknar intresse att beskriva dem närmare. Som rysk-ortodox är han också väl bekant med de många hymnernas och bönerns texter, som han gärna citerar, och han vet vilka helger det är som firas. En gång upplever han att han som lärd student sätts på prov av en munk. I ett dåligt belyst litet kapell uppmanas han att läsa högt på kyrkoslaviska ur en fläckig och svårtydd psaltartext. Men episoden slutar lyckligt, just eftersom hans kunskap är så djupt grundad i hans uppväxt. Sjmeljov upptäcker till sin lättnad att han känner igen psaltarverserna från barndomens kvällsgudstjänster, och han kan direkt framföra texten mer eller mindre utantill (124f).

Alla dessa finlandssvenska, svenska och ryska resenärer har rest till ett och samma Valamo, till geografiskt samma plats belägen i ett välbekant nordiskt skogs- och sjölandskap. Men eftersom Valamo är ett rysk-ortodoxt kloster befinner det sig ändå på olika sidor om resenärernas egna kulturella, religiösa och språkliga gränser. För de svenskspråkiga resenärerna ligger Valamo *bortom* dessa gränser, och de gör mesta möjliga av det främmande de möter i klostret. De upplever sig ha rest till sagans land, till ett färggrant, stämningsfyllt och mystiskt Österland, till ett primitivt och praktfullt Asien eller till ett bisarrt Bysans. För den ryske Sjmeljov är Valamo däremot på alla sätt en plats och ett fenomen som återfinns *inom* hans gränser. Skulle något tillfälligtvis vara obekant dyker strax ett minne eller en glömd förmåga upp. Det han upplever är en glädjefylld hemkänsla, och alla hans associationer är väl grundade i den ortodoxa traditionen. Medan Sjmeljov har tillgång till den ortodoxa kod som är den mest effektiva nyckeln till att förstå och kunna delta i livet på Valamo, förefaller det som att de finlandssvenska och svenska resenärerna omtolkar alla de ortodoxa företeelser de möter enligt en annan kod, nämligen sagans. Det de ser vid ankomsten till Valamo är inte en rysk-ortodox klosterkyrka utan ett sagoslott med tinnar och torn, ett stycke ur *Tusen och en natt* eller en hägring. Kanske gör de också bedömningen att det deras svenska läsare vill ha är just en saga.

Efter munkarnas flykt till det inre av Finland fanns det från 1940-talet inte längre mycket av *Tusen och en natt* kvar över Valamo-klostret. Dess kyrka var nu inrymd i en tidigare förråds- och garagebyggnad på en finsk gård, och förhållandena var på alla sätt svåra för munkarna som blev allt färre, äldre och mer orkeslösa men inte gärna ville ta emot hjälp utifrån. Men trots deras armod och avsaknaden av all prakt var det fortfarande just det främmande och obegripliga som man tog fasta på i dagspressartiklar från slutet av 1960-talet där livet på Nya

Valamo skildrades. En svensk frikyrkopastor på besök fick på grund av språksvårigheterna överhuvudtaget inte någon kontakt med munkarna och dömde ut klostret som en meningslös spökvärld (se Lundaahl samt sign. Caros).

En som aldrig besökte Valamo under mellankrigstiden men däremot ofta Nya Valamo var Tito Colliander, som själv konverterade till ortodoxin. Han har ägnat flera avsnitt i sista delen av sina memoarer, *Måltid*, åt livet på Nya Valamo. Där berättar han att mycket till en början var obegripligt och otillgängligt för honom, men att han så småningom lärde sig allt mer om böckerna som lästes och om klostrets regler och ritualer i samband med gudstjänsterna, arbetet och måltiderna. Med tiden kom han att känna sig hemma i klostret och delade munkarnas måltider: "Jag sitter bland dem, inte munk, ändå vänligt emottagen som samhörande" (207). I ett annat sammanhang beskriver Tito Colliander sitt minne av julfirandet på Nya Valamo. Med utgångspunkt i den hymn om Ljuset, som alltid sjungs före jul, och som Colliander här översätter till svenska, bygger han upp sin text med hjälp av kontrasten mellan å ena sidan den djupa vinternattens mörker då munkarna beger sig till kyrkan och å andra sidan gudstjänsternas ljus och Morgonstjärnans symbolik. "Med djup kärlek minns jag dessa morgnar", skriver han (1971: 489). En mer innebördsrik och kärleksfull skildring är svår att tänka sig. Likaså är det svårt att förstå att detta är samma kloster som i dagspressen skildrats som så främmande och obegripligt.

Alla de resor till Gamla och Nya Valamo som vi här har sett exempel på ägde rum *inom* Finlands gränser, utom Sjmeljovs resa 1895. Ändå upplevde de finlandssvenska och svenska resenärerna (med undantag för Tito Colliander) att de hade rest till sagans land, till en saga med orientaliska och bysantinska förtecken, till en annan värld, eller – då förfallet var nära – till en spökvärld. Exemplet Valamo visar att Erik Ekelunds idé om en *karelsk exotism*, där Karelen med sin ortodoxa kultur framstår som ett "sagans landskap", inte enbart ska förstås som litteraturhistorikerns tolkande sammanfattning, utan den bygger direkt på författarnas egna ord och deras val av kod. Men, den sagokod som de använder för att tolka sina upplevelser av det ortodoxa klostret, och som först kan tyckas överskrida alla gränser, visar sig tvärtom befästa de kulturella, religiösa och språkliga gränserna. Den verkar också vara grundad i okunskap om den ortodoxa traditionen och det ryska språket, ett problem som vi sett att Vilhelm i Olof Enckells roman också uttryckligen reflekterade över. När resenärernas känslor inför den ortodoxa estetiken och liturgin blir ambivalenta förstärker de dessutom gärna det exotiska i sagan om Valamo genom att kalla både det de uppfattar som överdrivet och det de uppfattar som vackert för österländskt, asiatiskt, bysantinskt eller orientaliskt. Dessa uttryck fungerar här snarast som en sorts gränsmärke-

ringar för att upprätthålla skribenternas egna västeuropeiska kulturella, religiösa och språkliga gränser.

Undantaget är Tito Collianders skildringar från Nya Valamo som skiljer sig från de övriga svenskspråkiga genom att använda sig av en tillägnad ortodox kod och inte en sagokod. Colliander saknar Sjmeljovs naturliga förankring i den ortodoxa traditionen men strävar efter kunskap och förståelse. Hans gärning som förmedlare mellan traditionerna har blivit avgörande för den svenskspråkiga ortodoxin. Men även Hagar Olsson kom efter resan till Valamo att fördjupa sig i ortodoxin och dess bysantinska arv, vilket fick stor betydelse för henne och hennes verk (Holmström 1999).

Till sist vill jag helt kort nämna ytterligare en reseskildring, som är skriven så sent som i mitten av 1990-talet av en svensk kyrkoherde, Carl-Olof Hasselberg. Han berättar om en resa anordnad av ett kyrkligt studieförbund till både Nya och Gamla Valamo. Efter Sovjetunionens fall hade klosterlivet i Gamla Valamo då nyligen tagits upp igen. Det intressanta i det här sammanhanget är att Hasselbergs skildring så tydligt är inriktad på möten med den ortodoxa fromheten, just som dess rubrik lyder: "Gamla och Nya Valamo. Möten med ortodox fromhet i Finland och Ryssland". Någon sagovärld nämns aldrig. Kanske håller kunskapsläget hos de svenska resenärerna vid decennierna kring millenieskiftet nu på att ändras så i grunden att ortodoxins uttryck inte längre behöver tolkas enligt sagans kod.

Litteratur

- Bodin, Helena, *Hjalmar Gullberg och bysantinismen – "som paradoxer i tid och rum"*. Diss., Stockholm, Skellefteå 2002.
- Colliander, Tito, "Jul på Nya Valamo", *Ortodox Kyrkotidning* nr. 74, 1971, s. 489
- , *Måltid*, Helsingfors/Stockholm 1973.
- Ekelund, Erik, "Karelsk exotism", *Synvinklar*, Helsingfors & Lund 1956, s. 80–98.
- Enckell, Olof, *Ett klosteräventyr*, Helsingfors 1930.
- Hasselberg, Carl-Olof, "Gamla och Nya Valamo. Möten med ortodox fromhet i Finland och Ryssland", *Julhälsningar till församlingarna i Göteborgs stift*, 85(1995), s. 42–55.
- Holmström, Roger, "Innerlighetens färdvägar. Hagar Olsson och det bysantinska", *Historiska och litteraturhistoriska studier* 74 (1999), Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr. 618, Pia Forssell & John Strömberg (red.), Helsingfors, s. 85–103.
- Liander, Arvid, "Valamo. En färd till det gamla munkklostret i Ladoga", *Jorden runt* 2 (1930):1, s. 45–63.
- Lundaahl, Josef, "13 skygga munkar i Valamo-klostrets avfolkade spökvärld. Trist epilog på tusenårig tradition", *Svenska Dagbladet* 15/12 1968.
- Melander, Emil, "Valamo", *Finska dagar*, Stockholm 1926, s. 134–194.

- Olsson, Hagar, "Den himmelska arkipelagen", *Bonniers Veckotidning* 1927: 41, s. 38f och 60f.
- Rydellius, Ellen, "Valamo", *Finland, Estland och Lettland på 3 x 8 dagar*, Stockholm 1938, s. 123–134.
- , "Färden till Valamo", *Souvenirer*, Stockholm 1956, s. 62–69.
- Shmeljov, Ivan, *Gamla Valamo. En dokumentär skildring av ett besök år 1895 på den legendariska klosterön i Ladogasjön*, övers. Gabriella Oxenstierna, Delsbo 1988.
- [Caros], "Tusenårig tradition har tio års nådatid", *Ortodox Kyrkotidning* nr. 32, 1966, s. 320–22 [först publicerad i *Hufvudstadsbladet*].
- Zilliacus, Clas (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria II*, Michel Ekman (red.), Helsingfors & Stockholm 2000.

GRÄNSEN MELLAN DET FINLANDSSVENSKA, FINSKA
OCH FINLÄNSKA I TIKKANENS BRÄNDÖVÄGEN 8
BRÄNDÖ TEL. 35 – FINNS DEN?

Jan Dlask
Karlsuniversitetet i Prag

Henrik Tikkanen fick sitt definitiva litterära genombrott med sin första så kallade adressbok i den självbiografiska svit som heter *Brändövägen 8 Brändö Tel. 35* och som numera sannolikt är hans mest kända bok. Boken har hittills lästs i anknytning till det finlandssvenska sammanhang som verket från början förknippats med. Redan i en av självbiografins första recensioner "Kuliss och ynkedom vid Brändövägen 8" befarar Ole Torvalds:

... sådana smått sensationella dokument av och om undantagsexistenser tas ofta till intäkt för klumpfördomar ... som om Henrik Tikkanens milt sagt säregna föräldrar [bokens huvudgestalter] och deras begränsade krets personifierade borgerskapet i allmänhet och det *finlandssvenska* i synnerhet." (Torvalds 1975; kursiv JD).

Tikkanens kontroversiella framträdande i Timo Hämäläinens TV-program Kulttuuriraportti, där författaren fick presentera sin nyutkomna bok – programmet sändes i den finländska teven den 22 januari 1976, några månader efter bokens utgivning – utlöste en omfattande offentlig debatt där Tikkanens verk utgjorde en slags bakgrund. Även om debatten inte enbart handlade om *Brändövägen*, kan man som en av dess röda trådar se debattörernas synpunkter på "bokens representativitet för finlandssvenskarna", det vill säga frågan i vilken mån Tikkanens gestalter och miljöer skildrar finlandssvenskarna på ett representativt sätt. Man argumenterade för och emot påståendet att författaren ger en nidsbild av den miljö som han speglar och på så sätt torpederar finlandssvenskheten. Även bokens senare tolkningar har huvudsakligen följt den här modellen.

Är den här ramen den enda möjliga för bokens tolkning? Min avsikt är att här närmare se på det innehållsmässiga i verket, först och främst de personer och miljöer som författaren skildrat, och med hjälp av distinktionen mellan substantiven finlandssvensk, finländare och finne och deras avledning komma

på det klara med vem och vad författaren skriver om – också rent frekvensmässigt sett. Av speciellt intresse är de bonmots, kommentarer och glosor i vilka Tikkanen använder ord som Finland och så vidare (se ovan). En av de väsentligaste frågorna jag ställer är frågan om vilken ideologi Tikkanens protagonister representerar.

Om man som utgångspunkt tar Merete Mazzarellas definition att en finlandssvensk bok måste vara skriven på svenska av en person som bor i Finland samt måste handla om finlandssvenskar – regler som på 1970-talet var viktigare än idag – då kan man utan tvekan konstatera att *Brändövägen* är en finlandssvensk bok. Tikkanen föddes och bodde i Finland och han skrev sin självbiografi liksom de flesta av sina andra böcker på svenska. Bokens huvudpersoner är den självbiografiska jag-berättaren och hans föräldrar. Hans far är alkoholiserad, tillbringar sina dagar med att roa sig med sina rika vänner på Börsklubben och med att gråla med sina hustrur och är faktiskt känslomässigt oförmögen att älska någon, till och med sina barn. Liknande problem med alkohol har modern, som är mest intresserad av att sällskapa med sina otaliga älskare. Deras finlandssvenska ursprung nämns – i motsats till Tikkanens tidigare böcker (jfr t.ex. Gustafsson 1990: 12-13) – redan på första sidan, fast inte explicit utan bara implicit: "I detta land talar mina föräldrar ett annat språk, som bara en tiondedel av befolkningen begriper." (B 7). Vilka finlandssvenskar Tikkanens föräldrar är sägs redan i nästa mening: "Mina föräldrars sätt att uttrycka sig är dessutom sånt att bara en hundradedel av tiondedelen förstår det." (B 7). Senare framgår det av texten att med det här skall förstås finlandssvensk överklass eller högborgerlighet, det välbärgade skiktet bland finlandssvenskar; definierat med identitetspolitiska begrepp handlar det om elitistisk kultursvenskhet.

Miljön är helsingforsisk – det talas om Svalbogatan i Sörnäs, Kronbergsfjärden, Sveaborg, Lappviken –, eventuellt nyländsk (Borgå, Degerö, Riihimäki), i texten omnämns Nyländska Jaktklubben och Nylands dragoner som var Manerheims eget förband. En betydande roll i berättelsen spelar överklassförorten Brändö, där familjen bor, där "allt hade [...] planerats för lycka och skönhet" (B 47) – det betyder att bara de rikaste kan unna sig att bo här och att Brändöfolkets värderingar är sådana att utan pengar är man ingenting. Både explicit (se nedan) – och implicit – till exempel av namnet på jag-berättarens barndomsvän Toffy, läkaren doktor Edvard Björkenheim eller kyrkoherden att döma är det klart att den här miljön är åtminstone övervägande svenskspråkig. Bilden kompletteras med en romangestalt som är älskare till Tikkanens mor och minister, en omåttligt rik aristokratisk politiker med svenskbygdens bästa för sina ögon (B 16, 22, 75), medlem i Svenska folkpartiet, som omnämns två gånger i texten

(B 18, 98-99). Familjen umgås eller är släkt med sådana finlandssvenskar som Jarl Hemmer och Yrjö Hirn.

Men söker man upp alla ställen där författaren använt ordet *finlandssvensk* så kan man konstatera – kanske med överraskning – att de här ställena bara är fem, varav tre, möjligen fyra är så att säga känsliga, det vill säga kan tolkas som kritiska eller åtminstone smått ironiska mot finlandssvenskar.¹ De här ställena bekräftar det ovan nämnda påståendet att det är den finlandssvenska borgerligheten, inte hela det finlandssvenska folket, som författaren tar avstånd från. Söker man spår efter den defensiva finlandssvenskheten i 1920- och 30-talets anda, vars betydande uttryck, deltagande i hetsiga språkkamper i 30-talets Finland, då författaren, född 1924, upplevde de barndomsår han skriver om, hittar man inte några. Å andra sidan dokumenteras miljöns etnocentriska eller närmast koloniala förakt mot befolkningens finskspråkiga majoritet med händelsen när den första finsktalande fattiga hantverkaren bosätter sig i Brändös villasamhälle – då skickar man kyrkoherden för att erbjuda finnen pengar om han packar sig iväg. Jag-berättarens farmor tror inte på finsktalande änglar, däremot tycker hon att alla finnar är sluskar. Vid en stipendieutdelning utbrister ministerns änka högt: "Ska han få pengar, han är ju finne!" (B 23), ty hon önskar inte att författaren ska få pengar från en fond för befrämjande av den finlandssvenska kulturen, dit hennes döda man testamenterade sina miljoner. Den här attitydens djupgående historiska grunder beskriver också Tikkanen på andra ställen i texten. På de här ställena uppträder alltså finnar och svenskar mot varandra.

Ordet Finland som hänvisar till både den finska och den svenska befolkningen finns däremot tjugonio gånger med i texten, och då räknar man inte dess avledda adjektiv. Redan på första sidan skäller jag-berättaren på ödet som lät honom födas till ett omöjligt land som talar ett omöjligt språk – det är alltså hela Finland som är omöjligt, inte bara dess finlandssvenska minoritet. När 1920-talet börjar, umgås familjen med samt belönas med medaljer av de högsta kretsarna i hela Finland. Det är jag-berättarens far som är släkt med hela det bildade Finland. Det är Mannerheim som hör till den närmaste bekantskapskretsen, en person som ska betraktas snarare som finländare än finlandssvensk. Det är hela Finland som författarens far representerar i lerduvsskytte på olika tävlingar utomlands, och så vidare.

När jag-berättarens föräldrar skiljer sig skickas lille Henrik till Forssa till sina morföräldrar. Trots att miljön där Henrik och hans morfar tillbringar sina somrar, det vill säga skärgården, är mycket finlandssvensk, sägs ingenting om morföräldrarnas finlandssvenskhet, fast man kan på grund av Tikkanens mammas modersmål, omnämnt tidigare i texten, anta att de också var svenskspråkiga.

kiga. Miljön där morföräldrarna bor är en del av det finskspråkiga inlandet: morfar är provinsialläkare, senare också överläkare för Nylands militärdistrikt och ordförande för stadsfullmäktige i Lahtis, en finskspråkig stad, dit de efteråt flyttar från Forssa. Det är Humppila och insjön Pitkäjärvi som omnämns, herrskapet som bor under morfar och mormor och som har vägglöss heter Oja. Henrik börjar sin skolgång i fröken Härkmans småskola, men lyckas besegra Heikki Mustakallio i brottning på rasten. Det blir så småningom tydligt att inte heller Brändömiljön är enspråkigt svensk – bland moderns bekanta, konstnärer, kritiker, arkitekter, formgivare och så vidare finns också några finskspråkiga (se nedan).

Mycket finskspråkig eller åtminstone blandad är miljön i Gamla Finska Samskolan, där jag-berättaren går. Där förbereds – med Tikkanens egna ord – ett kommande *Machtübernahme* av de 20 svenskspråkiga familjer som äger Finland och dräller av berömda människors barn, bland andra Sibelius och Sillanpääs, som undervisas av sådana namn som poeten Lauri Pohjanpää. I sin klass hittar Henrik också sin första kärlek Brita. Hennes föräldrar är finskspråkiga nationalister, som vill ge folket en ideologi genom språket och böckerna tryckta på sitt förlag. De är med Tikkanens egna ord en modell för den finska bildade överklassens livsstil, har bestämmanderätt över folkets flertal och anser sig representera den sanna demokratin i landet. De har förfinskat sitt namn och är miss-tänksamma mot Henrik som har ett finskt efternamn men inte kan manifesteras någon finskhet. Flickvännen försöker fosterlandisera jag-berättaren genom att läsa dikter av Koskenniemi och Hellaakoski – och när han lovar att offra sitt liv för fosterlandet går hon med på att låta sig defloreras.

1930-talets fosterländskhet fokuseras på många andra ställen i texten. Politiskt är den ovan beskrivna miljön mycket konservativ och antibolsjevikisk, patriarkalisk, och när det utrikespolitiskt osäkra tidsskedet är inne kommer morfar att få sympatier för Hitlers Tyskland, Mussolinis Italien och Francos Spanien. Familjen är beredd att slåss för Finlands självständighet med vapen, vilket framkallar en med Tikkanens egna ord *militärt infekterad atmosfär*. Det kristna pojklägret nära Hangö, dit Henrik skickas en sommar, präglas av militärisk självdisciplin och destruktiv tävlingsmentalitet. Den här atmosfären är inte någonting som bara bokens finlandssvenska protagonister delar – implicit talar författaren om hela Finlands inställning till verkligheten. Till exempel angående pojklägret får läsaren aldrig veta om prästerna som var ledare där eller de andra pojklarna var finnar eller finlandssvenskar.

Tar man som exempel den ofta citerade händelsen som inträffar när kriget börjar – jag-berättarens far klär sig i sin olympiska skytteuniform och beger

sig med sitt kulgevär till fästet av Brändö bro, där han står på strandklippan i tre dagar och väntar på att det första bombplanet ska komma inom skotthåll. På den abstrakta nivån kan man säga att det också är hela Finland som far vill försvara, inte någon finlandssvenskhet – eller den kommer åtminstone inte på första plats.

Den unge Henrik är under kriget också vid fronten. När hans kompani i Sordavala finner hus lämnade av ryssar, kommenterar berättaren händelsen ironiskt även ur finnarnas etniska synpunkt: "Det var uppenbart att slaverna var av en lägre ras än germanerna och de finsk-ugriska folken, som åtminstone tvätade sig i bastun varje lördagsafton." (B 100). Textens avslutande passager, som behandlar kriget, uttrycker Tikkanens protest mot förhållandena vid fronten och mot sättet på vilken officerarna uppför sig mot soldater. Av de få angivna namnen på officerarna kan man anta att de är både finsk- och svenskspråkiga, ord som finsk eller finlandssvensk nämns inte här, men det är å andra sidan ingen tvekan om vilken språklig grupp exempelvis termen *bondpojkar* (B 112), de troskyldigaste soldaterna som är absolut okritiska mot befälhavarnas order, hänvisar till – och det samma gäller dem, som skriver och klagar till sin riksdagsman, Demaris kåsör Jahvetti.

Av de här fakta kan man dra slutsatsen att de ställen i texten där finnar och svenskar står mot varandra (se ovan) och som kan bidra till att konstruera en defensiv finlandssvenskhet ingalunda är dominerande: oftare förekommer landets finnar och svenskar som ett folk förenat mot en gemensam fiende.²

Genom en noggrann läsning av texten märker man att Tikkanen ägnar sig i stort mått åt sin säregna typiska historietolkning eller ger kommentarer till de andras för det mesta konservativa historietolkning. Den här tikkanenska historietolkningen består av många tematiska nivåer. Den kan vara helt allmän, till exempel de rika och fattiga i Finland, han kan kommentera inbördeskriget i Finland samt sina släktingars vita sympatier, till exempel massavrättningen av torpare och rödgardister, sin familjemiljös förhållande till Ryssland eller Sovjetunionen och först och främst dess sympatier till 1920- och 30-talets auktoritära regimer i Europa, huvudsakligen till Tyskland, 1920- och 30-talet i Finland, den centrala ställning ordet "frihet" har i dess ideologi samt ordets användning, och prästerskapet i Finland under den här tiden som ömmar för det militära. Sedan är det kriget som han uttrycker sig om: här är Lotta det fulaste namn jag berättaren vet, han kommenterar klasskamraternas starka nazistiska sympatier, åtgärder som Finlands eller nationens politiska ledare och den högsta ledningen för försvarsmakten företar sig före vinterkriget, under och efter det, det samma gäller fortsättningskriget, Finlands allians med Tyskland, skälen för krigens upp-

komst, krigens konsekvenser, och han uttalar sig också om krig i allmänhet. I centrum för Tikkanens intresse står också Finlands presidenter. Här är det igen alltid Finland som gäller, det heter Finlands armé, Finlands försvarsmakt, att göra Finland, eventuellt hela nationen, ännu friare.

I texten vimlar det, förutom de redan omnämnda, av sådana namn som nationalskalden J. L. Runeberg och runebergsk krigsanda, Jakob Tengström, Ståhlberg, Risto Ryti, Paasikivi, Kekkonen, Kuusinen samt andra politiker, statsministrar och så vidare, Sibelius, Paavo Nurmi, Väinö Linna, Walter Runeberg, Alvar Aalto, Väinö Aaltonen och några är till och med släkt med familjen och några bor också på Brändö. Några av dem är 1800-talets svenskspråkiga finnar, där man inte kan tala om någon majoritets- eller minoritetsidentitet i Finland, några är rent finskspråkiga och några är kanske till börd och språk svenskar eller tvåspråkiga, men inte till sin ideologi, och får betraktas snarare som finländare än som finlandssvenskar, som viktiga för hela Finland och inte särskilt för Svenskfinland. Just de här personerna är betydligt fler i texten än finlandssvenskarna. Här i sin historietolkning uttrycker sig alltså jag-berättaren av allt att döma om Finland, inte Svenskfinland.

