



LUND UNIVERSITY

Litterära fabrikationer

JT LeRoy och Araki Yasusada - både lögn och fiktion

Lindegren, Kenneth

2016

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Lindegren, K. (2016). *Litterära fabrikationer: JT LeRoy och Araki Yasusada - både lögn och fiktion*. (Absalon; Vol. 34). Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

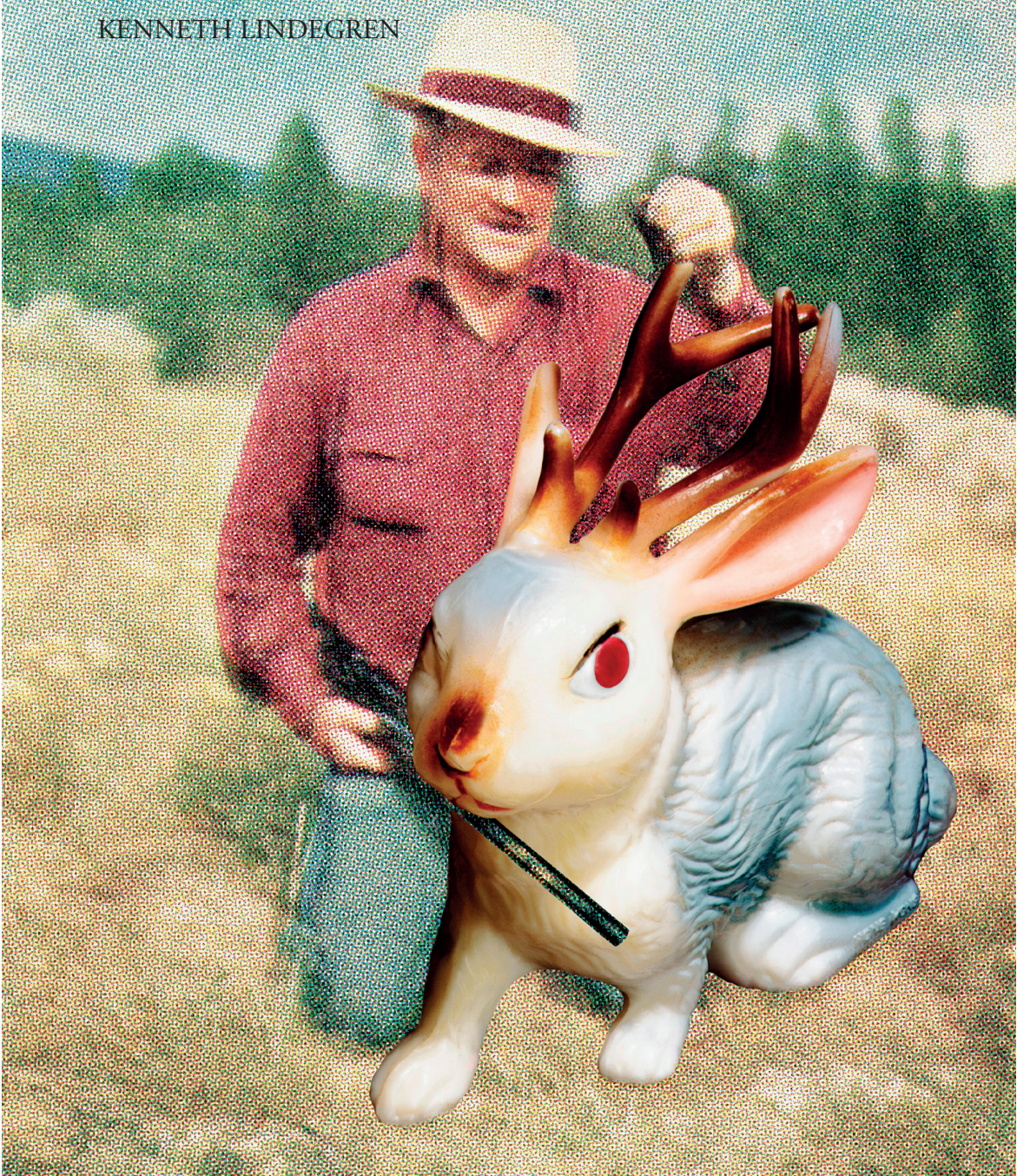
LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Litterära fabrikationer

JT LeRoy och Araki Yasusada: både lögn och fiktion

KENNETH LINDEGREN



Litterära fabrikationer – det litterära fenomen som vanligen kallas ”bluff” eller ”bedrägeri” – har de senaste decennierna gett upphov till en moralisk och tolkningsteoretisk debatt av starkt polariserad karaktär. I centrum för problematiken står de omtvistade betydelseerna av författarens identitet och intention, grundläggande litteraturteoretiska frågor som ställs på sin spets av texter som redan från början presenterats som skönlitterära. I synnerhet gäller detta de fall där författaren avsiktligt missledande har föregetts vara en person som tillhör en marginaliserad grupp eller utsatts för någon form av övergrepp. Kenneth Lindegrens studie tar sig an frågan om en skönlitterär text bör eller måste omvärderas, omkategoriseras och omtolkas när en fabrikation av detta slag avslöjas. Svaret är ja.

Studien närgranskar två, på olika sätt, extraordinära litterära fabrikationer: *Sarah* (2000), en roman som föregavs vara skriven av JT LeRoy, en transsexuell pojke i tjugofemårsåldern med en bakgrund som barnprostituerad och *Doubled Flowering* (1997), ett urval texter ur de ”anteckningsböcker” vars föregivna författare var en överlevare från Hiroshima, Araki Yasusada.

Kenneth Lindegren är litteraturvetare vid Lunds universitet. Han disputerade 2016 på avhandlingen *Osannolika händelser och den svenska realistiska romanen: ett estetiskt och existentiellt bekymmer*.



LUNDS
UNIVERSITET

ABSALON
Språk- och litteraturcentrum:
avdelningen för litteraturvetenskap
ISBN 978-91-88473-19-6
ISSN 1102-5522



LITTERÄRA FABRIKATIONER

Litterära fabrikationer

JT LeRoy och Araki Yasusada: både lögn och fiktion

KENNETH LINDEGREN



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum:
avdelningen för litteraturvetenskap
ABSALON

Absalons böcker kan beställas via Lunds universitet: www.ht.lu.se/serie/absalon
E-post: skriftserier@ht.lu.se

Redaktörer för skriftserien: Eva Hættner Aurelius och Birthe Sjöberg

Copyright Kenneth Lindegren

Litteraturvetenskap
Språk- och litteraturcentrum
Lunds universitet

ISBN 978-91-88473-19-6 (tryck)
ISBN 978-91-88473-20-2 (PDF)

ABSALON 34
ISSN 1102-5522

Tryckt i Sverige av Media-Tryck, Lunds universitet, Lund 2016



Innehållsförteckning

INLEDNING	7
LITTERÄRA FABRIKATIONER	11
Kort forskningshistorik: från kuriositet och moraliskt problem till legitim kulturkritik och konstnärlig strategi	12
Den oundvikliga författarintentionen	14
Den litterära fabrikationens tre aspekter	17
Attityder till attribuering under romanens genombrottstid	25
Gränsfall: Varför Thomas De Quinceys <i>Walladmor</i> inte är en fabrikation	28
Den föregivna författaren	33
JT LEROY	37
Romanen <i>Sarah</i>	39
Den svenska receptionen av JT LeRoys <i>Sarah</i>	42
Underliggande värderingskriterier i receptionen av <i>Sarah</i>	46
Text och paratext	49
Självbiografi och fiktion	51
Pseudonymeffekt och garboeffekt	54
Den utökade paratexten: Laura Albert <i>och</i> JT LeRoy	60
Laura Alberts självbiografi	62
<i>Sarah</i> såsom en fabrikation	65

ARAKI YASUSADA	69
Receptionen: tre tolkningar	71
<i>Doubled Flowering</i> såsom en fabrikation	83
Tematisering av autenticitets-problematiken i <i>Doubled Flowering</i>	92
Motokiyu som ställföreträdande litteraturvetare	96
AVSLUTNING	101
KÄLLFÖRTECKNING	107

Inledning

Uppfattningar om texter som visar sig ha publicerats under falska förespeglningar är ofta bestämda. Den berättelse som utgavs för att vara självbiografisk eller dokumentär är efter avslöjandet, beroende på vem man frågar, antingen lögn eller fiktion. Det senare alternativet omkategoriserar texten till skönlitteratur, vanligtvis med implikationen att den ska värderas och tolkas på sina egna meriter, det vill säga utan hänsyn till upphovspersonens eventuella avsikter och textens historia. Det förra betraktar texten som bevismaterial, som ett solkigt dokument av visst utredningsvärde men utan hemortsrätt i litteraturens rike. Jag vill förespråka ett tredje alternativ, ett där man ger akt på det säregna i dessa texters upphov och historia och läser dem som litterära fabrikationer. Syftet är att skärpa blicken för hur ett verks fabrikationsaspekt öppnar för en annan, och rikare, tolkning än den som ser samma text som enbart fiktion och dikt. Denna meningspotential finns förvisso hos alla texter som vi vet har lanserats med bedrägliga anspråk på att stå i en viss relation till verkliga förhållanden. Mina exempel och mitt resonemang kommer emellertid primärt att vara inriktade på de fabrikationer där texten redan från början utgavs för att vara skönlitteratur och där det bedrägliga främst består i att författarens identitet och livshistoria har visat sig vara en annan än den påstods vara. Det är inom detta förhållandevis smala område som ett kritiskt bejakande av fabrikationsaspektens betydelse kan ge störst utdelning, och det är också ur detta perspektiv som en rad klassiska litteraturteoretiska frågeställningar kan få en ny belysning. De viktigaste av dessa är vilken betydelse vår uppfattning om författaren har för vår tolkning, värdering och kategorisering av texter, vilka beståndsdelar denna författarbild består av, och vad ett *verk* är.

Forskningen har haft en hel del att säga om vad en texts status som fakta eller fiktion betyder för hur vi hanterar den – hur vi tolkar, processar,

läser, kategoriserar, värderar och så vidare. Även författarfunktionen har i Foucaults efterföljd lockat till många analyser och teoretiska spekulationer. Den litterära fabrikationen är förvisso ett specialfall, men det är ett undantag med generella implikationer. Jag hävdar att den visar att det inte går att förhålla sig neutral till upphovet, bakgrundshistorien och författaren bakom skönlitterära texter. Orsaken till att somliga tror att det är möjligt – eller i alla fall eftersträvansvärt – att läsa en text som om den vore utan historia i allmänhet och en författarintention i synnerhet beror på att de allra flesta författare följer spelreglerna.

Boken består av tre delar varav den första avgränsar och definierar forskningsobjektet *litterär fabrikation*, medan de senare analyserar var sitt fall – JT LeRoy respektive Araki Yasusada. I del ett argumenteras för att den litterära fabrikationen måste förstås som en samverkan mellan författare, text och läsare, med särskild betoning på intentionaliteten hos författare och läsare. Eftersom de texter som tillhör kategorin litterär fabrikation inte i sig har några utmärkande drag som kan ligga till grund för identifiering, på det sätt som exempelvis romanens olika undergrupper kan sägas skilja sig från varandra på textuella grunder, så inbegriper identifieringen av fabrikationen oundvikligen en hänvisning till författarintentionen. Som bekant råder det delade meningar om detta, men jag kommer att argumentera för att försöken att grunda en definition av fabrikationen hos texten eller läsaren bara förskjuter – inte undviker – en hänvisning till författarens intention. Samtidigt är naturligtvis texten central. Utan text ingen *litterär* fabrikation. Fabrikationstexten ses här som den språkliga produkt som är resultatet av en särskild kreativ handling – en handling som karakteriseras av författarens avsikt att presentera texten under förespeglingar som författaren själv vet är falska. Att betrakta en text som en fabrikation är slutligen en läsart. I syfte att lyfta fram det specifika i denna läsart presenteras en teori om vilka övergripande läsarter som är möjliga i förhållande till en textfabrikation. Om läsaren inte vet om att texten är en fabrikation så aktualiseras *den påbjudna läsarten*, vilket innebär att läsaren, mer eller mindre medvetet, utgår från den vilseledande bakgrundsinformation författaren tillhandahållit. *Den korrekta läsarten* uppkommer när läsaren känner till textens verkliga upphov, fast utan att vara medveten om, eller ta notis om, det faktum att texten tidigare har presenterats och lästs

med en annan bakgrundsinformation. Att läsa en textfabrikation *såsom en fabrikation* innebär slutligen att ha både den påbudna och korrekta läsarten aktualiserade samtidigt. Man läser således texten i medvetenhet om dess fabrikationshistoria. Vad det kan innebära för läsningen av enskilda verk utgör ämnet för del två och tre.

Det litterära underbarnet, transpersonen, och före detta barnprostituerade JT LeRoy, och överlevaren från Hiroshima, avantgardepoeten Araki Yasusada, är valda dels för att de är tydliga exempel på litterära fabrikationer, dels för att författarens identitet spelat en så påtaglig roll i det initiala mottagandet och i reaktionerna efter avslöjandet. De skiljer sig dessutom åt på ett flertal viktiga punkter, vilket gör att de tillsammans aktualiserar ett brett spektrum av frågor om fabrikationen. LeRoy var ett massmedialt och populärkulturellt fenomen medan Yasusada figurerade i en snävare höglitterär offentlighet. Yasusadaten är ett intrikat komplex av olika genrer och textuella nivåer, med ett antal dikter i centrum, medan LeRays text till formen är en traditionell och lättillgänglig roman. LeRoy var som bluff betraktad en oöverträffad framgång som i ett decennium lyckades dupera författarkollegor, redaktörer, kritiker, journalister och den läsande allmänheten, medan Yasusada ganska snart avslöjades. Detta innebär bland annat att det för LeRays roman finns ett omfattande material av recensioner och intervjuer där resultatet av den påbudna läsarten kan studeras. Något sådant empiriskt material finns inte att tillgå när det gäller Yasusada. Å andra sidan har Yasusadabluffen genererat mer teoretiskt djuplodande kommentarer och tolkningar. En annan viktig skillnad är att Yasusada troligen var avsedd av snart genomskådas, medan LeRoy med alla medel hölls vid liv så länge det gick. Deras olikheter har jag tagit tillvara på så sätt att jag har avstått från att ställa exakt samma uppsättning frågor till båda texterna, och istället låtit min undersöknings inriktning till stor del styras av de två fallens respektive egenheter och möjligheter.

Litterära fabrikationer

Paraplybeteckningen litterära fabrikationer är vald i syfte att i möjligaste mån undvika det moraliska omdöme som lätt följer med de övergripande termer som annars ligger närmast till hands – bedrägeri, förfalskning, bluff, falsarium, falsifikation, mystifikation, fejk, spratt. Termerna spänner från anklagelsen om brott till erkännandet av ett lyckat skämt. Samtidigt som orden antyder olika moraliska värderingar av fenomenet är deras deskriptiva innebörd likartad. Oavsett ordvalet åsyftas att något har föregivits vara något som det egentligen inte är. De grupper av texter, handlingar och intentioner som begreppen refererar till är alltså om än inte sammanfallande så i stor utsträckning överlappande. Lars Gyllenstens och Torgny Greitz *Camera Obscura* (1946) har exempelvis kallats ”bluff-diktsamling”, ”köpenickad”, ”spratt”, och ”litterärt skämt”. I K.K. Ruthvens *Faking Literature* (2001) listas några olika beteckningar på Thomas Chatterton, den engelska litteraturens paradexempel: ”Chatterton is an ’imposter poet’ to Louise J. Kaplan, a ’hoax-poet’ to Marjorie Levinson, but a ’literary forger’ to Ian Haywood.”¹ En än mer pejorativ rubricering finner vi hos H.M. Paull som i *Literary Ethics* (1928) behandlar Chatterton under avdelningen ”Literary Crimes”. Samtliga är emellertid, i en särskild mening, eniga om vad som avses. De dikter Chatterton påstod vara skrivna av en 1400-talsmunk vid namn Rowley var inte skrivna av någon Rowley – de var Chattertons egna alster. Det råder inte heller någon oenighet om att Gyllensten och Greitz var två medicinare som medvetet och falskeligen presenterade *Camera Obscura* som en seriöst syftande modernistisk diktsamling av en ung melankolisk man vid namn Jan Wictor.

Bara med dessa två exempel från ämnets mittfåra är hela benämnings-

1. K.K. Ruthven, *Faking Literature*, Cambridge, 2001, s. 36f.

skalan från förfalskningen till sprattet täckt. En förhållandevis neutral term för det fenomen som både *Camera Obscura* och Chatterton (och därtill mer perifera fall) är exempel på är alltså önskvärd. Termen litterär fabrikation kombinerar de goda egenskaperna att dels vara obesmittad av litterära debatter samt dels att ligga så nära vardagsspråket att termen är begriplig även utan avancerade utläggningar. Valet av en relativt moraliskt ofärgad term innebär emellertid inte att den moraliska aspekten är irrelevant för en teori om litterär fabrikation. Tvärtom. Utgångspunkten är emellertid att den etiska frågan inte är avgjord på förhand utan får bedömas från fall till fall.

Termen syftar inte heller till att skilja ut en annan grupp av texter och författare än de som faller under de alternativa begreppen förfalskning, bluff, spratt, bedrägeri, eller de engelska ”forgery” och ”hoax”. Som en arbetsdefinition fungerar därför den som *Dictionary of Literary Terms & Theory* ger av ”literary forgery”. ”A literary forgery occurs when someone deliberately tries to pass off a piece of writing as being of someone else, or as something else.”² Onekligen en mycket rymlig definition. Jag kommer emellertid inte att taxonomisera alla de otaliga varianter av texter och företeelser som kan sägas uppfylla detta kriterium, utan istället fokusera på fabrikationen såsom fabrikation. Det huvudsakliga ämnet för denna första del av uppsatsen är således att avgränsa en specifik läsart, samt utifrån författarens perspektiv, en ”skrivart”.

Kort forskningshistorik: från kuriositet och moraliskt problem till legitim kulturkritik och konstnärlig strategi

Isaac Disraeli var tidigt ute med att betrakta bluffar och bedrägerier som en egen litterär kategori. I hans encyklopediskt upplagda studie *Curiosities of Literature* (1791-1823), återfinns rubriker som ”literary impostures”, ”literary forgeries” och ”literary filchers”.³ Trots den anekdotiska behandlingen

2. The Penguin Dictionary of Literary Terms & Theory, red. J.A Cuddon, fjärde reviderade upplagan, London, 1998 (1976).

3. Isaac Disraeli, *The Curiosities of Literature*, 1791-1823, hämtad 2016-02-19 från www.spamula.net/col/

av ämnet – där fabrikationen mest är en komisk kuriositet bland många andra – så kan Disraeli sägas ha visat på ett nytt litteraturvetenskapligt studieobjekt. Så uttrycker exempelvis J.A. Farrer sin tacksamhetsskuld till Disraeli i sin studie *Literary Forgeries* (1907)⁴, och K.K. Ruthven betecknar i *Faking Literature* Disraelis bok som inget mindre än ”kopernikansk”.⁵

Ett sekel efter Disraeli kommer William S. Walsh's *Handy-Book of Literary Curiosities* (1891), också det ett alfabetiskt ordnat arbete över ämnen som inte har något annat gemensamt än bristen på sammanhang: ”Bibliomania”, ”French as she is spoke”, ”Rhymes, eccentricities of” och så vidare. Här återfinns för vårt vidkommande relevanta rubriker som ”Hoaxes, some Famous”, ”Mystification and Imposture” och ”Plagiarism and Plagiarists”.⁶ Walsh inleder sin bok med en avsiktsförklaring: ”Primarily the aim of this Handy-book is to entertain.”⁷ Walsh, liksom Disraeli före honom, presenterar således förfalskningar, bedrägerier, bluffar och plagiat som underhållande företeelser i litteraturens periferi. I *Literary Forgeries* (1907), ett drygt decennium senare, ägnar sig J.A Farrer helt åt den litterära förfalskningen/bedrägeriet. Attitydförändringen syns inte bara i studiens omfång utan även i förordets allvarligare ton.

The following chapters are an excursion into those shadier paths of literature where the forger or imitator has for his own ends played on the innocent credulity of mankind.⁸

Farrer uppger sig vilja ge en bild av den stora roll den litterära fabrikationen spelar i människans intellektuella historia, samt ”the considerable influence it has had on the destinies and fortunes of the world”. Trots detta så rör det sig ändå i huvudsak om samma typ av projekt som hos Disraeli och Walsh. Farrers genomgång är visserligen omfångsrikare och djupare, ambitiösare, men fortfarande mer av ett smörgårdsbord med exempel från olika tider

4. H.M. Paull, *Literary Ethics – A study in the growth of the literary conscience*, New York: Kennikat Press, 1968 (1928).

5. Ruthven, s. 36.

6. William S. Walsh, *Handy-Book of Literary Curiosities*, Philadelphia, 1909 (1891).

7. *Ibid*, s. 3.

8. J.A Farrer, *Literary Forgeries*, London, 1907, s. v.

och språkområden än en teoretisk och analytisk ansats att förstå fenomenet.

En annan form av enhetligt grepp tas av H.M. Paull som utgår från idén om ett framväxande litterärt samvete. Ur Paulls perspektiv visar exemplen ur historien på hur den etiska förståelsen av litterär kommunikation har fördjupats över tid – en sorts litteraturetisk evolution. Tanken är onekligen intressant även om Paull inte förefaller se behovet av att styrka tesen med något utöver själva exemplen. Det är framförallt tveksamt om han lyckas visa att överträdelserna generellt minskar i omfattning, samt klandras allt hårdare, eller om det bara rör sig om tillfälliga, partiella och lokala fluktuationer. Han reflekterar inte heller över alternativa förklaringar (ex tekniska, ekonomiska och politiska) till att attityder, lagstiftning och praktiker inom det litterära området förändras.

Walsh, Farrer och Paull exemplifierar några olika möjliga förhållnings-sätt till litterära fabrikationer. Walsh lättsamma attityd har sina företrädare idag likaväl som i slutet av artonhundratalet, och Paulls uppfattning om fabrikationen som en olycklig avart är inte på något sätt unik för hans tid. Däremot förefaller den mer positiva syn som Ruthven företräder vara specifik för vår tid. I likhet med Farrer tar han ämnet på fullaste allvar, men till skillnad från denne betonar han fabrikationens potential. Praktiken att fejka litteratur, argumenterar Ruthven, kan både skapa nya reella handlingsutrymmen och identiteter samt fungera som en legitim metod för kulturkritik. Andra forskare, som Brian McHale i ”A Poet May Not Exist”, har försvarat en viss kategori av litterära bluffar som estetiskt motiverade.⁹ I dessa fall är bluffen, vars avslöjande ingår i planen, en integrerad del av verket, alltså oundgänglig för dess mening.

Den oundvikliga författarintentionen

När det gäller författarintentionen så måste det konstateras att även om den inte avgör textens mening eller estetiska kvalitet så spelar den oundvikligen en roll för huruvida en text ska betraktas som fabrikation eller inte. De svårigheter som följer av att kategorisera en text utifrån föfatta-

9. Brian McHale, ”A Poet May Not Exist’: Mock-Hoaxes and the Construction of National Identity” i *The Faces of Anonymity*, red. Robert Griffin, New York, 2003.

rens intention har emellertid föranlett olika former av undanmanövrar även från fabrikationsteoretikers sida.