Min slutsats är att verket inte kan läsas enbart i ett finlandssvenskt sammanhang, utan först och främst i ett finländskt, med andra ord, det är inte bara finlandssvenskhet författaren torpederar, det är också hela Finland, som den finlandssvenska befolkningen bara är en del av. Svårare är att fastställa precis var gränserna går mellan de här två sammanhangen – och även det finska, som också är med – eller hur de förhåller sig till varandra. Jag vill framföra teorin att boken skildrar en finlandssvensk (högborgerlig och elitistisk) ideologi som förkunnas av finlandssvenska gestalter i boken, och också en finsk ideologi med dess anhängare. Men där finns också någonting mycket omfattande som de båda språkgrupperna utövar gemensamt, en slags finländskhet, som i hög grad består av 1920-, 30- och 40-talets finländska defensiva – och också offensiva – fosterländskhet och dess föreställningar om en gemensam fiende. Den här fosterländskheten kommenteras på betydligt flera ställen i texten än finlandssvenskheten – själva ordet *fosterländskhet* omnämns femton gånger i texten. Bokens huvudgestalter är övervägande finlandssvenskar, men det är inte deras finlandssvenska dimension som kritiseras på plats nummer ett, det är den finländska dimensionen. Det här faktumet kan vittna om kultursvenskhetens nations- och samhällsbyggande roll i mellankrigsfinland, om viljan att så att säga slåss för hela nationen Finland även om man är i minoritetsställning. Finlandssvenskheten och också den rena finskheten kommer i författarens kritik först på plats nummer två och tre i boken, fast angripna blir naturligtvis alla ovan nämnda ideolo-

gier. Gränserna mellan de här tre sammanhangen är dock oerhört suddiga, det ena övergår mycket flytande i det andra.

Övrigt är det enligt min åsikt inte. Henrik Tikkanen var som känt tvåspråkig – också som författare – och hade på så sätt alla förutsättningar till att både den svenskspråkiga och den finskspråkiga verkligheten skulle bli en grund för det innehållsmässiga i hans författarskap.

Till sist kommer jag tillbaka till min utgångspunkt som definierade *Brändövägen* som en finlandssvensk bok. Min slutsats är att det inte bara är en finlandssvensk bok, jag vågar påstå att det också är en mycket finländsk bok. Orsaken till bokens stora popularitet bland den finskspråkiga läsekretsen vill jag inte bara se i att roa sig med att se den finlandssvenska högborgarklassens degeneration, utan i det faktum att boken också angår den här finska läsarkretsen, därför att den handlar om hela Finlands historia.³

- ¹ Det första är ögonblicket när jag-berättaren föds: "hade jag begripit något hade jag kunnat dra en suck av lättnad i medvetandet om att jag blivit född till den finlandssvenska societeten där nöden var mycket ringa." (B 21-22). Det andra kommer när Tikkanen beskriver förorten Brändö, där familjen bor: "Villastaden hade byggts för bildade svensktalande personer av god familj utan ekonomiska bekymmer. I äkta finlandssvensk anda hade man förskansat sig i ett fäste utestängande den alltmera motbjudande verkligheten." (B 46). Det tredje är karaktäristiken av den ovannämnde ministern-hövdingen: "hövdingen som var en finlandssvensk rese." (B 98). Men: jag-berättarens far eller mor betecknas aldrig med adjektivet "finlandssvensk".
- ² Man kan se en paradox som ligger i att koloniserade finnar också är finlandssvenskarnas bundsförvanter. Över det paradoxala i det här reflekterar också författaren själv: Farmors pappa var i likhet med Mannerheim en hög rysk officer och det var aldrig ens fråga om att alla ryssar var sluskar. Följaktligen var det motsägelsefullt att tillsammans med finnar som var sluskar ta livet av ryssar som inte var sluskar (B 83).
- ³ Jag tackar Trygve Söderling som språkgranskat min artikel.

Litteratur

Gustafsson, Kenneth, Henrik Tikkanen och offentligheten – debatten kring adresstrilogin i finländsk och svensk press 1975-77. Avhandling pro gradu, Litteraturvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi, Humanistiska fakulteten 1990.

Tikkanen, Henrik, *Brändövägen 8 Brändö Tel. 35*, Borgå 1975.

Torvalds, Ole, Kuliss och ynkedom vid Brändövägen 8, *Åbo Underrättelser*, 12/11 1975.

UPPLÖSTA SPRÅKGRÄNSER? FLERSPRÅKIGHET I ELMER DIKTONIUS *JANNE KUBIK*

Julia Tidigs
Åbo Akademi

Den finlandssvenska modernisten Elmer Diktonius enda roman, *Janne Kubik*, utkom 1932 och skildrar det tidiga 1900-talets Finland genom att följa rödgardisten, hamnsjåaren, spritsmugglaren, Lapposympatisören och strejkbrytaren Jannes sorgliga levnadsbana. Detta träsnitt i ord, som Diktonius själv benämnde romanen, är formförnyande på flera sätt. Det är t.ex. skrivet på en svenska full med talspråk, slang, dialektala och främmande ord, som orsakat viss debatt. Thomas Warburton hävdar i *Finlandssvensk litteratur 1898-1948* (1951):

Och vad det egentligen är som ger språket i *Janne Kubik* dess så ofinlandssvenska, rustika liv och svikt, det kommer man bäst på det klara med när man jämför boken med den finskspråkiga version som Diktonius själv arbetade ut i *Janne Kuutio* (1946). Boken är helt enkelt tänkt på finska från början; vad som är friskt och originellt eller ibland något skruvat på svenska fogar sig lätt och smidigt in i den finska språkdräkten utan att sticka av.¹ (Warburton 1951: 237f.)

Mot Warburtons antagande replikerar Tapani Ritämäki knappt femtio år senare i *Finlands svenska litteraturhistoria II* (2000):

Enligt Thomas Warburton ligger förklaringen till den språkliga fräschören i *Janne Kubik* i att boken ursprungligen är tänkt på finska. Det friska och originella i språket skulle alltså vara översättningsbiprodukter. Hypotesen rymmer en språkfördom, eftersom detta trots allt lät sig sägas på svenska. I vilket fall som helst är det ofrånkomligt att den första versionen av *Janne Kubik* skrevs och därmed rimligtvis också tänktes på svenska. (Ritämäki 2000: 130)

I min undersökning av *Janne Kubik* tar jag mig an denna språkliga problematik ur en annan angreppsvinkel. Oavsett vilka tankeprocesser som präglade den tvåspråkige Diktonius skapande, är det finska språket – och ryska och engelska också, för den delen – närvarande i romanen. Warburton förklarar det finska i romanens svenska genom att jämföra den med det skenbara "original" som

översättningen erbjuder. Jag vill istället undersöka det faktiska originalet, den svenska texten, och se dess flerspråkighet som ett resultat av olika strategier i texten. Jag frågar därför: Hur kommer det sig att vi som läsare anar en bakomliggande finska i *Janne Kubik*? Hur träder andra språk fram? Och vilka effekter har denna textens flerspråkighet stilistiskt, narrativt och symboliskt?

Litterär flerspråkighet

Vad som avses med litterär flerspråkighet varierar stort. Med flerspråkig litteratur avser jag texter där flera språk samsas, eller slåss, om utrymmet. Åtminstone sedan 1970-talet har den sociolingvistiska termen *kodväxling* använts i studiet av flerspråkiga texter för att beskriva växlingen från en språklig kod till en annan.² Att avgöra var gränsen mellan två koder går kan vara i det närmaste omöjligt, och man bör hålla i minnet att gränsdragningar mellan olika språk, och mellan språk och dialekter, är politiskt motiverade. Begreppet *kodväxling* är ett gott verktyg då olika koder kan urskiljas i en text, vilket ofta är fallet i europeisk litteratur där politiskt erkända språk deltar. Men litterär flerspråkighet har även andra ytringar. Ekon av ett annat språk kan frammanas med hjälp av bl.a. direktöversättningar och en avvikande grammatik. Denna interferens kan vara konstnärligt fruktbar på flera plan.

I romanens "Inledande efterskrift" profilerar sig författaren mot traditionell romankonst, och jämför sitt eget träsnitt med den prosa som "den moderna romanens store" producerar. *Janne Kubik* karaktäriserar han som sin "grovhuggna, ur den karga finska jorden framvuxna prosas osköna elände" (Diktonius 1932: 6). Oavsett graden av uppriktighet i denna blygsamhet, tillhandahåller Diktonius här en läsmöjlighet gällande stilen. Romanens grovhuggenhet hör samman med att den skildrar en grovhuggen karaktär, hårda tider och ett oskönt eländesliv. Men Diktonius etablerar också en relation mellan språk och topografi – orden hör ihop med jorden. Det är ett eländesliv som levs på *finska*. Det finska i *Janne Kubik* är sammanlänkat med romanen som skildring av en verklighet som levs på ett annat språk än romanens. Olika narrativa strategier kan användas för att frammana ett annat språk och ge läsaren sken av att läsa "a translation with a missing original" som Hana Wirth-Nesher uttrycker det i en studie av flerspråkig prosa (Wirth-Nesher 1990: 302). Meir Sternberg undersöker "översättningsmimesis", hur det skildrande språket förhåller sig till det skildrade objektets språk. Flerspråkighet är med detta synsätt ett mimetiskt problem som hör ihop med att skildringens objekt är en flerspråkig verklighet. Om vi håller i minnet att den skildrade världen förstås är en fiktiv konstruktion, är Sternbergs kategorier användbara. En vanlig tendens i finlandssvensk litteratur har varit att begränsa motivkretsen till

att gälla en svenskspråkig värld – Sternberg kallar denna strategi för "referentiell restriktion". (Sternberg 1981: 223) Med en begränsning av motivkrets kunde såväl problem av översättningsart som av språkpolitisk art undvikas.³ *Janne Kubik* är en ofinlandssvensk roman i flera bemärkelser: Den är en misärskildring och en skildring av finskspråkiga karaktärer ur arbetarklassen. Det finska handlar alltså även om genre och motivfär. Men det handlar också om att den svenska prosan på olika sätt ger plats för, eller i sig själv införlivar, finska.

Flerspråkighet i Janne Kubik

Janne Kubik innehåller vissa ord ur finskan. De är inte många. Sternberg skulle kalla dem "selektiv reproduktion" – jag kallar dem kodväxling. Det kan handla om namn på tidningar, som *Työmies* och *Tiedonantaja*, som signalerar politisk tillhörighet hos karaktärerna för den läsare som förstår orden. De markerar också det finskspråkiga i dessa karaktärers livsmiljö. Ibland är halva ord på finska, som då Jannes tankar beskrivs som "pikkusmå kravlande djur" (Diktonius 1932: 14). *Pikku*, som betyder liten, förstärker beskrivningen, gör det lilla ännu mindre.⁴

Ett annat fall är *muilutus*bilen som vi finner Janne i då han som frontmanaförbundare deltar i en skjutsning av en professor mot ryska gränsen. *Muilutus* syftar på de politiskt motiverade kidnappningar som utfördes av den höger-radikala Lapporörelsen. Ordet är bildat från efternamnet på bröderna Jaakko och Juho Muilu som var medlemmar i Lapporörelsen, och har ingen svensk motsvarighet. (T. ex. Siltala 1985: 209) Som del av en kapitelrubrik placerar ordet på ett enkelt och effektivt sätt händelserna i tid och rum, skänker en kontext till den monolog som Janne för inuti *muilutus*bilen och som inte innehåller explicita kontextualiserande förklaringar. Monologen i sig förs på en talspråklig svenska av tydlig finlandssvensk karaktär, som sannolikt representerar finska.

Det vanligaste finska ordet i romanen är *puukko*. Man äter med *puukkon*, man öppnar sardinburkar och hugger sin rival med den. Att förklara förekomsten av ordet med att det inte finns någon exakt översättning duger inte, för ibland förvandlas *puukkon* i texten till en vanlig kniv. Snarare tyder bruket av *puukko* på att ordet bär på kulturella konnotationer. I de avslutande kommentarerna framhålls *puukkon* som den finske mannens kännetecken – i Spanien, säger kommentatorn, skulle Janne ha deltagit i en tjurfäktning i stället. (Diktonius 1932: 186f.) *Puukkon* är här mannens attribut men även ett nationellt attribut. Finskt och maskulint kopplas till varandra. Genom att tala om "våra finska puukkodikter" (Diktonius 1932: 187) definierar Diktonius också sin egen skildring av Jannes "finska tango" som en *finsk* skildring – inget finlandssvenskt här inte. I linje med denna tendens att låta finskan framträda i samband med manliga gemenska-

per, drifter och dåd är också att flera svordomar och andra utrop kommer från finskan: det ropas *perkele* och *heleja* [sic], det *vojvojas* och hojtas *kippis*. Att kodväxling sker då karaktärerna ger uttryck för spontana känslor är vanligt. Kraftuttryck, och på denna tid dryckenskap, förknippas med män. Denna tendens hos finskan i *Janne Kubik* är dock intressant med tanke på att Diktonius själv prisade den konsonantstinna svenskans virilitet och ansåg finskan vara ett mjukt prosaspråk.⁵ (Diktonius 1922: 25; 1949: 284f.) *Janne Kubik* är full av lustfyllda konsonantanhopningar samtidigt som den skildrar en i hög grad manlig tillvaro. Men skildringen av den finska mannen klarar sig uppenbarligen inte utan finska ord och kraftuttryck.

Förutom finskan innehåller romanen också ord från andra språk, främst från ryskan, som förknippas med det militära. I rödgardisternas baracker hojtas det om *svabåda* och *revolutsija*. I replikerna hos ryska karaktärer möter vi strödda ryska uttryck, som då en rysk matros försöker upplysa sina åhörare om Tammerfors fall:

Tammerfors kaputt. Panimajte paschalusta: kaputt! Röda springa, vita efter-springa, jag skida-skida, anarkistbataljon kaputt, alla heroj kaputt, jag skida natt och dag, dag och natt, inga äta mata, inga dricka vatten, vot här, slut, ajaj kaputt. Revolutsija och Rossija – allt långt borta, kaputt. (Diktonius 1932: 71)

Dylik kodväxling till ryska markerar i vissa fall vilket språk en replik "egentligen" yttras på och fungerar då som en "mimetisk synekdoke" för hela replikens språk, för att använda Sternbergs terminologi. I andra fall representerar kodväxling just kodväxling i en replik som "egentligen" är på finska. Helt säker kan man inte vara, eftersom Diktonius text oftast saknar det som Sternberg benämner "explicit attribuering", det att berättaren talar om för oss vilket språket är, t.ex. "sade han på ryska". I ovanstående citat frammanas en bruten finska med ryska inslag. Kodväxling är ett subtilare, men därmed också tvetydigare sätt att markera språkval på.

Det tredje språk som kodväxlingen introducerar är engelskan, som Diktonius gör sparsamt men effektivt bruk av i romanens sista avsnitt, där strejkbrytaren Janne faller ner i lastluckan och möter en ärelös död. Styrmannens mustiga "damned fool" och "to hell med dem allihop" är ytterligare exempel på hur svordomar, dessa omedelbara känslouttryck, förmedlas på karaktärens modersmål istället för på textens huvudspråk svenska. (Diktonius 1932: 154f.) Framför allt används engelskan till att fästa uppmärksamhet vid en utsägelse om det som är skildringens egentliga motiv: Finland. "This damned country!" svär styrmannen två gånger, en av dem på berättelsens sista rad. (Diktonius 1932: 151,155) Kommentatorn ger läsarenvisningen att "begynnelsen och slutet, de första och

de sista raderna är av största betydelse för den verkan en bok utövar" (Diktonius 1932: 159). Kodväxlingen till engelska i slutraderna betonar den nationella tematiken i romanen och knyter därmed an både till *puukkon* i kapitlet "Finsk tango" och den inledande efterskriftens kommentarer om finskt färgad prosa.

Hittills har jag uppehållit mig vid kodväxling, tydliga inslag av andra språk som är lätta att identifiera. Men finskan i *Janne Kubik* gör sig också gällande på andra sätt. Här nämner jag två: dels ord och uttryck som är direktöversatta eller på annat sätt hämtade från finskan, dels avvikande grammatiska drag som har en koppling till finskan. I den första kategorin hittar vi t.ex. *hajdare* från finskans *haitari*, ett talspråkligt ord för dragspel. Verbet *perkele* kommer från finskans *perkele*. Oftast är dessa inslag omarkerade av berättaren, men ibland får vi en hänvisning om varifrån ett uttryck är hämtat. Diktonius förklarar t.ex. "hembränt, skogsskrap, ödegranens tårar, som det så vackert heter på det mjuka folkspråket" (Diktonius 1932: 48). "Korpikuusen kyneleet", alltså ödegranens tårar, är ett välbekant uttryck i finskan. En med finskan obekant läsare tror kanske att även "skogsskrap" är en översättning, men ordet är med största sannolikhet ett påhitt av Diktonius själv. Obekanta metaforer kan alltså vara ett resultat av en underliggande finska – lika ofta är de inte det, även om vi kan förledas att tro det.

Finskan är också närvarande i det normbrytande språkbruk som vissa konstruktioner utgör. När Diktonius skriver "går förbi" istället för "går över", kommer det från finskans "mennä ohi". Uttrycket "slippa av med någon" kommer troligtvis från finskans "päästä jostakusta" (Eklund 1962: 131, 139). Ibland tappar Diktonius "den" och "det", artiklar som inte har en direkt motsvarighet i finskan. Resultatet blir en svenska som ofta är något främmande. För en rikssvensk läsare kan också finlandismer och finländsk fackterminologi, som kräver viss kulturell kompetens, bidra till att göra texten mera finländsk, om än inte direkt finsk. Finländska företeelser, som att röka en *kaukasia* eller en *beirutski*, förankrar också texten i en verklighet där svenskan intar en underordnad ställning.

Stilistiska och symboliska effekter

Flerspråkigheten är i *Janne Kubik* både ett narrativt redskap och ett stilistiskt element som bryter av mot den realistiska prosan och skapar störningar. Prosan i *Janne Kubik* revolterar på flera sätt mot den norm för högsvenskan som Hugo Bergroth lanserade i verket *Finlandssvenska. Handledning till undvikande av provincialism* från 1917. Inslagen och spåren av finska, ryska och engelska samverkar med slang, svordomar och finlandismer i att skapa en normbrytande text. Precis som Janne tuggar ord som "revolution" och "torped" tills de sönderfaller i musikalisktrytmiska stavelser, nedmonterar också flerspråkigheten illusionen av en

naturligt homogen språklig kod. På detta sätt påminner Diktonius omyndiga bruk av den deterritorialiserade finländska svenskan om vad Gilles Deleuze och Félix Guattari benämner "mindre" litteratur, som en minoritet kan skapa i ett större språk. (Deleuze 1997: 19) Istället för att försöka berika svenskan artificiellt och därmed betona gemenskapen med den "större" rikssvenskan, väljer Diktonius den finländska svenskan i all dess knapphet och gör snarast en dygd av att demonstrera hur den infiltreras av andra språk, såsom finska och ryska.⁶

Författaren säger sig ha skrivit ett "oskönt elände", men så är *Janne Kubik* också en text som både estetiskt och motiviskt frångår det klassiskt sköna och ädla som ideal. Flerspråkigheten länkar också Diktonius till en europeisk modernisttradition där författare som T.S. Eliot och James Joyce ägnar sig åt kodväxling och annan främmandegöring. Men som Fredrik Hertzberg konstaterar i en artikel om de finlandssvenska modernisternas lyriska språkbruk: "Språkrevoltens handlade om att överbrygga det gap – att övervinna den känsla av alienation – som uppstått mellan människan och språket genom standardiseringen." (Hertzberg 2004: 8) I *Janne Kubik* råder inget motsatsförhållande mellan främmandegörande språk, verklighetsefterbildning och i viss mån folklighet.⁷ Flerspråkigheten gör texten modernistisk men också finsk och finländsk, precis som resonemanget i "Inledande efterskrift" signalerar.

Flerspråkighetens stilistiska och symboliska effekter är närmare sammanlänkande än vad man kanske tror. Effekter som aktualisering och främmandegöring uppstår just i normbrottet, i Diktonius fall i relation till den högspråkliga och enspråkiga bergrothska norm som den finlandssvenska litteraturen förväntades följa. Doris Sommer menar om "foreign disturbances" i en text:

The point is that foreign disturbances can be flagrant and on purpose. They can be signatures of particular languages through a universal medium. In the asymmetry of reception that they impose, in the deferred stress or delayed apprehension of meaning, in the skipped beat of a conversation that achieves the rhythm of a joke, spaces open up to esthetic and political experiment. (Sommer 2002: 272f.)

Janne Kubik är skriven på en subtilt främmande svenska som inte stänger ute någon enspråkig läsare men som inte böjer sig för de då gängse kraven på att rensa den finlandssvenska texten på sådant som exkluderar den rikssvenska läsaren. Finskan släpps in, och svenskan görs stundtals till ett instrument ägnat åt att frammana finska. På detta vis är språket högst politiskt i en tid som präglades av purism och språkstrid. (Samtidigt visar sig svenskan, ur en annan synvinkel, vara stor nog att rymma även finskan.)

Prosan blir finsk på olika sätt för en rikssvensk och en finlandssvensk läsare. Å ena sidan: Även om högsvenska, renons på finlandismer och fennicismer, är det litterära idealet i Svenskfinland så är dessa "avvikande" drag troligtvis en del av en vardaglig finlandssvenska som Diktonius flyttat in i den skönlitterära texten. För rikssvensken är de istället främmande. Å andra sidan gör den finlandssvenska läsarens sannolika bekantskap med finska (om vi generaliserar) måhända att hon igenkänner det finska i Diktonius svenska där en rikssvensk läsare endast ser vilket normbrytande språk som helst. Hursomhelst inkluderar och exkluderar flerspråkig text olika läsare på ett särskilt explicit sätt. Att som rikssvensk läsare behandlas om inte styvmoderligt så utan särskilda hänsyn, är inte nödvändigtvis något negativt. Som Sommer säger: "One way to get a joke is to notice that you missed something." (Sommer 2004: 64) Främmandegöring borgar också för estetiskt berikande upplevelser. Det inbjuder till ett ifrågasättande av universalitet och påminner om att språk är präglade av asymmetrisk variation. Och det får oss att omruskade se den skildrade världen som ny.

Trots sina språkliga säregenheter väckte inte *Janne Kubik* någon stor uppståndelse och Diktonius är fortfarande mer känd som lyriker än som prosaist. George C. Schoolfield menar att romanens internationella framgång stupar på dess översättlighet, och att "too much special knowledge is required of the 'wild region' in which it takes place". (Schoolfield 1985: 141) Hursomhelst kvarstår det bråkigt brokiga språket i *Janne Kubik*, varav det finska, ryska och engelska är en del. Huruvida boken tänktes på svenska eller inte är kanske mindre intressant än att konstatera att svenskan i den närmar sig finskans gränser. De språkliga gränserna löses kanske inte upp, men de avnaturaliseras och destabiliseras. Resultatet är dynamiska effekter i och utanför texten, estetiska och politiska.