Ruthven formulerar en medvetet inklusiv definition av sitt studieobjekt fejkad litteratur: ”any text whose actual provenance differs from what it is made out to be”¹⁰ Inom denna vida definition blir, menar Ruthven, de termer som vanligen används för att beteckna olika sorters oäkta texter utbytbara med varandra. En av orsakerna är att många distinktioner, exempelvis den mellan ”hoax” och ”forgery”, grundar sig på författarintentionen, en aspekt som är ”important to biographers but irrelevant to analysts of the cultural life of a spurious text misrecognised by the institutions that process it.”¹¹ Dessutom, påminner Ruthven, kan vi inte med säkerhet veta något om författarens intention. Han föreslår därför att det är texten, snarare än författaren, man ska tillskriva agentskap.

Även Brian McHale som baserar sin typologi av bluffar på den bakomliggande avsikten ser sig slutligen tvingad att på något sätt ändå undvika författarintentionen. Han väljer att låta läsarens uppfattning bestämma. Intentionen bakom en bluff, som avgör om en text tillhör den ena eller andra underkategorin, är alltså den intention som läsaren tillskriver författaren. Båda varianterna, den av läsaren tillskrivna författarintentionen och texten som agent, är både epistemologiskt och pragmatiskt motiverade. Vi kan för det första inte nå någon säker kunskap om författarens intention, och för det andra så har texter en tendens att glida mellan kategorier även om uppfattningen om författarens avsikt förblir oförändrad. Det senare får betraktas som ett historiskt faktum, även om det i sig inte utgör ett tvingande skäl att avstå från teoretiska, ahistoriska, distinktioner. När det gäller den epistemiska osäkerheten förefaller däremot motståndet mot intentionsbaserade definitioner vara resultatet av ett felslut. Den besvärande omständighet som består i att vi kan ha, och säkert ofta har, fel, samt att vi bevisligen ofta är av olika uppfattning, löses inte av att man förskjuter frågan om författarens intention till läsarens uppfattning om författarens intention. Skillnaden mellan den läsartillskrivna och den verkliga författarintentionen är visserligen en teoretiskt giltig distinktion, men den påverkar trots detta inte *vad* vi hänvisar till när vi kategoriserar texter.

10. Ruthven., s. 39

11. Ibid., s. 39f.

Betrakta följande två påståenden: (A) Läsare L tillskriver författare F intention I. (B) Författare F har intention I.

Det är lätt att se att påståendena har olika innebörder, och att sanningsvärdet hos dem är oberoende av varandra. Från sanningsvärdet hos den ena följer inte sanningsvärdet hos den andra: båda kan vara sanna; båda kan vara falska; endera av dem kan vara sann medan den andra är falsk. Det är emellertid inte det viktigaste. Den avgörande frågan är under vilka förutsättningar man kan hålla det ena för sant, samtidigt som man tror att det andra är falskt. Utifrån en enskild läsares perspektiv är det svårt att förstå vad det skulle innebära. Man skulle tvingas medge att en läsare kan tillskriva en författare en viss intention och på samma gång inte tro att författaren har denna intention. Detta är rimligen en orimlig hållning. För att kunna fälla omdömet att (A) och (B) har olika sanningsvärde måste således den som fäller omdömet vara *någon annan* än den läsare som tillskriver författaren en viss intention. Nu kan McHale försvara sitt sätt att kategorisera verk som fabrikationer utifrån den av läsaressens tillskrivna författarintentionen genom att hävda att hans egen uppfattning om författarintentionen är irrelevant. Ett visst verk, menar då McHale, är en fabrikation om och endast om det finns läsare som tillskrivit författaren en bedräglig intention. En följd av detta är att McHale nu har diskvalificerat sig från att vara den läsare som identifierar ett verk som en fabrikation. En forskare som intresserar sig för fabrikationer skulle alltså per definition aldrig på egen hand kunna peka ut en fabrikation utan är helt beroende av att någon annan redan vittnat om att han eller hon betraktar texten som en fabrikation. En annan följd är att man inte kan bestrida en annan läsaress kategorisering. Om någon uppfattar en text som en fabrikation, så är det per definition en fabrikation.

En definition i termer av andra läsaress uppfattning möter dessutom samma epistemiska svårigheter som en baserad på författarens intention. McHale, eller Ruthven, kan således inte hänvisa till andra läsaress uppfattning om författarens intention eftersom dessa är oåtkomliga, samtidigt som ett framhårdande i att identifieringen baseras på *hans egen* uppfattning om författarens intention blir meningslös eftersom denna är identisk med hans uppfattning om *författarens* intention.

Utifrån ett förstapersonsperspektiv är verklig författarintention och

uppfattad författarintention bara teoretiskt, men inte praktiskt, separerbara. Medvetenheten om den teoretiska distinktionen innebär att man vet att den intention man tillskriver författaren inte behöver överensstämma med författarens faktiska intention, men från detta följer inte att man vid ett givet tillfälle kan säga vari skillnaden består. Det är bara i efterhand, när man jämför sin nuvarande uppfattning med sin tidigare, eller när man jämför sin egen uppfattning med den man tycker sig spåra hos andra läsare, som en diskrepans kan identifieras. Och om man baserade sin kategorisering av en viss text på den intention man trodde författaren hade, så får man också ompröva den kategoriseringen när ens uppfattning om författarintentionen ändras.

Att erkänna författarintentionen som den instans man oundvikligen hänvisar till i identifieringen av ett verk som en fabrikation innebär emellertid inte att verkets mening måste förstås som identiskt med författarens intention. Ruthven och McHale gör misstaget att ställa upp författarintentionen som ett antingen-eller. Antingen så identifieras en text som fabrikation på grundval av upphovsmannens intention, eller så definieras den utifrån någon annan princip. Och då det inte går att komma runt begreppet intention så förskjuts det till en annan instans, antingen till texten eller till läsaren. Vi bör istället ta fasta på att litterär mening och kategoritillhörighet hänför sig till flera jämnstarka instanser och att termen fabrikation (och dess motsvarigheter) är dubbetydig. ”Fabrikation” är dubbel i den meningen att den både betecknar en handling – vars bestämning i sin tur avgörs av den handlandes intention – och produkten av denna handling. Dessutom kan litterära fabrikationer såsom fabrikationer, naturligtvis, inte diskuteras utan hänvisning till läsares uppfattning av texten som en fabrikation. För en utförligare, men fortfarande generell, beskrivning behöver den litterära fabrikationen betraktas som en samverkan mellan tre instanser. En text, en intention, och en reception.

Den litterära fabrikationens tre aspekter

Den litterära fabrikationen kan beskrivas från tre skilda men samverkande perspektiv. För det första som en språklig produkt. Det vill säga som en text, i ordets snävare vardagliga betydelse. Förutom att förståelsen av före-

teelsen litterär fabrikation kräver att vi tillåter oss att skilja mellan texten, intentionen och receptionen, så bör det också understrykas att texten som språklig produkt inte sammanfaller med dess materiella bärare. Vi måste hålla isär fabrikationer av unika fysiska föremål – manuskript, böcker, och andra dokument – och textfabrikationer. Förfalskade originalmanuskript av existerande texter är inte *textfabrikationer*. Ett exempel på ett fall som behandlats som litterärt bedrägeri, av exempelvis Ruthven, men som inte kan räknas som textfabrikation är de förfalskade förstautgåvor av kanoniserade engelska verk som T.J. Wise i slutet av artonhundratalet tillverkade och sålde för höga belopp. Det unika provtryck av Tennysons *Idylls of the King* (1859) som Wise framställde 1896 innehåller inte en fabricerad text utan bara ett förfalskat materiellt objekt.¹² Det är alltså ett spel med köparen och dennes pekuniära insats och inte med läsaren och verkets mening.

För att fabrikationen ska vara en egenskap hos texten krävs att den kvarstår hos texten oavsett materiell framträdelseform, det ska inte spela någon roll om texten flyttas över från en handskrift till en tryckt bok eller elektroniskt dokument. Det utesluter naturligtvis inte att många textfabrikationer också involverar framställandet av ett materiellt övertygande manuskript (papperstyp, bläck, limning, handstil, etc.). Den brittiska ynglingen William Henry Ireland skulle troligen inte lyckats få sitt eget drama *Vortigern* (1795) taget för ett tidigare okänt verk av Shakespeare om han inte lagt ner möda på att framställa ett manuskript som såg ut att vara från mästarens livstid.¹³

12. Se Ruthven, *Faking Literature*, s.161, som hänvisar till Roger C. Lewis, *Thomas James Wise and The Trial Book Fallacy*, Aldershot, 1995.

13. Ireland presenterade den upphittade skatten bestående av bland annat utkast till kända och ett par kompletta tidigare okända dramer för sin far, Samuel Ireland, som i god tro publicerade manuskripten som *Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Hand and Seal of William Shakespeare*, 1795. Trots att somliga genast, vana som engelsmännen var av shakespeareförfalskningar, ifrågasatte autenticiteten så accepterades manuskripten allmänt som äkta. Åtminstone tills de fick en chans att bedöma själva. *Vortigern* sattes upp på Drury Lane Theatre den 2:a april 1796. Två dagar tidigare hade Edmond Malones kritiska granskning *Inquiry into the Authenticity of Certain Papers* publicerats, vars väsentliga innehåll publiken blivit informerad om genom utdelade pamfletter. Det blev ett monumentalt fiasko, publiken ömsom stönade och hänskrattade, och uppförandet avbröts innan sista akten var färdigspelad. Se Ruthven, s. 21f; Paull, s. 32f; och mer utförligt Farrer, s. 226-249.

Detta innebär att när vi talar om en litterär fabrikation och syftar på texten så menar vi att fabrikationen är en egenskap hos texten som inte påverkas av dess materiella bärare eller publiceringssammanhang, eller av att olika läsare kan ha olika uppfattningar. *Camera Obscura* är alltså en textfabrikation även i den utgåva som kom 1994 och som är försedd med ett förklarande förord där de verkliga författarnas namn och den historiska bakgrunden anges. Däremot inbegriper handlingen att publicera *Camera Obscura* 1994 inte någon fabriktionsakt, varken från författarna Gyllensten och Greitz eller förläggarens sida. Nu kan det invändas att påståendet att textens status som fabrikation inte överhuvudtaget påverkas av några historiska omständigheter tycks strida mot vad som ovan hävdats om betydelsen av författarens intention. Om författarens intention avgör om en text är en fabrikation eller ej, hur kan man då insistera på att textens status som fabrikation är oberoende av alla historiska omständigheter? För att bemöta den invändningen behöver vi bara åter understryka vikten av att skilja mellan text, intention, och reception. Vad som menas är: uppfattningen att en text är en fabrikation, implicerar uppfattningen att den är offentliggjord med avsikten att läsarna ska tro att texten har ett annat ursprung och historia än författaren (eller i somliga fall utgivaren) vet att den har. Om man får anledning att ändra sin uppfattning om författarens intention, så förändras också ens uppfattning om textens status som fabrikation. Men en text som under en begränsad period uppfattades som en fabrikation för att sedan omvärderas, kan fortsatt vara föremål för fabriktionsstudier, fast då endast ur ett historiskt avgränsat receptionsperspektiv. I det fallet har vi att göra med text, som utan att vara en textfabrikation, lästes som en fabrikation.

För det andra som en kreativ akt. Att se fabriktionen som en kreativ akt är att fokusera på författarens intention att få läsaren att tro att texten har ett visst upphov som författaren vet att den inte har. Med fabriktionsakt menas att författarens avsikt varit att skapa en diskrepans mellan textens föregivna och verkliga status. Författaren kan ge texten en viss status i läsarnas ögon genom att förega att texten har tillkommit under vissa omständigheter. Det kan gälla romaner, journalistiska texter, forskningsrapporter, etc., där författaren (som här framträder med sitt eget namn) påstår att texten bygger på personliga upplevelser, utförda experiment, vittnesmål eller historiska dokument vilka inte föreligger. Det vanligaste sättet att

upprätta denna diskrepans är emellertid att med hjälp av en pseudonym få läsaren att föreställa sig en författaridentitet som skiljer sig från den verkliga författarens identitet. Men långt ifrån alla pseudonyma författarskap kan räknas som fabriktionsakter. Många fall av pseudonymitet är primärt en signal att författaren valt att inte offentliggöra sin identitet, och avser inte att få läsaren att uppfatta en författaridentitet som väsentligen skiljer sig från den faktiska. Läsarens (miss)uppfattning bör gälla något som har en signifikant betydelse för förståelsen av texten. Vad detta ”något” är varierar beroende på sammanhanget – vilka normer som för tillfället råder i en viss social grupp; vilka teman texten berör; var texten publiceras och så vidare – och kan exempelvis gälla författarens kön, klass, nationalitet, etnicitet, ålder, eller religion. Jan Arnalds pseudonym Arne Dahl påverkade knappast hur hans deckare lästes. Även om Arnald för en tid lyckades hålla sin identitet hemlig så rådde det aldrig någon tvekan om att det rörde sig om en pseudonym, och det påhittade namnet antydde inte heller en identitet i termer av kön, ålder, klass, etnisk bakgrund eller religiös tillhörighet som skilde sig från Arnalds egen.

Var gränsen går mellan den klart icke vilseledande och den potentiellt, men inte avsiktligt, vilseledande pseudonymen är på grund av svårigheten att avgöra vad läsare skapar sig för bild av författaridentiteten utifrån enbart ett namn naturligtvis inte möjligt att med säkerhet fastställa. Ett fall som kan illustrera den svåra gränsdragningen är Charlotte Brontës val av författarnamnet Currer Bell. Mottagandet av Currer Bells *Jane Eyre* (1847) exemplifierar också med tydlighet vad Gérard Genette har kallat pseudonymeffekten – istället för att bereda väg för att verket ska bedömmas på egna meriter så kan användandet av pseudonymer leda till ett ökat intresse för författarens person.

Några år innan *Jane Eyre* skriver den då ännu opublicerade Charlotte Brontë till kritikern W.S. Williams:

To you I am neither man nor woman – I come before you as an author only. It is the sole standard by which you have the right to judge me – the sole ground on which I accept your judgement.¹⁴

14. Citerat efter Åsa Arping, *Den anspråksfulla blygsamheten: auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt*, Symposium, 2002, s. 8.

Om vi tar Charlotte Brontë på orden så ska vi i mötet med hennes verk föreställa oss en ren författare, en textens upphov som möjligen är en människa men som helt saknar egenskaper. Inget kön, ingen klass, ingen nationalitet, ingen religion, inget yrke, ingen ålder, inga livshistoria – ”an author only”. Att dra det så långt gränsar till en vantolkning av en kvinna som rimligen bara menade att hon ville bli läst på samma villkor som sina manliga kolleger. Men varför valde hon i så fall det tvetydiga namnet Curren Bell? I en senare redogörelse säger hon sig haft vissa dubier över att anta ett rent maskulint namn. Om sitt, och hennes systrars, val av författarnamn skriver hon:

the ambiguous choice being dictated by a sort of conscientious scruple at assuming Christian names positively masculine, while we did not like to declare ourselves women, because – without at that time suspecting that our mode of writing and thinking was not what is called ‘feminine’ – we had a vague impression that authoresses are liable to be looked on with prestige.¹⁵

Svår situation: att inte vilja bli läst som kvinna, men inte heller vilja framträda som man.

Mottagandet av *Jane Eyre* illustrerar också hur hopplöst svårt det var att bli läst som varken man eller kvinna. De, i recensenternas ögon, blasfemiska bibliska allusionerna och grova uttrycken uppfattades som ett maskulint språk. Vissa ville dock inte låta sig luras utan såg en kvinnlig författare bakom skildringarna av flickskolemiljön och arbetet som guvernant, samt i betoningen på relationer, fantasier och känslor. *Jane Eyre* uppfattades som en hybrid av kvinnligt och manligt.¹⁶ Det är också tveksamt om antagandet att *Jane Eyre* – som överlag fick mycket goda omdömen – var skriven av en kvinna ledde till en lägre värdering av verkets litterära kvalitet.

En sak är klar. Namnet Curren Bell fungerade dåligt som ett grepp för att leda uppmärksamheten från författarens identitet till texten i sig. Tvärtom kom en betydande del av recensionerna att handla om vem som gömde sig bakom pseudonymen. Den kittlande kombinationen av en masku-

15. Citerad efter Patricia Ingham, *The Brontës*, Harlow, 2003, s. 162.

16. Philip Grey, *Defining moments: a cultural biography of Jane Eyre*, Umeå, 2004.

lin stil och en feminin erfarenhetssfär, understött av namnets tvetydighet, ledde i stället till spekulationer om författarens kön. Man gissade därtill också på författarens ålder, geografiska hemvist, och klasstillhörighet.¹⁷

En recensent menade att å ena sidan var textens "freshness" ett tecken på ungdom, men å andra sidan talade förtrogenheten med "the proudest springs of human emotions" för mogenhet. En annan finner talspråksuttryck som tyder på en skotsk härkomst, medan andra hade hört rykten om att de tre Bells var "brothers of the weaving order in some Lancashire town". Någon menade att Curren Bells "apparent lack of knowledge concerning small details [...] placed the author outside the upper classes", om det nu inte var som en annan föreslog: "just a slip of the pen".¹⁸ Dessutom var författarens numeriska identitet oklar – stod det månne en och samma person bakom de tre namnen Curren, Acton och Ellis?

Trots att författarens identitet hade betydelse för kritikernas läsning och diskussion av *Jane Eyre* är det tveksamt om Curren Bell bör räknas som en fabriktionsakt. Charlotte Brontë ville visserligen undanhålla läsaren sin konststillhörighet, men hon drog sig uttryckligen för att använda ett entydigt manligt namn. Namnet Curren Bell skapade en osäkerhet men var inte medvetet vilseledande på ett sätt som var av signifikant betydelse för tolkningen av verket.

Svårigheten att uppställa invändningsfria kriterier för vilseledande författaridentiteter bör emellertid inte överdrivas. Det finns fall som uppenbart hamnar i kategorin. Den feministiska tidskriften *Aphra* fick 1973-74, som svar på en efterlysning av bidrag från äldre kvinnor på temat åldrande, flera brev och dikter från en 92-årig poet vid namn Ariana Olisvos. *Aphra* publicerade två av dikterna tillsammans med utdrag ur breven. Att Olisvos var påhittad av en man i tjugoårsåldern blev de varse när David Dwyer (1946 -) senare under eget namn publicerade *Ariana Olisvos, her last works and days* (1976) – ett verk som tilldelades The Juniper Prize.¹⁹ Olisvos är, när texterna publiceras i *Aphra*, otvivelaktligen vilseledande på grund av kombinationen av publiceringssammanhanget, vilket uttryckligen betonar

17. Se Grey, *Defining Moments*, s. 77ff.

18. Samliga citat i stycket är citerade efter Grey, *Defining Moments*, s. 78.

19. Se Ruthven, *Faking Literature*, s. 191f.

vikten av de två identitetselementen kön och ålder, och för att Dwyers texter behandlar dessa teman.

I fallet ”Little Tree” är det inte kön och ålder utan ideologisk åskådning och ras som är de väsentliga identitetsfaktorerna. Asa Earl Carter skrev under namnet Forrest Carter en föräldralös Cherokeepojkes självbiografi. *The Education of Little Tree* (1976) mottogs som en autentisk självbiografi, pedagogiskt anpassad för en yngre läsarkrets.²⁰ Asa Carter var nu dock inte bara en vit man utan hade även en bakgrund som medlem i Ku Klux Klan och som talsskrivare åt Alabamas segregationistiska guvernör George Wallace. Krast uttryckt har vi alltså en vit rasist som leker med läsarens sympatier för ett av offren för den styrande klassens segregationspolitik. *The Education of Little Tree* förefaller emellertid sakna rasistiska element, och vissa har menat att Asa Carter skrev boken som ett sätt att bearbeta sina skuld känslor för sitt handlande under 50- och 60-talet. Oavsett om man betraktar *The Education of Little Tree* som en sorts avbön, ett moraliskt återgåldande, eller som ett cyniskt rollspel, så spelar Asa Carters identitet onekligen en avgörande roll för hur man närmar sig boken: frågor som tidigare inte var aktuella, om exempelvis rassistereotyper, hamnar nu lätt i förgrunden.

För det tredje är fabrikationen en läsart. En textfabrikation kan naturligtvis läsas som om den inte vore en fabrikation, mest uppenbart när den läses i tron på att den föregivna författaridentiteten och de påhittade omständigheterna är riktiga. Men texten kan också läsas som om den inte vore en fabrikation efter det att den avslöjats som fabrikation. Läsare med olika

20. Forrest Carter, *The Education of Little Tree*, New York, 1976. Frågan om Forrest Carter var densamme som Asa Carter diskuterades redan 1976 i en artikel av Wayne Greenhaw, ”Is Forrest Carter Really Asa Carter? Only Josey Wales May Know for Sure”. *New York Times*, 1976-08-26. Det verkar dock som om Greenhaws misstanke inte fick fäste. Boken gavs ut som en självbiografi igen 1986 och 1991. I samband med utgivningen 1991 publicerades flera kritiska artiklar, och förlaget ändrade kategoriseringen till *fiction*. Detta år medgav även Carters änka att hennes man var Asa Carter. Det verkar dock ha dröjt till 1994, då Ophra Winfrey med hänvisning till författarens förflutna tog avstånd från boken, innan det blev en allmänt erkänd sanning att *The Education of Little Tree* var en fabrikation. Carters berättelse befinner sig däremot inte i giftskåpet. Den lever vidare genom att utgöra obligatorisk läsning för många grundskolelever i USA, där det ofta nämns att den inte är en självbiografi. Se ”Seeing the Forrest Through the Little Trees”, *This American Life*, 2014-06-13, hämtad 2016-03-18 <http://www.thisamericanlife.org/radio-archives/episode/527/180-degrees?act=1#play>

förkunskaper kommer att tillämpa olika läsarter. Det är långt ifrån självklart att en nutida läsare av Chattertons dikter känner till att Rowley föregavs och, för en tid, antogs vara dikternas faktiska författare. Denna läsare möter dikterna med en annan förförståelse än den som känner till fabrikationshistorien. Att dela in individers läsningar i några få fasta läsarter baserat på förkunskaper är förstås vanskligt, men i förhållande till textfabrikationen är det, menar jag, motiverat att urskilja tre distinkta läsarter.

Den första är den som vi kan kalla den påbjudna läsarten: Chattertons dikter läses i tron att de är skrivna av 1400-talsmunken Rowley. Den andra den korrekta läsarten: Chattertons dikter läses som Chattertons dikter, medan den tredje är läsningen av texten som en fabrikation, där Chattertons dikter läses som dikter av Chatterton vilka denne presenterade under förespegling att de var skrivna av en 1400-talsmunk vid namn Rowley. Det är alltså bara i denna tredje läsart som fabrikationen läses såsom fabrikation. Varken den påbjudna eller den korrekta läsarten inbegriper någon kännedom om textens fabrikationshistoria. Ett annat sätt att uttrycka det är att i denna tredje läsart läses texten med de två andra läsarterna ovanpå varandra; att samtidigt ha den påbjudna och den korrekta läsarten aktiverade i medvetandet genererar den tredje läsarten.

En fråga som tränger sig på apropå denna indelning är om det trots allt inte är möjligt att känna till fabrikationshistorien men ändå i huvudsak tillämpa den korrekta läsarten. Det kan inte uteslutas att det till viss del går att medvetet bortse från fabrikationsaspekten, och att det torde vara lättare ju mindre man känner till. Vi får åtminstone tillstå att det går att presentera en tolkning av exempelvis Chattertons Rowleydikter utan att hänvisa till det faktum att Rowley medvetet föregavs vara den verkliga författaren. Det är däremot tveksamt om det är psykologiskt möjligt att inte låta sin läsning påverkas av denna kunskap.

För att ytterligare ringa in vad som kännetecknar denna särskilda läsart kan man jämföra med adaptationen, som i receptionshänseende har en viss strukturell likhet med fabrikationen. I *A Theory of Adaptation* skriver Linda Hutcheon att "adaptations as adaptations involves, for its knowing audience, an interpretive doubling, a conceptual flipping back and forth between the work we know and the work we are experiencing".²¹

21. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, 2006, s. 139.

På ett liknande sätt involverar fabrikationer *såsom fabrikationer*, för den upplysta läsaren, en dubbel tolkningsprocess. Växlandet sker emellertid inte fram och tillbaka mellan ett verk vi i stunden tar del av och ett annat som vi känner till, utan mellan två läsarter av samma text. Vi läser texten utifrån vad vi uppfattar som den korrekta läsarten (ex: författaren är en ung man), samtidigt som vi är medvetna om att det tidigare förekommit en annan påbjuden och accepterad uppfattning (författaren är en äldre kvinna). Det är rimligt att tänka sig att enskilda läsningar präglas av olika styrkeförhållanden mellan den korrekta och den påbjudna läsarten, även om den ena troligen aldrig fullständigt överskuggar den andra. Fabrikationstextens potential att betyda något just som fabrikation är emellertid som störst när den korrekta och påbjudna läsarten är jämnstarka.

Sammanfattningsvis kan den litterära fabrikationen beskrivas som bestående av tre aspekter: 1) en språklig produkt: en text, 2) en kreativ handling: en handling med avsikten att få läsaren att tro att texten är skriven av en annan författare än den är, och 3) en läsart: en läsning av en fabrikationstext som kombinerar den korrekta och den påbjudna läsarten.

Attityder till attribuering under romanens genombrottstid

Until the early twentieth century, writers routinely published anonymous or pseudonymous works, and the reading public showed little reluctance in purchasing a text whose author remained unknown. In contrast, contemporary writers and readers have demonstrated little inclination to do away with the author function in the text.²²

Bill Freinds beskrivning av en förändrad syn på relationen mellan verk och författare är en föredömligt klar och tydlig summering av en historieskrivning som många använder för att visa på det historiskt tillfälliga, och därmed underförstått grundlösa, i den moralpanik de menar karakteriserar reaktionen på bluffar som Yasusada och LeRoy. Förr lades ingen större vikt

22. Bill Freind, "After the Author, After Hiroshima", i *Postmodern Culture*, vol. 17, nr. 1: 2006.

vid vem författaren var, medan författarens identitet i dag är en avgörande faktor i litterär produktion och reception.²³ James Raven har upprättat betydande statistik över attribueringen av romaner i Storbritannien och Irland under perioden 1750-1830.²⁴ Räknat efter vad som är angivet på bokomslag och i förord (dvs exklusive annonser och annan marknadsföring) var ungefär 70 procent anonymt eller pseudonymt utgivet. Det är en hög siffra, och den tycks onekligen stödja uppfattningen att författarens identitet inte spelade någon större roll. Frågan är hur relevant denna siffra är för en historisk jämförelse med fabrikationer som Yasusada och LeRoy. Den relevanta frågan är om inställningen till *vilseledande* attribueringar genomgått någon väsentlig förändring. (Och om det är så så är det fortfarande en öppen fråga vilken inställning som är att föredra.) Freinds resonemang utgår från att så är fallet även om han formulerar det i termer av acceptans för oattribuerade verk. Ser man närmare på Ravens tabeller så framkommer det att attribueringspraktiken under perioden inte ger det starka stöd för denna uppfattning som det först tycks. Även om en förkrossande merpart av romanerna publicerades anonymt så var pseudonymer förhållandevis sällsynta – endast 3,7 procent.²⁵ Dessutom, får man utgå ifrån, var bara en begränsad del av dessa 3,7 procent potentiellt vilseledande.

Frånvaron av ett identifierbart namn på bokomslag eller i förord utgör inte ett belägg för att tidens läsare inte kunde utröna något om, eller var likgiltiga inför, författarens identitet. Genus, ålder, yrke eller samhällsklass, liksom författarens tidigare produktion (om den varit framgångsrik), var ofta angivet. Raven påpekar att man därför bör tala om grader av anonymitet. Mellan å ena sidan inga antydningar alls och å andra sidan författarens riktiga fullständiga namn förekom olika grader av maskering och distansering vilka motiverades av en rad faktorer. Romangenrens låga status

23. Vilken tidsperioden som åsyftas skiftar; den mest omedelbart relevanta är rimligen den från den kommersiella bokmarknadens genombrott på 1700-talet till runt sekelskiftet 1900 när den upphovsrätt och de konventioner rörande attribuering vi lever med idag hade konsoliderats.

24. James Raven, "The Anonymous Novel in Britain and Ireland 1750-1830", i *The Faces of Anonymity – Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, red. Robert Griffin, New York, 2003.

25. Procenttalet gäller kategorin "Other" i vilken Raven förutom pseudonymer även räknar in attribuering med endast initialer och namn av oklart genus.

gjorde att många författare med god social ställning var ovilliga att riskera sina namn, och recensenternas vana att ge förödande kritik dämpade vidare författares, oavsett social ställning, lust att offentliggöra sin identitet.

Att inte ge någon information alls om författaren hade å andra sidan också sina nackdelar. Det relativt vanliga ”By A Young Lady” förklarar Raven som en strategi från förläggarnas sida att få verkens eventuella litterära brister behandlade med ett visst mått av overseende, medan ”By the author of ...” naturligtvis var ett sätt att rida på tidigare försäljnings- eller (vilket trots allt förekom) kritikerframgångar. Det är alltså långt ifrån invändningsfritt att ta den utbredda anonymiteten under denna period som belägg för att författarfunktionen inte var verksam, eller att författare och läsare inte brydde sig om hur verk attribuerades. Hur vanliga läsare tänkte är svårt att veta, men rimligen svarade förläggarnas marknadsföringsstrategier i grova drag mot läsarnas förväntningar och önskemål. Man kan också uttrycka det som att läsarförväntningar och attribueringspraktiker ömsesidigt påverkade varandra. Den vanligt förekommande formeln ”by the author of” tyder i alla hänseenden på att läsarna inte var likgiltiga för den aspekt av författarens identitet som består i att flera texter var skrivna av samma person. Detta kan förstås ses en sorts minimalt verksam författarfunktion och därmed av begränsad betydelse för diskussionen om de eventuella mer djupgående förändringarna i inställningen till författarens identitet.

Det finns emellertid tecken på att läsarna lade stor vikt vid författaridentiteten redan under det tidiga artonhundratalet. Som exempel kan nämnas Walter Scotts förord till *Waverley*, vilket är utformat som ett försvarstal, där författaren rättfärdigar sin anonymitet i form av en rad hypotetiskt framlagda motiv. För en foucaultinspirerad forskare som David Glenn Kropf är det som om Scott stod inför rätta, bekännande sitt litterära ”brott”: ”While he has not violated any codified law, he has transgressed the convention employed by the institutions of literature that establishes a work’s coherence in term of the sponsoring source that created it.”²⁶ Enligt Kropf skulle alltså författarfunktionen vara fullt verksam i alla fall så tidigt som på 1810-talet, vilket stämmer dåligt med Freinds historieskrivning. Att Ravens statistik manar till försiktighet, att den talar för att både

26. David Glenn Kropf, *Authorship as Alchemy*, Stanford, 1994, s. 131.

Kropfs och Freinds beskrivningar är ensidiga och överdrivna, framgår särskilt tydligt när det gäller exemplet *Waverley*. 1814, året *Waverley* publicerades, utgavs 61 nya romaner i Storbritannien och Irland. Av dessa var 32 anonyma. (För hela decenniet är siffrorna 662/372.) Vad kan man säga om vilka konventioner som råder under en viss tid när de attribuerade och anonyma romanerna delar sig nästan exakt på hälften?

Med tanke på hur vanlig anonymiteten var är det knappast troligt att Scott uppfattade det som att han begått någon allvarligare överträdelse. Däremot visar hans upptagenhet av frågan att han och läsarna ansåg att författaridentiteten var viktig. Eller rättare sagt, den blir viktig i den mån verket blir föremål för uppmärksamhet. Det nämnda förordet tillfogas först i tredje upplagan, när succén är ett faktum och spekulationen om vem som skrivit denna bästsäljare redan är i full gång. Så betraktat skiljer sig inte situationen på 1810-talets bokmarknad från dagens. Idag är visserligen anonyma verk högst ovanliga, men det publiceras mängder med uppenbart pseudonyma romaner utan att någon bryr sig om författarnas verkliga identitet. Inom så kallad genrelitteratur (deckare, SF, Fantasy etc) är det förhållandevis vanligt, och i *romance*-genren är det i stort sett standard. Bara när ett verk skiljer ut sig från mängden, genom exceptionella försäljningssiffror, ett kontroversiellt innehåll, eller när historien tycks förråda en författare hemmastadd i maktens korridorer, genereras det en nödvändig medial kritisk massa för att sätta igång spekulationsmaskineriet.

Gränsfall: Varför Thomas De Quinceys *Walladmor* inte är en fabrikation

Scotts popularitet fick också till följd att verk vilka inte var skrivna av honom gavs ut under hans namn. Störst uppmärksamhet fick kanske G.W.H. Härings tyska ”översättning” av en icke-existerande roman av Scott, *Walladmor*, vilken fanns till försäljning på bokmässan i Leipzig 1824. Det är oklart i vilken utsträckning och hur länge publiken lät sig luras. I Tyskland lär den under de första månaderna passerat som äkta vara, men när *Walladmor* recenserades av De Quincey i *London Magazine* senare samma år så var de riktiga förhållandena i vart fall redan allmänt kända. Strax därefter publicerades De Quinceys *Walladmor* (1825), en engelsk

”översättning” av Härings tyska *Walladmor* (1823–24). De Quincey upplyser i förordet om att han på grund av romanens undermåliga kvalitet tvingats skriva om större delen, och att det bara är med viss tvekan denna text kan betraktas som en version av samma roman. Han avslutar med en utmaning. Om Häring vill översätta denna nya *Walladmor* tillbaka till tyska De Quincey därpå producera ytterligare en ”översättning”, vilken kunde, genom den förädling De Quincey utför, räknas som den slutgiltiga *Walladmor*.²⁷ Häring svarade istället med en ”översättning” av en annan icke-existerande roman av Scott, *Schloss Avalon* (1827). (Vetskapen om att det inte var Scott som skrivit *Walladmor* verkar inte gjort den kommersiellt omöjlig. Till exempel kom en svensk översättning 1826, med beteckningen ”Imitation efter Walter Scott”.²⁸ Om det var kontroversen som gjorde den intressant är oklart. Kanske bedömdes den helt enkelt som gångbar för att det fanns ett sug efter romaner av Scotts typ.)

Episoden refereras både av Paull och av Ruthven. Hos Paull exemplifierar den de trista konsekvenser som följer av litterära oegentligheter, medan Ruthven anför historien som en del i ett längre argument för att litteraturens skandal (”the scandal of literature”) består i att den i grunden är lierad med retoriken och inte etiken. Det kan vara intressant att jämföra Paulls och Ruthvens bruk av episoden eftersom de i sakfrågan (bör bluffar fördömas eller ej) intar motsatta ståndpunkter och för att de därtill refererar till exakt samma material: De Quinceys memoarer, förordet till hans engelska *Walladmor*, samt hans recension i *London Magazine*.²⁹ Skillnaden består främst i den roll De Quincey tilldelas. Tillspetsat kan man säga att han för Paull är ett offer och för Ruthven en skämtare. Paull skriver: ”G. W. Häring [...] published [...] *Walladmor* as an actual translation from Sir Walter Scott. De Quincey seems to have been taken in, and, after writing an article on it, undertook to translate it for the publishers of the *London Magazine*; but found it so full of atrocious absurdities that he gave up translat-

27. Anon. [Thomas De Quincey], *Walladmor*, London, 1825, ”Dedication”, s. xx.

28. Willibald Alexis, *Walladmor, eller Mördaren från Cato-gatan – Walesisk novell*. Imitation efter Walter Scott, översättning Laurentius Acharius, Mariefred, 1826. (”Willibald Alexis” är Härings pseudonym.)

29. Anon. [Thomas De Quincey], ”Walladmor – Sir Walter Scott’s German Novel” i *The London Magazine Vol X July to December 1824*, London, 1824.

ing and published a version of his own [...] Thus, without any original intention of doing so, he perpetrated a second hoax; his version purporting to be a translation of *Walladmor* which pretended to be a translation of a non-existent novel.”³⁰

Paulls De Quincey gick på bluffen, och hans svarsbluff var ett resultat av olyckliga omständigheter snarare än en planlagd returnering. Hos Ruthven gäller det omvända. ”After reviewing this pseudo-*Waverley* in the *London Magazine* as ‘the boldest hoax of our time’, De Quincey decided to translate it, ‘build[ing] upon this German hoax a second and equally complete English hoax.’”³¹ Ruthvens De Quincey tycks imponerad av tyskens fräcka tilltag och vill inte visa sig sämre. Han är bejakande och aktiv. Paulls formulering ”undertook to translate it for the publishers” ger De Quincey en mer passiv roll än Ruthvens ”decided to translate it”. Skillnaden mellan ”undertook” och ”decided” utgör inte ensamt någon avgörande skillnad, men i och med att Ruthven fortsätter sin formulering med ett citat från De Quincey så ser det ut som att han (De Quincey) medvetet beslöt att bluffa tillbaka redan när han skrev recensionen. Idén att returnera bluffen skulle då varit den drivande orsaken till att han ”översatte” Härings *Walladmor*. I Paulls beskrivning är förloppet uppdelat i flera led och intentionen att bluffa kommer, om alls, sent in i bilden.

Så hur var det? En sak står klar. De Quincey var vid skrivandet av recensionen fullt på det klara med att Härings *Walladmor* var en bluff. I recensionen kallar han den, som Ruthven säger, ”the boldest hoax of our time” och berättar också en historia om hur suget efter nya *Waverley*romaner, som Scott detta halvår inte tillgodosett, har fått en initiativrik tysk att helt sonika producera en själv. Men vad låg bakom De Quinceys eget översättningsprojekt? I sina memoarer skriver han att han åtog sig jobbet efter förfrågan från förlaget. Han tänkte sig att det kunde finnas ett visst intresse i England av denna Scott-imitation och att den väl kunde få stoltsera med lånta fjädrar en liten tid innan nästa äkta Scott-roman åter intog scenen. Eftersom han var en flyhänt översättare räknade han med att stöka undan det på tre veckor.

30. Paull, *Literary Ethics*, s. 147.

31. Ruthven, *Faking Literature*, s. 152.

Dessvärre visade sig romanen vara ännu sämre än han hade insett. Han började korrigera. Ingreppen blev allt mer omfattande och han började känna sig tveksam till om resultatet skulle kunna presenteras som en översättning. Det var alltså lika bra att löpa linan ut. Han anpassade dialogen till karaktärerna, skrev om intrigen och gjorde resoluta ingrepp i miljöskildringen, samt bantade ner de tre korpulenta volymerna till två av mer modest omfång. Satsen Ruthven citerar en del av lyder i sin helhet. ”And hence arose this singular result: that, without any original intention to do so, I had been gradually led by circumstances, to build upon this German hoax a second and equally English hoax.”³²

Medan det är tveksamt var Paull hämtat sin uppfattning att De Quincey tycks ha låtit sig luras – syftar han på en tidpunkt före De Quincey satte sig för att recensera *Walladmor*, eller har han inte läst recensionen? – så är det tydligt att De Quincey i alla fall hävdar att hans ursprungliga avsikt var att faktiskt översätta Härings verk, inte att bluffa tillbaka. Det är noterbart att varken Paull eller Ruthven reserverar sig inför De Quinceys beteckning av sin *Walladmor* som ”a hoax”. Ruthven definierar fejkad litteratur som: ”any text whose actual provenance differs from what it is made out to be”. Men De Quinceys *Walladmor* utger sig inte för att vara något annat än den är. Det finns inget bedrägeri inblandat. Så vad lägger De Quincey i termen ”hoax”? Ett förslag är att hans användning av ”hoax” även täcker skämt utan bedrägliga inslag, vilket skulle placera både den tyska och den engelska *Walladmor* i samma breda kategori. Men det motsägs av hans bruk av termen i förordet till sin *Walladmor*. Där upplyser han tyskarna om att de inte är de enda som kan konsten att bluffa. De ska inte hålla det för uteslutet att det till Tyskland endera dagen anländer en ”Post-Wagen” med postuma verk av Kant.

32. Thomas De Quincey, *De Quincey's writings: Literary Reminiscences Vol I*, Boston, 1851, s. 140.

I won't swear but I shall make up such a parcel myself: and, if I should, I bet you anything you choose that I hoax the great Bavarian Professor with a treatise on the "Categorical Imperative", and "The Last Words of Mr. Kant on Transcendental Apperception. - Look about you, therefore, my gay fellows in Germany, for if I live, you shall not have all the hoaxing to yourselves.³³

Här tycks det som om De Quincey inte räknar sin *Walladmor* som en bluff. Så hur ska det tidigare nämnda uttalandet där han säger sig med denna översättning ha utfört "a second hoax" förstås? Troligen menar De Quincey att han insåg att han var på väg att göra, i princip, samma sak som Häring. Det vill säga låta publicera en text under den falska förespeglingen att den var en översättning av en redan existerande text. Hade boken gått ut i handeln som den engelska versionen av den tyska *Walladmor*, utan vidare kommentar, så hade det varit "a hoax". De Quincey anknyter, i för- och efterord, till den filosofiska frågan om personlig identitet. Via en parabel om ett par silkesstrumpor som under åren stoppas med ullgarn till dess de består helt av ull, funderar han över relationen mellan original och översättning. Hur mycket kan man ändra utan att det blir ett annat verk?

Resonemanget är visserligen ironiskt hållet och fullt av nationalistiska gliringar – i metafysiska spörsmål böjer sig England för den tyska expertisen och så vidare – men det finns också passager som vittnar om en uppriktig indignation (Scotts, och i förlängningen, den engelska litteraturens heder är utmanad), samt ett underliggande seriöst övervägande om vad han bör göra. "Metaphysical doubts fell upon me, and I came to fear that, if to a new beginning and a new catastrophe, I were to add a new middle, possibly there might come some evil-minded person who might say that I also was a hoaxer"³⁴ Trots att bekännelsen är påtagligt ironisk, som om inget kunde vara löjligare än metafysiska grubblerier, kan man konstatera att De Quincey valde att inte låta sin text publiceras som en trogen översättning. Förändringarna fick stå kvar, men ackompanjerade av en förhållandevis utförlig redogörelse för i vad dessa ändringar bestod.

33. De Quincey, *Walladmor*, 1825, s. xix.

34. De Quincey, *De Quincey's writings*, 1851, s. 149.

Förutom moraliska skrupler, vilket som förklaring kanske inte är fullt ut övertygande, så kan han ha valt denna lösning för den förnämliga möjligheten att i hånfulla ordalag säga Härings verk, och, icke att förglömma, koppla bristerna till den tyska kulturen. Oavsett orsaken så är poängen att det är tveksamt om De Quincey hade en intention att bluffa tillbaka, och att han helt säkert inte räknade utgivningen av sin ”översättning” som en bluff. De Quinceys *Walladmor* rymms inte ens i Ruthvens egen uttalat vida arbetsdefinition av fejkad litteratur: ”any text whose actual provenance differs from what it is made out to be.”

Den föregivna författaren

En fabriktionsakt inbegriper en via paratexterna medveten styrning av läsarens grundförutsättningar för att förstå verket. Man kan skilja mellan ett par olika element som kan föreges ha vissa egenskaper författaren vet att de inte har. Det kan gälla textens status som fiktionell eller dokumentär, dess ursprung i en viss historisk period eller geografiskt område, dess allvarliga eller parodiska syfte. Författarens namn spelar ofta men inte alltid en viktig roll i detta. Det element som främst intresserar oss här är författaridentiteten i dess mest elaborerade och fylliga version.

För att begreppsligt skilja den påhittade identitet som är avsedd att tas för verklig från dels heteronymen vilken inte är avsedd att tas för en verklig person och dels från pseudonymen som syftar till att hålla författarens identitet hemlig kan vi kalla den förra för *den föregivna författaren*. Med detta begrepp avses här den person – framställd med ett namn och tillhörande biografi – som avsiktligt och falskeligen påstås vara en specifik texts ursprungliga upphov. Förutom att särskilja olika former av detta fenomen genom att hänvisa till författarnas olika motiv så kan de enskilda fallen karakteriseras utifrån deras framträdelseform. Termen framträdelseform ska här förstås bokstavligen: det som framträder, som är möjligt att varsebli, till skillnad från den varseblivna härledda intentionen. I första hand framträder den föregivna författaren som text: som namn på titelbladet, som biografisk not i baksidestexten, som karakterisering i tidningsintervjuer, recensioner, artiklar, brev. Den föregivna författaren kan också framträda som bild: som fotografi, målad bild eller rörlig bild. Vidare som röst,

i telefon, radio och teve och på webben. Och slutligen som fysisk kropp vid offentliga framträdanden: uppläsningar, prisceremonier, signeringar, samt i intervjuer och andra mer personliga möten. I förhållande till verket kan i det här sammanhanget alla dessa former av framträdande beskrivas som paratextuella.

Dessa framträdelser är materialet utifrån vilket den föregivna författarens identitet bestäms. En sak som gör denna identitet intressant ur ett forskningsperspektiv är att skillnaden mellan den föregivna författarens identitet och den verkliga författarens identitet erbjuder en ovanlig möjlighet att studera hur receptionen av texter påverkas av läsarens föreställning om författaren. Det finns de som menar att de sällan eller aldrig läser med någon särskild föreställning om författaren. Detta förnekande kommer sig troligen av att ”föreställning” förstås som en medveten och detaljerad uppfattning om författarens personlighet, livshistoria och intention. Det är sant, den kan vara medveten och detaljerad, men oftare är den omedveten och fattig på nyanser. Vid läsningen av exempelvis en roman föreställer sig de flesta som ett absolut minimum, vill jag påstå, att texten i fråga är skriven av en vuxen person. Det är inte mycket, men det är tillräckligt för att påverka tolkning och värdering. Det är svårt att övertyga skeptikern om att han eller hon själv har omedvetna föreställningar om författarens identitet, man får nöja sig med att vädja till vars och ens erfarenhet av att någon gång ha blivit förvånad över att höra att författaren till en läst text är en helt annan än man trodde.

Den föregivna författaren beskriver den författaridentitet som påstås och/eller antas vara en texts upphov. Själva författaridentiteten har sin existens i paratexten och är alltså fristående från det verk som attribueras till den föregivna författaren. Däremot är betydelsen av den föregivna författaren nära sammanbunden med det aktuella verkets tematik, form och publiceringssammanhang. Det innebär att det inte på ett generellt plan går att säga vilka identitetsfaktorer som väsentligen påverkar tolkningen eftersom det beror på relationen mellan den föregivna författarens identitet och det specifika verket och den situation där det presenteras, samt på diskrepansen mellan den föregivna författaren och den verkliga.