- ¹ Denna formulering återfinns i nästintill oförändrad form i Warburtons *80 år finlands-svensk litteratur*, 1984: 216.
- ² Guadalupe Valdés Fallis artikel "Code-switching in Bilingual Chicano Poetry" från 1976 torde vara en av de första studierna där termen kodväxling används i en litterär studie. (Valdés Fallis 1976)
- ³ Inspirerad av Gilles Deleuzes och Félix Guattaris idé om mindre litteratur diskuterar Clas Zilliacus i *Finlands svenska litteraturhistoria II* den finlandssvenska döljandets strategi, som yttrar sig i bl.a. "val av former, genrer, modi" (Zilliacus 2000: 16). Även om *Janne Kubik* inte är utgör ett exempel på döljande av språkproblem så är det frestande att t.ex. betrakta romanens avsaknad av direkt diskurs som ett sätt att undvika "översättning".
- ⁴ Stavningen av "pikkuliten" med två k är värd att notera, då "pikuliten" med ett k är det brukliga i finlandssvenskan.
- ⁵ I essän "Umajärven kumpareilta" från 1949 hyllar Diktonius konsonantmästaren Fröding och menar att hans konsonanter föds ur hårigt bröst. (Diktonius 1949: 284) Flera

decennier tidligere hævdede Diktonius at finskan er et naturligt mjukt sprog, men at en man kan gøre en man även utav detta sprog ("Mutta kyllä mies kielestä michen tekee"). (Diktonius 1922: 25)

- ⁶ Zilliacus diskuterer strategien at "gøre dygd av" modersmålsløshed og næmner i dette sammenhang Diktonius, vars *Janne Kubik* och översättning av Kivis *Sju bröder* enligt Zilliacus "står [...] tätt vid språkgränsen, båda verken kan vad två sprog kan" (Zilliacus 2000: 16).
- ⁷ Vært at notera är att Diktonius även i *Janne Kuutio* avviker från normalprosan och att romanens finska även bär på svenska drag, något som skulle förtjäna en utförligare undersökning. Sannolikt utgör *Janne Kuutio* alltså inte en "normalversion" av den "icke-idiomatiske" *Janne Kubik*; de två texterna tycks snarare vara talspråkliga eller icke-idiomatiske på olika sätt.

Litteratur

- Eklund, May, *Ordstudier i Elmer Diktonius' prosa. Avvikelser från högsspråket*. Pro gradu-avhandling i litteraturvetenskap, Åbo Akademi 1962.
- Bergroth, Hugo, *Finlandssvenska. Handledning till undvikande av provinsialismer i tal och skrift*, Helsingfors 1917.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari, "Vad är en mindre litteratur?", övers. Jonas Magnuson, *Ord och bild* 6/1997, 19-27.
- Diktonius, Elmer, "Muualla ja meillä", *Ultra* 4/1922, 24-25.
- , *Janne Kubik. Ett träsnitt i ord*, Helsingfors 1932.
- , "Umajärven kumpareilta", *Näköala* 4/1949, 282-286.
- Hertzberg, Fredrik, "Och att brott mot den språkkonvention. Den finlandssvenska modernismens språkbrott i sociohistorisk belysning", *Språkbud* 1/2004, 5-8.
- Ritamäki, Tapani, "Trettioalets misärskildringar", *Finlands svenska litteraturhistoria II*, Clas Zilliacus (utg.) & Michel Ekman (red.), Helsingfors & Stockholm 2000.
- Schoolfield, George C., *Elmer Diktonius. Contributions to the Study of World Literature* Nr. 10, Westport & London 1985.
- Siltala, Juha, *Lapuan liike ja kyyditykset 1930*, Helsingfors 1985.
- Sommer, Doris, "Contrapuntal Languages. The Games They Play in Spanish", *American Babel: Literatures of the United States from Abnaki to Zuni*. Harvard English Studies 20, Marc Shell (ed.), Cambridge & London 2002.
- , *Bilingual Aesthetics. A New Sentimental Education*, New York 2004.
- Sternberg, Meir, "Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis", *Poetics Today* 2: 4 1981, 221-239.
- Valdés Fallis, Guadalupe, "Code-switching in Bilingual Chicano Poetry", *Hispania* 59: 4 1976, 877-886.
- Warburton, Thomas, *Finlandssvensk litteratur 1898-1948*, Helsingfors 1951.
- , *80 år finlandssvensk litteratur*, Helsingfors 1984.
- Wirth-Nesher, Hana, "Between Mother-Tongue and Native Language: Multilingualism in Henry Roth's *Call It Sleep*", *Prooftexts* 10 1990, 297-312.
- Zilliacus, Clas (utg.), "Finlandssvensk litteratur", *Finlands svenska litteraturhistoria II*, Michel Ekman (red.), Helsingfors & Stockholm 2000, 13-18.

GRÆNSER I OG OMKRING
DEN GRØNLANDSKE SKØNLITTERATUR,
OGSÅ TIL DEN DANSKE SKØNLITTERATUR – SET GENNEM
ALBERT NUKAS *STAVNSBUNDNE FÅR VINGER*
OG ANDRE FORTÆLLINGER

Karen Langgård
Iisimatusarfik Grønlands Universitet

Den grønlandske litteratur¹ spejler den samfundspolitiske udvikling gennem det 20. århundrede² og tematiserer, hvordan det er eller har været³ at være grøn-lænder. Deri medtænkes altid den signifikante anden, danskerne, men stort set uden at de nævnes – og uden at litteraturen skildrer detaljeret den sameksistens, der på forskellig vis er pågæet siden 1721 og øget efter 1953.

Denne litterære tendens til at medtænke den signifikante anden men uden direkte omtale, afviger fra den daglige almindelige diskurs gennem tiden, og især den diskurs der har hersket efter daniseringenperioden. For i denne diskurs ses sameksistens ofte ekspliciteret som et problem. Diskursen er dikotomiserende når den kører ureflekteret. Enhver i Grønland ved selvfølgelig, at der er store og forskelligartede græzoner ikke mindst i form af dansksprogede grønlandere og i form af blandingsbørn, men alligevel tænkes der ureflekteret i dikotomien grønlandere versus danskere – og i, at danskere er et fremmedelement der med tiden forhåbentlig forsvinder. På grund af den diskurs ses ofte bort fra de store interne forskelle blandt grønlandere og muligheden for, at dele af befolkningen måske fortsat vil vælge at være primært dansksprogede trods grønlandsk afstamning, selv hvis uddannelsesniveaet hæves og arbejdskraft udefra bliver overflødig. Det etniske skel i kultur og sprog ses så at sige som noget, der burde være isomorft med den topografiske grænse Grønland-DK.⁴

Hvordan ser grænser, krydsning af grænser, destabilisering af grænser ud for den grønlandske skønlitteratur – også i dens forhold til den danske skønlitteratur?⁵ Jeg vil tage afsæt i Albert Nuka (pseudonym for Hans Hansen): *Stavnsbundne får vinger og andre fortællinger* (1995), fordi disse fire fortællinger på mange måder sætter de generelle tendenser i relief, både i den grønlandske skønlitteratur og i den almene diskurs i samfundet igennem det 20. århundrede.

Hans Hansen (1925-1999) var født på et udsted, komponerede og skrev – ud over karrieren inden for radio og Tv, hvor han sluttede som radiofonichef. I en roman-trilogi skildrede han flere generationer af både grønlandere, danskere og blandinger i perioden fra slutningen af 1940'erne til op i 1980'erne, i både Grønland og Danmark (Albert Nuka 1988, 1992 & 1995). Ved at skrive *Stavnsbundne* på dansk ønskede Hans Hansen at skrive direkte til dansksprogede grønlandere og tilflyttede danskere uden den støj på kommunikationen, oversættelse afføder.⁶

Sprogvalg – og sproglige virkemidler

At skrive på den tidligere kolonimagts sprog, er ikke et særsyn i postkolonial litteratur. Men i grønlandsk sammenhæng er det. At bruge den tidligere kolonimagts sprog, har i andre litteraturer givet anledning til metonymi som etnisk markør. Hans Hansen bruger ikke metonymi i denne post-koloniale forstand til delvist at holde læsere uden kompetence i grønlandsk udenfor. Han indfletter grønlandske udtryk, men altid med dansk oversættelse. Han minder læseren om, at handlingen helt eller delvis foregår på grønlandsk, men signalerer, at barrieren kan overvindes:

"En stemme når hende [Naja] fra busken i hjørnet af haven: "Mianersorlutit! (Vær forsigtig!). Det er Najas far” (159)

Genrebestemmelse

I følge omslaget er *Stavnsbundne* noveller, i følge titelbladet fortællinger. En lapsus fra forlaget? Forfatteren brugte formentlig benævnelsen "fortællinger", som åbner mere op for, at grænsen fiktion versus ikke-fiktion kan destabiliseres. Fortællingerne er litterær fiktion med litterære virkemidler, men det signaleres i fortællingen *Lille pige på Talgjagt*, at der samtidigt er tale om erindringsstof.

Fortælleren guider læseren

Hans Hansen krydser grænsen mellem fiktion og erindring, og han krydser markant – modsat de generelle tendenser i grønlandsk skønlitteratur – sproggrænsen. Men Hans Hansen søger faktisk langt mere gennemgribende at krydse den etniske-kulturelle grænse ved give baggrundsviden om grønlandske forhold, så det bliver lettere at være den "forudsatte læser" for dansksprogede med en dansk kulturel ballast. Han guider desuden alle læsere uanset etnisk-kulturel baggrund til at overskride grænsen til fortidens delvist glemte forhold. Hans

fortællestil bliver derudover af og til yderligere omstændelig ved at showing understøttes af en hel del telling.

Vi finder fx følgende passage:

Kvinden er Maliit og kommer fra Grønland. Medens hun plukker fandens mælkebøtte, tænker hun, hvordan den samme plante vækker folks opmærksomhed og glæde i hendes hjemland. I Grønland hedder planten *inneruulaq*, det betyder morild, og morild er skønt at skue, når månen spejler sig i vandet. Der ved opstår der nemlig myriader af morild på vandoverfladen. Grønlandere elsker morildsplanten. Sågar bærer pigerne halskæder af *inneruulaq*, når de er ude for at tækkes drengene.

Men som antydnet hader danske haveejere planten som pesten, det er Maliit opmærksom på. Og af hensyn til naboerne må hun altså fjerne hver eneste fandens mælkebøtte, hun møder her i haven. (158-159)

Her guider forfatteren danske læsere om grønlandske forhold (planter versus morild), grønlandske læsere om danske forhold (forhold til ukrudt), alle læsere om morild – og om Maliits tanker (telling i stedet for showing).

Eller fx:

Hør så lige, hvorfor Gerda opfatter Nikkus strejftog på Amalienborg Slotsp-lads som vovet. Men først må vi tage et par kendsgerninger med.

Man siger, at grønlandere elsker rigsfællesskabets kongehus af et godt hjerte, en generel betragtning, som en sladderavis ikke engang tør dementere.

I mange grønlandske hjem har man to billeder hængende.

Det er billedet af Jesus med glorie

Det andet forestiller kong Frederik den Niende og dronning Ingrid. (143).

Passagen viser brug af den meget tydeligt eksplicite og omstændelige fortæller – og hvordan forfatteren guider danske læsere med ret lange indslag om grønlandske forhold. Som prikkerne antyder, udelader jeg tekst: ca en side er udeladt!

"Grænsen" tematiseret i de fire fortællinger

Jeg vil nu give eksempler på attituder til grænsen i *Stavnsbundne får vinger* – titlen lægger klart op til at grænsen skal tematiseres. Jeg inkluderer små indholdsresuméer, da værket næppe er mange skandinaviske læsere bekendt.

I den første – "Valde Eneboer" – stranded en tuberkuløs ung mand Valde efter jobs på kuttere i Nuuk i 1950erne. Han skaffes arbejde på en byggeplads (opfø-

relsen af Dronning Ingrid's Hospital som sanatorium) og logi på et uisolaret loft hos en enke med tre børn, som han inden sin død når at opbygge en nær tilknytning til. Både da Valde står alene i verden som ung efter bedsteforældrenes død (de opdrog ham efter hans mors død), og da han strander i Nuuk, hjælpes han af sine danske kutterskipper efter at have vundet deres respekt ved arbejdsomhed og sparsommelighed. Han er god til sit job i Nuuk ved trods manglende dansk kundskaber intuitivt at forstå sin danske sjakformand. Han finder dog sjakformanden ubehagelig over for grønlændere, fx når de samler affaldstræ på byggepladsen. Til sin store overraskelse får han en dag gratis isoleringsplader til sit loftsrum af sjakformanden. Nyordningen med accelererende modernisering og danisering huskes ellers kun som et overgreb i den ureflekterede diskurs og tematiseres ikke i skønlitteraturen. Hans Hansen får i modsætning hertil skrevet ind i sin fiktion, at der også var sameksistens, men uden at idyllisere: sjakformanden kører et uværdigt forhold til enken, og Valde må for at beskytte enken og børnene ud i et voldsomt slagsmål med sjakformanden.

Den anden fortælling – "Lille Pige på Talgagt" – foregår i 1957 hos en grønlandsk familie under et efteruddannelsesophold i Danmark for familiefaderen. Familiemoderen får hverdagen til at fungere trods det, at det er en anelse belastende at vænne sig til det danske vejr, bymiljøet og til de tilknapede danskere, der stirrer på hendes børn i toget. En aften får de uventet besøg af gamle tante Emma og hendes veninde Sara, begge grønlændere, der lever deres liv uproblematisk i Danmark. Sara fulgte som ung med sit danske herskab til Danmark, stærkt knyttet til deres søn og er af samme grund forblevet i Danmark, hvor hun trives, skønt hun aldrig rigtigt har lært dansk.

Fortællingen viser således positive dansk-grønlandske relationer, som blev knyttet i kolonitiden og fortsat under Nyordningen, men skildrer også kultur mødet i 1957 dagligdagen.

Den tredje fortælling – "Stavnsbundne får vinger" – foregår i midten af 1960'erne. For 40 års for tro tjeneste i en udstedsbutik får Nikku fra den Kongelige Grønlandske Handel en rejse til sig og sin kone til Danmark. På rejsen ud i den for dem fremmede og ofte angstfremkaldende verden får de hjælp af en dansk embedsmand fra Grønlandsministeriet, men ikke mindst fra en ung grønlandsk teenagepige på uddannelse i Danmark og hendes danske kæreste. Under opholdet genser de en nu midaldrende grønlandsk kvinde fra deres hjemsted. Hun kom med en ung dansk tømrer til Danmark, hvor de lykkeligt gift fik to børn. Manden døde ung, men kvinden klarede sig ved kærlig støtte fra hans familie. Trods hjemve og savn af sin gamle mor i Grønland forbliver hun i Danmark, stærkt knyttet til mandens familie og til sine to børn, som begge

klarer sig flot, henholdsvis som lægefrue med børn og som ingeniørstuderende i Tyskland.

Også denne fortælling er en modfortælling. Den ureflekterede diskurs fokuserer på, at alt for mange grønlandske kvinder kom ud i bundløse sociale problemer under moderniseringen gennem deres omgang med danske håndværkere. Det samme er tilfældet i skønlitteraturen, for så vidt som den overhovedet berører temaet.⁷ Hans Hansen derimod vælger at fokusere på, at det også kunne gå godt.

Den geografiske grænse krydses i det narrative forløb. Men for de to gamle er allerede togtefartøj og helikopter i Grønland en voldsom oplevelse. Problemerne vokser derefter stødt i Kangerlussuaq, i Danmarksflyet, i Kastrup og på hotellet i København. De bringer i høj grad sig selv (og sælspek, tørfisk og hjemmebryg) som fremmedelement med ind over grænsen og skærper deres eget og læserens blik for deres fremmedhed – skildret med et kærligt blik for komiske situationer. Samtidigt bringer de i Turist-rollen også souvenirs med hjem: nye vaner til stor undren for hjembygden – de går arm i arm og ikke manden foran konen!

En hovedpointe er, at de også i Grønland er bagefter, mens den globaliserende udvikling ikke er et problem for den unge generation. Dog kritiseres sider af Nyordningen. Især de danske udsendtes begunstigede frirejse-vilkår ses som urimelige, når grønlændere kun sjældent får den mulighed – det være sig fra Grønland ud i verden, det være sig grønlændere i Danmark, som ikke har råd til at komme hjem og gense familien. Hans Hansen fokuserer på at bryde den manikæiske sort-hvide diskurs, men ikke med urealistisk idyl.

Den fjerde og sidste fortælling – "Livet tælles i øjeblikke" – skildrer om relationen i slutningen af 1960'erne mellem en grønlandsk familie på efteruddannelse i Danmark og en dansk-svensk familie, efter deres teenager døtre Naja og Tilde traf hinanden på spejderlejr i Grønland. Da Naja dør i en trafikulykke og Tilde er i chok, støtter familierne hinanden. Fokus er på generationen opvokset med Nyordningen. Naja er som yngste i søskendeflokken grønlandsksproget, men klarer sig bedre på dansk. Hun nyder at være gæst i Danmark, taler dansk uden accent og skal ligefrem argumentere for, at hun skam er grønlænder og ikke har identitetsproblemer. Igen en modhistorie: i den ureflekterede diskurs er Nyordnings-tiden en lang identitetskrise for den grønlandske befolkning – og skønlitteraturen omtaler stort set ikke tilfælde som Naja.

Forældrene gør som pligttopfyldende lejere husets have i orden (i modsætning til forgængerne), skønt de er i det fremmede, for de har såmænd haft vanskeligere forhold at hamle op med i Grønland end en gang ukrudt – et modbil-

lede til danske stereotyper om uansvarlige grønlændere og til grønlandske stereotyper om grønlændere som frie fangere hævet over den slags forpligtigelser.

Det dansk-svenske ægtepar har boet i Grønland nogle år – og selvfølgelig er der lidt vel mange isfjelde på deres film etc, men de har tilegnet sig viden om Grønland og ikke blot været der for at skrabe penge sammen, en anden stereotyp om tiden. Da Naja dør, hjælpes hendes forældre af de danske politifolk og den danske hospitalslæge, og de overnatter hos det dansk-svenske ægtepar. Omvendt ser vi Najas forældre siden have overskud til at hjælpe Tilde gennem sorgen.

De forskellige syn på de etnisk-kulturelle grænser og den geografiske grænse

Hans Hansens forfatterskab fokuserer således på krydsning af den etnisk-kulturelle grænse i persongalleri og budskab. Han medtænker, hvordan udviklingen har skabt store forskelle i viden, status og kultur omkring akserne center-periferi og generation. Han skriver udviklingen i relationen danskere versus grønlændere ind i sine værker, og giver rum for blandinger og dansksprogede grønlændere.⁸ Han skildrer, hvordan unge fra midten af 1960erne fuldt mestrer ophold i Danmark også. Han afspejler, hvordan de blandede parforhold før blev indgået i Grønland, og hvorledes det – med flere og flere grønlændere på uddannelse i DK – i højere grad også finder sted i DK – og ikke nødvendigvis fører til social elendighed. Positive fiktive figurer hos ham er personer, der ikke reagerer negativt i kulturmødet, men tværtom forstår at overkomme barriererne og få noget godt ud af de givne vilkår. De er kendetegnet ved arbejdsomhed og indfølelse. De er ikke uden fejl. Deres liv ikke uden kriser og sorger. Men de er aktive og konstruktive.

Den etniske grænse trækkes eksplicit i ureflekteret diskurs og hovedsageligt implicit i skønlitteraturen, men i begge overdetermineret i forhold til meget af hverdagens praksis. For ureflekteret manikæisk attitude og ideologi afviger for de fleste fra praksis, hvor der trods segregation for de monolingvalt grønlandssprogede og mange danskere er pragmatisk sameksistens med en generelt sober tone uden racisme – og faktisk også en del positiv sameksistens. Denne praksis er, hvad Hans Hansen spejler. Når grænser krydses, så både bekræftes og destabileres de. Hans Hansen underkender ikke grænserne. Han bekræfter dem ved, at krydsningen tematiseres, men de afdramatiseres uden at idylliseres.⁹

Den geografiske grænse mellem Grønland og Danmark er fysisk uomtvistelig i form af Atlanterhavet – i modsætning til, hvordan grænsen gradvist blev forskudt fx i Canada som en Northern Frontier op mod Inuit eller i Norden

over for samer. Hans Hansen viser, hvordan denne geografiske grænse lettere og lettere krydses, idet afstanden gradvist mindskes teknisk og kulturelt – og modvejes af interne grønlandske forskelle. Men han pointerer også, at den geografiske afstand stadig er et økonomisk problem for grønlændere i langt højere grad end for danskere. Han søger at destabileres den ureflekterede diskurs, hvor skellet mellem grønlændere og danskere ønskes sammenfaldende med den geografiske grænse, trods fx de 10.000 grønlændere i Danmark.

Hans Hansens forløber Signe Rink

Hans Hansen bruger ikke sproglig metonymi i postkolonial betydning, men man kan sige at han i indhold metonymisk giver glimt af den etniske diversitet, han ser i grønlandsk sammenhæng i Grønland og Danmark. Han bruger dermed den metode, hans forgænger i tema og stil, Signe Rink benyttede, da hun som europæer, men barnefødt i Grønland, godt hundrede år tidligere indtog grønlandske udtryk og kolonisproget i sine værker (Rink 1886, 1887 & 1888), men altid gengav meningen i en parentes på dansk. Også i tema står hun Hans Hansen nær i visse af sine værker ved at overskride den etniske grænse. Hun har indfølelse med de forhold, datidens grønlændere lever under – og klar fornemmelse for den skæve magtfordeling og de ulige muligheder (fx Rink 1888: 1-118). Hun inddrager grønlandske personer som aktører, med kritiske og selvstændige meninger. Hun gør dette delvist som insider – ud fra et liv med kulturmødet som en del af dagliglivet og gennem sproglige kompetence i grønlandsk, men måske først og fremmest gennem en opvækst i samfundet. Men hun overskrider trods alt den etniske grænse fra den modsatte side – og trods alt mere end hundrede år før: Signe Rink spænder i sin præsentation af det koloniale Grønland fra at bruge kolonial imperial diskurs om "the Others" til at fremskrive aktørrollen i personskildringerne af grønlænderne.

Tilhører *Stavnsbundne* den grønlandske skønlitteratur eller den danske?

Hvis sprog blot var kriteriet, var *Stavnsbundne* del af den danske litteratur. Men så enkelt er det jo ikke. Her spiller det skæve magtforhold ind, men også reel forskel i ressourcer – herunder litterære ressourcer – mellem de to kulturer. Hans Hansen vil næppe blive husket i dansk litteratur.

Hans Hansen rækker med sproget ud til dansksprogede, og dog er hans fortællinger som vist en kommentar til både ureflekteret diskurs i Grønland og til den grønlandske skønlitteraturs implicitte refleksioner over den etnisk-kulturelle grænse. Men de er næppe som en selvfølge del af den grønlandske litteratur.¹⁰ Generelt i befolkningen er det grønlandssprogede værker,

der regnes som grønlandsk skønlitteratur. Hans Hansen fortællinger vil dog nok blive nævnt, fordi forfatteren er grønlander og har skrevet grønlandssprogede værker.¹¹ Hvis han ikke havde skrevet værker på grønlandsk, ville det være mere usikkert, men han er i det mindste som grønlander "hjemmehørende" i Grønland. For nuværende vil man i Grønland næppe anse en dansker, der efter lang tid i Grønland skriver om grønlandske forhold på dansk, som del af den grønlandske litteraturhistorie.

Hvad med en dansker med nok kompetence i grønlandsk sprog til at skrive litterære værker på grønlandsk? Det er vist ikke sket siden kolonitiden, hvor kirkens folk skrev salmer og nogle få sange, der stadig ses som del af litteraturen. Men hvis det skete i dag? – og i andre genrer?

Som den sproglige situation er, så er der nok større chance, for at der i stigende grad vil dukke fiktionsforfattere op, der trods det, at de er grønlandere og opvokset i Grønland, skriver på dansk – om de så vil formå at skabe sig et navn i Danmark eller i Grønland, det må tiden vise.

I både Danmark og Grønland hersker stadig i høj grad forestillingen om den homogene nationalstat. Derudover er den grønlandske litteraturs hidtidige fokus på nationsopbygning uden appeal til litteraturinteresserede danske læsere¹² – og for resten delvist også til nutidens unge grønlandske læsere, men se, det er en anden historie!¹³ I tone kunne en del danskere for øvrigt lære en hel del af den grønlandske måde at tackle den etnisk-kulturelle grænse på!

¹ For flere detaljer og referencer – og for mit generelle syn på grønlandsk skønlitteratur, se Langgård, 2003 & 2005.

² Stikord om:

udviklingen af den grønlandske skønlitteratur i samspil med den samfunds-politiske udvikling

* Grønlandsk er et Inuitsprog – vidt forskelligt i ord og struktur fra europæiske sprog

* 1721- mission og kolonisering starter. Grønland bliver lukket land

* skole og kirke grønlandssproget med grønlandske kateketer

* grønlandsk bliver skriftsprog

* en del blandede ægteskaber indgås, børnene bliver generelt regnet som grønlandere

* 1850- alle siges at kunne læse

* grønlandske salmedigtere overtager salmedigtningen

* 1900- øvrige europæiske skønlitterære genrer approprieres, og litteratur skrives på grønlandsk

* skønlitteraturen står i nationsopbygningens tjeneste med kristendommen som selvfølge

* nogle fra eliten ønskede, at grønlandere lærte dansk som adgang til viden – det lykkedes ikke

* 1953- Nyordningen: Grønland blev del af DK: Voldsom modernisering og voldsom danisering

* 1960erne- begyndende grønlandsk afstandstagen fra daniseringen.

* frygt for sprogskifte til dansk og tab af grønlandsk kultur og identitet

* protestdigtning – også på dansk! – med skarp anti-imperialistisk tone

* 1979- Hjemmestyre: Kraftig grønlandiseringspolitik

* grønlandsk sprog ikke truet, men domænevindende.

* befolkningen omfatter en gruppe dansksprogede grønlandere

* grønlandsk litteratur igen skreven kun på grønlandsk. Dog en del af den oversættes til dansk

* 2000- stigende erkendelse af, at dansk og engelsk som fremmedsprog nødvendige.

³ Ikke mindst under Nyordningen søgte forfattere at erindre om fortidens kultur (Chr Berthelsen 1995: 157 ff).

⁴ Den politiske diskurs går mere og mere i retning af at tale om integration.

⁵ Jeg bygger på postkoloniale teorier, men tager i denne kontekst også inspiration fra Schimansky, fx 2006.

⁶ Takket være for lidt redaktionelt modspil fra forlaget er der adskillige steder, hvor forfatterens danske sprog synes at ramme upræcist i register, eller direkte reflektere grønlandske sprogstrukturer (fx p 163 "lokker" for en som frister til noget).

⁷ Den første roman skrevet af en kvinde tematiserede netop dette – dog skal det tilføjes at den også skildrede hvordan andre grønlandske kvinder rundt om hovedpersonen klarede sig i deres blandede ægteskaber (Vebæk 1981). Se i øvrigt Langgård, 2005. I Grønland er der nu flest danskere og dansksprogede grønlandere – og flest tosprogede grønlandere i Nuuk, mens befolkningen uden for Nuuk synes at blive mere og mere monolingvalt grønlandssprogede. I Danmark bor nu der en 10.000 grønlandere, hvoraf over 9.000 trives, mens en 600-700 lever i stor social nød.

⁸ Dog uden at hans værker giver dybdeborende psykologiske skildringer af hverdagens sameksistens mellem hele spektret af etnisk diversitet. På det punkt ligger han i forlængelse af den øvrige grønlandske litteratur.

⁹ Det skal dog understreges, at der i dansk-grønlandsk sammenhæng aldrig har været tale om at dæmonisere de andre på den anden side af grænsen for alvor – ingen tale i stil med Joseph Conrads *Heart of Darkness*, kun over en ureflekteret afgrænsning.

¹⁰ Godt nok medtager Chr Berthelsen (1994), som er pioner inden for grønlandsk litteraturhistorieskrivning, grønlanderes dansksprogede værker af mere antropologisk indhold – men han ligger også i holdning til den etnisk-kulturelle grænse på linje med Hans Hansen.

¹¹ Dog er der måske i Grønland ved at ske en opblødning, ved at værker begynder nu at udkomme dobbeltsprogede i forskellig kombination – bl. a. omfatter nogle tekster på begge sprog uden gengivelse på det andet sprog af den enkelte tekst.

¹² Mens der er en del danske læsere, der ud fra ønske om indsigt i den grønlandske kultur, læser grønlandsk litteratur i dansk oversættelse.

¹³ Jf Jacobsen 2004 (især artiklerne af Pedersen og Langgård).

Litteratur

- Albert Nuka (pseudonym for Hans Hansen), *Pillagaq Akuamiu*, Nuuk 1988.
- , *Angerlartoaq*, Nuuk 1992.
- , *Pujoq kivivoq*, Nuuk 1995.
- , *Stavnsbundne får vinger*, Nuuk 1995.
- Berthelsen, Christian, *Kalaallit atuakiaat 1990 ilanngullugu*, Nuuk 1994.
- Jacobsen Birgitte, Birgit Kleist Pedersen, Karen Langgård & Jette Rygaard *Grønland og global - grønlandsk sprog, litteratur og medier i 25-året for Hjemmestyrets indførelse*, Nuuk 2004.
- Langgård, Karen, "Mellem globalisering, nation building og individets dagligdag på godt og ondt. - Den nyeste grønlandske litteratur i teksthistorisk lys ud fra en postkolonial vinkel.", *Nordica*, 2003, Bind 20, s. 263-300.
- , "Interetniske relationer - og den grønlandske skønlitteraturs form og indhold", *Grønlandsk kultur- og samfundsforskning 04/05*, Nuuk 2005.
- Rink, Signe, *Grønlandere*, Kristiania 1886.
- Rink, Signe, *Grønlandere og Danske i Grønland*, Kristiania 1887.
- Rink, Signe, *Koloni-idyle*, København 1888.
- Schimansky, Johan, "Crossing and reading: Notes towards a Theory and a Method", *Nordlit 19*, 2006, pp. 41-63.
- Vebæk, Måliaraq, *Bussimi naapinneq*. Kalaallit Nunaanni Naqiterisitsisarfik, Nuuk 1981. [Dansk oversættelse ved forfatteren selv: Historien om Katrine].

GRENSER I MICHAEL KONÛPEKS ROMAN *I SIN TID*

Martin Humpál
Karlsuniversitetet i Praha

I Michael Konûpeks roman *I sin tid* (1993) utgjør grenser et viktig motiv. I en tekst som handler om livet til en utvandrer/innvandrer, er dette ikke overraskende. Øyeblikket da hovedpersonen og fortelleren Tomáš Klápště forlater sitt hjemland i 1977 for å emigrere til Norge, kommer stadig tilbake i minnene hans. Han beskriver noen av øyeblikkene under sin reise fra Tsjekkoslovakia gjennom Øst-Tyskland til det demokratiske Sverige blant annet som "reinkarnasjonen på grenseovergangen" (22), "å bli født på ny" (36) og "inngangen til Paradiset" (62)¹ selv om han enkelte ganger bruker slike uttrykk på en lett ironisk måte.

Men grensene i romanen er ikke bare skiller mellom to eller flere konkrete land. De er også et psykologisk fenomen. Hovedpersonen har nemlig vanskelig for å finne seg til rette i det nye miljøet. Han kan ikke la være bestandig å sammenligne være- og tenkemåter han er vant til fra sitt hjemland, med den nye virkeligheten, som ofte virker uforståelig og fremmedgjørende på ham. Romanen skildrer altså innvandreropplevelsen som en psykologisk splittelse mellom to forskjellige verdener: landet hvor man har vokst opp i, og landet hvor man finner et nytt hjem. Grensene er noe hovedpersonen har inni seg. De kolliderer, blander seg med hverandre og blir forskjøvet på en måte som skaper et indre kaos hos protagonisten, et kaos som han har vanskelig for å få bukt med. Det er først og fremst slike grenser i videre forstand, grenser mellom ulike områder innenfor et sjelelig landskap, som jeg skal ta opp i det følgende.

Michael Konûpek utvandret fra Tsjekkoslovakia til Norge i 1977 etter å ha undertegnet det velkjente protestdokumentet Charta 77. Siden etablerte han seg som norsk forfatter. Han har skrevet blant annet noveller, essays og reportasjer, og han har oversatt tsjekkiske forfattere til norsk. Men de mest anerkjente verkene hans er to romaner: *Böhmerland 600cc* (1987) og *I sin tid* (1993). Begge fikk veldig gode kritikker i Norge, og Konûpek regnes i dag som en av de fremste representantene for såkalt innvandrerlitteratur i Norge.² *I sin tid* bygger nok på forfatterens egne opplevelser, men den inneholder også mye fiksjon. Genremessig sett kan teksten kanskje best beskrives som en utviklingsroman:

Hovedpersonen leter etter sitt sted i verden og synes å ha funnet det til slutt selv om det ser ut til at han aldri klarer å slutte å tvile på om han har funnet det rette. Han er nemlig et menneske med en stor indre trang til ustanselig å reflektere over livet og dets vilkår, en person som aldri synes å kunne bli tilfreds med sin situasjon fordi han stiller seg gjennomgående skeptisk-ironisk til virkeligheten. Teksten er preget av mye humor som nettopp er basert på ironi og sarkasme over ulike livsinnstillinger, enten det er i det kommunistiske Tsjekkoslovakia eller i det demokratiske Norge.

Grensemotivet henger sammen med tre forskjellige temaområder: spørsmålene om frihet, tid og identitet. Hvert av disse tre områdene vil bli analysert separat i det følgende, men, som vi kommer til å se mot slutten, er de forbundet med hverandre.

Forbindelsen mellom grensemotivet og frihetsspørsmålet er vel den mest åpenbare av de tre. Hovedpersonen forlater jo et totalitært regime for et fritt land. Men paradoksalt nok er det nettopp det han søker, nemlig friheten, som til en viss grad blir del av hans problematiske forhold til den nye livssituasjonen. Det er ikke det at han har vanskelig for å tilpasse seg det frie samfunnet fordi livet i ufrihet er det eneste han kjenner til fra før; han *kan* sette pris på friheten han har funnet. Det er snarere nordmennenes forhold til frihet som gjør det vanskelig for ham å trives i det nye hjemlandet. Det norske samfunnet har hatt en lengre demokratisk utvikling bak seg enn Tsjekkoslovakia, og hvis vi ser bort fra den tyske okkupasjon under den annen verdenskrig, har Norge fått utvikle seg fritt i langt flere årtier. Fortelleren, som ennå har det ufrie livet i Tsjekkoslovakia under skinnet, betrakter derfor Norge som et land der folk tar friheten altfor mye som en selvfølge. Han antyder til og med at nordmenn ikke vet hva frihet egentlig innebærer: Norge er et land "hvor friheten ifølge sagnet er blitt så selvfølgelig at du bare møter tomme blikk når du nevner ordet" (20). På et tidspunkt skriver han også: "[H]va vet du (i Oslos bedre boligstrøk) om frihet?" (20) Denne setningen blir fulgt av et annet retorisk spørsmål som påpeker at den apostroferte Oslo-innbyggeren aldri er blitt "født på ny" (20) på grenseovergangen mellom Øst-Tyskland og Sverige slik som fortelleren (hans reise på ferjen mellom Sassnitz og Trelleborg beskrives et annet sted i teksten eksplisitt som "[o]vergangen til Freedom, Freiheit, Liberté"[63]). Med andre ord er ikke frihet en eksistensiell opplevelse for nordmenn.

Det er altså tale om en verdikollisjon. For Tomáš er frihet såpass dyrebar ("frihetsfølelsen er det viktigste og overskygger alt" [132]) og uselvfølgerlig at det er av stor åndelig betydning. Når han derfor ser hvor lite dette er tilfelle i nordmennenes tenke- og væremåte, kan han bare bli lei seg eller opprørt. Han

synes at nordmenn nyter friheten bare på to måter. Enten på en tom, materialistisk måte, eller som noe som riktig nok har et åndelig innhold, men som i virkeligheten bare blir en parodi på hva frihet egentlig er, etter hans mening. Dette kommer for eksempel klart fram av et følgende sitat som beskriver et av flere tidspunkter når fortelleren og hans bestevenn Glenn møtes "for å le av Norge" (95).³ Glenn er også født i Tsjekkoslovakia, men han hadde bodd i så mange land før han flyttet til Norge at han kan betegnes som en virkelig kosmopolitt. Han har også sine erfaringer med livet tvers over grenser, derfor forstår han og Tomáš hverandre godt:

[V]i har forlenget begynt å kalle slike stunder av stille latter "å le av Norge".

[...] [O]fte [...] ler vi høyt.

Særlig når vi er hjemme hos meg, eller hos Glenn & Stine, den spinkle hustruen hans. Vi sitter der alle tre rundt det runde bordet med glassplate. Vi pleier hver vår kopp te, gjennom glassplaten velger vi en avis eller noe annet lesestoff fra stablene i bordets mave, og i løpet av noen minutter er norgeslatteren i gang.

[...]

Jeg husker godt et slikt, ganske typisk tilfelle: Glenn blar i en eller annen norsk avis, så lener han seg bakover, peker på noe i avisen og sier: – Seile for fred i den sørlandske skjærgården . . .

Så er vi i gang.

– Jeg foretrekker å oppsøke solstudio for fred, sier jeg.

– I morges klippet jeg neglene for fred, kommer det i retur fra Glenn. Da ler jeg så jeg søler te på buksene [...].

[...]

Det er Glenn som er i slaget i dag. Han stryker seg kjærlig over maven og setter inn en sikker seiersball:

– Jeg tror jeg skal la meg fettsuge for fred. (98-99)

I lys av slike passasjer som satiriserer over at de norske verdiene lodder så grunt, er det lettere å forstå hva fortelleren mener når han sier at nordmenn "stinker [...] av frihet" (69). Når han siterer den berømte setningen fra en sang av Janis Joplin om at frihet er "*just another word for nothing left to lose*" (231-232), har leseren inntrykk av at Tomáš vet hva han snakker om. Han har jo forlatt sitt hjemland med bare noen få eiendeler for aldri å kunne vende tilbake. På samme tid gir teksten et inntrykk av at fortelleren mener at de fleste nordmennene ikke riktig kan forstå betydningen av dette sitatet fordi de ikke har opplevd noe lignende.

Grensemotivet har, som sagt, også å gjøre med tid. Dette temaområdet blir det henvist til allerede i tittelen. Uttrykket "i sin tid" forekommer så flere steder

i teksten, åtte ganger i alt, om jeg har regnet riktig. Det virker ikke oppsiktsvekkende ved lesingen fordi det dukker opp i ganske vanlige sammenhenger, dvs. i setninger som "I sin tid observerte han hennes første skritt" (45) eller "sosiologi, som jeg i sin tid tenkte å studere" (82). Men på et større plan bidrar uttrykket, sammen med noen andre deler av teksten, til å synliggjøre et av tekstens tematiske hovedpoenger, nemlig at tidene ofte skifter, og at både ting og mennesker forandrer seg. Romanen setter spørsmålet om tidens og historiens relativitet i forgrunnen. Dette temaet henger sammen med hovedpersonens trang til refleksjon: Han grubler til stadighet over livet og tiden, eller rettere sagt, over livets foranderlighet i tidens løp. Teksten inneholder mange passasjer hvor fortelleren føler enten vemod eller angst over at tiden forandrer alt. Særlig gjelder det livet innenfor Europas grenser: "I løpet av en gjennomsnittlig europeers liv endevendes landskapet minst to ganger" (146). Det tsjekkiske folkets politisk-historiske fortid gir ingen grunn for optimisme: Tsjekkerne har siden året 1415 "gjennom historien inngått minst 189 pakter, [...] og de ble forrådt like mange ganger" (42). Jan Palachs protestselvmord i 1969 er snart blitt bare "en fotnote i tiden" (11). Det er derfor ikke særlig overraskende at fortelleren av og til stiller seg nihilistisk til tid og historie: "tiden er sånn, alt går til helvete, om hundre år er vi døde alle sammen, vi kommer til å gresse nedenfra" (213). Det er betegnende at restauranten hvor Tomáš og hans venner ofte møtes mens han fremdeles bor i Praha, heter Nihilisten.

Etter at fortelleren har kommet til den konklusjon at det kommunistiske Tsjekkoslovakia er "Landet Uten Fremtid" (52), bestemmer han seg for å emigrere. Kanskje håper han at han derved kan oppfylle sitt ønske om å kunne "melde seg ut av morsmålet, hjemlandet, historien" (195). Hans "Livsmotto" (55) er jo følgende: "Historien er ikke til å stole på. Hver mann er sin egen sporveksler!" (56) Norge, som fortelleren ikke har noen tidligere tilknytning til, ser han derfor som et bedre land å utvandre til enn England, hvor onkelen hans bor. Som hans venn Jára sier til ham: "Onkelen din! Blås i ham, din skrulling! Det blir bare å fortsette det samme livet et annet sted. Drar du til Norge, kan du starte helt forfra, med blanke ark, kutte mesteparten av familieballasten og annen dritt" (21).

Men det viser seg at det er umulig å kvitte seg med fortiden bare ved å krysse den tsjekkosllovakiske grensen og legge sitt fedreland bak seg. Hele fortellingen til Tomáš består faktisk av utallige tankesprang fra nåtiden til fortiden og tematiserer påvirkningen det svunne har på den nåværende situasjonen. I psykologisk forstand går altså tidsgrensene på tvers av landegrensene. Dette er noe en utvandrer er seg bevisst i særlig grad. En av fortellerens definisjoner på ordet

"eksil" er: "Den fine avstanden som merkelig nok gjør konturene til fortiden, gamlekjæresten og familiegraven mye skarpere" (231).

Trass i sine ønsker om å melde seg ut av tiden lengter Tomáš etter en eller annen kontinuitet. Han tenker ofte på gamle sivilisasjoner og deres språk og grubler over steder som Atlantis og Stonehenge. Han liker også en gammel skikk som har funnes hos folk fra ulike kulturer – "å etterlate små mynter på steder man forlater og gjerne vil vende tilbake til. Overtroen vil ha det til at mynten ønsker å bli plukket opp igjen og følgelig trekker sin eier tilbake" (37). Disse myntene kaller han for "faste punkter på Europas skiftende kart" (227).

Hans litt traumatiske forhold til tiden skaper grenser mellom ham og mange mennesker han blir kjent med under eksilet. Selv om han til slutt gifter seg med en norsk kvinne og han synes å være lykkelig med henne,⁴ er kona hans "forblitt en gåte for [ham]" (203). Blant annet forstår han ikke hvorfor hun ikke har det samme gjenstridige forholdet til tiden som han: "Den regelmessige døgnrytmen hennes. Arbeidet, familien, søvnen. Arbeidet, familien, søvnen. Hva er det som driver henne? Hvordan klarer hun, en reflektert kvinne, å tilpasse seg årets rutiner, livets faser, tiden?" (203) Mot slutten av romanen fyller fortelleren 40 år, og han har nå kone og to barn. "Er dette alt?" (219) spør han seg selv og påstår at "[a]v og til lengter [han] etter den forferdelige ensomheten [han] ble utsatt for de første årene i eksil" (219). Men han synes allikevel å komme til en forsonende tanke som gjør hans smertefullt reflekterende forhold til tiden og eksistensen litt lettere å bære: Han vet at livet kan virke "som terapi for det permanente sjokket fra Væren og Tiden" (191). Og hver gang han makter å leve i nåtiden, begynner han endelig å trives i det nye hjemlandet sitt. Slik beskriver han seg selv i tredjeperson helt mot slutten av fortellingen sin:

Hver gang han klarer å rive seg løs fra fortiden og drømmene, noe som ikke skjer særlig ofte, lever han i Norge.

Han blir glad ved tanken. (238)

Det tredje temaområdet som har med grensemotivet å gjøre, er identitet. Det er også det viktigste av de tre fordi det å være eller bli seg selv synes å være protagonistens egentlige hovedprosjekt. Før han utvandrer til Norge, setter han seg dette målet ekplisitt: "Norge forestiller jeg meg som bortimot det ideelle stedet for mitt formål, nemlig å bli meg selv. Her i Praha kan dette ønsket ikke nevnes høyt, i alle fall ikke uten gåseøyne rundt hver eneste bokstav" (20). Forutsetningene for dette synes å måtte være frihet og løsrivelse fra fortiden. Her viser det seg altså hvor tett forbundet de tre nevnte temaområdene er. Men teksten setter på samme tid et spørsmålstegn ved disse forutsetningene. Er de virkelig nød-

vendige for at man skal kunne bli seg selv? Kanskje er det bare en vrangforestilling til et bortskjemt enebarn som fortelleren flere ganger innrømmer han er.

Enebarne-motivet dukker faktisk opp i de aller første linjene i romanen: "Plutselig en dag, 5 år gammel, skjønte den lille gutten at han var enebarn. Om-trent samtidig fortalte pappa ham at universet var uendelig. Disse to opplysningene blandet seg sammen i hodet hans, og han har aldri klart å skille dem fra hverandre igjen" (5). Enebarnet fungerer i teksten som metafor for to forskjellige ting. På den ene side signaliserer ordet hovedpersonens ensomhet, og på den annen side er det uttrykk for hans egosentrisme. Sine ungdomsår beskriver Tomáš på følgende vis: "[J]eg var et typisk bortskjemt enebarn, midtpunktet i/ eier av Universet" (20). Og han forblir det i voksen alder; mot slutten av fortellingen snakker han om seg selv som "et voksent, bortskjemt enebarn" (216). Et av romanens hovedparadokser er at fortelleren, som til å begynne med føler seg ulykkelig i Norge, blir lykkelig først når han har gitt opp en del av sin frihet ved å stifte familie og når han endelig begynner å glemme fortiden.

Men før dette skjer, har han alltid vanskelig for å vite hvem han egentlig er, både i Tsjekkoslovakia og i Norge. Hans identitet har ikke faste konturer, den mangler en klar avgrensning, noe som han er seg bevisst. I teksten bruker han flere forskjellige navn for ulike aspekter av seg selv: Martyren, Showmannen, Kunsthistorikeren, Amatørornitologen, Eremitten, Den klaustrofile bibliofilen, den lille gutten osv. (For øvrig har han forkortet sitt navn Tomáš Klápště til Tom Klapp i Norge.) Interessant nok anvender han stundom pronomenet "jeg" som et likeverdig navn i denne navnekjeden: "Fuglekikkeren, Showmannen & Martyren bestemmer seg for å dra [...] Vi tar den lille gutten med [...] Jeg blir også med (under tvil)" (156).⁵ Disse personifiserte fasettene av hans sinn kjemper ofte mot hverandre, men det virker som om han faktisk nyter det faktum at han er temmelig "komplisert, spaltet, vanskelig" (152). Han liker ikke å bli tvunget til å bli en mindre komplisert person, slik som det skjer under et politiavhør i Praha:

Politiet presset meg så hardt at Martyren sluttet å synes synd på seg selv. Showmannen ga blaffen i å pønse ut sine sketsjer og happeninger.

Skal man nevne én ting enebarn ikke liker, så må det være nettopp dette: Å få alle sine jeg-er presset og slått sammen i en rund klump uten klart adskilte fasetter. (35)

Hovedpersonen er overbevist om at "[k]aoset gir ro i sjelen" (235), og han synes også å mene at kaoset er "tingenes naturlige (eller kanskje rettmessige) tilstand" (237).⁶ Men romanen slutter ved å antyde at når han endelig har funnet et visst

fotfeste i Norge, begynner noen av de tidligere aspektene av hans sinn å forsvinne, eller iallfall miste sine konturer:

Hver gang han klarer å rive seg løs fra fortiden og drømmene [...], lever han i Norge.

Han blir glad ved tanken.

★

Ikke bare er han glad. I tillegg gleder han seg. Det gjør både den lille gutten, Showmannen og Martyren også – selv om de ikke lenger er sikre på hvem som er hvem.

Han ser frem til fremtiden. (238)

Kanskje kaoset som man har i sjelen, da ikke er så fordelaktig, når alt kommer til alt. Kanskje det står i veien for lykkefølelsen.

- ¹ Alle sitatene fra *I sin tid* er hentet fra 1995-utgaven.
- ² Til tross for at betegnelser som "innvandrertlitteratur" eller "migrantlitteratur" er omstridte begrep, blir de ofte brukt i nåtidens litteraturvitenskapelige publikasjoner om forfattere som Konůpek. For en kort drøfting av fordeler og ulemper ved disse termene, se f. eks. Kongslie 2002: 174-175. For en bredere definisjon av et kanskje litt mindre problematisk begrep "migrasjonslitteratur" se Sejersted 2003: 80-81.
- ³ Ifølge fortelleren har dette ritualet å gjøre med "en av de grunnleggende menneskerettigheter – nemlig de mishandlede nasjoners rett til å le av de heldige nasjoners naivitet, evt. råflotthet" (99). Konůpek kaster et ironisk lys på Norge som en av "de heldige nasjoner" som har liten grunn for tragisk selvopfatning; han lar fortellerens kone arbeide i "Norges Tragiske Institutt" hvor man blant annet arbeider med prosjektet "Norsk uskyld og dens tragiske potensiale" (196): "Også imorgen, som på alle hverdager, skal hun fra 8 til 16, i Norges Tragiske Institutt, 'ta vare på alt det særnorske tragiske, slik det manifesterer seg i det norske folks oppfatninger om seg selv og sin livssituasjon både generelt, som meningsmålinger og statistikk; og konkret – særlig i form av leserinnlegg, barnetegninger, korsang og keramikk,' slik Instituttets formålsparagraf lyder" (203).
- ⁴ Jf. f. eks. s. 222.
- ⁵ Se også f. eks. s. 19, 154 og 229.
- ⁶ Av samme grunn kan han ikke forstå seg på andre mennesker: "Hvordan finner vi ut hvem folk er? spurte gutten [Tomáš] seg selv. – Det finner vi aldri ut, svarte han høyt [...]. Hvilken uendelighet som strekker seg mellom menneskeverdener!" (171-172); "Etter å ha kjent Glenn i tolv år aner jeg fremdeles ikke hvem han er [...]. Er han en genial livskunstner, en forvirret taper eller en psykopat? [...] Min Ulla eller Glens Stine [...]: [J]eg har for det meste en følelse av ikke å skjønne et fnugg av deres innerste vesen" (195).