Betydelsen av den föregivna författaren när ett verk som betraktas som en fabrikation beror således dels på den identitet som föregivits och dels

på hur denna skiljer sig från den verkliga författarens identitet (så som denna i sin tur framställs i paratexterna), samt på vilket sätt skillnaden dem emellan är relevant för den aktuella texten.

JT LeRoy

Enligt den officiella historien var Jeremy Terminator LeRoy en före detta barnprostituerad missbrukare som vid sexton (eller femton eller fjorton, uppgifterna varierade) års ålder räddats från gatan av socialarbetaren Emily Fraiser och psykoterapeuten Terrence Owen. Uppmuntrad av Owen började han i terapeutiskt syfte skriva ned sina upplevelser. LeRoy skrev om sin kringflackande tillvaro med sin prostituerade mor, en mor som var fjorton när hon fick Jeremy och som vid arton hämtade honom från den fosterfamilj där han placerats för att sedan rutinmässigt överge honom när hon träffade nya män. Han skrev om hur männen, lika rutinmässigt, förgrep sig på honom och om hur han själv kom att sälja sig utklädd till flicka. Han skildrade miljön hos de religiösa morföräldrarna där hans synd skrubbades bort med klorin eller begrundades inlåst i en kubikmeter stor bur i källaren. Skrivandet utvecklades snart till ett författarskap och LeRoys noveller publicerades i tidskrifter och antologier. Några år senare kom genombrottet med romanen *Sarah* (2000), vilken följdes av novellsamlingen *The Heart Is Deceitful Above All Things* (2001) och kortromanen *Harold's End* (2004).³⁵

LeRoy var den queera, övercoola, patologiskt blyga celebriteten som på ett märkligt sätt passade in överallt. Han porträtterades i *Vanity Fair* med en intervju av Tom Waits och foto av Mary Ellen Mark, samtidigt som han skrev resereportage för den seriösa journalistikens flaggskepp *New York Times*. Filmatiseringar planerades av Gus van Sant (*Sarah*) och Asia Argento (*The Heart*). Han syntes på mingelbilder med Winona Ryder, brevväxlade med Billy Corgan, fick kollegiala råd av Mikael Stipe – någon gång måste man helt enkelt sluta svara på beundrabrev. Madonna läste *Sarah*

35. JT LeRoy, *Sarah*, London: Bloomsbury, 2000; *The Heart Is Deceitful Above All Things*, London: Bloomsbury 2001; *Harold's End*, San Francisco: Last Gap, 2004.

och skickade en trave kabbalaböcker, rockbandet Garbage skrev en låt om honom ("Cherry Lips") och i *Rolling Stone* berättade Bono att han för tillfället läste Nya Testamentet – och *The Heart* ("It's blowing my mind"). Med Bourdieu kunde man säga att LeRoy under ett par år var en författare med ett osedvanligt starkt (populär)kulturellt kapital inom film- och musikvärlden. JT LeRoys framgångssaga lät underförstå att i USA uteslöt inte ens de mest fasansfulla uppväxtvillkor litterär förmåga och en lysande plats i kändishimlen. Detta var nu inte sant.

När bilden av författarskapet Jeremy Terminator LeRoy ersattes av en fyrtioårig kvinna med medelklassbakgrund vid namn Laura Albert vidgades tolkningshorisonten. Vissa menade att fallet JT LeRoy avslöjade vår kulturs sjuka kändisfixering och allmänhetens blinda sug efter sanna eländesskildringar. Andra invände att det stora ståhejet kring bluffen var oomtvärat: eftersom böckerna var utgivna som fiktion spelade det ju ingen roll vem som hållit i pennan.

Åter andra kände ett obehag inför Alberts rollspel vilket kunde tolkas som en cynisk lek med sexuellt utnyttjade ungdomars behov av en förebild. Dessutom, menade bland annat en talesperson för nätverket *transkids*, var förebilden i sig usel. JT LeRoy hade för dem hela tiden framstått som en stereotyp långt ifrån att fånga något väsentligt i transbarns verkliga livssituation och identitetsproblematik. Tanken att "JT LeRoy" var verket, och att Albert borde betraktas som en performancekonstnär av warholisk kaliber fördes också fram.

Stephen Beachy, skribenten som avslöjade LeRoys identitet, menar att vad som i grunden står på spel är inget mindre än USA:s självbild. Frågan är om USA är ett land där vem som helst, med framåtanda och talang, kan nå framgång eller om det är ett land där framgångsmyter diktas ihop och säljs till en, alltför mottaglig, publik:

And perhaps no other culture has valued the contrived happy ending as much as ours. For all its abuse and kinky sex, the JT story is really just another heartwarming rags-to-riches tale for the punk generation. But what if America isn't really the sort of place where a street urchin can charm his way to the top, through diligence and talent; what if instead it's

the sort of place where heartwarming stories of abused children who triumph through adversity are made up and marketed?³⁶

Stephen Burt, professor i engelsk litteratur, är inne på en närbesläktad linje. Burt hade undervisat på *Sarah* i tron att LeRoy var verklig. Men, hävdar han, han och studenterna lade tonvikten just vid hur väl de exceptionella elementen passade in i en högst traditionell plot. ”If not for all the sex, and all the drugs, *Sarah* would feel like a book aimed at teens: well-crafted, inventive, and just slightly more believable than *Harry Potter*.”³⁷ I Burts ögon påverkar inte den nya författaren betydelsen hos *Sarah*, det är bara läsningen av den som ren fiktion som blir mer markerad. ”If you believe this story, Albert implies, you must be so hungry for traumatic memoir that you’ll believe anything.”

När LeRoy avslöjas som en föregiven författare flyttas uppmärksamheten från *Sarah* som en roman som rör psykologiska teman till vad fallet JT LeRoy säger om samhället i stort. Det som tidigare var en roman om vuxenblivande, om relationen mellan son och mor och om förmågan att se förstående även på de mest moraliskt förtappade blir nu ett tecken på vilken sorts berättelser som är medialt och kommersiellt gångbara.

Romanen *Sarah*

Reaktionerna på *Sarah* som en litterär fabrikation hänger på jämförelsen mellan tre berättelser: paratextens berättelse om dels den föregivna författaren JT LeRoy, dels den faktiska författaren Laura Albert, samt romanen *Sarahs* skildring av sin protagonist. Den senare, berättelsen i *Sarah*, är i grova drag följande:

Romanens namnlösa huvudperson och berättare, en pojke som strax ska fylla tretton, bor tillsammans med sin prostituerade mor Sarah i ett motellrum vid lastbilshaket Doves Diner, navet för hallicken Glads vittomta-

36. Stephen Beachy, ”Who is the Real JT LeRoy? – A search for the true identity of a great literary hustler”, *New York Magazine*, 2005-10-10.

37. Stephen Burt, ”*Sarah’s* Antidote – Is the J.T. Leroy scandal what you think it is?”, *Slate*, 2007-06-27. Hämtad 2016-03-08 <http://www.slate.com/id/2169125/pagenum/all/>

lade och högt skattade verksamhet. Historien tar sin början när pojken blir kallad till Glad för att upptas i dennes stall av sexarbetare. Han tror och hoppas att han ska anlitas som kille, en förhoppning hans mor med rätta skrattar åt. Att Glad sätter honom i arbete som tjej är emellertid en besvikelse han snabbt förlikar sig med, stolt som han är över att äntligen upptas som fullvärdig medlem. Glad ger honom namnet Cherry Vanilla, men av misstag råkar pojken vid sitt första jobb kalla sig Sarah. (I det fortsatta kallar jag pojken Sarah.)

Strax därefter uppstår en allvarlig brytning mellan Sarah och hans mor. Orsaken är att han har nämnt att hon är just hans mor, ett förhållande som inte har varit känt på Doves Diner. Modern chockas svårt och blir sängliggande, och Sarah upplever att hela lägret lägger skulden på honom. Glads försäkran, att även om det är en mycket allvarlig sak att beskylla någon för att vara ens mor så kommer fiendligheten säkert att gå över med tiden, är inte mycket till tröst för Sarah som istället bestämmer sig för att bevisa att han inte är den hänsynslösa skurk alla tror genom att bli "the best lot lizard ever", tidernas bästa truckerödla.³⁸

Saraha utveckling inom yrket bromsas emellertid av att Glad, med hänvisning till Saraha's ålder, inte låter honom ta fler än två kunder per kväll. Han inser att han måste ta ett eget initiativ och smyger iväg till Holy Jack's, ett lastbilshak berömt för att ha det förnämsta exemplaret av truckerödlornas skyddshelgon, jackalopen. (Ett mytologiskt djur som enklast beskrivs som en stor hare med renhorn.) Truckerödlorna vallfärdar dit för att välsignas av det uppstoppade djuret. Sarah hoppas att jackalopens kraft ska hjälpa honom att utveckla det sjätte sinne med vilket en ödla kan avläsa kundens outtalade önskningar. På Holy Jack's kommer han i samspråk med Pooh, en annan ung tillbedjare, som introducerar honom för sin hallick Le Loup: "the roughest, toughest pimp in all of West Virginia".³⁹

Väl ankommen till Le Loups hak Three Crutches leder en rad omständigheter till att Sarah tas för en inkarnation av gamla testamentets Sara. Le Loup är visserligen skeptisk men eftersom det avgörande är vad folk tror,

38. LeRoy, *Sarah*, s. 23. "Lot lizards": benämning på prostituerade som arbetar på rastplatser utmed motorvägarna, och som främst har långtradarchaufförer som kunder. Den svenska översättningen har "truckerödlor".

39. Ibid., s. 29. "Le Loup", franska för "Vargen".

inte vad som är sant, så installerar han Sarah som ett helgon i en för ändamålet ombyggd lada, inredd med rosa plysch och 3D-affischer av Johannes Paulus II. Till en början köar långtradarchaufförerna för att knäböja vid heliga Sarahs bädd och pengarna strömmar in i kollekten. Chaufförernas intresse minskar dock när välsignelsen inte verkar ha den önskade effekten. Tvärtom tycks de oftare än förut få sina körjournaler kontrollerade.

Efter ett misslyckat flyktförsök förändras Sarahs ställning radikalt. Flykten planerades av en allt mer avundsjuk Pooh (både rival och inte helt tillförlitlig vän) och Lymon, ställets ångestridna pedofil, tillika Sarahs mest hängivna beundrare. Allt går som planerat fram till det ögonblick då Lymon klär av Sarah och upptäcker att ”hon” egentligen är en pojke. Lymon rusar skräckslagen in på Three Crutches med avslöjandet att Sarah inte är ett helgon utan en manifestation av Satan. Upptäckten att Sarah är en pojke, hans flyktförsök samt det faktum att han inte längre drar in några pengar som helgon gör att Le Loup förpassar honom till den lägsta kretsen, de billigaste manliga hororna som huserar i lägrets utkant.

Där går det snabbt utför med Sarah (som nu går under namnet Sam). Torskarna är inte bara brutala utan också snåla och Sarah bedövar sig med sprit och lösningsmedel. Efter några månader dyker Pooh upp med ett meddelande: Glad har blivit informerad om situationen och planerar en fritagning, Sarah ska bara ligga lågt och vänta. Medan tiden går utan några tecken från Glad pendlar Sarah mellan hopp och förtvivlan och först när han slutligen fullständigt gett upp hoppet kommer Glads utsända medhjälpare. Hemresan utformar sig till en actionladdad och vådlig biljakt med skottväxlingar och välformulerade förolämpningar.

Hemma på Doves Diner finner Sarah att hans mor återigen gett sig av, denna gång för att söka lyckan i Hollywood. Ingen vet när eller om hon kommer tillbaka. Historien avslutas med att Glad beklagar att han inte kan låta Sarah återinträda i tjänst eftersom han är en helt annan sorts truckeröddla nu. ”It’s not gonna work’ – he looks at his shoes – ’you working for me. [...] You can stay with me for as long as you like, though.”⁴⁰

40. Ibid., s. 166.

Den svenska receptionen av JT LeRoys *Sarah*

Den svenska kritikerkåren var enig: Sarah är en enastående roman. ”Romanen liknar inget annat jag läst”, skriver Eva Johansson i SvD.⁴¹ Historien som tar form i denna ”högst märklig[a] roman” menar Martin Aagård i AB, ”liknar ingenting [av det] man förväntat sig”.⁴² Jonas Thente slår i DN fast att ”JT LeRoys roman är av den sort man får svårt att släppa”.⁴³ Ola Wihlke i SkD är av samma åsikt: ”Sarah sträckläser man och när man gjort det vill man genast ha mer”.⁴⁴

Det positiva omdömet grundades framförallt på två saker. För det första för att berättelsen var en autentisk skildring av en verklighet som de flesta av oss är obekanta med. För det andra för att författaren hade lyckats förvandla sina upplevelser av denna verklighet till en fantastisk (både i betydelsen icke-realistisk och som värdeomdöme) och spännande fiktionsberättelse. Flera recensenter påtalar problemet med att värdera ett fiktionsverk som utger sig för att ligga nära författarens livshistoria. Särskilt när det rör sig om känsliga ämnen som sexuella övergrepp på barn. Samtidigt erkänner alla, indirekt eller direkt, att i vissa fall så går författarens biografi helt enkelt inte att bortse ifrån. Resultatet blir att recensenterna (1) ger en sammanfattning av LeRoys livshistoria, (2) vittnar om hur emotionellt påverkade de blir av vetskapen att romanen har verklighetsbakgrund, och (3) argumenterar för att *Sarah* är ett originellt och litterärt högstående verk i egen rätt.

Att (2) och (3) samtidigt anges som värderingsgrunder leder till frågan om vad är det som får kritiker att bedöma en roman som en lysande fiktionsberättelse samtidigt som de är fullt medvetna om att deras respons är starkt påverkad av den jämförelse de gjort mellan historien i romanen och författarens biografi? Det är möjligt att invända att det inte finns någon motsättning här, att det är legitimt och naturligt att låta ens kunskap om

41. Eva Johansson, ”Ett barndomshelvet fullt av änglar”, *Svenska Dagbladet*, 2001-12-04.

42. Martin Aagård, ”Ett främmande Amerika vid motorvägarna”, *Arbetsbladet*, 2002-03-05.

43. Jonas Thente, ”Resa till West Virginias utmarker”, *Dagens Nyheter*, 2001-12-17.

44. Ola Wihlke, ”Sökande efter identitet”, *Skånska Dagbladet*, 2002-01-13.

fiktionens verklighetsbakgrund bli en del av den kunskapsfond som man bedömer verkets litterära meriter gentemot. I det här fallet är det emellertid recensenterna själva som framställer det som ett problem. Enligt dem är det ett svårhanterligt dilemma. Och man kan inte säga att de löser det, exempelvis genom att ge romanen i sig ett högt betyg för att sedan som ett ytterligare och oberoende skäl till varför vi bör läsa boken anföra dess verklighetsbakgrund. Deras argument för romanens litterära värde refererar i slutändan till *relationen* mellan romanen och författarens biografi. Ett annat sätt att uttrycka det är att *Sarah* bedöms som originell för att den bryter mot de genreförväntningar som skapats av paratextens författare. Med LeRoys lidandehistoria som fond ställer recensenterna in sig på att *Sarah* är en bekännelseroman vars främsta syfte är att väcka medlidande med författaren och indignation över att sådana här övergrepp kan tillåtas ske, medan den andra aspekten av LeRoys mediabild – den skygga och androgyna kultpersonen som haussas i musik- och modemagasin snarare än begrundas på kultursidorna – väcker misstanken att författaren och hans bok bara är ett populärkulturellt fenomen (med den ytlighet och stereotypisering det implicerar) som har litet med utmanande och sofistikerad litteratur att göra.

Värdet ligger inte i att *Sarah* sanningsenligt återberättar författarens exceptionella liv utan i att den gör *någoting annat*. Denna underliggande logik är mer eller mindre explicit uttalad i samtliga svenska recensioner. Jonas Thente är den som striktast håller isär författarens biografi och romanens berättelse. I sitt referat av romanens handling är han noga med att undvika formuleringar som kan tolkas som att författaren skildrar sitt eget liv. Att han läser den mot bakgrund av det som presenterats om JT LeRoys liv är emellertid klart. Han inleder med vad han ursäktande kallar ”torra fakta” vilka består av uppgifter om författarens ålder, romanens status som ”till viss del självbiografisk” samt ett omnämnande av den planerade filmatiseringen av Gus van Sant. Dessa fakta, menar Thente, gör att det ”låter som om vi hade att göra med en rejäl *kultroman* – ursäktat gäspningen – enligt sedvanliga pr-formulär, inte sant?”

Men farhågorna bekräftas inte. Istället för att ”kryta fram fänflabb via fiktiva liv som så många konsumenter som möjligt kan känna igen sig i [så följer LeRoy] snarare ett ädlare och mer givande uppdrag: att berätta om

motsatsen till vanliga liv, och desutom på ett sätt som förvandlar det unika till något generellt”. Thente förväntar sig visserligen inte en sentimental bekännelseroman utan en lite vardagstogig berättelse som spelar på en lättköpt och ytlig identifikation, men hans uppställda dikotomi bygger i likhet med bekännelslitteraturens autenticitetskrav på att LeRoy är äkta vara. Den befarade kultromanen karakteriseras som beräkande, ytlig och fiktiv, medan *Sarah* visar sig vara skriven med ädla motiv, skildra unika liv, och utifrån en outsiderposition säga något väsentligt och allmängiltigt om människan.

Eva Johansson tar sig ”med viss bävan” an JT LeRoy. Skälet är att hon ogillar bekännelselitteratur, en genre om vilken hon skriver: ”I sina värsta former kan den få mig att känna mig som en solkig voyeur, en motvillig bärare av oombedda förtroenden.” *Sarah* finner hon vara någonting helt annat. ”LeRoy förvandlar sin lidandehistoria till saga och äventyr, och det på ett språk som är lekfullt, humoristiskt och vackert. [...] Att författaren var tonåring när den skrevs är ett litet mirakel i sig.”

Här är två centrala värdekriterier explicit uttalade. Det stora glappet mellan författarens biografi och romanens berättelse, samt författarens unga ålder.

Även Ola Wihlke uttrycker det tydligt:

Men mer än någonting annat är Sarah häpnadsväckande bra litteratur, det självbiografiska stoffet har LeRoy med förvånansvärd auktoritet förvandlat till en barock och brutal, vacker och svart humoristisk berättelse med lätt surrealistiska drag om vuxenblivandet, sökandet efter identitet och kärlek.

Nyckelorden är ”häpnadsväckande”, ”förvandlat” och ”förvånansvärd”, positiva värdeord vilka utgår från uppfattningen om författarens ålder och livshistoria, samt kritikerns genreförväntning. LeRoys litterära auktoritet är förvånansvärd mot bakgrund av hans unga ålder (vad annars?). Omdömet att *Sarah* är häpnadsväckande bra litteratur är rimligen motiverat av en jämförelse med den typiska bekännelselitteraturens litterära kvaliteter. Slutligen är Wihlke liksom Johansson framförallt imponerad av hur LeRoy förvandlat sitt liv till en fantastisk berättelse. (*The Heart* som har en betydligt mer realistisk stil mottogs också med ett visst förbehåll.)

Recensionerna uttrycker tydligt en uppskattning av att *Sarah* inte var bunden vid verkligheten. Varför romanens icke-realism var frigörande är däremot inte direkt uttalat. Förutom att det gör att läsaren slipper en olustig voyeurroll kan man tänka sig ett par djupare liggande orsaker. För det första var *Sarah* en exemplarisk illustration av litteraturens kraft. LeRoy hade framgångsrikt bearbetade sitt trauma genom att i fiktionens form återberätta sin historia. Det tycktes bekräfta den skrivandets helande förmåga som många vill tro på men som det är så svårt att finna belägg för. För det andra, vilket är än mer anmärkningsvärt, gjorde resultatet av detta terapeutiska skrivande läsarna upplyfta snarare än betryckta. Uttråkade blev de definitivt inte. *Sarah* var en bladvändare och en läsfest. Och eftersom berättelsen uttryckligen var skriven för att närma sig traumat, inte distansera sig från det, så kunde varken författare eller läsare misstänkas för eskapism. Med hjälp av den föregivna författaren JT LeRoy lyckades Laura Albert presentera *Sarah* som en roman som kombinerade ämnet barnprostitution med den njutning som ligger i underhållningsromanens fantasifykt utan att förlora den bistra verklighetsbakgrunden ur sikte. För det tredje talade skillnaden mellan den historia man kände till om LeRoy och den som berättades i hans böcker för att han var en författare, en riktig författare i ordets värdeladdade betydelse, och inte bara en person som nedtecknade sina extraordinära erfarenheter.

Tolkningarna och värderingarna är i olika grad baserade på en biografisk läsning. Thentes recension tillhör de mest icke-biografiska, medan Johanssons tillhör de som starkast betonar det biografiska. Hon betecknar LeRoys romaner som ”starkt självbiografiskt färgade böcker” vilka skildrar ”en barndom så fasansfull att allt annat bleknar i jämförelse, en uppväxt där misshandel, övergrepp, droger, sprit, prostitution och religiös fanatism är norm och vardag”. Utifrån premissen att författaren har dessa erfarenheter följer ett visst obehag vid att värdera skildringarnas litterära kvaliteter. Eller med Johanssons underdrift: ”Att recensera en sådan här bok är inte helt lätt.”

De identitetskomponenter Johansson otvetydigt tillskriver LeRoys är kön, ålder och nationalitet: han är en ung amerikansk man. Av dessa är det främst LeRoys ålder som har en direkt värderingsgrundande betydelse. ”Att författaren var tonåring när [*Sarah*] skrevs är ett litet mirakel i sig.”

När de gäller prostitutionen, drogerna och övergreppen uttrycker sig Johansson med ett visst förbehåll. Om *Sarah* skriver hon att "[d]et är en märklig värld av sexualitet, magi och religiositet LeRoy frammanar, en värld som trots sin mytiska framtoning *troligtvis inte ligger alltför långt* ifrån den sjaskiga sydstatsverklighet den bygger på [...] LeRoy *förvandlar* sin lidandehistoria till saga och äventyr". (Min kursivering) Om *The Heart* skriver hon att LeRoy "*förvandlar* [...] sina minnesbilder från barndomen till novellistiska historier berättade i jagform". (min kursivering) Formuleringarna är både ett erkännande av berättelsernas fikcionalitet och en anvisning om att hon läst dem biografiskt. Johanssons höga värdering är baserad på bägge elementen, på kombinationen av verklighetsbakgrund och fikcionalitet. Vore de bara en samvetsgrann bekännelse skulle hon som läsare känna sig som en "solkgig voyeur". Den smala remsan av osäkerheten om vad som skiljer verklighetens från fiktionens LeRoy är i slutändan det som räddar Johansson från att enbart vara en bekännelses motvilliga adressat. "Jag försöker intala mig att JT LeRoy överdrivit och gjort sin barndom ännu vidrigare än den faktiskt var. Alternativet är helt enkelt för plågsamt."