Litteratur

- Kongslien, Ingeborg, "Dei nye stemmene i norsk samtidslitteratur. Innvandrarlitteratur i Norge", *Norsk litterær årbok* 2002, Hans H. Skei & Einar Vannebo (red.), s. 174-190.
- Konåpek, Michael, *I sin tid*, Oslo 1995.
- Sejersted, Jørgen Magnus, "Norsk migrasjonslitteratur", *Norsk litterær årbok* 2003, Jørgen Magnus Sejersted & Eirik Vassenden (red.), s. 80-100.

CROSSING THE BORDER BETWEEN THE RURAL
AND THE URBAN ENVIRONMENT:
THE THEME OF *BONDESTUDENTEN* IN
NORWEGIAN LITERATURE

Alice Tonzig
Norsk Reiselivshøyskole

Within the general theme of "borders", I've been especially interested in the investigation of a border which is not only geographical, but most of all psychological and social, represented by the voyage that brings the young Norwegian aspiring to be a student from the provinces to the city, from family life to an independent existence, from a socio-cultural milieu to another: almost a rite of passage bringing the young man from adolescence to maturity. Emblematic of this type of border in Norwegian literature is the familiar and recurrent character of the *bondestudent*, the peasant student. Naturally, this figure is not solely confined to Norwegian literature: the well-known theme of the *Young Man from the Provinces*, a term coined by Lionel Trilling (in his study *The Liberal Imagination* from 1951) is to be found also in European literature, in works such as Dickens' *Great Expectations* and Stendhal's *Le Rouge et le Noir*. However, this figure has a special standing in Norwegian literary tradition, as is confirmed by the literary critic Gordon Hølmekvold: "Beretning om utkant-nordmannens erobring av hovedstaden [er] 'det norske tema' fremfor noe annet."

According to Trilling's definition of this special character,

[The Young Man from the Provinces] need not come from the provinces in literal fact, his social class may constitute his province. But a provincial birth and rearing suggest the simplicity and the high hopes he begins with – he starts with a great demand upon life and a great wonder about its complexity and promise. He may be of good family but he must be poor. He is intelligent, or at least aware, but not at all shrewd in worldly matters. He must have acquired a certain amount of education, should have learned something about life from books, although not the truth. (...) Thus equipped with poverty, pride and intelligence, the Young Man from the Provinces stands outside life and seeks to enter. Usually this motive is the legendary one of setting out to seek his

fortune, which is what the folktale says when it means that the hero is seeking himself. (Trilling 1951: 61-62)

A *bondestudent* is a young man who is not familiar with the big city (his origins are always non-urban), who chooses to pursue his studies despite his social condition; coming to the Capital represents a sort of initiation rite into adult life. He must come to terms with the state of being a lonely, penniless student facing the hostility and the incomprehension of the city environment. His upbringing is bound to be traditionally conservative, indeed puritanical; the contrast with the low moral standards in the city is unavoidable. Such a figure is deeply linked to its Norwegian background, characterised by the sociological context of the ancient and deep-rooted Norwegian opposition between town and country, each with its connotations. In an essentially rural society like Norway, this split is likely to take on special significance, much more than in many other countries.

In this context, the most immediate representative that springs to mind is Arne Garborg's Daniel Braut (in *Bondestudentar*, 1883), but such figures are prominent in other authors as well, like the protagonist in Sigurd Hoel's *Møte ved Milepelen* (1947), Ask Burlefot in Agnar Mykle's *Lasso Rundt Fru Luna* (1954), and dating as far back as Ludvig Holberg's *Erasmus Montanus* (1731).

What characterizes then the crossing of this border? The common starting-point for the figure of the *bondestudent*, the event marking the beginning of a new course in a young man's life, is the physical detachment from the rural home-environment, the farewell to the parents and the plunge into an unknown urban existence loaded with expectations. The final destination, where all the dreams will culminate, is almost invariably Kristiania/Oslo, the big city – and Norway's only university. The fascination with such a vision of an entirely new life shines through Garborg's young student-to-be: "Daniel hadde ikkje fred heime lenger. I Kristiania var det han skulde finne det store og ædle og fagre på jordi; og byen bygde seg opp i hans hugsyn som ein skog av kvite tårn. Der vilde eit helt nytt liv taka til;" (Garborg 1980: 81).

In the rural society of peasants and farmers the image of the capital assumes some typical connotations: behind the seductive façade of a vast, glittering and distinguished world, dangerous temptations and fearsome labyrinths of perdition are hiding, ready to engulf the weak. It is the place where the personal (rural) bonds between people have disintegrated, and the individuals are left to fend for themselves and face hard living conditions. It is also the moment of truth for a strict puritanical education: the good, genuine and naïve peasant soul is bound to be put to the test against the city's heartless struggle for sur-

vival and lack of sound moral principles. A profound disquiet affects parents as they prepare to let go of their son: Daniel's mother is essentially worried about the possible influence that obscure ideologies may have on the boy ("Mari lika ikkje alt so godt det at Daniel skulle til Kristiania; [...] var det ikkje våglegt å sende so ung ein gut der inn; det skulde vera so mange stygge folk, frimaurar og fritenkjarar og...": Garborg 1980: 81), while the main character's father in *Møte ved Milepelen* sums up more dramatically for his son the dreary risks of sexual encounters, with words that become imprinted in the young man's mind: "Den babyloniske skjøgen! Lettsindige kvinner! Forferdelige sykdommer! Sorg, sykdom og død!" (Hoel 1950: 178)

Also Mykle's character, Ask Burlefot, must face the crossing of this border between life in the provinces and life in the city when he matriculates as a student at the University, and on this occasion he experiences a conventional *bondestudent* clash. Such an impact presupposes a certain degree of fascination with the big city itself, a sort of myth of the golden city ("Den gygne by", as the chapter in Mykle's novel is accordingly entitled), in line with the typical outsider's attitude. This myth invariably disintegrates as the dreams meet the reality. Garborg's young Daniel soon finds out that his meagre financial means fail to allow him to live up to the city's standards, and he is irrevocably shut out of the fashionable, wealthy student-circle. His attempt at finding consolation in the thought that "[d]et var poetisk å vera fatig; ein sann student skulde liva for ideen og lata krømarar og bonder syte for mynt og mat" (Garborg 1980: 121) does not appease his physical hunger. In Hoel's representation, the peasant students' approach to the capital is characterised by rather mixed feelings, where a gloomy shade of fear and feeling of alienation becomes the dominant element:

[studenter]... Fulle av den fremmedes følelser for byen, de fleste – fulle av misunnelse, avmechtig beundring, selvhedelse og hat. Men først og fremst av en uklar skrekk. Byen bruste utenfor våre fattige hybler som et hav. Vi satt og stirret ut. Det kokte, det bruste. Skrik, latter, forlis... Brenningen slo opp mot vinduene våre. Vi var ikke sjøsterke, hadde ikke oljehyre, var ikke fullbefarne, de lo av oss på gatene, jentene satte den vesle nesen i sky... (Hoel 1950: 82)

Ask Burlefot's matriculation day finds a clear parallel in that of Daniel Braut. The description of the well-known stages of the event in Garborg and Mykle is surprisingly similar, from the humorous but significant detail of the tasselled cap which fails to fit properly on the head, to the dread of being called up one by one to receive their *borgerbrev*, to the more serious feeling of alienation from the other students, the city students:

Og då han kom der upp, og såg på alle dei unge bystudentane, som kom strjukande fine og lette som fuglar i sol og bar duskeluva so flott og fjongt som ho skulde vera støypt til deim, då kjende han seg framand i dette laget. Han hadde berre ei trøyst, og den var skral: dei andre bondestudentane tok seg for det meste ikkje stort betre ut enn han med duskeluva. (Garborg 1980: 122)

Han stod på Universitetsplassen. Den nye, sorte duskeluen satt som en jernk-rans om pannen, og han visste han hadde forbrutt seg mot en hemmelig adelig lov ved å feste den tunge, glatte silkedusken til frakkekraven med en sikkerhet-snaal, så den skulle bli liggende på skuldren (Mykle 1998: 60)

The embarrassing awareness of the inadequacy of their own clothes is then transferred to the acknowledgement of their very position among those city students, perceived as superior and coolly hostile towards the intruders. Let us compare Garborg and Mykle:

Festsalen var full av svartkledde, bringekvite fine herrar. [...] der skulde mot til å gå inn. Daniel totte han kom som ubedin mann til gjestebods; det kom for han, at dei fine herrane såg med uhug paa bondeguten som vilde trengje seg inn i deira lag. (Garborg 1980:122)

Han stod inneklemt på plassen mellom tusen andre vordende studenter, og han skottet med ærefrykt opp på den unge smoking-kledde studenten [...]. Han kunne ikke fatte slikt et mot og slik en overlegenhet [...]. Han skjønte ikke med hvilken rett han hadde våget å betre denne tempelplass, han syntes gudemenneskene omkring ham så strengt på ham og trakk seg tilbake fra ham i en sirkel. (Mykle 1998: 60)

Self-consciousness, a sense of inferiority, social insecurity and excessive embarrassment are constant characteristics of peasant students, as is also shown by Hoel:

Du vandrer siden alene gjennom gatene [...] Og for sent, altfor sent begynner din hjerne å fungere – det kunne du ha sagt, ja, og det burde du ha gjort – men du er hverken den eller den, bare en sjenert, sentenkt, ensom og uerfaren bondestudent, klosset, stammende, rødmende, du snubler i dine egne ben, i dine egne ord... (Hoel 1950: 155)

In Garborg *Tigerstaden*, seen through the eyes of Daniel, had appeared impassive and out of reach; merciless and frightening for Hoel's *bondestudenter*, but never

as in Mykle had it been described with so much irony through seemingly unimportant details, all the time maintaining the hostility of the golden city, but playing down its aura and scratching away patches of its glitter. Long before the three days Ask spends in the city have come to an end, it becomes obvious that the very title "Den gylne by" is itself ironical; there is really nothing "golden" about an old creaking sofa in a shabby apartment, a catastrophic date with a well-to-do girl and children on the street, who already at the age of three "hadde en forbløffende og avskyelig evne til lynsnart å oppdage enhver svakhet og mangel ved provinsboerens uttale, ordforråd, påkledning, gangart, økonomi og intelligens, og disse oppdagelser ytret de med høy og hørbar stemme" (Mykle 1998: 71). For Ask, "De tre festdagene i Oslo ble et tilintetgjørelsens mareritt som han aldri skulle glemme" (59).

The threshold of adult life, and the beginning of the real *Bildungsroman*, is the farewell to family and friends. An example of the farewell to the mother as a typical feature marking the departure of a *bondestudent* is to be found in Garborg, where again there are clear parallels with Mykle: The mother, among the little group of friends and relatives, takes centre stage, and claims her rightful possession of the son, usually through some typical maternal preoccupations:

Mari var so raedd ho skulle ha gløymt eitkvart; "er det ikkje so at du kunde turva endå eit nyste med grått ullgarn?" Men Daniel meinte han hadde ullgarn nok; han berre venta på båten. (Garborg 1980: 81)

Lenge nok og detaljert nok hadde hun kunngjort hvordan hun personlig hadde utstyrt Ask til reisen ("To nye sett med macco, han skulle visst hatt ull, tenk på kulden, men hva skal en gjøre når gutten blånekter?") – (Mykle 1998: 42).

The comparison between the two texts reveals such striking similarity that one might think of a sort of plagiarism on the part of the later author; but I believe it is rather the surfacing of a topos reflecting a typical and recurrent situation, albeit no longer actual today.

Another typical feature of the *bondestudent* situation is the intellectual distance between the parents and their son. Ask feels no intellectual sympathy with his parents; what drives him out of his home and on his way to independence is the need to free himself from that oppressive ambience. The young man calls his home rather bluntly 'buret', referring to its physical, cultural and intellectual narrowness. The picture that emerges from the description of the household is that of a couple of badly matched parents, with no particular cultural interests nor the slightest aspiration towards attaining them.

This intellectual chasm is brought to a parodic climax in Holberg's *Erasmus Montanus* (1731), when the learned student speaks Latin to his old peasant parents, who are filled with awe in the vain attempt to understand. In fact, the entire native village is clearly unable to stand on a common ground with the newly returned student, for whom what was once his home-environment has become insufferably restricted. The chasm now existing between Erasmus and his family reaches peaks of absurdity in the son's syllogistic demonstration that his mother must be a stone (II, 3), or in his demand that his brother call him Monsieur Montanus (II, 3). The same theme returns in Garborg, even though the situation here has lost the humorous vein and is depicted as bitterly matter-of-fact; Daniel, perceiving the growing distance between himself and the other members of the family, refers often to his home (very much reminiscent of Ask's "cage") as "åndelaus", and is aware of the insufficiency of his native environment. Later on, when Daniel's parents come to visit him in Oslo, he is very careful not to let them meet his fellow students, as he is acutely aware of their peasant nature: Ask's parents are not peasants in the same sense, yet the same chasm separates them from their son; so evidently, in fact, that the parents themselves can't help noticing: "Vi er kanskje ikke lenger gode nok for deg. Ikke fine nok. Du vil kanskje ikke lenger kjennes ved din far og mor. Det er vel det." (Mykle 1998: 591)

Narrowness of views in the background of *bondestudent* families coincides almost invariably with economic harshness, a very important element if a slightly obvious one. Gathering enough money for survival is Daniel's chief pre-occupation throughout the novel, it becomes a constant theme, obsessive and dominant; examples are countless. Hoel states in a very concise way that almost all the students coming from outside Oslo were poor. As to Ask, he has quite simply "gjennom hele barndommen ført et liv hvor hver eneste krone, hver eneste øre, hadde en stor og ufattelig betydning" (Mykle 1998: 128).

Typical of a *bondestudent* is the fact that he no longer belongs anywhere – neither at home nor in the city. The result is an acute sense of loneliness and a profound discontent with the situation, together with a longing for someone who is able to understand.

Let us see how for example Hoel depicts the feeling of loneliness in his *bondestudentar*:

De fleste var ensomme. Noen av dem var ensomme hinsides alle ord. De hadde mistet sin barndoms verden og hadde ikke funnet noe ny. Når de satt på sitt usle kammer om kveldene, vet jeg at ensomheten av og til ulte om dem som en isende vind fra selve svarte verdensrommet. (Hoel 1950: 112).

Daniel Braut experiences the same: "Han var så aleine. Kammeratar hadde han, men ingin vén [...] Det var vondt å vera so åleine i verdi." (Garborg 1980: 119-121)

Combined with the difficult relationships within the family is the traditional upbringing against a background of strict puritanical morality and dogmatic religion, in this case Christianity in the State Church version, something that is the object of strong criticism on the part of all the authors considered here. In Garborg, the way religious education is conveyed, at school, in the home and through theology lectures, has mostly negative effects on Daniel's personal development: the stiff dogmatic structure hinders the faculty of independent thinking, while the strong awareness of sin does not contribute to stimulating self-confidence. It is easy to perceive a feeling of oppression also from the following passage in Hoel:

Han var fra landet som vi andre. Han beundret og hatet byen som vi. Han var kristelig oppdradd som vi. Men han var alt dette i en litt voldsommere grad enn vi. Bygda han kom fra, var trangere, og det samme gjaldt kristendommen til faren hans. (Hoel 1950: 73)

Sexuality is also strictly taboo in the homes of the *bondestudent*er, with no exception. In Ask's case, "Ordet og begrepet 'erotikk' eksisterte ikke i huset, det var en uhørt tanke å skulle fortelle en historie med selv den aller minste spiss på" (Mykle 1998: 144). In Garborg the situation is similar: the subject is never mentioned in the family (young Daniel is peculiarly naïve and seems typically unable to reconcile idealistic love with physical attraction), and the same is true for Hoel, with the exception of a warning the father gives his son on the eve of the departure to Oslo; the dangers of sexual temptations are depicted in such apocalyptic and dramatic tones that it takes the young *bondestudent* several years to liberate himself from this vision and start using his own judgement. Such a programmatic exclusion of the theme increases natural curiosity, at the same time as it creates a halo of dread and anxiety about sexuality ("Hele hans [Asks] fedrenes hus dirret av kjønnsangst", Mykle 1998: 590), along with a good deal of ignorance on the subject. All of this contributes to endow these young men stepping out into the world with certain fears which seem to constitute almost a standard set. One voice for all is that of Hoel, who states that there were especially three things dreaded by the *bondestudent*er: loneliness, disease contamination, and having a liason with a girl resulting in pregnancy. This is how Hoel's main character expresses this vortex of sensations:

Begjær, begjær – og angst for smitte. Angst, skyldfølelse. Angst for smitte, angst for barn, angst for ensomhet, angst for å bli bundet. Lyst, savn, brennende behov – og angst, angst, skyldfølelse og angst. For å komme i ulykke, for å komme til kort, for å bli komisk – og lyst igjen, drømmer, lengsler, savn, som driver en opp av sengen, ut av huset, ut på gatene, gjennom en sovende by, gate opp, gate ned. (Hoel 1950: 140)

It is dragging this heavy burden that the peasant student faces the crossing of the border that separates him from life in the city. Even when he does achieve his aim and completes his course of studies, these fears and anxieties are so great that they persist as an irremovable background for the condition of *bondestudent*. It seems that this type of border is so engrained in Norwegian consciousness – at any rate in the field of literature – that it is extremely difficult to cross it and leave it successfully behind.

Works cited

- Mykle, Agnar, *Lasso rundt fru Luna* (novel), Oslo 1954/1998.
 Garborg, Arne, *Bondestudentar*, Oslo 1883/1980.
 Hoel, Sigurd, *Møte ved Milepele*, Oslo 1947/1950.
 Holberg, Ludvig, *Erasmus Montanus eller Rasmus Berg: comoedie udi fem acter*, Bergen 1731/1996.
 Hølmebakk, Gordon, Article in *Aftenposten*, 29.09.1994.
 Trilling, Lionel, *The Liberal Imagination: essays on literature and society*, London 1951.

LITTERÄRT BEVITTNAT: HISTORISKA GRÄNSER I BALTIKUM – HINDER ELLER FÖRMEDLARE AV SVENSKA INSATSER

Ivars Orehovs
Lettlands Universitet, Riga

Genom århundraden har historiska gränser i Baltikum underkastats olika slags förändringar. Influenser både från väster, söder, öster och norr har präglat inte bara folklivet utan också fått litterära uttryck.

Gränsöverskridandets tematiska och motiviska väsen har uppskattats i lettiska folkvisor ("Latvju Dainas"). De omfattar en lång muntlig kulturtradition och i dem förekommer även den nordiska eller, närmare bestämt och framförallt – den *svenska riktningen*. I ett antal fyrradningar finns registrerade etniska kontakter av ömsesidig natur. Det heter till exempel att en yngling "skodde" sin "kära häst" och "red över havet för att söka" sig "en svensk" brud (Stepinš 1983: 9). Brudrovmotivet tar sig ännu starkare uttryck i följande situation:

Vit, så vit är denna fågel
 Som vid bryggan tvagar sig;
 Kommer så den svenska höken,
 Fjädrarna i luften far (Kronbergs 1994: 7)

I följande folkvisa vittnar ordparet *svenska sånger* om en allmänsymbolisk kulturförmedlande roll. En flicka hävdar att:

Alla slutar de att tala,
 När de hör på mina sånger;
 Mina sånger, svenska sånger,
 Själv ska jag dem sjunga hem
 (Kronbergs 1994: 7)

Även flera runristningar bär på lakoniska budskap om vikingar och deras färder till fornlettiska territorier. Bekanta Ortsnamn finns exempelvis på Mervalla-ste-

nen på Selaön i Mälaren. Den berättar om mannen Svens handelsintressen på den baltiska sidan av Östersjön. Han har "ofta seglat till Semgallen med dyrbar 'knarr' om Domesnäs" (Stepiš 1983: 7).

Vid sidan av medeltiden med runristningar och ovannämnda folklore utgör 1600-talet med Sveriges maktanspråk i Baltikum ett både politiskt-ekonomiskt och kulturhistoriskt sett betydande tidsskede. Av centralmakten förordnade svensktalande militära och civila ämbetsmän har efterlämnat dagböcker respektive självbiografier, vilka innehåller inte bara privata anteckningar och tjänstemannaangelägenheter utan även anmärkningsvärda iakttagelser av social miljö och omgivande landskap. Bland ämbetsmännen återfinns Erik Dahlbergh (1625-1703), generalguvernör i Livland med säte i Riga (1696-1702), och Urban Hiärne (1641-1724), livläkare hos generalguvernören i Livland och senare även läkare vid garnisonen i Riga (1666-1669). Bland andra bör man nämna Agneta Horn (1629-1672), dotter till fältmarskalken, riksrådet och guvernören i Livland Gustav Horn (1592-1657) och dotterdotter till riksrådet, rikskanslern Axel Oxenstierna (1583-1654).

Iögonenfallande i männens texter är deras benägenhet att stoltserande räkna upp sina förpliktelser under geografiska förflyttningar i tjänsteutövning. I vissa fall nämns tillryggalagda vägsträckor men gränsproblematik tematiseras i stort sett inte, trots att 1600-talet är rikt på krigshandlingar. Gränsproblematik uppges alltså inte vara något hinder:

Alldenstund Hans Kungliga Majestät nådigst hade befallt, att akademien, som konung Gustav Adolf anno 1632 hade instaurerat i Dorpat, skulle för ortens obekvämlighets skull transporteras till Pernou och mig som cancellario pålagt att förrätta dess inauguration, dy reste jag den 18 augusti ifrån Riga till Zanikou, 3 ¼, och så till Byrings krog, 3 ½, 6 ¾ mil. Den 19 till Pernigell, 3 ¼, Freytags krog, 3 ¼, och till Salis krog, 3 ¼, 9 ¾ mil. [...] Den 28 augusti skedde inaugurationen av mig lycklig och väl, med behörig pomp och ceremonier. Gud ärat, till mitt största beröm. (Dahlbergh 1912: 285)

Med mindre faktamaterial i form av siffror redogör Urban Hiärne i "Lefwer-nesbeskrifning" (1916) för sin egen sysselsättning som livläkare och "Medicus wid Guarnizon i Riga" (Hiärne 1916: 152). I hans text förekommer bland annat både ett *gränslöst* resemotiv och en vederhäftig och allvarsam värdering av egna medicinska uppdrag jämte någon kort observation om soldatlivet. Han "reste till Riga Anno 1666 och" sin tjänst "mot Michaelis (den 29. september - I.O.) tid antog" (Hiärne 1916: 149). Senare, liksom bekräftande sin "lust [...] till resor och wandring" (Hiärne 1916: 150), uppges han vara på väg till en ny tjänstgö-

ringsort i Polen "igenom Curland, af Hertigen mycket wäl och magnifict defragerade" (Hiärne 1916: 152). Om läkar- och soldatlivet skriver han:

Till att så mycket bättre använda min tid och öfwa mig uti praxi bad jag hans Sahl Excell [generalguvernören Claes Tott (1630-1674) - I.O.]: att få besökia de siuke Soldater uti guarnizon, som den tiden war tämlig stor [...]; jag besåg och besökte dem dageligen i deras quarter och herbergen så wäl i Riga, som under tiden i Cobron och Neijmynde Skantz, drog omsorg för medicimenter och informerade Fältskiärerne, de dem hwad utwärtens curer angeck handtera skulle, jemte det hwad mina dageliga patienter så wäl uti hofwet, som då stort nog war, som af alla de andra af Cronans betienter. (Hiärne 1916: 150)

En geografisk *gränslöshet* finns det i viss mån även i Agneta Horns "Beskrivning över min vandringstid" (1959). Författarinnan börjar sin självbiografi med att berätta att hon är "födh hit til däna onda och" för henne "mycket mödosama och bedröfweliga wärden uti staden Riga" (Horn 1959: 3) och att hon sedan "begynte släpas wärden omkring", dvs. att hennes "frumoder tog" spädbarnet "mädh sig ifrån Riga [...] och reste til [...] här far, som då låg i lägret emot polakarna i Kurlandh" (Horn 1959: 4). Den här beskrivna krigshistoriska och geografiskt förankrade situationen resulterar i självbiografien så småningom faktiskt i ett slags motivisk *gränsdragning* mellan det privata, känsliga och för den egna familjen emotionellt viktiga å ena sidan, och det oantagbara i omvärlden å andra sidan. Det egentliga syftet med den känsloladdade "Beskrivningen" klagör Agneta Horn i inledningen "öfwer" hennes "älända och mycket wederwärtiga wadringestidh". Hon vill visa: "huru Gudh altidh har hulpit [...] mädh et gåt tålmodh igönomgå alla [...] wederwärtighet". (Horn 1959: 3)

Kulturhistoriskt värde har även en rad på tyska författade texter. Till exempel Johann Arnold von Brand (1647-1691) skrev ur en tjänsteresandes perspektiv. Han var följeslagare till en av kurfurstendömet Brandenburgs sändebud. Christian Bornmann (1639-1714), "den kejsarligt krönte poeten och rektorn vid den stora stadsskolan i Mitau", skriver med panegyriskt syfte för den tyska överklassen. Hans poem "Mitau" (1686/1802) skildrar det lokala folklivet, där man ser även det nya svenska inslaget som var orsakat av politiska omständigheter.

Just i dessa tyskspråkiga litterära vittnesbörd från 1600-talet kommer *det svenska gränsmotivet* till uttryck, både som ett hinder upprättat av makten, dvs. som ett slags maktdemonstration, och som en beståndsdel av det offentliga livet. I sin på väsentliga iakttagelser och noggranna detaljer baserade resebeskrivning noterar J. A. v. Brand vid "ankomst från det Kurländska i det Livländska gebitet" genast "Rigas skans nära Düna" med "befästa bålverk omkring, vilka

av Svenskar och Finnar blir starkt bevakade" (Brand 1702: 61-62). Under den fortsatta färden noterar resenären aktningsfullt svenska insatser i lantmäteriet, eftersom "från Riga till genom hela Liefland är alla mil på märkvärdiga, utefter lansvägar upprättade pålar avmätta" (Brand 1702: 120).

Från ett grannlandsperspektiv och med ett för dedikationsdiktning tillbörligt uttryckssätt skildras det svenska väldet i Livland av Christian Bornmann i poemet, som var tillägnat den kurländska huvudstaden Mitau. Han skriver om "den starke Svensken", som har "lagt sitt starka näste" (Bornmann 1802: 3) och att nu i "den rika Riga staden [...] styr svensken Horn [Christer Horn, generalguvernör i Livland (1675-1686)] och håller utsikt över Liven" (Bornmann 1802: 23). I den egna staden Mitau "kan man höra" svenska talas, jämte fyra andra språk, berättar Bornmann (Bornmann 1802: 23). Man vet till och med hur svenskar uppskattar sin ostproduktion (Bornmann 1802: 35).

Tilläggas bör att även i resebeskrivningen av J. A. v. Brand förekommer vid sidan av ställningstaganden till officiella diplomatiska ceremonier iakttagelser av enskilda situationer. Brand beskriver till exempel hur dåtidens aktuella svenska guvernör i Wolmar, greve Carl Gustav Oxenstierna (1655-1686), avlossar fyra kanoner till den förbiresande missionens ära, och hedrar sändebudet från fjärran med en djup reverens, oavsett att omständigheterna, resans brådska, inte tillåter denne att avlägga ett besök hos guvernören. Därefter får emellertid de saluterande av den förbiresande huvuddiplomatens informator "en gåva och dricks-pengar" (Brand 1702: 122-123). En litterärt karikerande tendens har skildringen av det diplomatiska mötet vid den ryska gränsen mellan sändebudet och den av tsaren deputerade "Pristaffen från Plescow". Den senare låter den förre vänta på sig i fyra dagar (Brand 1702: 128-133).

Den svensktalande befolkningens närvaro utgör från ungefär 1300-talet fram till det andra världskriget ett historiskt väsentligt inslag i livet i Baltikum, på det estniska fastlandet och på öarna nära det estniska och lettiska fastlandet.

Hembygdsvetaren Carl Russwurms (1812-1883) "Der Robbenfang" ("Säljakten", 1861) är en litterär, etnografiskt noggrann och mentalt stärkande karaktäristik av öbefolkningens huvudsysselsättning och seder. Boken översattes senare till lettiska (1874). Den i början på 1900-talet flera gånger utgivna "Illustrerade resehandboken över Riga, omnejd och Runö" (1909) handlar om runöbornas behov av kontakt med omvärlden. Det berättas att ön, belägen 10 mil från Riga, besöks "vanligen en gång om året i försommar" på en "lustfärd under ackompanjemang", som är anordnad av "en ångfartygförvaltning i Riga", och "öbefolkningen välkomnar den dagen av sällskapligt umgänge med stadsbo i lek och dans som en fin festtid i deras havsensamhet" (Mettig 1909: 99).

Under 1700- och 1800-talen brukades den i folkminne bevarade beteckningen *den gamla goda svensktiden* som ett slags protest mot de *historiska begränsningar* som det ryska politiska väldet och den då rådande tyska ekonomiska makten stod för, och som i stort sett har satt sin prägel på 1900-talets historieskrivning i samband med självständighetssträvanden i Baltikum. Den i Sverige och övriga Europa mest kända lettiska författarinnan under 1900-talet, Zenta Mauriņa (1897-1978), har symboliskt och programmatiskt sagt: "Letterna har sjön i blodet. De vänder ryggen åt öster för att få havets frihet för ögonen" (Mauriņa I 1966: 178).

Redan under mellankrigstiden etablerade sig Z. Mauriņa i Lettland som författare, kulturfilosof och litteraturkritiker. År 1938 disputerade hon vid Lettlands Universitet och blev därmed den första kvinnliga filosofie doktorn i Lettland. Efter det andra världskriget och dess omedelbara följder kom Z. Mauriņa som flykting till Sverige och bosatte sig i Uppsala år 1946. Livserfarenheten från hennes så kallade Sverigeperiod beskriver hon i två dagboksvolymer: "Exilens tragik: Svenska dagböcker 1946-1951" (1966) och "Befrielsens år: Svenska dagböcker 1951-1958" (1968). De berättar om en intellektuell landsflyktings försök att integrera sig i det svenska samhället och bygger på essentiella iakttagelser och karakteristik av livet i det nordliga grannlandet, som sammanfattningsvis kan beskrivas med två av Z. Mauriņas yttranden: "det väluppfostrade Sverige" (Mauriņa II 1968: 73) och "det svenska ordet *lagom*", som är ett slags *svenskhetens* kännetecken (Mauriņa I 1966: 46).

Baltutlämningen i januari 1946 gör författaren däremot förargad och sorgmodig. Hon anklagar den svenska regeringen för dess handlingsätt, men påpekar samtidigt att "den enskilde svensken lika litet skuld i denna tragedi har som den enskilde ryssen i Sibiriens slavläger, den enskilde tysken i judeutrotningen eller letter i tjeckans och Gestapos tortyrkammare i Riga" (Mauriņa I: 1966: 80).

Här bör det symboliska begreppet *den delade världen* nämnas. Det karakteriserar inte bara den historiska situationen överhuvudtaget, utan är också förknippat med mänskliga öden och författarskapets reception i olika länder, det vill säga händelser knutna till det stormaktspolitiskt *avgränsade* europeiska livet efter det andra världskriget. Begreppet har två betydelser. Kriget delade Europas historia i *två kronologiska världar*, som fram till 1990-talet utgjorde *två olika informationsfält*, närmare bestämt: det av sovjetmakten ockuperade och ständigt *filtrerade* kulturlivet å ena sidan, och de hemlösa exilförfattarnas fria litteratur- och konstliv å andra sidan. Denna uppdelning i två världar syns i huvuddrag även i receptionen av en svensk skriftställares verk i Sovjetlettland.

I lettiska litterära tidskrifter nämns i samband med utdelningen av nobelpriset i mitten av 1970-talet (1974) exempelvis Eyvind Johnson (1900-1976) jämsi-

des med Harry Martinson (1904-1978). Det sker under rubriken "Utanför våra gränser" och tycks vara ett slags officiell pålaga för allmänbildningens skull. I en artikel noteras det att E. Johnson i "Romanen om Olof" (1-4, 1934-37) är först ut med att skriva *inre jagmonolog* i den svenska litteraturen. Vidare framgår att E. Johnson inte undvikit ideologiska frågor, att han kraftigt kritiserat nazismen och fascismen. "Hans position är den kämpande humanisten" (Kliene 1974: 14). Författarens kritiska inställning till Sovjetunionen och kommunismen nämns förstås inte. (I ett av de två radioföredrag som E. Johnson höll 1947 och 1948 konstaterar han bland annat: "De som ser Sovjetunionen som ett ideal är antingen okunniga eller också drömmer de själva maktdrömmar" (Korsnäs 1984: 124).) Sådana ohöjda avslöjanden jämte ständiga anspelningar på detsamma i författarskapet – exempelvis anknytningar mellan romanen "Hans nådes tid" (1960) och händelser i Ungern 1956 – tycks ha förhindrat utgivning av E. Johnsons verk på lettiska under sovjettiden, bortsett från tre noveller. "Ensamhet", "Mannen från Etolien" och "Svår stund" gavs ut i antologin "Zviedru noveles" ("Svenska noveller", 1968). För fullständighetens skull bör här tilläggas att E. Johnsons romaner fanns bland de böcker i originalspråk som i samband med en särskild bokutställning under "Svenska kulturdagar i Sovjetlettland" någon gång under 1980-talet presenterades för publik. Det fanns till och med möjlighet att beställa dem (och Per Olov Enquist's roman "Legionärerna", 1968). Adressaten som var intresserad av att köpa böckerna fick dock efter en viss tid tillbaka sin beställningskupong, avvisad och utan förklaring.

I den exillettiska "illustrerade skriftsamlingen för Lettlands framtid, kultur och den fria tanken" framträder däremot E. Johnson under titeln "Jaunā gaita" ("Den Nya Vägen") som en förebild för frihetens och demokratins – som ständigt måste återskapas – förkunnare i *den delade världen*. Där finns, med anledning av Johnsons 60-årsjubileum (1960), under titeln "Brīvības konsekventais karognesējs" ("Frihetens konsekvente fanbärare") en intervju och en inledande artikel av den svensk-lettiska kulturskribenten Gunārs Irbe (1924-2004). Särskilt två aspekter uppmärksammas. Dessa är 1) att exilförfattarna som är mänskighetens och kulturens kärna måste känna ansvar både gentemot sitt hemland och 2) gentemot sina landsmän i emigrationen. Den andra aspekten berör människor i väst överhuvudtaget – om de insett att en del av folken i Europa så småningom blir "mentalt utrotade" (Irbe 1960: 62-63).

Så långt har det gudskelov inte gått. Det paradoxala vid *gränsöverskridanden* har också bevitnats i *memoarform*. Den berömde svenske tennisspelaren Björn Borg (f. 1956) minns en särskild upplevelse som han hade några månader innan det svenska landslagets första "Davis Cup"-vinst 1975:

Så skulle vi spela mot Sovjet. Alla de andra killarna som hade spelat i Sovjet varnade oss för att det skulle bli svårt med den ryska publiken [...] Sovjetunionen la sin match i Riga [Jurmala – I.O.] i Lettland. Vi åkte dit och skulle spela inför en publik på 8-9000 s.k. ryssar på läktaren. Vi var övertygade om att vi skulle ha samtliga 9000 emot oss. Till vår häpnad fanns inte en enda i publiken som höll på Sovjet [bara litet överdrivet – I.O.]. Det var som att spela i Sverige. Det blev en chock för oss. Vi trodde inte våra ögon och öron. Hela publiken ville att vi skulle vinna. Vi var ju där för att spela tennis. Vi kände inte till någon politik. Inte hade vi tänkt på att delar av Lettland en gång i tiden hade tillhört Sverige. (Borg 1992: 59-60)

Det uppenbara skall kompletteras med en tanke: episodiskt men om och om igen yppades den väg som ledde till omvälvningen eller "den sjungande revolutionen" i de baltiska staterna i slutet av 1980-talet och i början av 1990-talet, och som tjänade som bakgrund till Henning Mankells (f. 1948) roman "Hundarna i Riga" (1992, nyutgåva 1995).

Författaren låter deckarens huvudperson, kriminalkommisarie Kurt Wallander, och hans kolleger vid Ystadspolisen påbörja en brottsutredning av ett dubbelmord. Detta visar sig senare vara förknippat med ett mord på en från Lettland inbjuden polismajor, som deltagit i utredningen av det första brottet. I tjänst tvingas Wallander åka till Riga. Därmed passerar han i en brytningstid för första gången med legala handlingar *den delade världens* "synliga gräns". Han kommer "till ett land där det", även symboliskt sett, "är lika kallt inne som ute" (Mankell 1995: 104). Därmed konstaterar kriminalkommisariern, som vore han i första skedet av en *bildningsresa* med krav på juridisk praktik och historiska sakkunskaper, att för de flesta "är friheten lockande, som en skön kvinna man inte kan motstå. För andra är friheten ett hot som med alla medel måste bekämpas" (Mankell 1995: 145).

Hjältemodigt och med den spänning som hör kriminalromanen till genomgår Wallander också *bildningsresans* andra skede. Illegalt överskrider han den "osynliga" (Mankell 1995: 250) och "den yttersta gränsen" (Mankell 1995: 254), som i handlingen metaforiskt står för kriminalkommisariens delaktighet i kampen mot totalitära rester, som upprätthålls av den organiserade brottsligheten. Wallanders ansvarstagande kan också tänkas symbolisera ett svenskt ansvar i Baltikums frigörelseprocess.

Sammanfattningsvis kan med tanke på *gränstemat* konstateras att här granskade litterära vittnesbörd från olika tider både fixerar fenomenet gränser och visar på eller söker efter vägar till *avskaffande av gränser*, förstådda som hinder.

Litteratur

- Borg, Björn, *Till hundra procent*, Borås 1992.
- Bornmann, Christian, *Mitau. Ein historisches Gedicht aus dem siebzehnten Jahrhundert*, Mitau 1802.
- Brand, Johann Arnold von, *Reysen durch Marck Brandenburg, Preussen, Churland, Liefland etc.*, Wesel 1702.
- Erik Dahlberghs dagbok (1625-1699), Hermann Lundström (utg.), Uppsala & Stockholm 1912.
- Hiärne, Urban, "Lefwernebeskrifning", *Äldre Svenska Biografier. Uppsala Universitets Årskrift*, Hermann Schück (utg.), Uppsala 1916, s. 138-179.
- Horn, Agneta, *Beskrivning över min vandringstid*, Gösta Holm (utg.), Uppsala & Stockholm 1959.
- Irbe, Gunārs, "Brīvības konsekvēntais karognesējs", *Jaunā Gaita* nr. 26 1960, s. 62-63.
- Kliene, Elija, "Nobela 1974. gada literārās prēmijas", *Literatūra un Māksla* nr. 45, Rīga 1974, s. 14.
- Korsnäs, Monica, *Eyvind Johnson och Djävulen. Människans andra jag och den politiska ondskan – studier kring ett motivkomplex i Eyvind Johnsons romankonst*, Uppsala 1984.
- Kronbergs, Juris, "Inledning", "Blå blommor, gyllne dagg", *Lettisk folkdikt från Krišjānis Barons samling "Latvju Dainas" (1894-1915)*, övers. Juris Kronbergs, Torsby 1994, s.7-8.
- Mankell, Henning, *Hundarna i Riga*, Stockholm 1995.
- Mauriņa, Zenta, *Excilens tragik: Svenska dagböcker 1946-1951*, Stockholm 1966 (Mauriņa I 1966).
- , *Befrielsens år: Svenska dagböcker 1951-1958*, Stockholm 1968 (Mauriņa II 1968).
- Mettig, C., *Illustrierter Führer durch Riga mit Umgebung und Runö*, bearbeitet von C. Mettig, 7. vermehrte und verbesserte Auflage, mit 2 Stadtplänen, Riga 1909.
- Stepiņš, Laimonis, *Latviešu un zviedru literārie sakari*, Riga 1983.

THE PROBLEM OF DEMARCATION IN
THE INVESTIGATION OF LITERARY NETWORKS.
MARGARETHA MEYBOOM AS A CULTURAL
"BORDER CROSSER"

Ester Jiresch
University of Groningen

Introduction

This article forms part of a currently conducted doctoral project at the institute for Scandinavian Studies at the University of Groningen. The title of this thesis in progress is: *Die Rolle von Netzwerken in der Arbeit von weiblichen Vermittlern skandinavischer Literatur und Kultur und das von ihnen vermittelte Bild in Europa um 1900. Eine vergleichende Studie des niederländischen/flämischen und deutschen/österreichischen Sprachraums*. In this research I investigate the work and networks of Dutch and German speaking translators of Scandinavian literature around 1900. Scandinavian literature was considered something new and "refreshing" in many literary circles in Europe around 1900. The ideas of the authors of the "Modern Breakthrough" – like criticizing the social structure, promoting feminism and equality – came into Europe from the North. (Broomans 2001a: 494) Of course, translators – or cultural transmitters, as I like to call them – played an important role in this process.

In order to find a suitable tool for the comparison of the professional networks in question I combined textual discourse analysis with social network analysis. In the following the development of this model will be demonstrated, considering the problem of demarcation. The case study I will use for demonstrative purposes is the network of Margaretha Meyboom (MM), one of my main protagonists. The following questions amongst others are being addressed: Which persons can actually be considered as a (constant) member of the network? Which criterias, concerning importance and functionality of the members, are applicable in this case? Does it make sense to delimit oneself to the analysis of the real – the actual proven contacts – network? Or should one

also take into consideration the virtual – being acquainted with another author's work and theories – network, which could be beyond delimitation?

In the first section a brief overview of Margaretha Meyboom's life and work will be provided. In the second part follows a description of the development of the analytical model – dealing with the problem of demarcation – and the actual network of MM.

Life and work of Margaretha Meyboom

Margaretha Meyboom was born into a preacher's family in Amsterdam in 1856. Meyboom inherited her social ideas and also her interest in Scandinavian literature from her father, a liberal priest of the Dutch reformed church. With the help of her father's books and a Danish grammar, she taught herself Danish at the age of seventeen.

In 1881 the Meyboom family moved to The Hague, where Margaretha got engaged in social activities. She brought her Danish to perfection during her first stay in Denmark in 1890. Around this time she also acquired sufficient knowledge of Swedish, which enabled her to start translating literature in 1891. Soon after her return to Holland she moved to Groningen to support her widower brother. There she continued with her translating and social work.

In 1903 she moved again to Rijswijk (near The Hague), where she carried out her biggest social enterprise *Westerbro*. She stayed there more than twenty years. Her last three years were spent in Voorburg (a suburb of The Hague) until her death in 1927. (Duyvendak 2001: 332)

Work in the literary field (=transmitting culture)

Starting in 1891, Meyboom translated more than fifty titles by Scandinavian authors in her life. Among them you can find famous names like Arne Garborg, Knut Hamsun and Selma Lagerlöf. (Marks 2000) Her translations were praised a lot by the critics in various contemporary articles, and the authors themselves were also satisfied most of the time. This information can be retrieved from personal letters the authors wrote to Meyboom.

Besides her work as translator Meyboom wrote many articles concerning Scandinavian culture and literature and also about social issues. These articles were published in well-known Dutch magazines like *De Gids*, *De Boekzaal* and *Eigen Haard*. Moreover, Meyboom managed to launch magazines of her own in 1904. These magazines dealt with Scandinavian topics exclusively. Her main goal was to spread knowledge about and intensify the interest in Scandinavian

culture in her home country. The Dutch people needed to become acquainted with the – in her eyes – wonderful culture of the Scandinavian countries.

Meyboom had many co-workers. Even some of the Scandinavian authors she was so fond of supported her. (Broomans 2001: 159-161) Unfortunately her magazines, *Scandia* and its successor *Scandinavië-Nederland*, had to close after two years due to a lack of money. Nevertheless this must be seen as a major attempt in transmitting a foreign country's literature and culture.

In the late 1880's Meyboom was the co-founder of a small club which was called *Scandinavisch Leesgezelschap*, Scandinavian Reading Society. This group primarily consisted of a few friends, who were interested in Scandinavian literature. It was a lot easier to purchase the expensive books together. Over the years the society grew and was renamed *Scandinavische Bibliotheek* – Scandinavian library. At the same time, Meyboom was a member of the board of the *Damesleesmuseum* in The Hague. This was a bigger library especially for well situated women. Meyboom saw to it that her Scandinavian reading circle could join the *Damesleesmuseum* which provided them with a proper reading room. (Meyboom 1908: 822-824)

I used the term cultural transmitter in this context because Meyboom was not only a translator or journalist. She worked on various levels to spread the knowledge of Scandinavian literature, lifestyle and ideas about society. In other words, she made a great effort to "transmit" parts of a foreign culture to her own environment. In this regard she often crossed cultural borders, which makes her also a "cultural border crosser".

Social and feminist achievements

As mentioned before Meyboom was very busy writing articles, not only about Scandinavia, but also about social issues. In 1895 she even wrote a book called *Vrouwenwerk*. In this collection of tales, she dealt with women and the organisation of domestic work.

But Meyboom did not just write social about change, she also got involved in cooperative enterprises. The "cooperative movement" arose in the middle of the nineteenth century in the United States and Western Europe. It contained reformatory ideas about production and rural economics. The workers should be freed from wage labour, take over the production and live together in a socialist sense – in so-called "colonies". The aim was to create a better society.

Meyboom's first enterprise was called *De Wekker*.

The name signifies "alarm clock" or "awakener". This small company existed from 1899 until 1924 and produced handicraft, small furniture and reforma-

tory clothes for women. All the workers (mainly female) received fixed wages, a share in profits and a pension. This was quite progressive for its time.

Her second and even bigger enterprise was called *Westerbro* and existed from 1904 until 1927. This cooperative household association consisted of four houses, containing a bakery, a studio for handicraft, market gardening and a guest-house for paying visitors. Meyboom and her followers intended to stand up against the injustice of society. They despised class distinction, the pursuit of profit, and living on interest. The name derived from the Copenhagen suburb Vesterbro, where Meyboom for the first time had witnessed good functioning examples of a co-operative household association which had obviously impressed her a lot.

Why does her social and feminist work also play a role in the investigation of her network concerning her work of transmitting Scandinavian literature and culture? On the one hand Meyboom arranged weekly literary evenings and discussions at her colony. There she presented work by her loved Scandinavian authors, like Georg Brandes, Bjørnstjerne Bjørnson, Hulda Garborg etc. She even invited some of them to give talks at *Westerbro*. On the other hand it was Scandinavia that brought Meyboom in touch with the co-operative idea. In this regard it was just another piece of Scandinavian culture which Meyboom successfully imported to her home environment.

Tools of the Social Network Analysis (SNA)

SNA offers a lot of analytical tools to describe and understand social networks. Deriving from social sciences the aims of research in this field differ from those of literary and cultural disciplines. The objects of research in social sciences are, e.g. friendship or family networks within a larger population (such as cities) or trading networks between companies. Contacts among the members of a network are being counted, measured and valued. SNA uses mathematical calculations which determine different features of a network. Among them: average connection between members (=density) or prominent positions of members (=central member or ego, bridge member who connects other members, periphery members and so on) and cliques (=parts of a network which have higher density than the rest). Some of these calculations can even show mutual influence or describe power relations.

Investigating the methods of SNA I realised that I could only use very few of the methods and calculations mentioned. On the one hand the networks I am interested in are rather small with a given central individual – the so-called “ego”. On the other hand the most interesting part of my research is the influ-

ence on a person's literary work and private life. In this case importance can hardly be measured by the mere counting of contacts. One impressive meeting with an author can mean a lot and thus influence much more than thirty letters by somebody else. An answer to these questions can only be provided by a close analysis of correspondence (letters) and literary works (articles, monographs, essays) by the ego-person. However, a mathematical and graphical approach provides a clear overview and shows details and new insights which might be overlooked in a textual analysis.

A thorough analysis of the networks in my research hence asked for a combination of these two methods. This is when the problems of demarcation appear. I distinguished three different areas which needed to be delimited.

Case study Meyboom

The first area of demarcation was time. The period taken into account was the time when Meyboom was active as a translator, journalist and essayist from 1891 until she died in 1927.