För Johansson har *Sarah* och *Hjärtat är bedrägligast av allt* värde för att (i) de skildrar förhållanden vilka sällan skildras (ii) har en stark emotionell verkan på läsaren (iii) skrivandet av dem räddade författaren från undergång (iv) de är originella (v) de har språkliga kvaliteter (vi) författaren är så ung (vii) författaren har lyckats omvandla sin levda erfarenhet till livsbejakande fiktion.

Underliggande värderingskriterier i receptionen av *Sarah*

När kritikerna ställdes inför att värdera *Sarah* och *The Heart* oroades de, med tanke på vad de visste om författaren och dennes historia och mediala framtoning, för att romanen skulle vara ett stycke dålig litteratur. Den vore av låg litterär kvalitet om den enbart var en bekännelse eller alternativt om den bara spelade på ytlig identifiering. De skäl som angavs för att den skulle kunna vara dålig och de skäl som angavs för att den faktiskt var bra kan förstås som baserade på en underliggande generell distinktion mellan texter med konstnärlig halt och texter som, även om de kan ha andra för-

tjänster, inte är konst. Man kan alltså i recensionerna se en syn på litteratur som någonting annat än såväl vittnesbörd/bekännelse som underhållning. Ett förslag på vad som karakteriserar konst, och som kan jämföras med de uttalade värderingskriterierna i recensionerna av *Sarah* och *The Heart*, formuleras av R.G. Collingwood i *The Principles of Art* (1938). Enligt Collingwood är konst emotioner uttryckta i ett visst medium, och detta uttryck är väsentligen en kreativ respons på en problematisk situation. Impulsen att skapa konst kommer från upplevelsen av att befinna sig i ett partikulärt emotionellt tillstånd som är svårgripbart och problematiskt och som för att förstås behöver ges en manifest form.

When a man is said to express emotion, what is being said comes to this. At first, he is conscious of having an emotion, but not conscious of what this emotion is. All he is conscious of is a perturbation or excitement, which he feels going on within him, but of whose nature he is ignorant. While in this state, all he can say about his emotion is: 'I feel . . . I don't know what I feel.' From this helpless and oppressed condition he extricates himself by doing something which we call expressing himself.⁴⁵

Ett litterärt verk är enligt detta synsätt ett resultat av ett personligt uttrycksbehov (författarens behov av att göra sina känslor klara för sig själv) snarare än ett sätt att till andra förmedla en uppfattning (om exempelvis personliga, historiska eller politiska förlopp) eller väcka specifika känslor (som begär efter en viss produkt eller sympati/antipati för en viss politiker eller ideologi). Collingwood kontrasterar konst mot å ena sidan underhållning och å andra sidan magi. Underhållning och magi har det gemensamt att de består i en mekanisk framställning av artefakter i syfte att framkalla specifika responser hos läsaren (eller lyssnaren, åskådaren). I skapandet av sådana verk används färdiga tekniker för att framkalla på förhand kalkyletrade responser, i synnerhet emotionella sådana.

Om vi jämför recensenternas farhågor inför LeRoys romaner med Collingwoods distinktioner så skulle trauma- och bekännelselitteraturen som LeRoy befarades tillhöra inte vara egentlig litteratur eftersom den primärt

45. R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, 1958 (1938), s. 109.

fyller ett meddelelsebehov. Distinktionen mellan meddelelse och uttryck illustrerar Collingwood med att påminna om att utsagan ”jag är arg” inte uttrycker ilska utan enbart informerar adressaten om avsändarens känslotillstånd. Om kärnan i bekännelselitteraturen ligger i att till andra förmedla självupplevda erfarenheter av systematiska övergrepp så beror den enskilda bekännelsens status som konst inte på ämnet (övergreppen) utan på om förmedlandet sker i form av ett uttryck eller genom att offret blott informerar om vad han eller hon varit utsatt för. Den negativa klang ”bekännelselitteratur” har beror troligen på att termen oftast används för att beteckna de fall där författaren berättar *om* sina erfarenheter, medan de fall där författaren lyckats uttrycka sina erfarenheter kort och gott kategoriseras som ”litteratur”.⁴⁶ Frågan är då varför meddelelsen väcker en typ av olustkänslor som motiverar ett negativt omdöme medan uttrycket (för samma fruktansvärda erfarenhet) prisas som god litteratur. Möjligen kan det förklaras med att den emotionella responsen på texten har två olika objekt. Den negativa olustkänslan är en respons på berättaraktens (där en viss genans å offrets vägnar inte kan uteslutas) medan den positiva känslan av att läsningen är plågsam eller drabbande hänför sig till det berättade. Bekännelselitteraturens författare kräver uppmärksamhet utan att ge något tillbaka, medan litteraturen gör läsaren en erfarenhet och insikt rikare.

Kategorin ”kultroman”⁴⁷ skulle å sin sida vara underhållning och inte litteratur därför att den på ett kalkylerande sätt använder sig av enkla schabloner i syfte att skapa en ytlig identifikation. LeRoys romaner – i synnerhet *Sarah* – faller enligt recensenterna överraskande nog inte i någon av dessa

46. Collingwoods teori utesluter inte att verk som kan betecknas som bekännelse- eller vittneslitteratur inte också kan vara egentlig litteratur. Men om de kvalar in så är det på andra meriter. Man kan hävda att verk av till exempel Nelly Sachs eller Herta Müller visserligen har en vittnande funktion, men att den skapande drivkraften inte ligger i författarnas önskan att vittna utan i deras behov av att ge form åt ett psykiskt tillstånd som undflyr etablerade begrepp, som inte låter sig tydliggöras med mindre än ett litterärt konstverk.

47. Beteckningen ”kultroman” används naturligtvis på en mängd olika sätt. Här syftar det på den karaktärisering Thente gör. Martin Aagård introducerar i sina recensioner, fast i positiva ordalag, det angränsade begreppet ”rockskribentlitteratur”. ”Alltså en litteratur som ofta har sina första kritiker bland skribenter med järnkoll på populärkultur. Det handlar främst om amerikansk översatt prosa.” Aagård exemplifierar med Douglas Coupland, Bret Easton Ellis och Irvine Welsh.

kategorier, i alla fall inte om kategorierna förstås utifrån sina sämsta representanter: eländesskildringen som får Johansson att känna sig som en solkig voyeur, respektive den kultiga underhållningsromanen som får Thente att känna sig utsatt för ett billigt och tröttsamt manipulationsförsök.

Text och paratext

Frågan om varför LeRoy och hans romaner mottogs som de gjorde, och vad som förändras i förståelsen av romanerna när fabrikationshistorien blir känd, är betjänt av en så tydlig överblick som möjligt över vad vi talar om. Gérard Genettes distinktioner mellan text och paratext, och mellan paratextens olika former, kan bidra med begreppslig klarhet till en receptionscentrerad beskrivningen av fallet JT LeRoy.⁴⁸

Man kan närma sig problemet med den hos läsaren uppfattade författarens betydelse för tolkningen och värderingen av verket genom förstå det som en relation mellan paratext och text. Kontraktet mellan författare och läsare, som ser olika ut för exempelvis självbiografin och fiktionsberättelsen, kan likaledes förstås som en paratextuellt angiven läsart. Vidare hänger frågan om Albert är en bedragare eller konstnär nära samman med frågan om de intervjuer, telefonsamtal, e-postmeddelanden och offentliga uppläsningar som framställer LeRoy ska betraktas som ett verk, det vill säga en text, eller som en falsk paratext, eller kanske som en fiktiv paratext. Avslöjandet av Laura Albert kan ur detta perspektiv beskrivas som en förändring av paratexten. Den nya författarbilden är också den ett paratextuellt fenomen.

Den tidigare paratexten försvinner emellertid inte i och med detta. *Sarah* har nu istället en utökad paratext som består av både JT LeRoy och Laura Albert. Denna utökade paratext är det material som ligger till grund för läsningen av *Sarah* såsom en fabrikation. Vilken tolkning vi gör av *Sarah* såsom en fabrikation beror alltså till stor del på hur mycket, och vilka aspekter, av den totala paratexten vi har läst och lägger vikt vid. Paratexten kring *Sarah* är kort sagt osedvanligt komplex, fylld och betydelsefull.

48. Gérard Genette, *Paratexts: thresholds of interpretation*, New York: Cambridge University Press, 1997 (1987)

Genette tillhandahåller en vokabulär för att tala om det som påverkar läsaren som element av samma ontologiska slag. Läsaren möter texter, vilka förstås i relation till varandra som text och paratext. Ett sådant betraktelsesätt förpliktigar oss emellertid inte att omfatta tesen att allt är text. Världens ontologiska djup – skillnaden mellan människor och texter, händelser och berättelser om dessa händelser – sätts bara tillfälligtvis inom parentes. Det är inte fabrikationens trixande med relationen mellan olika texter som upprör (eller fascinerar). Vad som står på spel är förhållandet mellan text och det som inte är text: mellanmänniskliga förtroenden, psykologiska och sociala tillstånd och möjligheter.

Genette beskriver först paratexten som nödvändig för textens framträdande. Förutom att presentera texten i ordets vardagliga mening så utgör den också en förutsättning för textens existens; paratexten gör texten present – närvarande. Texten skulle inte finnas som entitet utan dessa omgivande texter som pekar på och ringar in och avgränsar texten. Utan paratexter skulle vi stå med ett odifferentierat hav av ord, utan skäl att betrakta vissa ordföljder, vissa anhopningar av satser, som texter. Detta initiala klagörande vill undanröja alla tankar på att paratexten skulle vara en historisk tillfällighet, och att det därför skulle kunna finnas texter utan paratext. Och detta gäller naturligtvis inte enbart skriven text. "[T]he sole fact of transcription – but equally, of oral transmission – brings to the ideality of the text some degree of materialization, graphic or phonic, which [...] may induce paratextual effects."⁴⁹

Genette skiljer först mellan inre och yttre paratext: *peritexten* befinner sig i omedelbar anslutning till texten, exempelvis titel, författarnamn, kapitelrubriker, noter och förord, medan *epitexten* befinner sig på längre avstånd. Epitexten delas in i två underkategorier: den offentliga epitexten som bland annat kan bestå av intervjuer, recensioner och avhandlingar, och den privata epitexten: författarens privata brev, korrespondens med förlaget, muntliga yttranden till vänner och kolleger etcetera.

JT LeRoy är en karaktär som framträder genom textens, peritextens och epitextens samverkan. Peritexten är den magraste av de tre. Författarupplysningen i den brittiska förstautgåvan av *Sarah* (2000) säger enbart att han

49. Genette, *Paratexts*, s. 3.

bor i Kalifornien och att han skriver för diverse tidskrifter. *The Heart* (2001) är försedd med en nästan identisk författarnot, men här förekommer även formuleringen ”autobiographical stories” i baksidestextens beskrivning. Båda utgåvorna pryds därtill med ett författarporträtt, ett fotografi av en ung man, uppskattningsvis i sina sena tonår. Peritexten till *The Heart* öppnar därmed, trots sin knapphändighet, helt klart för en trafik mellan epitext och text så att epitextens bild av författaren glider in i läsningen av texten, och så att romanberättelsen i sin tur påverkar föreställningen om författaren. Tolkningen av epitexten påverkas av tolkningen av texten, och vice versa.

Sarab's peritext förefaller inte lika självklart förbunden med texten, men de få upplysningar den ger stämmer in med såväl epitextens författare som romanens huvudperson – författarens kön, ålder och hemort – samtidigt som inga motstridiga uppgifter finns. De svenska utgåvor som ligger till grund för de recensioner som hänvisas till här är dessutom försedda med en något fylligare peritext.

Självbiografi och fiktion

Det finns en uppfattning som går ut på att om man är kritisk till vad Laura Albert gjort så förstår man inte skillnaden mellan självbiografi och fiktion. ”*Sarab* is a novel, not a memoir. It contains the same events, in the same order, no less “true” or “false” than they were before the hoax was exposed.”⁵⁰ Stephen Burt hänvisar här till den vanliga dikotomin. Antingen är romanen självbiografi eller fiktion, och om den är det senare är kategorierna ”sant” och ”falskt” inte tillämpbara. Detta borde alla veta, och om man ändå anklagar Albert för bedrägeri har man inte uppmärksammat frånvaron av etiketten ”självbiografi” på *Sarab*. Burt påtalar inte bara det självklara att händelseförloppet i romanen är detsamma som innan bluffen avslöjats utan även att detta är det enda som borde tillmätas någon betydelse.

50. Stephen Burt, ”*Sarab's* Antidote – Is the J.T. Leroy scandal what you think it is?” *Slate*, 2007-06-27. Hämtad 2009-10-28 <http://www.slate.com/id/2169125/pagenum/all/>

Jessica Andersson är inne på samma linje sin artikel ”Hjärnan bakom verket”:

Bör vi inte värna om den konstnärliga friheten, se den som ett andningshål i en vardag annars fylld av anpassningskrav och normer kring vad som är rätt och fel, sant och falskt; discipliner kring tingens verkliga namn och natur? En bra författare upprättar ett förtroendekontrakt med sina läsare och om det bryts är det inte konstigt att läsaren känner sig lurad och sviken. Men kontraktet borde inte styras av vad som sägs *om* verken, utan av verken i sig. Om författaren har förmåga att gestalta en upplevelse eller en känsla på ett övertygande sätt borde läsaren ge berättelsen sitt förtroende, oavsett om författaren eller förlaget hävdar att den är hämtad ur verkliga livet eller inte.⁵¹

Vad är det för syn på fiktion som framträder i Burts och Anderssons uttalanden? Att den bakgrund mot vilken fiktionsberättelsen framträder är oväsentlig? Att en text i sin helhet är antingen fiktion eller självbiografisk, och att det inte finns några gråzoner däremellan? Eller för att peka på det viktiga: menar de att det finns två läsarter, en fiktionell och en faktuell, och att dessa står i ett antingen-eller-förhållande till varandra? Att dessa två begrepp fångar något väsentligt om hur vi tolkar texter betyder inte att enskilda faktiska läsningar är renodlat fiktionella respektive faktuelle, att varenda sats och varenda dimension i ett fiktionsverk läses som om det vore hundra procent ”på låtsas”, eller som om en läsare av faktatext inte räknade med att den innehöll ett visst mått av acceptabel fikcionalisering – ett mått som inte kan fastställas generellt och på förhand utan som beror på den aktuella texten och det sammanhang den läses i.

Även om analysen av hur vi förstår texter helt riktigt slutar i två grundläggande hållningar – den fiktionella och den faktuelle – så utesluter det inte att många läsningar inbegriper en kombination av båda hållningarna. Det gäller i synnerhet de berättelser som uppfattas som ”roman med självbiografisk bakgrund”.

Anderssons tanke att vi skulle sluta kontrakt med berättelsen i sig och bortse från vad som sägs *om* den, innebär i Genettes termer att det både

51. Jessica Andersson, ”Hjärnan bakom verket”, *oo-tal*, 5:2008.

skulle vara möjligt och önskvärt och att bortse från paratexten. Låt oss för argumentets skull anta att det är möjligt. Är det då önskvärt? Uppmaningen kan tyckas lovvärd eftersom den utgår från *Sarah*, som vi nu vet är en fiktionsberättelse och som vi därför vill värdera på inre grunder. Men en tillämpning som skulle göra vårt emotionella gensvar på berättelsers *gestaltning* av mänskliga erfarenheter till enda värderingsgrund skulle få långtgående och olyckliga konsekvenser. Det skulle innebära att trovärdigheten hos vittnesmål, från till exempel Förintelsen och Hiroshima, skulle reduceras till en rent estetisk angelägenhet där vittnets förmåga att gestalta upplevelser så att vi känner igen dem blir viktigare än vår bedömning av vittnets uppriktighet. Särskilt ödesdigert skulle det bli i fall där vittnet har utsatts för övergrepp som, som vi säger, trotsar vår föreställningsförmåga. En av vittneslitteraturens funktioner är att med historisk fakticitet som argument göra oss medvetna om att *sådana här saker kan hända*. Det kan hända, inte för att det förefaller sannolikt, för att berättelsen i sig är övertygande, utan därför att det *har* hänt. Vissa berättelser förtjänar inte vårt förtroende för att de på ett övertygande sätt gestaltar erfarenheter utan för att de vittnar om dem.

Som grund för att avgöra vilka berättelser som man bör närma sig med denna sorts uppmärksamhet är paratexten oundgänglig – det finns inget annat sätt, och det vore olyckligt att göra det till en generell regel att inte ta någon hänsyn till förlagets eller författarens hävdande att berättelsen är hämtad ur det verkliga livet.

När man som Burt insisterar på att det är romanens händelseförlopp, och inget annat, som spelar roll blundar man för hur paratexten påverkar tolkningen av, och den emotionella och estetiska responsen på, detta händelseförlopp. Burt argumenterar som en rättshaverist när han hävdar att *Sarah* är fiktion och inte självbiografi eftersom det inte står ”memoir” på bokomslaget. Detta hävdades för övrigt redan när spekulationerna om att LeRoy kanske inte var den person det påstods tagit fart, men innan det blev känt att författaren var Albert. ”Drawn from life or not, Leroy’s work is labeled fiction”, konstaterar Choire Sicha i *Washington Post*.⁵² Paratexten är emellertid betydligt större än den explicit angivna genretillhörigheten och de sätt den fungerar som läsanvisning komplext och snårigt.

52. Choire Sicha, ”Of Mollusks and Men”, *The Washington Post*, 2005-01-30.

Pseudonymeffekt och garboeffekt

Matias Faldbakken gav under pseudonymen Abo Rasul ut *The Cocka Hola Company* (2001), en roman som utspelar sig i den norska porrbranschen.⁵³ Abo Rasul är intressant av den anledningen att författarens identitet avslöjades kort efter utgivningen, vilket gör att det finns recensioner skrivna både före och efter det blev känt vem som skrivit boken. Pseudonymeffekten yttrade sig i det här fallet, enligt en studie av Marianne Egerdal, bland annat i att recensionerna skrivna före – med författaren okänd – tenderade att göra en starkare koppling mellan berättare och författare.⁵⁴ Frågan om författarens identitet utgjorde en del av anmälningen av verket, och i något fall uttrycktes explicit en förmodan om att författaren var hemmastadd i den miljö som romanen skildrade. När Faldbakkens identitet blivit känd försvagades denna koppling och recensionerna höll sig mer strikt till att handla enbart om romanen – författaridentiteten föll bort som intressant och relevant faktor.

Motsvarande jämförelsestudie låter sig inte göras i fallet JT LeRoy. Eftersom avslöjandet kom först två år efter den sista (eller senaste) boken *Harold's End* och hela sex år efter *Sarah* saknas det recensioner skrivna med vetskapen att författaren är Laura Albert. Det finns således inte två grupper av texter om LeRøys romaner där författaridentiteten kan urskiljas som den enda särskiljande faktorn. Kommentarer och analyser skrivna i efterhand är inte av samma texttyp som recensionen, och därför tillkommer en mängd ytterligare faktorer vilket gör det svårt att göra en systematisk jämförelse. Men det är inte den viktigaste skillnaden. Även om det funnits recensioner skrivna alldeles efter avslöjandet så hade fallet LeRoy inte motsvarat fallet Rasul. LeRoy skiljer sig från Abo Rasul på en rad viktiga punkter.

Rasul var en uppenbar pseudonym, och den paratextuellt angivna identiteten begränsade sig till ”Abo Rasul (f. 1973) er debutant”. Eftersom Faldbakken är född 1973 och *The Cocka Hola Company* var hans debut som författare så uppstod heller ingen för denna roman väsentlig diskrepans

53. Abo Rasul, *The Cocka Hola Company* – Skandinavisk misantropi, Cappelen: Otta 2001.

54. Marianne Egerdal, ”Pseudonymer: motivering og fortolkning”, *bøymen* 2:2008.

mellan den angivna författaridentiteten och den faktiska. Enda skillnaden var namnet, vars arabiska klang ingen tog på allvar. Faldbakken har visserligen några specifika element i sin identitet som kunde varit väsentliga om romanens innehåll varit ett annat. Han är son till en känd författare, Knut Faldbakken, och han hade själv ett namn som konstnär. Om hans roman exempelvis innehållit ett kritiskt fadersporträtt, eller utspelat sig bakom kulisserna i den samtida norska konstvärlden – om det alltså rört sig om en annan text – då hade skillnaden mellan Faldbakkens identitet och den författaridentitet som kunde härledas från bokflikens magra biografi kunnat uppfattats som väsentlig. LeRoys romaner mottogs inledningsvis utan ifrågasättande av den författaridentitet som föregavs i form av kön, ålder och personhistoria, även om själva namnet förmodades vara antaget. (Det gick förvisso tidigt rykten om att författaren kanske var någon helt annan men de tycks ha spridit sig långsamt. Åtminstone antyder ingen av de svenska recensionerna och intervjuerna – med undantag för en sen anmälan av *Hjärtat är bedrägligast av allt* i *BLM*⁵⁵ – att LeRoy eventuellt var en fabrikation.)

LeRoy drog förvisso i likhet med den författare som håller sin identitet dold extra uppmärksamhet mot personen bakom verket, men det rörde sig inte om en pseudonymeffekt i Genettes mening. Det var snarare ett resultat av för mycket information (av ett visst slag) än en pseudonyms gåtfulla stumhet. Mellan läsaren och verket fanns en högljudd mediabild och påträngande biografi som i kombination med LeRoys tillbakadragenhet skapade en osäkerhet om och nyfikenhet på vem författaren egentligen var. Med ett lån från Johan Hilton som i detta avseende jämförde JT LeRoy med Greta Garbo kan vi kalla det dilemma denna situation försätter kritiker i för garboeffekten.⁵⁶

Många recensenter var uttalat medvetna om att bilden av författaren riskerade att inverka menligt på deras litterära omdömesförmåga, och de

55. Viktoria Jäderling, "Hjärtat är bedrägligast av allt", *BLM*, 1:2004. Jäderlings brasklapp förändrar emellertid inte den allmänna karaktäriseringen av den svenska receptionen. Hon följer mönstret genom att först avvisa att författarens identitet skulle vara av någon betydelse: "Skitsamma alltså vad som är självbiografi eller inte", för att sedan prisa romanen: "Kan inte minnas senast jag tyckte det var så angeläget att lyssna".

56. Johan Hilton, "JT LeRoy – ett möte med författarvärldens Garbo", *ETC*, 5:2002.

ansträngde sig för att bortse från den. I *New York Times* inleder Catherine Texier sin recension av *Sarah* med att påpeka att det då och då kommer böcker som oundvikligen väcker frågor: Vem är författaren? Vad gjorde honom till författare? Är boken självbiografisk? Är det en fantasi? JT LeRoys debutroman är enligt Texier en sådan. Hon frågar sig vidare om det spelar det någon roll att han är 20 år gammal, att han växte upp på landsbygden i West Virginia och sedan på Los Angeles gator, och att han började publicera sig vid 16, under pseudonymen Terminator. Hon konkluderar: "It does. And yet it shouldn't."⁵⁷

Om pseudonymeffekten bland annat innebär att författarbilden skapas med enbart berättaren som modell, så kan en av garboeffektens aspekter sägas vara det för kritikern medvetna dilemmat i att mot sin vilja se sitt litterära omdöme påverkat av paratextens författarbild.