The second area of demarcation concerned the material which was used. The relevant data for this research consists of articles and monographs Meyboom wrote about Scandinavian literature and culture, prefaces to her translations, the magazines *Scandia* and *Scandinavien-Nederland* and letters she wrote to Scandinavian authors, publishers and colleagues.

Last but not least appeared the necessity of demarcating the network members. This turned out to be the most complicated question. As mentioned above, Meyboom was active in a lot of different areas and had therefore many private and professional contacts. Boissevain uses the concept of the so called “first order zone” and the “second order zone”. The former meaning refers to direct contacts only, the latter meaning to indirect contacts via third persons – “friends of friends”. I chose to restrict my investigation to the “first order zone”. (Boissevain 1974: 24-25) Otherwise, the network would become too complicated and I believe that the actual influence of indirect contacts on my translators are difficult to establish. For the same reason, I did not adopt Margareth McFadden's model of “virtual” networks. In her concept of nineteenth century women's networks McFadden describes women who felt as part of a specific female tradition in an international context. They often orientated themselves towards female idols and found support and inspiration in their writings and lives without actually knowing these people personally. (McFadden 1999: 67-68) In this case Meyboom got to know most of “her” authors personally anyway.

In order to keep the NW surveyable I included all persons with more than one proven contact and ignored the others. I wanted to show the network of persons who were regularly or at least repeatedly in contact with MM. In my opinion, people with just one acknowledged contact (one letter, article etc.) could not possibly have been of major importance to MM in a personal or professional respect. This leaves a group of twenty five persons:

H.J.W Becht (publisher), Sophus Bauditz, Georg Brandes, Bjørnstjerne Bjørnson, Prof. Richard Constant Boer, Christen Collin, Frederik v. Eeden, Carl Ewald, Arne Garborg, Hulda Garborg, Tor Hedberg, Alfred Ipsen, prof. Otto Jespersen, Selma Lagerlöf, Karl Larsen, Dina Logeman-Van der Willigen, Prof. Henri Logeman, Geertruida Römelingh (publisher), Johan Skjoldborg, Viggo Stuckenberg, Una (= Ymke Braunius Oeberius Meyer), Valdemar Vedel, Willem Versluys (publisher), Philippine Wijsman.

Possible Measurement of closeness

I developed categories of closeness for the case of Meyboom, which consisted of three levels. This was an attempt to evaluate the strength of the different contacts. These categories are based on the frequency of the correspondence, the amount of jointly accomplished work, and on the remarks M made in her letters concerning friendship or professional relations.

Categories of closeness:

Level 1: close contact = friends and working colleagues on a regular basis

Level 2: mediocre contact = working colleagues

Level 3: slight contact = acquaintances, with whom Meyboom worked together once in a while.

The following diagram (figure 1) shows the network of Meyboom with her as ego in the centre, surrounded by her professional and personal contacts. The fat arrows signify Level 1 contact, the mediocre arrows Level 2 contact and the thin arrows Level 3 contact.

However, in the end I discarded this model because it seemed to distort the artificial picture even more that I tried to draw. It could give the wrong impression that people on the same closeness-level had exactly the same kind of relation to Meyboom, which is obviously not the case. I therefore decided to confine the graphical illustration to binary contacts. This means not evaluated contacts, mere existing contacts. The actual kind and closeness of relationships between Meyboom and the particular members of her network can be described in the text-analytical chapter in a better way.

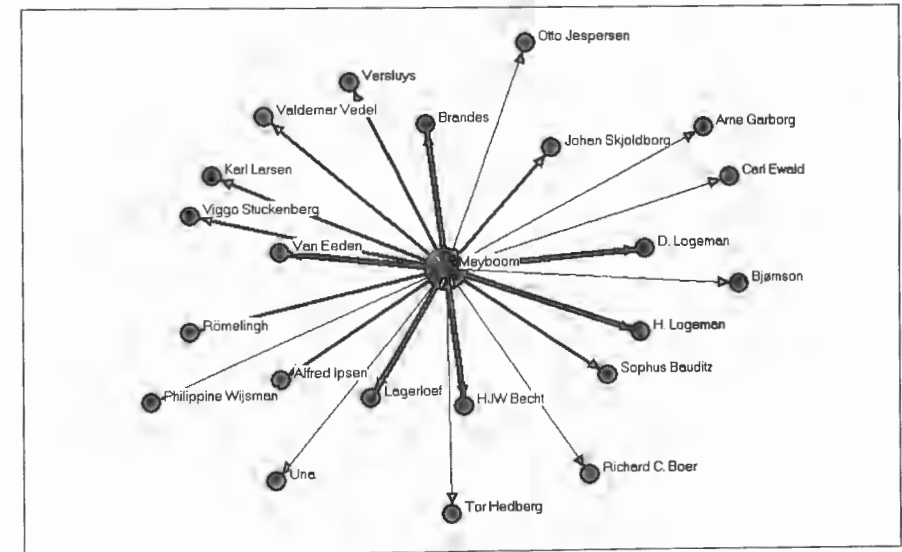


Figure 1

So far I have only shown you figures of Meyboom's direct contacts. But what about the mutual contacts? When this question arose it became necessary to take new sources of material into account in order to establish the connections. Again, the problem of demarcation arose. Within the scope of this research it is simply impossible to investigate every network member's own network as thoroughly as the ego's. Thus, I decided to look at the correspondence of the members, without actually reading them – just to establish if there was contact or not. Reading all of them would have gone beyond the scope of my work. This method turned out to be sufficient for my case and provided a much more complete picture of the network. Furthermore, I arranged the resulting diagram in a certain way to already anticipate the nature of the relations. Figure 2 shows people such as Georg Brandes and Henri Logeman closer to Meyboom because in their cases there is more evidence for contact and cooperation than in comparison with other more remote members of her network. A clearer picture of the individual relationships between Meyboom and her contacts can only be established in a textual analysis of her letters and other written material.

These diagrams show the different possibilities SNA offers to analyse the same material. This emphasises how important it is to develop a suitable model for every individual case study based on the available material and facts one wants to show.

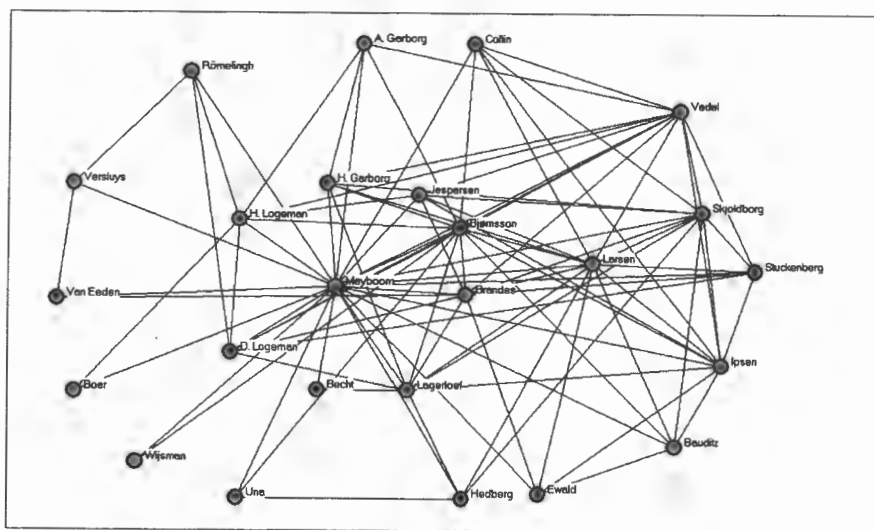


Figure 2

Besides a diagram there are calculations which reveal features of a network as I mentioned before. One example are the calculations of the density of the network; this means to describe the average rate of connection in the network. In a network where everyone is linked to everyone the density is 1 or 100%. In the case of Meyboom the density is 0,33 or 33%. This forms a suitable tool for comparison with other networks of the same dimension.

Drawing the diagrams and dealing with these calculations I used the computer program UCINET, a special SNA software which is also manageable by non-experts.

Conclusion: Combining SNA and textual analysis

Now I have shown you the development of my model and the network-analytical results of Meybooms network. It is not possible to elaborate on the results of the textual analysis in this article. In the textual analysis I investigated Meybooms letters, articles, reviews and other documents, where she wrote about Scandinavian authors or literature. I was specifically looking for evidence of the nature and intensity of Meybooms personal and professional contacts. Furthermore I looked at the picture of Scandinavian literature she transmitted in her texts. This turned out to be very positive, a fact which has to be taken with a pinch of salt concerning the contents of her letters. In order to acquire a translations authorisation the work in question has to be praised, of course. However, in her articles MM was also very

positive about Scandinavian literature, and this can be considered trustworthy. But so far I can say that generally speaking the results of both methods correspond. Nevertheless, they did show some interesting divergences:

1. Reading all the texts around Meyboom you easily get the impression that this very active woman was the absolute centre of her network. But looking at the last diagram and taking the connections between the Scandinavian authors into account, one realises that Meyboom can probably be located at the margin of a much bigger network of Scandinavian authors and translators.

2. Despite offering a very good overview of the network – which is not possible to achieve through textual analysis – the diagram can only give an undifferentiated picture of the relations. Let us take a brief look at the members Selma Lagerlöf and professor Logeman. After counting their letters and working projects together with Meyboom they receive the same position in the network. But analysing the actual content of the letters you find out that Logeman was much closer to Meyboom. He was a real friend who supported and influenced her a lot more than Lagerlöf did.

These results could not have been achieved with just one of the methods. Combining the two provides a more complete picture and offers a better understanding of the network.

Works cited

- Boissevain, Jeremy, *Friends of friends. Networks, manipulators and coalitions*, Oxford 1974.
- Broomans, Petra, "Hur skapas en litteraturhistorisk bild? Den nordiska litteraturens fräschhet i Nederländerna och Flandern", *Videnskap og national opdragelse. Studier i nordisk litteraturhistorisk skrivning*. Del 2, P. Dahl & T. Steinfeld (eds.), København 2001a, pp. 487-541.
- , "Scandia i Nederländerna. Om Margaretha Meijboom och hennes nordiska tidskrifter", *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 2001: 22, pp. 155-167.
- Duyvendak, Lizet, "Meijboom, Margaretha Anna Sophia", *Biographisch woordenboek van Nederland* 5, Den Haag 2001.
- Marks, Sent, *Margaretha Meyboom (1856-1927). En eldsjäl för den nordiska litteraturen i Nederländerna. En inventering av Meybooms litterära aktiviteter*. Unpublished masters thesis, Skandinaviska Institutionen, Groningen 2000.
- Meyboom, Margaretha (ed.), *Scandia. Maandblad voor Scandinavische Taal en Letteren*, Groningen 1904.
- , (ed.), *Scandinavië-Nederland. Tijdschrift voor Nederlandsche en Scandinavische Taal, Letteren en Kultuur*, Amsterdam 1905-1906.
- , "De Scandinavische Bibliotheek", *Eigen haard* 1908: 34, pp. 822-824.
- , *Vrouwenwerk*. Schetsen, Leiden 1895.
- McFadden, Margareth, *Golden cables of sympathy. The transatlantic sources of nineteenth-century feminism*, Lexington 1999.

ICELANDIC-AMERICAN LITERATURE AND KRISTJANA GUNNARS'S WORKS

Andrey Korovin

Moscow Pedagogical State University

National borders in world literature are mostly defined by geographic and linguistic factors. The concept of national literature is very often based on the concept of national identity, and literature itself is one of the most important components of national identity. If we speak of national culture and history, it is wrong to ignore literature as an important part of such culture because literature is seen as a focus of "national spirit". We can define the same boundaries for literature that we define for nations. National literature is often defined as literature written in the national language and within the nation's territory, and addressed to readers who live in that territory. But it is possible to find many examples of books that are considered national treasures but are written not in the nation's language, for example literature in Latin. Also, *Subterranean Voyage of Nicolas Klim* by L. Holberg and several of K. Blixen's books were initially written in English, and in Africa.

B. Anderson investigated the phenomena of nations and nationalism and defines a notion of a nation as "an imagined political community". The national printed language – including literature – plays a central role in the development of a nation: "...the convergence of capitalism and print technology on the fatal diversity of human language created the possibility of a new form of imagined community, which in its basic morphology set the stage for the modern nation." (Anderson 1983: 49) So the notion of a "nation" is very close to the notion of the "national literature", which created the nation. E. Gellner wrote that culture and social organization are universal categories, but that "nations, like states, are a contingency, and not a universal necessity... nations maketh man; nations are artifacts of men's convictions and loyalties and solidarities" (Gellner 1984: 6-7). If a nation is an imagined community and national literature is one of the most important components of nation building, it should also be the signature of a nation since literature is part of culture, which is a universal concept.

Icelandic literature, throughout Icelandic history, has been central to Icelandic culture. Old Icelandic literature is considered the heritage of all Scandinavian nations; other Scandinavians have no identifiable, ancient literary monuments that were written on their territory. But later, in the Romantic period in the first part of 19th century, many Icelandic writers, for example Jónas Hallgrímsson, studied and lived in Denmark. This marked the beginning of Icelandic literature written in Danish; the most famous authors were Gúðmundur Kamban and Guðinnar Gunnarsson. They lived outside of Iceland for many years and did not write in their national language. But they were considered national writers; they came back to Iceland, and the subjects, ideas, problems in their books were Icelandic. The third feature of national literature – national subjects and themes, i.e. national discourse – can also be seen.

When we speak of Icelandic-American literature¹ we speak of the literature of immigrants, people who moved from Iceland to find a new land. Through the process of assimilation, people can be integrated into a new society and lose their mother tongue, habits, and. Icelanders, as opposed to many other immigrant communities, tried to safeguard their own culture, language and literary tradition as a symbol of their national identity. J. Gjerde wrote about Norwegians in America: "...immigrants considered themselves permanent residents with rights of citizenship, their leaders were forced to balance the development of the ethnic group with that of integration into membership in the nation. Many immigrants from Norway did not long identity, or quickly lost their identity..." (Gjerde 2002: 18) Usually, immigrant literature that addresses only the concrete immigrant community is interesting only to immigrants and is not perceived as a part of national culture in the home country. But in the case of Icelandic-American literature, the literary tradition did not break its connections with Iceland, and even if Icelandic-American writers wrote in English, their works became part of Iceland's cultural heritage. K. Wolf writes: "That the early Icelandic immigrants invested their literature with a value-structure that moves beyond the level of simple narrative to bridge two cultures and thus reestablishes or, more accurately, maintains their ethnic identity reflects but one facet of the process of adaptation." (Wolf 1991: 443)

It is possible to explain this phenomenon by looking at the history of Icelandic-American literature. In the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries, more than one third of the population of Iceland immigrated to the American continent. In America, Icelandic immigrants created an original body of literature in their native language. On the one hand, this literature was a continuation of the rich Icelandic national literary tradition that began with the sa-

gas and the Edda texts. On the other hand, it adopted subjects and images from the New World, and was influenced by literary forms inherent in American culture. Ethnic societies such as the Icelandic Cultural Society and the Icelandic National League in America, as well as Icelandic-language periodicals (*The Globe; The Magazine of the Icelandic National League in America*) played a central role in the preservation of Icelandic national culture in the USA and Canada.

Since that time Icelandic literature in America has developed actively. Stephan Stephansson, the most prominent Icelandic-American poet, continued the best poetic traditions of Iceland. Jóhann Magnús Bjarnason was influenced by national poetry as well as American and European literature, making his novel *Eiríkur Hansson* (1899-1903) very popular. Another very important development was the poetry of Páll Bjarnasson, who was born into a family of Icelandic immigrants in North Dakota and wrote partly in Icelandic and partly in English. The novel *Confessions of an Immigrant's Daughter* (1939), written in English by Laura Gudman Salverson, was also significant. This tradition continues in contemporary literature with the work of Bill Holm, a descendent of Icelandic immigrants, who writes in English but deals with issues concerning the Icelandic community in the USA. The phenomenon of mass emigration from Iceland and understanding the immigrants' experience are topics of the special interest for Icelandic writers. Halldór Kiljan Laxness, addressed those issues in *Nýja Ísland* (*New Iceland*) (1927) and later in his novel *Paradísarheimt* (*Paradise reclaimed*) (1960), and Þorstein Þ. Þorsteinsson wrote a history of emigration called *Vestmen: Landnám Íslendinga í Vesturheimi* (*Westmen: The Settling of Icelanders in America*) (1940-53).

Ólafur Jóhann Ólafsson (Olaf Olafsson) (b. 1962) and Kristjana Gunnarsdóttir (Kristjana Gunnars) (b. 1948) are the most popular current Icelandic-American writers. It is significant that both of them anglicized their names. Olaf Olafson was born in Reykjavik, studied at Brandeis University in Massachusetts, and is now a businessman and the author of several books. His first work of fiction was the collection of short stories *Níu lyklar* (*Nine Keys*) published in 1986. His first novel, *Markaðstorg guðanna* (*Marketplace of the Gods*), appeared in 1988. His novel *Fyrirgefning syndanna* (*Absolution*) was his first book published in English. The narrator of the story is a young Icelander living in New York who gets his hands on a manuscript, the memoirs of a countryman of his who has recently died, Pétur Pétursson. The book was nominated for the Icelandic Literature Prize in 1991, and Forbes Magazine wrote that Olaf Olafsson is a Nordic novelist who may become that true rarity, an Icelandic Nobel Prize Winner. It is a fact that non-Icelandic readers, in this case English speaking read-

ers, consider Olaf Olafsson an Icelandic writer. His book, written in Icelandic in the USA, has become a staple of national Icelandic culture and put Olaf Olafsson firmly on the map as a memorable international author.

His most famous book is *The Journey Home* (*Slóð fjörliddanna*) (1999). This book portrays an Icelandic woman who decides to go to Iceland for the first time in 20 years. She has been living in England, running a country hotel. When she learns that she has a cancer she seeks out her past, returning to see her mother and her friends from days past and to face her home country. Ásdís's journey to Iceland is not a homecoming in a strict sense, or a return to her origins. Her journey to Iceland is necessary to allow her to gain some peace before her death. This book focuses on the concept of national discourse, but the Ásdís Jónsdóttir's story also represents the history of Europe in the mid 20th century. Her personal life is linked to Icelandic roots, and she is also confronted by all the troubles of that times: war, new ideas, broken lives, etc. The third Olaf Olafsson's book, *Höll minninganna* (published in English as *Walking Into the Night*) (2003) was also well known in other countries. The protagonist is Kristján Benediktsson, a butler at William Randolph Hearst's San Simeon castle. One day he leaves his wife and children, goes to America and is never heard from again.

Olaf Olafsson undoubtedly belongs to Icelandic culture; he writes in Icelandic and his books deal with Icelandic issues. Kristjana Gunnars, who is now a very popular Canadian writer, is in a completely difference situation. Gunnars was born in Reykjavik, and moved to the USA with her parents at sixteen. She was educated at Oregon State University, the University of Regina and the University of Manitoba, and currently teaches in the English Department at the University of Alberta. She is the author of seven books of poetry, three short story collections and four novels. She also translated Icelandic writing, including the most famous Icelandic-Canadian poet Stephán Stephánsson's *Selected Prose and Poetry* (1988). Her work affirms her Icelandic roots; she uses myth and folklore forms, personal imagination and experiences from the past. K. Wolf wrote of her: "...a recent immigrant, testifies to what appears to be a renewed interest in the Icelandic heritage and the immigrant experience" (Wolf 1994: 195).

Her first book of poems, *One-Eyed Moon Maps* (1980), makes extensive use of Nordic mythology, and a two-volume set *Settlement Poems* (1980, 1981), examines the hardships of Icelandic settlers in Canada. The history of settlement is presented in poetic form, where poetic and lyrical elements are combined with the narration. Gunnars writes intimately, economically, moodily and with rich imagery. Her Icelandic origins surface as her mind turns to a word, a mem-

ory, a thought, an experience, and a sensation, all in a single tone, a single mood. The book should be approached through tone and mood, emotion and thought. Gunnars collapses the boundary between narration and lyric, between thought and emotion, between a "thing" and the mood it's wrapped in.

From Memory XIII:

reach winnipeg in the morning
 august 17
 the lake is in my head
 the river is in my head
 the flies are in my head (Gunnars 1980: 23)

She tries to describe the history of Icelanders who moved to North America at the end of 19th century, but her most important goal is to convey this through their feelings, thoughts, and emotions. The same theme is present in the book of short stories *The Axe's Edge* (1983), which deals with different aspects of the immigrant experience, and in each of the stories Gunnars develops similar themes in which central images can be found. Gunnars's narrative style is based on fragmentation of narration. Her poetry is also quite disjointed, mimicking the movement of real life, where no single plot exists, only fragments, which are our real memories.

It appears that the one central, overall theme of her stories is metamorphosis: how the immigrants changed from being helpless, dislocated people to being fully integrated Icelandic-Canadians. In writing these books Gunnars also comes to terms with his own immigrant experience. His stories represent a continuation of the Icelandic literary tradition. The texts deal with mythology and folklore, with the habits and beliefs of Icelanders – with all that they brought from their native country to Canada – and can be considered an example of national discourse. The problems, ideas and images are related to Icelandic culture. Every story in *The Axe's Edge* has a storyteller; every narration is a fragment of someone's life, of someone's personal memories. All the storytellers have an Icelandic background. The hero of the story *Mice*, Fridrik Sveinsson, describes the day his family came to Manitoba and the conflict with a Native American family. This conflict is the formal plot of the story, but the main focus is on the thoughts of a hero who remembers his life in Iceland. "I've always lived in Eyafjörður. I was a mouse-hide trader in the fjord" (Gunnars 1983: 34), he says about himself. The main conflict with Indians is not the most important issue for him. He thinks about mice and about ghosts; belief in ghosts is very common in Iceland. The hero brings these beliefs to Canada, and this world of the

past, the world of his native country, becomes more alive than American reality. "I stopped being afraid of ghosts back home after I got to know them. For instance, they don't come out in the daytime. If you run into one at night and keep it from getting back to the ground until after dawn, it'll promise never to return." (Gunnars 1983: 34)

Another story, *Holyday*, talks about returning to the country of one's ancestors. Ása Sigmundsson tries to understand her country of origin. It is another way to find her own identity, her national identity.

I've wanted to do this all my life, and here I am. I'm sitting on the pier of Aegisdur in Reykjavík, Iceland. This is the old country. My great-grandfather was born in this country; in Máná on June 20, 1849. He and my great-grandmother moved to Canada in 1876. First they went to Víkingsstadir, west of Sandy Bar, Manitoba. In 1877 they moved north of Sandy Bar and lived there five years. Finally they moved to Icelandic River, Manitoba. That's where my Canadian family originates. But my family has roots in deeper soil than that. (Gunnars 1983: 85)

A national discourse is expressed in this story, too: Ása tries to understand Icelandic culture from her perspective; she tries to be one of Icelanders, but also thinks about losing her connection with Iceland.

The opening chapter is devoted to Kristjana Gunnars's background and explores how her own experiences are linked with the main themes of the book. This chapter also deals with how Gunnars has woven the history of the Icelandic settlement into literature. She writes:

We judge the beauty of a pattern and the skillfulness of a technique from an Anglo-American kind of center. Certainly we base our understanding of literature and narrative on the Canadian English that is rooted in English English. We derive our literary history from Britain. My sense was that much of Canadian language is rooted elsewhere. I wanted, since I had that kind of ear, to hear what a Canadian story sounded like... As nearly as I could make them, these narratives are in English that is rooted in Icelandic. The mentality of the narrator is Icelandic as well. The sense of humor or significance comes from what I have derived out of that culture, and I wanted to record it without explanation. (Gunnars 1983: 2)

She loves the idea of deforming a thought or a cliché several times over. She destroys a literary form, plot and characters; she brings forth a new literary style. Heroes come from real life – they are all quite real and the details are all realistic.

She makes up very little, but she creates an atmosphere that is more interesting than the actual plot of the story.