Texier ger sig inte in på varför det inte borde spela någon roll, men då resten av recensionen koncentrerar sig på det som sker i romanens värld, får man anta att hon anser det som ett självskrivet ideal att text-externa omständigheter inte ska få påverka bedömningen av ett skönlitterärt verk. Ändå syns spår av dessa antaganden om författaren även i Texiers omdömen:

For a first novelist, J.T. LeRoy is astonishingly confident. His language turns the tawdriness of hustling into a world of lyrical and grotesque beauty, without losing any of its authenticity. One can clearly hear an Appalachian twang in his prose and, along with his gallows humor, the baroque religiosity of the South. In spite of Sarah's lack of sexual innocence, his language is always fresh, his soul never corrupt. His sweet and pure vision makes even the nastiest scenes bearable.

Observera pronominets glidning. I styckets inledning är det uttryckligen författarens språk som avses: "His language turns the tawdriness" syftar tillbaka på "J.T. LeRoy" i föregående sats. I den senare delen är det mera oklart. Trots att romanens berättare anförs i "[i]n spite of Sarah's lack of sexual innocence", så är det både grammatiskt och kontextuellt en öppen fråga om "his language is always fresh, his soul never corrupt" syftar på

57. Catherine Texier, "Lot Lizards", *New York Times*, 2000-05-07.

författarens språk och själ eller berättarens. Så vem är det Texier tillskriver en okorrumpad själ och ren obefläckad blick? Det går inte att avgöra. Eftersom dessa goda själsliga egenskaper visar sig i språkbruket, enligt Texiers resonemang, och eftersom det på grund av romanens obrutna förstapersonsperspektiv inte är möjligt att skilja författarens språk från berättarens, så glider karakteriseringen av romanfiguren Sarah ihop med en psykologisk karakterisering av författaren LeRoy.

Texier har inte gjort sig skyldig till ett naivt felslut. Tolkning och värdering av litteratur sker oundvikligen mot bakgrund av en förförståelse, och med den information som var tillgänglig så var det inte orimligt att läsa frånvaron av indignation, cynism och bitterhet hos Sarah som ett tecken på LeRoys attityd gentemot den värld han lämnat bakom sig. Romanen *Sarah* var ju LeRoys reaktion på det han utsatts för. Och den reaktionen bestod inte i den anklagelseakt man kunde förvänta sig av en person med hans upplevelser utan istället i en närmast ömsint skildring av ett gäng udda existenser i en parallellvärld där gott och ont bedöms efter delvis andra moraliska måttstockar än de gängse.

LeRoys vilja och förmåga att skapa en sådan fiktiv värld tydde på att han också hade förmågan att se försonande på sin verkliga mor och på de män som våldtagit och misshandlat honom. Detta var en uppfattning som Laura Albert uppmuntrade när hon intervjuades som LeRoy. (Det bör sägas att åtminstone en journalist påminde om att benägenheten att se goda sidor hos sina förövre är en vanlig försvarsmekanism.) Den upplösning av skillnaden mellan författare och romankaraktär som sker i det citerade stycket av Texiers recension illustrerar bara med vilket lätthet sammanvävningen av romanperson och författare i ett fall som detta sker även hos de som är klart medvetna om risken.

En annan variant av glidningen mellan text och person syns i Manu Seppärens intervju med LeRoy i GP hösten 2002.⁵⁸ Seppänen träffar LeRoy, spelad av Alberts svägerska Savannah Knoop, tillsammans med LeRoys väninna och resesällskap Emily Fraiser, spelad av Albert. Närvarande är också en representant för Alela böcker, LeRoys svenska förlag. Seppänen beskriver LeRoy som en tystlåten, fumlig och nervös tjugotvåring som

58. Manu Seppänen, "Skrivandet gav en plats i ljuset", *GP* 020812.

mest liknar ”en liten hes fågelunge”. Men han lyssnar uppmärksamt, noterar hon, och har humor och en skarp hjärna. ”Någonstans förstår man varför just han har överlevt. Mitt i all yttre bräcklighet finns en styrka och en begåvning i att omsätta upplevelserna i skrift.” Seppänens sätt att presentera sin karakterisering av LeRoy som stark och begåvad ger intrycket av att det är här och nu, i mötet öga mot öga, som denna insikt uppstår. Det är när hon befinner sig mittemot LeRoy – hör honom prata, läser hans kroppsspråk, ser hans blickar – när hon bakom det första intrycket av hjälplöshet upptäcker att LeRoy har mycket bra koll på den sociala situation som utspelar sig mellan reportern, den intervjuade, vänninnan, samt förlagets representant som LeRoys överlevnadsförmåga framstår i ett förklarar ljus. ”Han plockar upp minsta lilla grej och är socialt sensitiv bakom sminket, peruken och solglasögonen.” Detta omedierade intryck av LeRoy som en person med sund självdistans och social sensibilitet, ”[m]itt i all yttre bräcklighet finns en styrka”, kopplas i samma andetag ihop med en uppskattning av författarskapet LeRoy: ”och en begåvning i att omsätta upplevelserna i skrift”.

Vad ligger bakom denna till synes omedvetna övergång? Det finns ju inget sätt för en reporter att få egenskapen *litterärt begåvad* bekräftad i en intervju, endast det skrivna verket kan ligga till grund för bedömningen av en person som en god författare. Bevisföringen går här snarare från det andra hållet. Det är mötet med Savannahs gestaltning av LeRoy (Seppänens tolkning av epitexten) som bekräftar upplevelsen av romanernas autenticitet (den emotionella responsen på läsningen av texten). Det är inte bara så att hotellrummets LeRoy hade rätt ålder och utseende, att själva förekomsten av en kropp som säger att *jag* har skrivit detta styrkte berättelsen kring författaren, och därmed också romanens berättelse. Viktigare var, menar jag, att Savannahs förkroppsligande av LeRoy tillhandahöll ett särskilt slag av strukturell överensstämmelse.

På samma sätt som recensenternas värdering av *Sarah* byggde på spänningen mellan två berättelser, LeRoys biografi och romanhistorien, så ser Seppänen två LeRoy, den bräcklige och den starke. I båda fallen ligger LeRoys dragningskraft i den osäkerhet som skapas i spänningsfältet mellan två delvis motsägande bilder. Är personen LeRoy bräcklig eller stark? Var mellan LeRoys offentliga biografi och berättelsen i hans romaner ligger den

historiska sanningen? Läsningen av romanerna mot bakgrund av biografien, och mötet med författaren förstärker och utvidgar ömsesidigt detta spänningsfält, som nu blir allt svårare att lokalisera och därför glider ihop så att text tycks bekräfta person och vice versa. Den person i rummet (Emily/Albert) som faktiskt skrivit romanerna beskrivs intressant nog som LeRoys motsats, som påträngande och självupptagen på gränsen till asocial. ”[Emily] med det pockande behovet av att vara JT LeRoys taleskvinna märker inte att hon avbryter.” Vår nuvarande kunskap gör klagomålet ironiskt; om någon var LeRoys taleskvinna så var det Savannah.

Det hon ser hos LeRoy tar hon som en bekräftelse på att han är en begåvad författare, men denna tolkning av LeRoys beteende och karaktär görs utifrån premissen att LeRoy är en bra författare. Hon hade knappast dragit den slutsatsen utan förkunskapen att LeRoy har skrivit de romaner hon läst. Vi som vet att den intervjuade är Savannah i rollen som LeRoy ser andra förklaringar till det nervösa beteendet och till ögonkastet som hänvisar till Emilys ständiga avbrytande. Seppänen kommer till mötet med LeRoy med en förkunskap hämtad från sin läsning av LeRoys romaner och romanernas epitext. Tolkningen av LeRoys gester, blickar, uttalanden, görs mot bakgrund av denna förförståelse, hon försöker tolka det hon erfar i rummet så att det passar ihop med förförståelsen. Kombinationen av bräcklighet och styrka i LeRoys personlighet ser hon som en förklaring till att han överlevt, det vill säga hon tolkar det mot bakgrund av LeRoys biografi så som den framställt i epitexten. Att samma material också bekräftar LeRoys litterära förmåga baseras på läsningen av romanerna. Men som vi sett så baseras värderingen av romanerna i hög grad på LeRoys biografi, något som också finns i Seppänens formulering ”omsätta upplevelserna i skrift”. Egenskapen som gör LeRoy till en överlevare är samma egenskap som gör honom till en bra författare, och att vara en bra författare innebär i det här fallet att kunna göra litteratur av sina personliga erfarenheter.

Seppänens sätt att se både LeRoys biografi och romaner förklarade av de personliga egenskaper hon tolkar utifrån beteendet hos personen hon har framför sig – som varken är den överlevare hon tror, skrivit de texter hon tror eller har de erfarenheter hon tror – beror på att de förväntningar hon har med sig är formade av romanen och biografien, av texten och

epitexten, i kombination. Sammanvävningen av person och verk sker inte bara vid läsningen av verket – där berättaren förväxlas med författaren – utan också i mötet med personen, där dennes beteende tolkas i enlighet med den författare som härleds från texten.

Den utökade paratexten: Laura Albert *och* JT LeRoy

Om spänningen mellan LeRois historia och historien i LeRois romaner är en av de viktigare faktorerna i värderingen av författarskapet JT LeRoy utifrån den påbjudna läsarten, så framstår det som odiskutabelt att ersättningen av LeRoy med Laura Albert kommer påverka värderingen av romanerna trots att det rör sig om samma texter. Även mellan Alberts historia och historien i romanerna föreligger en diskrepans, men eftersom det ena av de två elementet är utbytt så blir också relationen dem emellan en annan. Att anamma den korrekta läsarten innebär alltså att läsa *Sarah* som Alberts fiktionsberättelse, att låta Alberts identitet och biografi utgöra den bakgrund vars grad av relevans för romanen får övervägas. Man skulle alltså stryka LeRoy och sätta in Albert och se vad som händer med texten. Är den lika överraskande? Vilka genrer är nu relevanta? Präglas berättandet fortfarande av en förvånansvärd auktoritet? Är rösten verkligen ren och oskuldsfull?

Att läsa *Sarah* med den korrekta läsarten är emellertid svårt. Redan när man ställer dessa frågor till texten så är man i färd med att jämföra Alberts text med LeRois text, och därmed på väg från den korrekta läsarten till en läsning av *Sarah* såsom en fabrikation. För att helt och fullt gå in i den korrekta läsarten krävs att man inte vet om att LeRoy en gång föregavs vara en verklig person, eller att man glömmer av hela affären, vilket synes högst osannolikt. Man kan emellertid, som en slags simulering av den korrekta läsarten, sätta LeRoy inom parentes och läsa *Sarah* mot bakgrund av författarbilden Laura Albert.

Vilken Laura Albert? Det finns två huvudsakliga biografier vilka resten av rapporteringen och kommentarerna av allt att döma är baserade på. Den första är Stephen Beachys beskrivning av Albert i den artikel som avslöjade fabrikationen, "Who is the Real JT LeRoy? - A search for the true

identity of a great literary hustler”.⁵⁹ Den andra är Alberts egen berättelse framförd i en intervju i *Paris Review*.

Eftersom Albert i stort sett alltid, i synnerhet i mötet med journalister, var vid LeRoys sida var Beachy inte den förste att nämna hennes namn. Många intervjuer omtalade med en illa dold irritation denna kvinna vid LeRoys sida som oavlåtligen bröt in och svarade på frågor i hans ställe. Men Beachy var med först med att peka ut Albert som den egentliga författaren. (Albert hade faktiskt berättat för flera personer, bland annat under PR-turnén i Europa, att hon skrivit romanerna – utan att bli trodd. Förtroendet uppfattades som ytterligare bevis för att Emily försökte att stjåla uppmärksamheten från LeRoy.)

Artikeln var resultatet av klassiskt grävande journalistik. Beachy tog kontakt med sexköpare, missbrukare och prostituerade som frekventerat Polk Street i San Francisco vid den tid i början och mitten av nittioalet när LeRoy enligt den officiella historien skulle verkat i området. Ingen kunde erinra sig denna figur, vare sig till namn, beskrivning eller från det fotografi Beachy visade upp. Han pratade med LeRoys förläggare och redaktörer, samt med de författare som haft de närmaste relationerna med LeRoy i början av hans karriär. Få hade träffat honom. Och vid de möten som efter många om och men kommit till stånd hade LeRoy visat sig ett kort ögonblick för att sedan ta till flykten. Vidare följde Beachy pengarna. Vart ställdes utbetalningarna av honorar och royalties? Ingen av tidskrifterna, tidningarna eller förlagen som publicerade LeRoy hade något social security number på sin författare. Vissa av utbetalningarna gjordes till en JoAnn Albert, andra till ett företag registrerat i Laura Alberts mors namn. Han pratade med gamla vänner och bekanta till Albert. Och han konfronterade LeRoy själv (per telefon). Albert/LeRoy vägrade erkänna men argumenterade värtaligt för betydelsen av metaforiska sanningar; för att det viktiga var att motiven i grunden var goda (”purity of intent”); och för en hängivenhet och förpliktelse gentemot skrivandet (”commitment to writing”).

Den Laura Albert Beachy presenterar består av följande komponenter. Född 1965 i Brooklyn, New York. Hennes föräldrar skilde sig tidigt, något

59. Stephen Beachy, ”Who is the real JT LeRoy – A search for the true identity of a great literary hustler”, *New York Magazine* 2005-10-05.

hon som vuxen gått i terapi för. Hon har idag (när artikeln skrivs 2005) själv en sjuårig son tillsammans med sin make Geoffrey Knoop. Under nittioalet skrev hon, under pseudonym, noveller med mörka teman: pornografi, hemlösa barn och prostitution. Under samma tid försörjde hon sig som telefonsexsäljare. Hon har från tonåren spelat i rockband, som bäst med begränsade lokala framgångar. Gamla bekanta vittnade om att Albert alltid varit skicklig på att förställa rösten och härma dialekter, och att det här (LeRoy-bluffen) var precis den typ av sak hon skulle kunna göra.

Laura Alberts självbiografi

Medan Beachy betonar skillnaderna mellan Albert och LeRoy så presenterar Albert själv i intervjuen i *Paris Review* en Laura Albert som, utan att direkt motsäga detaljerna i Beachys framställning, har betydande likheter med LeRoy.⁶⁰

Hon föddes 1965 i Brooklyn, New York. Mamman skrev musikaler (vilka hon inte lyckades få spelade offentligt) och pappan var studierektor. De var fattiga och bodde i allmännyttans lägenheter för den lägre medelklassen. Hon skrev texter till moderns musik och tillsammans framförde de numren för släkt och vänner i lägenheten. I jakt på en större publik tog hon med sig karaktärerna till skolan och iscensatte där situationer, härmade accenter och gjorde imitationer. Så långt tillbaka hon kan minnas hade hon berättelser i sitt huvud – vilka oftast handlade om pojkar i trubbel – som hon i olika grad agerade ut och levde med. Hon var bäst i skolan på telefonskämt och i sjätte, sjunde klass riktade samtalen in sig på pojkar som hon och väninnorna var intresserade av. Vid ett tillfälle utvecklades en längre telefonrelation där Laura byggde ut en elaborerad karaktär, Katrin. Pojken förälskade sig i Katrin och Laura i pojken. Hon träffade honom *in real life* som Laura, Katrins närmaste vän, och med sig hade hon en bild på Katrin – som hon saxat ur en tidning. Även pojkens kompisar började prata med Katrin på telefon, och hänga med Laura. För att avsluta det hela gav hon Katrin cancer. Pojkens reaktion på det plötsliga dödsbudet föranledde hans föräldrar att slutligen besöka den Albertska

60. Nathaniel Rich, "Being JT LeRoy", *Paris Review* 178:2008.

familjen, där Katrin skulle varit inneboende, för ta reda på vad som egentligen pågick.

Föräldrarna skilde sig när hon var tretton och Laura stannade med mamman, som kom att ha den ena mannen efter den andra. Laura hade sex med dem, vilket hon tyckte var en okej byteshandel: sex mot uppmärksamhet, bekräftelse, kanske en fadersfigur. Det förekom också fysiskt våld i hemmet, särskilt från mamman gentemot Laura. Vid den här tiden slutade hon gå till skolan och började ringa hjälplinjer – alltid som pojke. Hon brukade be: snälla Gud låt mig vakna upp som pojke. Hon träffade också med anledning av sina ätstörningar en psykiatriker. På dennes rekommendation besökte hon och mamman en klinik där Laura kunde bli inlagd. Det var i Lauras ögon ett förskräckligt ställe men mamman trotsade dotterns uttryckliga vädjan om att de skulle återvända hem och lämnade henne där. Efter fyra dagar spelade hon frisk och skrevs ut.

Hon upptäckte punken och började för diverse fanzines räkning intervjua band, något hon snart märkte gick bättre när hon ringde upp som kille. Sedan lades hon in på en klinik igen, nu för en fem månaders vistelse. Efter det öppna dagvård eftersom hennes hem inte ansågs vara en lämplig miljö. Där var hon i fyra år. 1989 (då hon var 24 år) flyttade hon till San Francisco. Där gick hon seriöst och relativt framgångsrikt genom ett tolvstegsprogram för sin ätstörning.

I San Francisco träffade hon Geoff Knoop, de startade ett band, och bildade senare en familj. I mitten av 90-talet förtjänade hon sitt uppehälle genom att skriva recensioner av sexsidor på nätet och som telefonsexsäljare. Vid den här tiden lärde hon känna ungdomarna på Polk Street, varav de flesta gick på heroin och prostituerade sig. Efter att ha tagit kontakt med socialtjänsten, för att fråga vad hon kunde hjälpa till med, började hon engagera sig i nålbytesprogrammet. Hon ringde forfarande hjälplinjer och fick nu en viktig och som det skulle visa sig långvarig kontakt med psykoterapeuten Terence Owen. Det var i de dagliga halvtimmeslånga samtalen med Owen som den trettonåriga pojken Jeremiah skapades. Albert hade inledningsvis ingen klar idé om vem pojken var utan lät Jeremiahs biografi utveckla sig under samtalens gång. Owen bad Jeremiah skriva ner sina historier för att användas som diskussionsmaterial i den kurs för blivande socialarbetare där Owen var lärare. Albert ville snart

ha mer *litterär* kritik och Owen skickade vidare novellerna till en vän som var redaktör. Denne redaktör förmedlade i sin tur kontakt med en poet som Laura uppskattade. Via några sådana turer hamnade berättelserna hos en medarbetare på *The Village Voice*, Laurie Stone, som tog med ”Baby Doll” i antologin *Close to the Bone – Memoirs of Hurt, Rage, and Desire* (1997).⁶¹ Antologin fick ett gott mottagande där LeRoys bidrag särskilt lyftes fram. Så stod JT, utan att Albert riktigt förstod hur det gått till, plötsligt med en agent och ett intresserat storförlag, Random House.

Denna biografi betonar element i författarens liv och karaktär som överensstämmer med flera av de teman i LeRoys författarskap som påtalades redan i recensionerna, då romanerna lästes enligt den påbjudna läsarten. Övergreppen, modern som överger sitt barn, identitetsproblematiken, sökandet efter bekräftelse och kärlek och genusrollspelet. Albert har på denna beskrivningsnivå de erfarenheter och problem som romanerna behandlar, vilket förklarar hennes insisterande, när LeRoys identitet ifrågasättes, på att det inte rörde sig om en bluff:

But you know, if people want to say that I don't fucking exist then they can do that. Because in a way I don't. I have a different name that I use in the world, and maybe JT LeRoy doesn't really exist. But I'll tell you one thing: I'm not a hoax. I'm not a fucking hoax.⁶²

Vad Albert säger här kan omformuleras som att hon menar sig vara en allvarligt syftande författare, en konstnär i Collingwoods mening, en person som i det skönlitterära skrivandet försöker uttrycka och i och med det bättre förstå sin egen psykologiska situation. Det är en förklaring hon håller fast vid även efter avslöjandet. Hon tillbakavisar tolkningar om att

61. Laurie Stone (ed.), *Close to the Bone – Memoirs of Hurt, Rage, and Desire*, New York: Grove Press, 1997. ”Baby Doll” ingår även i *The Heart is Deceitful Above All Things*.

62. Laura Burton, ”Who's that boy/girl?”, *The Guardian*, 2006-01-04. Denna intervju görs alltså efter Beachys artikel. Burton är fortfarande inte övertygad om att LeRoy är Laura Albert. Det tycks som att det var först när Warren St. John i artikeln ”The Unmasking of JT LeRoy: In Public, He's a She”, *The New York Times*, 2006-01-09 lade fram belägg för att LeRoys offentliga person spelades av Savannah Knoop som det inte längre var möjligt att tvivla.

hon velat avslöja, eller driva med, medias kändisfixering eller publikens begär efter sanna eländesskildringar. Det är möjligt att fallet LeRoy visar på detta, medger hon, men det har aldrig varit hennes syfte. Inte heller pengar eller berömmelse har varit några drivkrafter för hennes skrivande. Bortsett från ålderskillnaden mellan henne och LeRoy, vilken ledde till den felaktiga uppfattningen att författaren var ett litterärt underbarn, anser hon sig inte ha agerat vilseledande. Om vissa känner sig svikna så beklagar hon det djupt, men det har aldrig varit hennes mening. Jeremiah skapades av strikt personliga motiv. Pojken var en i raden av identiteter hon använde för att upprätta den nödvändiga distans hon behövde för att kunna tala om sina problem. Att JT antog helt andra dimensioner än de tidigare identiteterna beror på (även om hon inte säger det explicit) det gensvar hon fick av Owen. Sedan utvecklades LeRoy och hans författarskap parallellt, steg för steg, uppmuntrad av den positiva responsen, tills hon fann sig på PR-turnéer i Europa och Japan tillsammans med en peruk- och solglasögonklädd Savannah Knoop. Den 41-åriga Albert beskriver sin egen roll i fallet LeRoy på samma sätt som hon beskriver den 12-åriga Lauras iscensättning av karaktären Katrin: det bara rullade på, hon hade ingen plan eller någon kontroll, och hon menade inget illa.

Sarah såsom en fabrikation

Med författarbilden Albert, exklusive fabriktionsaspekten, så handlar *Sarah* om i stort sett samma teman som med LeRoy som författare.⁶³ Tar man däremot med historien om hur Laura Albert skapade och presenterade JT LeRoy i beräkningen, det vill säga läser *Sarah* som en fabrikation, kommer andra aspekter av romanen i förgrunden. Exempelvis vilka risker rollspelet innebär; huvudpersonens initiala motstånd mot att uppträda som flicka; den slumpmässighet med vilken han tvingas in i de roller han spelar.

Sarah såsom en fabrikation kan läsas som en roman strukturerad kring paret verklighet – sken. Romanens två platser, Doves Diner och Three

63. De får visserligen höjas upp till en mer allmän nivå. Till exempel får den tolvåriga Sarahs prostitution läsas in under den mer övergripande rubriceringen sexuellt utnyttjande som också Albert som tonåring utsattes för.

Crutches, representerar olika normsystem, två möjliga världar separerade av floden Cheat. På ena sidan ligger Glads universum, en plats där en fiktionell hållning dominerar; på andra sidan har vi Le Loups värld, i vilken en faktuell hållning dominerar. I Glads universum är genusöverskridandet en lekfull maskerad där den spelade rollens värde ligger i den spänning som råder mellan verklighet och sken, mellan det biologiska och spelade könet. Sarahs torskar vill inte ha en flicka, de vill ha en pojke utklädd till flicka. Verksamheten på Doves Diner blomstrar på grund av kontraktet mellan kunder och säljare anvisar en fiktionell hållning. Hos Le Loupe ser det annorlunda ut. Lymon vill inte ha en pojke-flicka utan en flicka, och tillbedjarna vid heliga Sarahs bädd vill ha ett helgon, inte en hora förklädd till helgon. Le Loups verksamhet grundar sig på en faktuell hållning där skenet förväntas överensstämma med verkligheten.

Ingen av världarna lever emellertid helt upp till sin respektive överordnande norm. Det är framförallt den högsta instansen som befäster och utövar sin makt genom olika former av avsteg. Glads makt hänför sig bland annat till de magiska färdigheter han säger sig ha tack vare det indianblod som flyter i hans ådror. Bland undersåtarna råder det dock skilda uppfattningar om hur det egentligen förhåller sig med detta påstådda indianska ursprung. Kontentan är att de varken vet eller ser något sätt att ta reda på Glads verkliga identitet. Vidare symboliseras, och till dels utövas, Glads makt av hans två identiska läderpungar innehållande lika oskiljbara pulver, det ena kaffe och det andra ett dödligt gift. Ingen annan än Glad kan avgöra vilken som är vilken. Le Loup, å sin sida, presenterar Sarah som ett faktiskt helgon trots att han vet att hon (Le Loup tror däremot att Sarah är en hon) inte är det. När Le Loup blir klar över att Sarah, som han ser det, "lurat" honom på samma sätt som han lurat sina kunder utdömer han ett fruktansvärt straff. Han förpassar Sarah till fakticitetens helvete, den logiska yttersta konsekvensen av den faktuelle hållningens dominans. Här finns ingen möjlighet att utnyttja eller leka med skillnaden mellan verklighet och sken. Sarah, med rakat huvud och iklädd jeans och t-shirt, ges namnet Sam och presenteras som det han är – en pojkhora.

Den absoluta fakticitet som regerar Le Loups avstjälningsplats tvingar fram ett annat slags fiktionsbehov. Verkligheten är naturligtvis outhärdlig och pojkarna bedövar sig med sprit och lim, och ställets boss, Stacey, som

också han förlorat Le Loups gunst, tillbringar all sin tid framför teven, tittandes på såpor från världens alla hörn på språk han inte förstår. Denna eskapism har ingen motsvarighet i Glads värld eftersom den fiktionella hållningens dominans gör de dagliga bestyren till en lek i sig. För Sarah har tillvaron på Doves Diner redan ett magiskt skimmer över sig vilket gör de traditionella fiktioner som är gjorda för passiv konsumtion överfödiga.

Historiens motor är pojkens svårighet att orientera sig i detta landskap av önskningar och förväntningar. Hos Glad är han pojkhora som med engagemang uppträder som glädjeflicka i ett sammanhang där samtliga berörda förväntas spela en roll. Det kunde varit ett paradiset om det bara inte varit för moderns svek, hennes vägran att inför de andra erkänna honom som sin son. Hos Le Loup hamnar han i bedragarrollen som flicka-helgon där hans förvirring om sin egen identitet utgör en del av orsaken till hans problem. På samma sätt som det för Glad är livsviktigt att veta var han har sitt uppiggande respektive dödande medel så försätter sig Sarah i livsfara när han förbiser att han är en pojke. Hade han haft detta i åtanke vid sitt första flyktförsök skulle han också hållit Lymon stängen och därigenom undvikit att jagas av den rasande mobben på Three Crutches, skalperas av Le Loup och förpassas till de manliga horornas helvete. Det är denna dumhet som Pooh slår sig för pannan inför. ”Jesus! You know what he likes. Did you forget what you are? Did you forget what you *really* are?”⁶⁴ Hos Stacey, slutligen, låses han fast i rollen som pojkhora. Som en historia om vuxenblivande berättar *Sarah* om en ung persons dyrt erövrade insikt om att reglerna för hur man bör och får uppträda ser olika ut i olika sammanhang.

Allt detta skulle man kunna läsa in i romanen under antagandet att LeRoy är den verkliga författaren. Tolkningen hade också varit försvarbar om Albert från början publicerat den under eget namn. Det är i en viss mening bara att läsa innantill. Men som Collingwood (och många andra) konstaterat så är konstverket inte reducerbart till artefakten, till det fysiska objektet som ibland felaktigt pekas ut som verket, utan har sin plats i betraktarens medvetande. Det egentliga konstverket är det medvetandetillstånd som är resultatet av vad betraktarens aktiva föreställningsförmåga gör av artefakten. Detta är enligt Collingwood något vi alla vet. Han exempli-

64. LeRoy, *Sarah*, s. 105. Kursiv i original.

fierar genom att påminna om hur vi med vår inbillningsförmåga ”ser” ansiktsuttrycken skifta på dockorna i en dockteater.

To take an obvious example: in watching a puppet-play we could (as we say) swear that we have seen the expression on the puppets’ face change with their changing gestures and the puppet-man’s changing words and tones of voice. Knowing that they are only puppets, we know that their facial expression cannot change; but that make no difference; we continue to see imaginatively the expressions which we know that we do not see actually.⁶⁵

Läsningen av en roman kan beskrivas i analogi med Collingwoods dockteater. Dockans ansikte motsvaras av texten, och de rörliga lemmarna och dockspelarens röst står för paratexten. När paratexten förändras ändrar det litterära verket karaktär för oss, liksom dockans ansikte för sin publik, trots att vi mycket väl vet att texten är densamma. Med LeRoy som faktisk person så framträdde en visst verk. Eftersom LeRoy hade sålt sig utklädd till flicka, och eftersom LeRoy i intervjuer försvarade sin rätt att vara kvinna en dag och man en annan, och eftersom LeRoy i Savannah Knoops gestalt därtill gjorde journalisterna genuint osäkra så lästes romanen som ett uttryck för ett bejakande av oklara könsgränser, och därmed en frustration över att människor inte tillåts anta vilken identitet, i synnerhet genuidentiet, de vill. *Sarah* såsom en fabrikation ger en betydligt mer problematisk tematisering av rollspelet. Fram träder rollspelets risker, dess förutsättningar och motiv, allt betraktad genom det dickenskt naiva barnets perspektiv. Kan man inte tänka sig att bakom Alberts rollspel ligger samma kombination av förslagenhet, talang för imitationer och naivitet som får så förödande konsekvenser för Sarah?

Vad *Sarah* uttrycker är hur det känns att ha rollspelet som en integrerad del av sin identitet i en värld där reglerna är skiftande och svårbegripliga och konsekvenserna svåra att överblicka. Och om *Sarah* i någon mån övertygar som ett sant uttryck för denna känsla så beror det på att fallet JT LeRoy – textens fabrikations- och receptions historia – har förlänat romanen en auktoritet i just dessa frågor.

65. Collingwood, *The Principles of Art*, s.142.

Araki Yasusada

1996 publicerade *American Poetry Review* fjorton texter ur en viss Araki Yasusadas postumt funna anteckningsböcker. Yasusada sades vara en brev-bärare från Hiroshima vars fru och yngsta dotter utplånats den 6:e augusti 1945. En äldre dotter avled fyra år senare i sviterna efter den radioaktiva strålningen, och själv avled han i cancer 1972. I de relativt detaljerade biografiska upplysningarna fanns exempelvis uppgiften att han i slutet av tjugotalet hade flyttat från sin födelseort Kyoto för att studera vid Hiroshimas universitet där han kom i kontakt med Japans litterära avantgarde, bland annat gruppen Soun (ung. övertäckta moln). Hans anteckningsböcker med dikter, brev (såväl till som från Yasusada), zenmeditationer, engelska skrivövningar, inköpslistor, teckningar och fotografier, som återfunnits 1980, hade nu blivit redigerade och översatta av Tosa Motokiyu, Okara Kyojin och Ojiu Norinaga. Delar ur samma föregivna anteckningsböcker hade publicerats tidigare i andra tidskrifter, en gång -91, och sedan mer frekvent från -94. (1997 gav Roof Books ut materialet, tillsammans med kritiska essäer, i bokform som *Doubled Flowering: From the Notebooks of Araki Yasusada*.⁶⁶ Av praktiska skäl citerar jag här Yasusadatexterna från denna utgåva. Materialet i *American Poetry Review* återfinns i stort sett ordagrant i boken.) Texterna varierar i ton, form och innehåll. Somliga är ironiska, experimentella och vad man kunde kalla vanvördiga, medan det i andra framträder ett mer ogarderat allvar. Några av dikterna har sorgen över förlusten av familjen som tema, och även då Yasusada avstår från att nämna bombningen vid namn så påminner översättarnas kommentarer återkommande om denna både historiska och biografiska kontext. ”Loon

66. Tosa Motokiyu, m. fl., (red), *Doubled Flowering: From the Notebooks of Araki Yasusada*, New York: Roof Books, 1997.

And Dome” är ett braexempel. Man kan lägga märke till hur not nummer två försäkrar att det finns ett äkta originaldokument, bärande fysiska spår av poetens diktande och lidande.

LOON AND DOME

Januari 1, 1947

The crying girl sounds like a loon . . .

Why does her mournful sound call to mind the sky
through the dome of the Industrial Promotion Hall? ¹

You told me there you were pregnant with her
as we strolled through the plaster chambers
of the giant Model of the Heart.

I have waited all week, you quietly said,
to be with you here in this magical place,
and to tell you something beautiful.

(It was your sentimental heart
that always made me laugh,
and this stain on the page is spilt tea.) ²

[*Yasusada note in the margin*] Insert breast-plate stanza here?

Nomura, the long wake of our daughter
vanishes, ceaselessly, in our union.

[1, *The Hiroshima Industrial Promotion Hall, a prominent city landmark because of its windowed dome, was one of the few structures left somewhat recognizable after the bombing. Its skeletal remains have been preserved as a memorial.*

2. *In the original, there is, indeed, a stain covering the first half of the poem.]⁶⁷*

67. Ibid, s. 15.

Det uppdagades snart att Yasusada inte var en verklig person, och Kent Johnson, som agerat mellanhand, utpekades som den mest trolige upphovsmannen. Johnson medgav att Yasusada var en fiktiv person, men vidhöll att poeten inte var uppdikad av honom själv utan av Tosa Motokiyu, en av "översättarna". Motokiyu var i sin tur en pseudonym för en nyligen avliden före detta studiekamrat till Johnson vars uttryckliga vilja var att hans "civila" identitet skulle förbli hemlig. Motokiyus totala avvisande av sin äganderätt – i juridisk såväl som moralisk mening – till materialet, i livet såväl som postumt, förklarade varför Johnson stod som upphovsrättsinnehavare.

Receptionen: tre tolkningar

Var detta ett osmakligt skämt eller litteratur värd att ta på allvar? Baserat på antagandet att Johnson var författaren, alltså en vit amerikan, sågs tilltaget av somliga som ett osmakligt, imperialistiskt, ja rent av rasistiskt, skämt. Att lägga beslag på rösten av en *hibakusha* (överlevare från Hiroshima och Nagasaki) var ett slags kolonisering av de besegrades kultur. Vissa upprördes också över vad de uppfattade som *Doubled Flowerings* orientalistiska tendens, en exotisering av Japan som var förkastlig även bortsett från Yasusadas föregivna identitet som *hibakusha*. Texten var full av japanska klichéer: tranor, månen, och geishan som poetiska troper; zenmystiken, och dess munkar och kloster och trädgårdar; haikun som form. En japankännare, Jon Solt, summerade: "This is just Japanized crap. It plays into the American idea of what is interesting about Japanese culture – Zen, haiku, anything seen as exotic."⁶⁸ Att den eventuella orientalismen i det här fallet skulle vara förkastlig är emellertid en uppfattning, påpekade bland annat Majorie Perloff och Brian McHale, som utgår från att Johnsons avsikt var att Yasusadamaterialet permanent skulle accepteras som autentisk japansk litteratur. Men men tanke på att *Doubled Flowering* ger rikligt med anspelningar på sin egen inautenticitet förefaller det troligt att uphovsmannen avsåg att bluffen ganska snart skulle genomskådas.

68. Citerat från Emily Nussbaum, "The Hiroshima Poetry Hoax", *Lingua Franca*, nov 1996.

För det första verkar översättarna, som påstås vara från Hiroshima, okunniga om japansk nomenklatur. Enligt japansk konvention står familjenamnet först. Alltså är Araki familjenamn och Yasusada förnamn. Ändå använder de japanska översättarna konsekvent hans förnamn, Yasusada. Det kunde i och för sig vara ett medvetet val som inte direkt är fel, ungefär som när Johan Svedjedal konsekvent kallar C.J.L. Almqvist för Love i sin biografi. Men det är svårare att finna en orsak till varför Yasusadas hustru endast har givits ett familjenamn, Nomura. Vidare är "Motokiyu" en felstavning av "Motokiyō" och "Ojiu" ska vara "Ogyū".⁶⁹

Problemet med Yasusadas sporadiska studier vid Hiroshimas universitet mellan 1925 och 1928 är att denna institution inte grundades förrän 1949. Dessutom skulle i varje fall inte hans ämne ha funnits. Engelsk litteratur, ja, och fransk, men inte "Western Literature". Tanken att Yasusada skulle studera västerländsk litteratur ser, menar Perloff, mer ut som en amerikansk föreställning av vad en japan kunde tänkas göra.⁷⁰

I ett brev från 1967 nämner Yasusada "a very interesting looking book by one Roland Barthes, entitled *Empire of Signs*".⁷¹ Men den publicerades på franska först 1970 och inte förrän 1982 i engelsk översättning. I samma brev talar Yasusada sig varm för Jack Spicer, en en poet för en begränsad krets av invigda, som det är högst osannolikt om än teoretiskt möjligt att Yasusada kände till. Det går förstås att tänka sig att en vän till Yasusada, som brevet påstår, varit i San Francisco köpt med sig Spicers *After Lorca* (1957) hem till Hiroshima, men påpekar Perloff, "if so, Yasusada must have been the only poet in Japan who took an interest in Spicer".⁷² Inte mindre suspekt är det faktum att Johnsons collegelärare, Howard McCord, är med i Yasusadas uppräknings av nya spännande amerikanska poeter. Förekomsten av McCord tillhör förvisso inte de anspelningar som man kan förvänta sig att tidskrifternas redaktörer borde ha lagt märke till, men att

69. Att Nomura är ett familjenamn, och att Mitokiyō och Ojiu är felstavade kommer från Majorie Perloff, "In Search of the Authentic Other: The Poetry of Araki Yasusada", *Doubled Flowering*, s. 150.

70. Perloff, s. 150.

71. Motokiyō, s. 79.

72. Perloff, s. 150.

bjuda på en sådan koppling vore obegripligt våghalsigt om Johnson hade haft för avsikt att permanent upprätthålla fabrikationen.⁷³ Dessutom riktar Motokiyus not, som korrigerar Yasusadas påstående att McCord äger City Light Bookstore, uppmärksamheten mot McCord. Även den anakronistiska referensen till Barthes bok kommenteras av Motokiyu. "Given the date of this letter, Yasusada could only have had the original French version. Indeed, according to his son, he had an advanced reading proficiency in this language."⁷⁴ Den här typen av spel med frågan om anteckningsböckernas autenticitet, där en skenbart kritisk och redovisande hållning från redaktörens/översättarens sida döljer allvarigare felaktigheter – 1967 fanns mycket riktigt inte *Empire of Signs*, men inte heller *Empire des signes* – är ett återkommande element i *Doubled Flowering*. Flertalet av de fjorton texter som ingår i urvalet publicerat i *APR* berör, antingen i det Yasusada skrivit eller i Motokiyus kommentarer, frågor om författarens trovärdighet, källkritisk problematik, inkonsekvenser, förlorade dokument, etc. I ett brevförklarar Yasusada för adressaten, Kusatao, att den bifogade dikten är ett collage med fraser plockade från två klassiska medeltida tanka-samlingar, *Kokinshu* och *Manyoshu*. Motokiyu är emellertid på sin vakt: "Despite Yasusadas assertion [...] we have been unable to locate any of the lines of his poem in either text, leading us to suspect that he is being playfully evasive with Kusatao".⁷⁵

Att anomalierna tagna var och en för sig kunde passera obemärkt är inget att förvånas över. Det är knappast tjänstefel att inte ha Barthes bibliografi, komplett med utgivningsdatum, helt present, och man kan inte möta varenda text som ett potentiellt bedrägeri. Men med tanke på anomalierna som helhet förefaller det ändå anmärkningsvärt att så många redaktörer-poeter-professorer med omfattande och skiftande kunskaper lät sig luras. Texter av Yasusada, med den biografiska introduktionen, publicerades i åtminstone sju litterära tidskrifter (varav en japansk), och låg i pipe-linen

73. Ibid., s. 150.

74. Motokiyu, s. 79.

75. Ibid., s. 60.

hos tre bokförlag, innan någon reagerade.⁷⁶ Det är svårt att förklara detta enbart i allmänpsykologiska termer (att vi inte ifrågasätter uppgifters riktighet om det inte finns starka skäl, som att de uppenbart strider mot våra befintliga övertygelser eller att ett accepterande innebär en betydande personlig risk). Majorie Perloff menar att vi för att förstå det behöver ta in det större perspektivet med multikulturalism och transkulturell reception på den nutida poetiska scenen. Yasusada landade i en litterär institution som, enligt Perloff, utmärks av att den inte längre tror på den individuella talangens möjlighet att höja sig över masskulturen, och som därför måste leta en poesi värdig att uppmärksammas på allt mer fjärran och osannolika platser. ”Excellens” har avfärdats som ett essentialistiskt koncept och ersatts av frågor om agentskap och positionalitet. Med hänvisning till det inflytande Foucaults ”What is an Author?” fortfarande utövar, menar Perloff att frågan om vad detta verk avslöjar om författarens innersta jag har ersatts med frågor om var denna diskurs kommer från, hur den cirkulerar och under vems kontroll. Betoningen har följaktligen hamnat på dem som, än så länge, inte getts makten att tala. När den foucaultianskt influerade forskaren riktar blicken mot tidigare sekler uppmärksammar denne kvinnor och författare från de lägre klasserna, medan det i samtidslitteraturen är offren för förtryck, av vilket slag som helst – kolonialt, rasistiskt, sexistiskt, homofobiskt, och så vidare – som bedöms som intressanta.⁷⁷

Kanske beror den okritiska receptionen, föreslår Perloff, på att Yasusada passar den amerikanska läsaren så bra. Yasusada har en specifik och intressant diskursiv position som japan och som offer för bombningen av Hiroshima. Men det finns ju andra hibakusha-poeter, för att inte tala om andra japanska poeter i allmänhet. Perloff påpekar att *APR* och de andra tidskrifterna knappt publicerat någon modern japansk poesi de senaste femton åren (det vill säga från 1982 till -97). De har däremot publicerat bengalisk,

76. *Conjunctions* 23 (1994); *First Intensity* 5 (1995); *Grand Street* 53 (1995); *American Poetry Review* 25:4 (1996); *Stand Magazine* 37:3 (1996) [England]; *Lo Straniero* 22 (1996) [Italien]; *Abiko Quaterly with James Joyce Studies* 19 (1996) [Japan]. Förlagen Spectacular Diseases, Wesleyan University Press, och University of California Press planerade publikationer. Redan 1991 publicerade *Aerial* 6/7 tre dikter attribuerade Araki Yasusada (jag vet emellertid inte om och hur Yasusada presenterades där).

77. Perloff, s. 153.

kinesisk, ungersk, polsk och nicaraguansk ”underground poetry”. Anledningen är kanske, spekulerar hon, att den moderna japanska poesin är alltför lik den amerikanska: samma urbana I-landsteman, ett liknande språkbruk, experimenterande versformer och samtida idiomatiska uttryck. Den låter sig därför inte behandlas beskyddande, den är varken en litteratur av offer eller av en förtryckt grupp. Yasusada däremot kombinerar det moderna/postmoderna uttrycket med klassiska japanska troper. Vidare behandlas Hiroshima utan sentimentalitet, eller i alla fall med en undertryckt sådan, ofta med en stoisk saklighet. Bombningen och dess konsekvenser berörs alltså bara indirekt, men eftersom västerlänningen är så att säga programmerad med skuld så uppfattas Yasusadas tillbakahållna referenser till Hiroshima som tragiskt rörande. Flera av dikterna tillfredställer på så vis vår längtan efter ett Japan som är ädlare och mer högtidligt än det framfusiga och pråliga Väst, en värld av grace och ritualer, av utsökt kalligrafi och zenträdgårdar. Dessutom ifrågasätter och leker Yasusada, som vore han en foucaultian, med föreställningen om Författaren.

Vad Kent Johnson har skapat är, enligt Perloff, inget mindre än en värld på en gång ritualiserad och förbluffande modern, tidlös och samtidigt dokumentär, arkaiserad och ändå *au courant* – ”a poetic world that satisfies our hunger for the *authentic*, even though that authentic is itself a simulacrum”.⁷⁸

I Perloffs läsning är *Doubled Flowering* intressant främst för att vi (ett ”vi” representerat av ett flertal tongivande instanser inom det västerländska litterära fältet) inte genomskådade fabrikationen. Nu när vi vet så återstår att fundera över hur detta kunde hända och spåra intertexterna. *Doubled Flowering* ställer frågor om vårt (Västs) sätt att representera den andre, om vilka urvalsprinciper som styr bedömningen av vad som värt att publicera, och om vårt (främst USA:s) förhållande till Hiroshima. Det är emellertid inga estetiska kvaliteter utan, vad man kan kalla, historiska eller praktiska. Yasusadas dikter väcker dessa frågor i kraft av det mottagande de fick, liksom av reaktionerna på dess avslöjande som fabrikation. Som litterärt verk är det alltså att betrakta som dött i och med att dess fiktiva status är uppenbarad. Fabrikationsakten är verket. Dikterna, för att inte tala om det

78. Ibid., s. 164.

övriga materialet, är parodiska klichéer och Perloff citerar med bara ett knappt dolt löje de som vittnade om hur de funnit dikterna gripande och fascinerande. Perloffs läsning kan förstås som att hon menar att *Doubled Flowerings* värde ligger i att den är överflödigt. "What we need are not more «authentic» and «sensitive» witnesses to what we take to be exotic cultural and ethnic practices, but a willingness, on the part of poet as well as reader, to look searchingly and critically at what is always already *there*."⁷⁹

Perloffs konklusion är inte invändningsfri. Exempelvis saknar den moderna japanska poesi hon hänvisar till den kombination av det klassiska exotiskt japanska och det modernistiskt vanvördiga förhållandet till traditionen som Yasusada uppvisar. Och orientalismen och de specifikt amerikanska sättet att översätta östasiatisk poesi finns förvisso i Pounds *Cathay*, men där saknas istället, av naturliga skäl, kontexten Hiroshima.