The Guest and Other Stories, a collection of short stories with Icelandic-American narratives, was published in 1992. Gunnars also wrote four novels with no explicit connections to Icelandic plots, images or themes. *The Prowler* (1991) is a self-conscious meditation on the act of writing. *Zero Hour* (1991) was written when Kristjana Gunnars' father fell seriously ill and the family decided to take him home and wait for "zero hour". This book is a confirmation of love between a father and daughter. The exploration of loss is also central to *Night Train to Nykobing* (1997), a novel where a woman who is hopelessly in love boards the night train to Nykobing, Norway, not knowing if the lover she is leaving on the station platform will ever be with her again. In *The Rose Garden: Reading Marcel Proust* (1998), the protagonist is a Canadian literary scholar on sabbatical in Germany whose involvement in books on the one hand and in a love relationship on the other creates a surprising blend of fact and fiction. Here Kristjana Gunnars is both a reader and a writer: she reads and then she writes, she reads and writes about Marcel Proust and a chain of other writers. The book of short stories *Any Day But This* (2004) can only be considered Canadian-American literature. Location plays a strong role in Gunnars' tales; whether in Edmonton, Saskatoon, British Columbia's Sunshine Coast, or more exotic locales like Norway and Italy, people live and die, come and go, and are caught in webs of their own making.

All her most recent books were written in English in North America, and do not deal with Iceland or Icelandic issues. So it can be said that Kristjana Gunnars' works don't truly belong to Icelandic culture, but her mentality as a author is Icelandic, she grew up in Iceland and she brings to her books the cultural experiences of her nation. We can conclude that this is the fourth factor that determines the boundaries of national literature – the author's own sense of identity, cultural experience and his or her mentality. To include a literary work as part of a country's national literature it is sufficient to demonstrate only one feature of the four: 1) use of the national language, 2) national territory, i.e., the story is addressed to readers who live there, 3) national discourse or 4) the author's own sense of national identity. So the notion of "borders of national literature" is not universal; it is imagined, as is the notion of a "nation".

Icelandic-American Literature exists as a cultural phenomenon and belongs to both cultures, American and Icelandic. Icelandic-American authors do not lose their national identity in other cultural environments even if they write in English, and they continue the tradition of Icelandic literature while also being part of American literature, with its multicultural literary tradition.

- ¹ The term "Western Icelandic" is more common for this literary phenomenon, but we use "Icelandic-American" to mark a specific cultural component in both countries – the USA and Canada.

Works cited

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.
- Gellner, Ernest, *Nations and Nationalism*, Oxford 1984.
- Gjerde, Jon, "Boundaries and Linkages: Norwegian Immigrants, the United States, and Norway", *Interpreting the Promise of America*, Todd W. Nichol (ed.), Northfield, MN 2002.
- Gunnars, Kristjana, *Settlement Poems 1*, Winnepeg 1980.
- , *The Axe's Edge*, Toronto & Victoria 1983.
- Wolf, Kirsten, "Heroic Past – Heroic Present: Western Icelandic Literature", *Scandinavian Studies* Autumn 1991, Vol. 63, N. 4, pp. 432-453.
- , "Western Icelandic Women Writers: Their Contribution to the Literary Canon", *Scandinavian Studies* Spring 1994, Vol. 66, N. 2, pp. 154-203.

NÄR PERIFERIERNÄ MÖTS –
100 ÅR AV FINSK-ISLÄNDSKA
LITTERÄRA KONTAKTER

Martin Ringmar
Lunds universitet

Ett oväntat resultat av vinterkriget mellan Finland och Sovjet 1939–40 var att Halldór Laxness fick sin årliga författarpeng sänkt från 5000 kr till 1800 kr, pengar som han då vägrade ta emot. I ett brev till Mikhail Apletin i Moskva, daterat 6/12 1939, hävdar Laxness att detta skett ”med motiveringen att jag skulle vara ryss och fiende till isländska nationen och finnarnas mördare (*ingen här hade någonsin hört talas om Finland eller finnar förut*, men nu har plötsligt hela den isländska borgarklassen blivit finnar).” (Se Guðmundsson 2004: 446; övers. och kursiv MR)

Laxness hade offentligt försvarat Sovjet, vilket gav hans motståndare politiskt svängrum för denna näsbränna. Vinterkriget bidrog säkert också – i kombinationen med nobelpriset året innan – till att F. E. Sillanpääs *Det fromma eländet* kom ut på isländska 1940. Och även tidigare kriser i finsk politik hade, trots vad Laxness påstod, väckt intresse på Island, vilket i sin tur kan ha lett till översättningar. När Zacharias Topelius’ *Fältskärens berättelser* kom ut i fem band 1904 – ett stort företag för dåtida isländska förhållanden – är det uppenbart av översättarens förord att islänningarna kände väl till och sympatiserade med kampen mot förryskningspolitiken i Finland. Också självständigheten/inbördeskriget 1917–18 tycks ha givit impuls till en översättning; då överfördes för första gången en finskspråkig roman till isländska, men p.g.a. av översättarens frånfälle 1919 kom den ut först 1924.

Detta sagt som en påminnelse om att litteratur och politik hänger ihop och att de litterära förbindelserna mellan Island och Finland är beroende av politiska händelser, beslut och strukturer. Tanken är här att ge en översikt över översättningsflödet mellan de två länderna, i båda riktningarna. Frågor som kan ställas är t.ex.: Vad har (inte) översatts? Vilka är de viktigaste aktörerna? Vilken roll spelar olika typer av stöd? Hur har översättningarna tagits emot? Kort sagt, översättningsflödena samspelar med – men avspeglar inte på något okomplicerat sätt

– alla möjliga typer av ekonomiska, kulturella och personliga kontakter, såväl som med politiska förhållanden och strukturer.

Det har under efterkrigstiden funnits en tydlig utveckling från indirekta finsk-isländska kontakter (via Skandinavien) till direkta. Det gäller översättningarna som tidigare enbart gick via andra språk, men som numera nästan alltid görs direkt. Andra exempel på att länderna har kommit varandra närmre: Hösten 1966 började en finsk lektor undervisa vid Islands universitet och en isländsk lektor kom till Helsingfors året efter. Båda dessa lektorer, Juha Peura och Aðalsteinn Davíðsson, är för övrigt fortfarande aktiva som översättare. En finsk ambassad upprättas i Reykjavik på 1980-talet och en isländsk i Helsingfors på 1990-talet. På 90-talet öppnades också en direkt flygförbindelse mellan länderna. Och hösten 2006 såg äntligen den första ordboken (finsk-isländsk) dagens ljus.

Det är rimligt att anta att översättningsflödet mellan kulturer kan korrelera med sådant som geografisk/språklig närhet, handelsutbyte o. dyl. Men i en övernationell ”föreställd gemenskap” som Norden utgör kan oförväntade kontakter uppstå som de mellan Island och Finland.¹ Men också språks olika ”status” styr flödena, vilket kan uttryckas som att språk har olika grad av *centralitet*. Utifrån Unescos bibliografi *Index Translationum*² (ITr) beskriver Heilbron (1996: 343 ff.) ett globalt, klart hierarkiskt ”översättningssystem” med ett hypercentralt källspråk (engelska; ca 50 % av alla översättningar), tre centrala (franska, tyska, ryska; 10–12%) och ett antal semiperifera (bl.a. spanska, italienska, svenska, danska, nederländska; 1–3%). Övriga språk är perifera (under 1%). Antalet talare eller enbart ekonomisk styrka är alltså inte avgörande för ett språks centralitet och såväl kinesiska som japanska är perifera språk. Men systemet är inte statiskt, vilket tydligt illustreras av ryska som efter 1990 fallit ner till ett semiperifert språk. Ju centralare ett språk är desto större är dess överskott i bytesbalansen och desto lägre andel av utgivningen på det språket utgörs av översättningar. Central-perifer implicerar inte bara att översättningsriktningen är från centrum till periferi, utan också att (semi)periferierna kommunicerar via centrum; antingen så att man översätter via det centrala språket eller att receptionen i periferierna är avhängig av den i centrum. En författare från ett perifert språk är sålunda beroende av erkännande/framgång i centrum för att kunna spridas i andra perifera områden.

Man kan också urskilja regionala subsystem, t.ex. Norden. Även här avtecknar sig en tydlig hierarki, med svenska som det hypercentrala språket:

Tabell 1: Internordiska översättningar 1979-2006

(Källa: ITr; totalt antal översättningar ca 25000)

Källspråk	Procent	Förhållande export-import
Hypercentralt: svenska	ca 55	7:1
Centrala: danska/norska	17/16	1:2/1:1½
Semiperifer: finska ³	ca 8	1:3
Perifert: isländska	1,3	1:6
(Hyperperifera ⁴ : färöiska, grönländska)	ca 0,2	1:1½/1:4)

Svenskans starka ställning i världssystemet (global export-import 1,2:1) beror till stor del på dess regionala stormaktsställning; drygt hälften av alla översättningar från svenska går till något av de nordiska grannspråken. Effekten av detta syns tydligt i jämförelse med nederländska (export-import 1:7), som är ett litet språk med stora grannar, medan svenska är ett litet språk omgivet av ännu mindre.

I det internordiska flödet utgör det isländsk-finska utbytet ungefär en halv procent och det kan synas vara en i sammanhanget obetydlig ränt. Men skenet bedrar något. Om vi håller oss till översättningar från finska av skönlitterär prosa – och tillförlitligare källor än ITr – finns det tre stora målspråk: svenska, estniska och tyska. Isländska befinner sig på ungefär 18e plats, före betydligt större språk som rumänska, grekiska, portugisiska m.fl. Den isländska procentandelen av nordisk översättning från finska stiger också i detta urval (ca 5 % för 1979-2006):

Tabell 2: Nordiska översättningar av finskspråkig litteratur (romaner)⁵

Målspråk	Före 1976	1979-2006	Summa
Svenska	414 ⁶	169	583
Danska	78	34	112
Norska	61	36	97
Isländska	15	12	27
Summa:	558	252	810

De totalt 27 finska romanerna på isländska kan också jämföras med t.ex. de åtta polska, tre rumänska, en enda estnisk och ingen ungersk roman som finns översatta. Både ur finskt exportperspektiv och isländskt importperspektiv utgör dessa romaner sålunda en betydande kontingent. Om man dessutom räknar per capita framstår islänningarna, möjligen i konkurrens med esterna, som bäst i världen på att översätta finska romaner.

Från indirekta till direkta översättningar

En aspekt av det finsk-isländska utbytet som jag undersökt är *indirekt översättning* (IÖ). Fenomenet är intressant dels för den reflexmässiga negativa reaktion som det väcker och dels därför att det är vanligare än de flesta tror och inte alls är något som bara hör till historien. IÖ passar också väl in i diskussionen om språks centralitet: Det förmedlande språket är nästan alltid mer centralt än käll- respektive målspråk. Det betyder t.ex. att när Orhan Pamuk översätts indirekt till svenska, vilket skett i fyra fall av sju, sker detta alltid via engelska.

Den första finska romanen på isländska kom ut 1924 (Linnankoskis *Sången om den eldröda blomman*) och den första med isländska som originalspråk kom på finska 1948 (Halldór Laxness' *Salka Valka*). I båda fallen rörde det sig om tertiär översättning, dvs. det fanns två mellanspråk. Kedjan var finska --> svenska --> danska --> isländska i ena riktningen och omvänt i den andra. Detta torde vara det enda fallet av tertiär översättning till finska av en isländsk roman, medan det i omvänd riktning har skett flera gånger. Överhuvudtaget tycks man inte alltid ha valt mellantexten med omsorg och eftertanke. Riktigt olyckligt gick det med den isländska versionen av Väinö Linnas *Okänd soldat* från 1971, då den kraftigt förvanskade och förkortade engelska översättningen användes som förlaga (se Ringmar 1998).

Vad har översatts – och av vem?

I tabellen nedan redovisas det finsk-isländska romanutbytet i sin helhet:

Tabell 3: Översatta romaner finska <--> isländska

Decennium	Till isländska	Till finska (kursiv = da/no orig.)
1910-19	--	1
1920-29	1	3
1930-39	2	7
1940-49	4	1, 2
1950-59	3	4
1960-69	3	4
1970-79	2	3
1980-89	2	3
1990-99	5	17
2000-	5	15
Summa:	27	48 (+12 = 60)

Efter Linnankoski följde på Island tre översättningar av F.E. Sillanpää och sju av Mika Waltari. Övriga författare med fler än en roman är Antti Tuuri (4), Arto Paasilinna (3) och Leena Lander (2).

I Finland översattes först enbart sådana författare som skrev på danska eller norska, framförallt Gunnar Gunnarsson och Kristmann Guðmundsson. Trots att de inte skrev på modersmålet, eller kanske just därför, var de i ämnesval och allmän framtoning mycket isländska, och det finns därför skäl att räkna in dem här (däremot ingår inte finlandssvensk litteratur på isländska i materialet). Sedan följer en total dominans för Halldór Laxness; av de 13 romaner som översattes 1948-1985 var tolv av honom.

Fram till ungefär 1960 hade de som översatte isländsk litteratur i allmänhet ingen särskild koppling till Island. Ett exempel är Kristiina Kivivuori vars fyra Laxness-översättningar (1948-53) blev hennes språngbräda in i en lång och lovordad översättargärning, men något specialintresse för isländsk litteratur hade hon knappast. Den förste som översatte direkt från isländska var Kai Saanila, som dock efter två romaner i början på 60-talet inte fortsatte på den banan. Saanila har en tvåspråkig bakgrund, hans modersmål är svenska och skolspråk finska; de första "purfinnarna" som översatte från isländska var Juha Peura och Jyrki Mäntylä på 1960- och 70-talen. Men intresset för isländsk litteratur, med undantag av Laxness, tycks ha varit litet i Finland under dessa decennier.

Som tabell 3 tydligt visar har isländsk litteratur i Finland upplevt något av en "boom" sedan 1990. Huvudaktör bakom den var Timo Ernamo på uppstickarförlaget Like. Av de 32 isländska romaner som kommit ut sedan 1990 har Like givit ut 22. Ernamo är ursprungligen från Raumo liksom även Tapio Koivukari, som är den flitigaste översättaren från isländska. Koivukari står tillsammans med Tuula Tuuva för mer än två tredjedelar av romanöversättningar sedan 1990. Boomen är också starkt koncentrerad till tre författare – Vigdís Grímsdóttir, Einar Kárason och Einar Már Guðmundsson – vilka bidrar med mer än hälften av titlarna.

På isländskt håll kan man urskilja tre grupper av översättare, som också delvis är kronologiskt åtskilda. Den första består av framträdande kulturpersonligheter födda kring sekelskiftet 1900, som råkade översätta en eller ett par finska romaner utan att för den skull ha ett djupare intresse för landet. Bland dem kan nämnas den mycket produktive författaren m.m. Guðmundur Hagalín vars översättning av Ilmari Kiantos *Punainen viiva* (*Det röda strecket*) från 1951 är anmärkningsvärd, inte minst därför att romanen av västeuropeiska språk, förutom isländska, bara utkommit på svenska och tyska (se Ringmar 2004). En eller ett par generationer senare finner vi författarna (m.m.) Njörður P. Njarðvík och

Hjörtur Pálsson, likaledes kulturpersonligheter, men nu i kombination med ett gediget intresse för Finland och vissa kunskaper i finska. I den tredje gruppen finns islänningar som bott i Finland under en längre tid och lärt sig finska väl men som ofta har en lägre kulturell profil än de föregående. Det är annars ingen vågad gissning att initiativet till en utgivning på Island i stor utsträckning kommit från översättarna själva, och att deras position och pondus i kulturlivet många gånger bidragit till att ett översättningsprojekt blivit av.

Ett intressant exempel på hur personliga kontakter avsatt översättningar är vänskapen mellan Njörður P. Njarðvík och Antti Tuuri. Njarðvík översatte 1985-92 fyra av Tuuris romaner (från svenska) och samtidigt kom fyra av hans böcker ut i Finland på Tuuris finska förlag Otava (där Tuuri var utvecklingschef 1982-83). Detta har lett till att isländska är Tuuris fjärde översättningsspråk och för Njarðvíks romaner är finska nummer ett. Under senare år har Tuuri också översatt ett antal isländska sagor, av vilka flera försetts med efterord av Njarðvík.

Nordiskt översättningsstöd och litteraturpris

Det finns nationella såväl export- som importstöd för översättningar både i Finland och på Island, men den viktigaste stödordningen torde vara den mellan-nordiska *Nabolandsstøtten*. Så vitt jag har kunnat utröna har den, sedan starten 1975, bidragit till så gott som alla översättningar mellan de två språken, om än inte till hela översättningskostnaden. Det torde alltså vara riskfritt att hävda att litterära översättningar finska <--> isländska genomgående är offentligt subventionerade och att den totala volymen skulle vara mindre om verksamheten hade måst stå helt på egna kommersiella ben.

Även Nordiska rådets litteraturpris (sedan 1962) verkar ha bidragit till finsk-isländska översättningar, särskilt gäller det de sista 20 åren då samtliga prisvinnande romaner kommit ut i det andra landet (fyra isländska i Finland och två finska på Island). Av nominerade, icke-prisvinnande romaner har under samma tid sju isländska kommit ut på finska och en av de finska på isländska.

"Success stories"?

Vilken framgång och genomslag har då dessa romaner haft? En indikation på framgång är att flera titlar av samma författare ges ut, liksom förstås nytryck och nyutgåvor av samma titel; det tycks också finnas en korrelation mellan många titlar och många nytryck. I Finland är det av den nyare litteraturen framförallt Vigdís Grímsdóttirs *Jag heter Isbjörg, jag är ett lejon* och Einar Már Guðmundssons *Universums änglar* som tryckts om (åtminstone 4-5 gånger). Men även nyare namn som Hallgrímur Helgason och Arnaldur Indriðason tycks vara på väg

att bygga upp en betydande finsk läsekrets; båda har två böcker översatta vilka samtliga kommit i nytryck.

I en ställning för sig vad beträffar finsk reception står *Salka Válka*. Den finns, som enda isländska roman, i två översättningar med totalt åtta utgåvor. Den sammanlagda upplagan är över 130 000 exemplar – givetvis rekord för isländsk litteratur i Finland – något som till stor del förklaras med en bokklubbsupplaga 1977. Att *Salka Válka* var i ropet i Finland på 70- och 80-talen tog sig också uttryck i en balett och ett flertal dramatiseringar byggda på boken; populariteten kan ha berott på att bokens politiska tematik passade den dåvarande finländska tidsandan. *Salka Válka* trycktes senast 1992, vilket gör den både till den första och (hittills) sista av Laxness böcker som kommit ut i Finland. Den blir också den nästa, eftersom förlaget (WSOY) planerar att 2008 ge ut den i sin sparsmakade och prestigetunga klassikeriserie. Som Laxness "stora roman" är *Salka Válka* det givna valet ur finsk synvinkel, men knappast ur en isländsk eller allmän-nordisk.

På Island är nytrycken betydligt färre, eller summa tre (Linnankoski, Waltaris *Sínuhe* och Tuuris *En dag i Österbotten*). Ett uppenbart skäl är landets litenhet. Upplagorna har ofta legat på 1500–3000 exemplar (Árnadóttir 1992: passim), vilket är ungefär vad marknaden kan svälja. Att en finsk bok, eller någon bok överhuvudtaget, skulle sälja i över 100 000 exemplar är helt otänkbart. Redan 10 000 exemplar vore en sensation. Inte heller tycks någon finsk roman ha uppnått klassikerstatus på Island. Och när en finsk ärkeklassiker som *Sju bröder* kom ut på isländska år 2000 (130 år efter originalet), var det en händelse som tyvärr inte verkar ha fått den uppmärksamhet den hade förtjänat.

Avslutning

Ett utslag av finskans och isländskans perifera status i det nordiska systemet var de länge indirekta kontakterna mellan språken. Men även efter att översättning direkt från källspråken blivit möjlig på 1960- och 70-talen, förblir receptionen länge osjälvständig. I Finland var man sålunda beroende av framförallt den svenska receptionen för utgivningsbeslut m.m. Detta har förändrats, både Vigdís Grímsdóttirs Isbjörg och Einar Már Guðmundssons änglar kom i finsk språkdräkt före sina svenska motsvarigheter. Och två nyliga romaner av Einar Kárason har kommit ut på finska men inte alls på svenska. Det finns dessutom åtminstone en isländsk roman som har finska som enda översättningsspråk: Guðmundur Andri Thorssonss *Íslenski draumurinn* ('Den isländska drömmen'). En motsvarande solitär kom ut på Island 2003, då Jaakko Heinimäkis essäbok *Seitsemän syntiä* ('De sju synderna') översattes till isländska som (hittills) enda språk.

Det litterära utbytet mellan Island och Finland har gått från indirekta kontakter till direkta, från sporadisk andrahandsreception till ett mer aktivt och initiativrikt mottagande. Särskilt i Finland har förändringen varit påfallande de senaste 15–20 åren och det ser lovande ut även för framtiden; yngre författare som Hallgrímur Helgason, Sjón och Mikael Torfason m.fl. tycks vara på väg att etablera sig i landet. På Island återigen begränsar marknadens storlek möjligheterna. Tre nyliga översättningar av Paasilinna tyder på ett visst intresse för honom, varför fler kan vara att vänta. Förhoppningsvis kommer även – om översättarnas och förläggarnas krafter räcker till – en del nya namn att kunna introduceras, både bland nu verksamma finska författare liksom bland klassikerna, där det förstås finns många översättningsluckor att täppa till, såsom t.ex. Juhani Aho, Joel Lehtonen, Aino Kallas m.fl.

- ¹ På samma sätt är Finland del i en finsk-ugrisk föreställd gemenskap, något som bl.a. lett till ett betydande antal översättningar till och från ungerska, utan att det finns vare sig någon geografisk eller (reell) språklig närhet.
- ² I den nätbaserade Index Translationum finns uppgifter om alla typer av översättningar (inte enbart litterära) från och med 1979. Urvalsprinciperna varierar mellan olika länder, varför siffrorna måste hanteras med viss försiktighet. Om syftet, som här, är att visa på övergripande tendenser kan den emellertid användas.
- ³ Här har bara översättningar från finska till svenska som gjorts eller getts ut i Sverige (ca 300) inräknats; om man räknade med de betydligt fler översättningarna från finska till svenska som kommit ut i Finland (ca 1600) skulle siffrorna förändras något (men det avspeglar språkens status internt i Finland, inte internordiskt).
- ⁴ För de hyperperifera språken är översättningsflödena så små att de inte kan anses vara inne i systemet. Samiska, som inte tagits med i tabellen, hör också till denna grupp.
- ⁵ Källa t.o.m. 1976: Haltsonen & Puranen (1979); efter 1979: Fili:s databas (begränsning: prosa 1979–2006; sökningen utförd augusti 2006).
- ⁶ Den höga siffran för svenska är lite vilseledande om man tror att den enbart avspeglar intresset för finsk litteratur i Sverige. Drygt hälften av böckerna gavs enbart ut på finlandssvenska förlag; därutöver kom en fjärdedel (99) med en delupplaga i Sverige. 89 böcker kom enbart ut i Sverige (se Haltsonen & Puranen 1979). Att översättningarna till svenska är betydligt färre 1979–2006 torde bl.a. bero på att behovet av att översätta finsk litteratur för svenskspråkiga läsare i Finland har minskat.

Litteratur

Árnadóttir, Þórdís, "Finnskar bækur í íslenskri þýðingu". Opublicerad BA-uppsats, Reykjavík 1992.

Fili:s databas, <<http://www.finlit.fi/fili>>. Hämtat augusti 2006.

Guðmundsson, Halldór, *Halldór Laxness. Ævisaga*, Reykjavík 2004.

Haltsonen, Sulo & Rauni Puranen, *Kaunokirjallisuutemme käännöksiä. Livres finnois en traduction*, Helsinki 1979.

Heilbron, Johan, "Traductions et échanges culturels", *Formation des élites et culture transnationale*, Donald Broady & al. (red.), Uppsala 1996, s. 337-349.

Ringmar, Martin, "Att översätta översättningar", *Nordisk tidskrift* 4, Stockholm 1998, s. 343-364.

—, "Vägen via svenska. Om G. G. Hagallns översättning av en finsk ödemarksroman", *Scripta Islandica*, Uppsala 2004, s. 59-89.

International Association for Scandinavian Studies (IASS) sammankom år 2006 i Åbo till en studiekonferens. Där firades också organisationens halvsekeljubileum. Temat i Åbo, *Gränser i nordisk litteratur*, hade valts för en bred panorering över mötespunkter och rågångar inom och mellan de nordiska litteraturena. I två band presenteras ett urval av konferensföredragen.

In August 2006 the IASS convened in Turku/Åbo for its biennial study conference. This meeting also celebrated the first fifty years of the association. The conference theme, *Borders in Nordic Literature*, attracted a wide range of papers on borderland aspects of the Nordic literatures. A selection of these papers is published in two volumes.

Bildmotiv / Cover: *Biblia* (1758), Finlands nationalbibliotek / Finnish National Library
ISBN 978-951-765-420-3