Andra har velat försvara *Doubled Flowering* på rent litterära grunder. Alltså att dikterna är starka oavsett vem som skrivit dem. "Moving", "eerily beautiful" och "disturbing" är typiska positiva värdeord i sammanhanget. John Bradley, som understryker att han är väl bevandrad i Hiroshimapoesin, skriver att han finner "Yasusada's 'Mad Daughter and Big-Bang' simply one of the most moving and revealing poems ever written on the effects of the Bomb."⁸⁰ Här kan tilläggas att Bradley inte tillhör de som gick på bluffen. Han var redaktör för antologin *Atomic Ghost: Poets Respond to the Nuclear Age* (1995) där två dikter ur det som senare skulle bli *Doubled Flowering* ingick. I Bradleys antologi var de emellertid attribuerade till Kent Johnson. Det styrker förstås Bradleys trovärdighet, han tyckte bevisligen att dikterna, med en vit amerikan som uttalad upphovsman, var bra även innan fabriktionsaspekten blev aktuell. Å andra sidan har han, som de flesta, uppenbart en position att försvara. Eftersom han publicerade Johnsons dikter så måste han också stå för sin värdering av deras litterära värde. *The Nations* recensent, Forrest Gander, menar att dikterna behandlar sorg och längtan med en emotionell autenticitet som inte påverkas av författarens fiktiva status. I "Dream and Charcoal" håller Yasusada sin

79. Ibid., s. 166.

80. John Bradley, "What is authentic?", *Boston Review* Summer 1996, hämtad från <http://bostonreview.net/BR22.3/Bradley.html>, 2009-12-07.

bortgångna Nomura vid liv, tolkar Gander, genom att skriva om henne även om varken hon eller Yasusada någonsin levtt. ”This Yasusada poem seems to me as accurate in its representation of longing and grief as the poems by Petrarch, written in Laura’s lifetime, imagining Laura dead.” Yasusadas dikter är alltså bland det bästa som skrivits om Hiroshima samt kärlekselegier av petrarkiska mått. Denna storartade upphöjelse kan nog i varje fall delvis förklaras av att försvaret av dikternas estetiska kvalitet av retoriska skäl gärna hamnar på samma nivå som avfärdandet. I de flesta fall anas dessutom att försvararna snarare än att finna författarens identitet irrelevant ser ett mervärde i att det är en Kent Johnson som står bakom Yasusada. Eliot Weinberger, som stod för det offentliga avslöjandet, är uttryckligen av den åsikten. ”In many ways, the work is far more interesting, full of brilliant details, after one knows that Yasusada is an invention.”

En tolkning som pekar mer in i verket, in i textens interna spänningar, presenteras av Brian McHale ”A Poet May Not Exist’: Mock-Hoaxes and the Construction of National Identity”.⁸¹ McHale menar att det finns mer i *Doubled Flowering* är bara en parodisk orientalistisk bild av Japan. Den har inte primärt ett didaktiskt uppläxande syfte utan bör snarare förstås som ett konstnärligt utforskande av transkulturella konstruktioner på avvägar. Långt ifrån att försöka lura oss att tro på en fejkad japansk poet, så vill Yasusada-experimentet förmå oss se att denna poet, konstruerad på just detta sätt, bara kan vara en produkt av en nordamerikansk kulturell föreställning, precis som det Amerika som denna föreställda poet i sin tur föreställer sig reflekterar en japansk konstruktion av amerikansk kultur. Båda konstruktionerna – den amerikanska av ett föreställt Japan, och den föreställda japanska konstruktionen av Amerika – är, i en mening, ”fel”, men genom att placera deras respektive ”felheter” sida vid sida så kan vi kanske uppnå någonting likt en skalmmodell över transkulturell assimilering och motstånd, korsbefruktning och kontaminering, skillnad och likhet.

McHales förslag att läsa *Doubled Flowering* med sikte på två kulturers ömsesidigt bristande föreställningar om varandra är lockande eftersom det

81. Brian McHale, ”A Poet May Not Exist’: Mock-Hoaxes and the Construction of National Identity”, *The Faces of Anonymity*, red. Robert Griffin, New York: Palgrave Macmillan, 2003.

lovar att en närläsning av verket är mödan värt, men frågan är hur väl texten svarar mot denna suggestiva idé. Att det japanska bygger på en amerikansk (och kanske allmänt västerländsk) exotisering är tydligt, men de konkreta exempel McHale ger på hur en japansk felkonstruerad föreställning om Amerika kommer till uttryck begränsar sig till Yasusadas intresse för Spicer och Barthes. Vi inbjuds, säger McHale, att spekulera över vad den amerikanska avantgardescenenen på sextioalet kunde, om den varit tillgänglig, betytt för en japansk poet. Kanske skulle Spicer fångat intresset som en postmoder arvtagarna till den orientalistiska tendensen i tidigare modernistisk poesi, som till exempel den av Pound. Om Barthes skriver McHale: "Barthes, the 'Westerner,' misconstrues Japan; Yasusada, the Japanese, in turn misconstrues Barthes' misconstruction. It is through such loops, such back-and-forth traffic of mutual misprision, that the Yasusada impersonator stages and engages issues of national cultural identity."⁸² Problemet är att det i *Doubled Flowering* enbart förekommer två referenser till Barthes: Yasusadas omnämmande av *Empire of Signs* från brevet citerat ovan, och Motokiyus försäkran att Yasusada influerats av den.

Så var syns den förenklade, missvisande eller exotiserade bild av Amerika som Johnson skulle låta komma till uttryck? Direkta referenser till västerländska författare och konstnärer finns det i mängd – Augustinus och Buster Keaton, Dante, Emily Dickinson och Rita Hayworth, Catullus, Piet Mondrian, Saussure, Heidegger, Duchamp, Robert Smithson, m.fl – men det är svårt att se vilka missförstånd rörande Väst de skulle utgöra. Listan kännetecknas om något av att i huvudsak bestå av välkända och, inom sina respektive områden, erkänt centrala namn. Yasusadas Väst-referenser bekräftar i stort USA:s och Europas kulturella självförståelse. Eller för att uttrycka det annorlunda, det "japanska" urvalet förvånar inte. Inte heller visar Yasusada några tecken på en säregen och överraskande förståelse av de författare, filosofer och konstnärer han refererar till. Duchamp, för att ta ett av de tydligare exemplen, använder han på ett sätt som går helt i linje med den gängse västerländska uppfattningen av vari Duchamps betydelse ligger.

82. McHale, s. 244.

DUCHAMP'S DISSERTATION

- for Takiguchi Shuzo*

It is a book. And I have found it.

**[Takiguchi (1903-1979), an artist and critic, was Japan's leading scholar on the work of Marcel Duchamp. We do not know if he and Yasusada had a personal acquaintance with one another.]⁸³*

Snarare än att iscensätta en ömsesidig missförståelse så arbetar *Doubled Flowering* enkelriktat. Här finns naturligtvis en fiktiv Japan med en uppfattning om Väst men det återstår att beslä Yasusada med några konkreta missuppfattningar. I likhet med Perloffs påpekande att Yasusadas påstådda studier i "Western Literature" mest liknar "an American representation of what a Japanese might do"⁸⁴ kan det sägas om det samlade uppbudet av västliga referenser att de speglar en västerländsk idé om vilka namn som kan tjäna som markörer för väsentliga drag och vändpunkter i vår kulturhistoria. Urvalet, från antikens erotiska poet Catullus och kristna bekännare Augustinus till Hollywoods stumfilmsgigant Keaton och femme fatale Hayworth, kan tyckas idiosynkratiskt på grund av spridningen i tid och blandningen av högt och lågt. Men namnen har det gemensamt att de är förhållandevis självklara representanter för sina respektive områden. Namnen är inte främmande eller överraskande ur ett västerländskt perspektiv, vilket man kunde förvänta sig om de skulle stå för en japansk missuppfattning.

McHale har inte fel när han säger att *Doubled Flowering* kan trigga spekulationer om Japans bild av Väst. Vilka personer och företeelser skulle en japansk poet i mitten av nittonhundratalet se som kännetecknande för Väst, och hur skulle hans (miss)uppfattning skilja sig från vår självbild? Temat med transkulturell missuppfattning är relevant, verket innehåller till och med en explicit dialog mellan öst och väst i form av Yasusadas korrespondens med sin lärare i engelska, skotten Rogers. Men där är det snarare Rogers förenklade uppfattningar och bristande kunskaper om europeisk litteratur som exponeras. (Jag återkommer senare till detta.) Men den

83. Motokiyu, s. 92.

84. Perloff, s. 150.

japanska *missuppfattning* av väst som vi ska lägga bredvid den amerikanska visavi Japan får vi fantisera ihop själva.

Perloff och McHale lägger båda tonvikten på problematiken kring representationen av nationell och kulturell identitet. Yasusadas status som hibakusha tas visserligen upp som ett viktigt element men förblir underordnad. En annan viktning finns hos Bill Freind som diskuterar *Doubled Flowering* främst utifrån vittneslitteraturens problematik.⁸⁵

Freind argumenterar för att Yasusada utgör ett estetiskt svar på paradoxer väl kända inom vittneslitteraturen. Den ena gäller hur man med ett språk vars mening vilar på konventioner (vilket dels gäller de enskilda ordens mening, men framförallt de större betydelsebärande strukturerna: dikt, roman, berättelse etc) kan uttrycka, eller förmedla, upplevelsen av det unika. Bombningen av Hiroshima/Nagasaki och Förintelsen har, menar man, inga föregångare. Det finns inget att jämföra med och följaktligen inget språkligt uttryck som kan förmedla det väsentliga. Ändå måste man tala om skändligheterna, förhindra att de förloras i historiens dimma. Den andra paradoxen rör vilka som kan vittna. Det bör rimligen vara offren som i egentlig mening kan vittna. Andra kan berätta om händelserna, men aldrig avlägga vittnesbörd om hur övergreppen upplevdes av offren själva. Men vilka är de verkliga offren? Somliga överlevare har menat att bara de som gick under, som utplånades, är att betrakta som egentliga offer. Freind citerar Primo Levis ”I must repeat: we, the survivors, are not the true witnesses” och Giorgio Agambens kommentar av denna passage: ”[T]he survivors speak in their stead, by proxy, as pseudo-witnesses; they bear witness to a missing testimony.”⁸⁶ Med andra ord, konstaterar Freind, är varje vittne ett pseudovittne, och vittnesbörd är både nödvändigt och omöjligt.

Då tanken på autentiska vittnesmål avfärdats som en omöjlighet av sådana auktoriteter på området som Levi och Agamben, så är det inte förvånande, menar Freind, att även kravet på historisk korrekthet i överlevares texter har ifrågasatts. Ett av exemplen är den överlevare från

Auschwitz som berättade att hon såg tre av lägreets skorstenar förstöras i

85. Bill Freind, ”Deferral of the Author: Impossible Witness and the Yasusada poems”, *Poetics Today* 25:1 (2004).

86. *Ibid.*, s. 143.

det berömda upploppet. I själva verket raserades bara en. Dori Laub – själv är en överlevare, samt grundare av Holocaust Survivor's Film Project – menar emellertid att det faktafelet inte gör denna kvinnas vittnesmål mindre sant. ”One chimney blown up in Auschwitz was as incredible as four. The number mattered less than the fact of the occurrence [...] She testified to the breakage of a framework. That was the historical truth.”⁸⁷ Laub (som också är psykoanalytiker) menar vidare att traumat ofta är så förödande att kopplingen mellan minnet – det vill säga berättelsen – och den historiska verkligheten brister. Offren upplever sina minnen som märkligt överkliga och måste därför så att säga strukturera och fylla i så att berättelsen blir sann emot upplevelsen. Enligt detta resonemang utgör ett vittnesmål med faktafel en sannare representation av övergreppens psykologiska konsekvenser än en med verifierbara historiska fakta överensstämmande redogörelse.

Om då dessa icke-litterära vittnesmål, som exempelvis de Holocaust Survivor's Film Project samlar in, har en litterär dimension i form av offrens strukturering och ifyllnad av sina minnen där faktafel tillåts utan att på något sätt undergräva trovärdigheten – varför, frågar Freind, måste då uttalat *litterära* vittnesmål vara skrivna av faktiska överlevare.

Freind vill befria begreppet ”vittnesmål” från det traditionella kravet på att den som vittnar vittnar om något självupplevt. Att detta resonemang tyngs av svåra inre motsägelser (att ett vittne inte behöver vara ett vittne) blir tydligt när Freind påpekar att vi bör minnas att Yasusada faktiskt inte erbjuder ett vittnesmål. ”Is it important to note, however, that Yasusada offers no testimony, at least not in the conventional sense of the word.”⁸⁸ Här kan man tro att Freind syftar på det faktum att Yasusada är en fiktiv karaktär. Men icke. Freind syftar på innehållet i Yasusadas anteckningsböcker. ”*Doubled Flowering* lacks many of the features typically present in the accounts of hibakusha [...] For instance, there is no mention of the initial detonation of the city, nor of the numerous corpses of those killed immediately, nor of those scarred with radiation burns, nor the general destruction of the city.”⁸⁹ Här är vittnesmål alltså en rent textuell egenskap

87. Ibid., s. 144.

88. Ibid., s. 147.

89. Ibid., s. 147.

och har inget att göra med diktjagets biografiska referens. Det som skapar förvirring, tror jag, är osäkerheten kring vilken Yasusada man pratar om. Om vi betraktar Yasusada som en fiktiv karaktär, och talar om hans biografi och diktning som företeelser inom fiktionen, så är diskussionen om huruvida hans dikter utgör vittnesmål eller ej rimlig. Frågan om dikternas status inom fiktionen är alltså ekvivalent med frågan: om Yasusada vore en faktisk person, skulle hans dikter då räknas som vittneslitteratur? Det är en intressant och viktig fråga som indirekt kan belysa vittneslitteraturens problematik. Men med Johnson som författare kan *Doubled Flowering* knappast utgöra ett vittnesmål från bombningen av Hiroshima med mindre än att man helt bortser från den vedertagna förståelsen av ”vittnesmål”. Det hade inte gjort någon skillnad om dikterna direkt hade omtalat detonationen, förödelsen, eller liken.

Vad Freind gör är att glida över från att diskutera vilka implikationer handlingen att presentera Yasusada som en autentisk hibakusha har för kategorin vittneslitteratur till att analysera dikternas status som vittneslitteratur inom fiktionens ramverk. Dessa två nivåer hänger naturligtvis samman. Om dikterna på inre grunder kan sägas sakna vittneslitteraturens egenskaper, kan de inte heller anklagas för att falskeligen föregivits vara autentisk vittneslitteratur. Men när man som Freind blandar tal om den fiktiva karaktären Yasusada med den föregivet verkliga Yasusada så kan påståendet att icke-vittnen kan avlägga litterära vittnesmål nästan framstå som övertygande och välgrundat.

Ett av skälen till att Freind propagerar för en ny förståelse av vittneslitteratur – en där Yasusada utgör ett väsentligt bidrag – är att den traditionella synen gör det politiska privat. Det stora intresset för autentiska individuella historier har en tendens att skymma sikten för de politiska skeendena som orskade lidandet, vilket inte gör det lättare att upptäcka och förhindra framtida katastrofer av liknande slag. Dessutom riskerar de starka känslor berättelserna väcker att förleda oss att tro att vi kan *förstå* offrens upplevelser. *Doubled Flowering's* exponering av sin egen inautenticitet tjänar till att förhindra oss från att inordna ”this atrocity under the writing or persona of any one figure”.⁹⁰ Araki Yasusada, avrundar Freind sin uppsats,

90. Ibid., s. 152.

ger oss sålunda en ny förståelse av hur litteratur kan ta sig an skändligheter.

Men vad är det nya? Den nya ligger rimligen i bluffaspekten, i det faktum att många trodde på Yasusadas biografi. Uttalat fiktiva förstapersonsskildringar av Hiroshima och Förintelsen skrivna av personer utan egna erfarenheter av dessa händelser (till exempel för att de inte var födda då) är en sedan länge etablerad genre. För att Freinds tolkning ska säga något mer än det redan kända att fiktiva skildringar kan få oss att känna medlidande med verkliga offer är den därför beroende av samma konklusion som den Perloff artikulerar: Yasusada tillfredställer vårt begär efter det autentiska även om detta autentiska är ett simulakrum. Det är ett problematiskt påstående. Vilka läsare är det som avses? Det kan inte vara de som lät sig lurats eftersom de inte var medvetna om att det rörde sig om ett simulakrum. Och de som prisade *Doubled Flowering* efter avslöjandet hänvisade i sin tur just till att Yasuada var en fabrikation. Yasusada visar, naturligtvis, att ett simulakrum kan (miss)tas för det autentiska, men inte att vi är beredda att ge upp distinktionen.

Doubled Flowering såsom en fabrikation

Med vetskapen om Yasusada-materialets historia så står man inför flera möjligheter när man ska anlägga ett perspektiv på boken *Doubled Flowering*. Man kan diskutera fabriktionsakten som sådan, antingen utifrån moraliska frågeställningar om identitetsappropriation – en fråga som i sin tur kan delas upp i sin etnicitet- och offerdimension – eller så kan man lägga tonvikten på vad fallet säger om den litterära världens politik, om vilka dolda principer som styr vilka författare som anses värda uppmärksamhet.

Man kan också gå närmare in på själva texten, argumentera för eller emot dess litterära kvalitet, det vill säga dess värde oberoende av författarens identitet och den bakomliggande historien, eller analysera den som ett konceptuellt konstverk med bluffaspekten som en integrerad och omistlig del. Vidare kan man utföra en mer regelrätt verktolkning. När det gäller Yasusada-materialet beror tolkningens karaktär och utfall i högre grad än vanligt på vad man förstår som tolkningens objekt. Vad är *verket*? Denna fråga har åtminstone två aspekter. För det första en bestämning av var verket börjar

och slutar. Det är en rent materiell avgränsning, ett val av vilken textmassa som ska utgöra tolkningens föremål. En eller några enskilda dikter, eller samtliga. Om flera, utifrån vilken urvalsprincip? Ska den baseras på tema, eller på form (där man kan tänka sig att lägga bort de texter som inte ser ut som dikter, exempelvis "brev" och "engelskövningarna").

Det val som har de mest långtgående konsekvenserna är hur man ställer sig till Motokiyus bidrag. Frågan om den biografiska introduktionen och notapparaten ska räknas som en del av verket är av avgörande betydelse såväl för tolkningen av Yasusadamaterialet betraktat som en helhet som för läsningen av enskilda dikter. Huruvida det som är signerat Yasusada kan läsas oberoende av Motokiyus kommentarer är en fråga som hänger nära samman med den andra aspekten av verkbestämningen: vilken genre tillhör *Doubled Flowering*?

Om man tar textmassan in extenso som sitt tolkningsobjekt, det vill säga samtliga texter i boken med angivet ursprung i Yasusadas anteckningsböcker plus Motokiyus introduktion och kommentarer, så är det tveksamt om verket bör kategoriseras som poesi. *Doubled Flowering* är naturligtvis svår att genrebestämma, men ett begrepp som anti-roman styr i varje fall in mot en läsart mer kongenial med verkets form än termen diktsamling. Formmässigt kan *Doubled Flowering* närmast jämföras med Vladimir Nabokovs *Pale Fire*, ett verk som består av en långre dikt av John Shade samt förord och kommentarer av Shades granne, Charles Kinbote. Kinbotes bidrag utgör drygt 85% av boken, i sidor räknat, och det är också där själva historien huvudsakligen berättas. Kritikern kan förstås tolka dikten "Pale Fire" isolerat, läsa den så att säga som en dikt och inget annat. Men denne bör i så fall bara räkna med sina kollegers uppmärksamhet i den mån de läser in ett gemensamt underförstått erkännande av att diktens egentliga hemort är det fiktiva rum vid namn *Pale Fire* den delar med Kinbotes förord och kommentarer. Att på allvar läsa "Pale Fire" som en dikt av Nabokov, så som man exempelvis läser "The Waste Land" som T.S. Eliots dikt är att begå ett kategorimisstag.⁹¹

Utgivningen av *Doubled Flowering* kan inte enligt några kriterier räknas som en fabrikation. Däremot har den en inskriven fabrikationshistoria. På

91. Med det inte sagt att "Pale Fire" av John Shade inte kan utgöra ett objekt för samma analytiska verktyg som T.S. Eliots dikt.

ett sätt utgör den en dokumentation av fabrikationen. Texterna som en gång gick under falskt flagg reproduceras här, tillsammans med några av reaktionerna på bluffen: en intervju med Johnson och essäer av Michael Epstein och Marjorie Perloff vilka samtliga (bortsett från en kort kommentar av Johnson, signerad Johnson) varit publicerade tidigare. Det råder ingen tvekan om att materialets fabrikationshistoria är den aspekt som boken lyfter fram som den absolut centrala. Baksidestexten berättar historien, och citerar uttalanden av skandalkaraktär (som *APR:s* redaktörs ”This is essentially a criminal act”). På försätsbladet återges under rubriken ”Critical Acclaim For Araki Yasusada” kommentarer som rör just fabrikationsaspekten. Detta hade inte varit nödvändigt. Skribenterna har visserligen alla kommenterat historien kring den påhittade hibakushan, men vissa av dem uttrycker också rent litterära omdömen, ett förhållande förlaget kunde utnyttjat om de velat flytta fokus mot textens, i traditionell mening, litterära kvaliteter. Detta får sammantaget resultatet att gränsen mellan verk och paratexter är ovanligt svår att dra.

Det går att urskilja åtminstone tre huvudalternativ för vad som ska räknas som verket. (1) Det som påstås härröra från Yasusadas anteckningsböcker; (2) anteckningsböckerna plus det som explicit eller implicit är signerat Motokiyu, och (3) anteckningsböckerna, Motokiyus bidrag, plus texterna signerade Johnson, Epstein, och Perloff i ”Appendices” och ”Afterword”.⁹²

Att låta en tolkning utgå från alternativ (1) innebär att den påbjudna läsartens uppdelning mellan verk och paratexter hörsammas. Verket förstås som ett fiktivt historiskt dokument bestående av hibakushan Araki Yasusadas anteckningsböcker. Den redaktionella kommentaren hålls utanför tolkningen just för att skärpa blicken för den text som i fabrikationens första skede uppfattades som den väsentliga. Denna strategi lämpar sig för reflektioner över vilka kvaliteter och betydelser dikterna i sig bär på. Det vill säga de textsegment som under den påbjudna läsarten uppfattades som verket. Denna materiella avgränsning diskvalificerar emellertid inte bombningen av Hiroshima som kontext. Händelsen är tydligt närvarande i anteckningsböckerna, även om Yasusada, som Freind påpekar, inte uppehåll-

92. Ett fjärde alternativ är att betrakta allt, varenda bokstav och bild som den fysiska boken bär på (möjligen med undantag för listan över förlagets tidigare publikationer) som verket.

ler sig vid beskrivningar av detonationen och den efterföljande förödelser. Det som bortfaller är de biografiska detaljer om Yasusada, samt betoning-
 en av Hiroshima som kontext, som Motokiyus kommentarer ger.

Motokiyus kommentarer ger alltså inte i första hand en historisk kon-
 text – den finns där redan – utan tillför verket en andra röst. En akade-
 misk-redaktionell diskurs som kan läsas mot Yasusadas poetiska. Om man
 vill ge en författarorienterad bestämning av vilken text som utgör verket,
 och om man utgår ifrån att det är en och samma person, Johnson, som
 skrivit både Yasusadas och Motokiyus text med intentionen att det snart
 ska uppdagas att dessa två röster har ett gemensamt upphov, så är (2) att
 betrakta som verket.

Om man å andra sidan inte lägger avgörandet i en persons intention,
 utan menar att ett verk kan uppstå när flera texter på ett lyckosamt sätt möts
 och samverkar oavsett om det fanns en ursprunglig intention att dessa till-
 sammans skulle bilda en enhet så kan också (3) vara värt att överväga. När
 nu Epsteins och Perloffs essäer, samt intervjuen med Johnson, befinner sig
 inom samma pärmar som anteckningsböckerna och Motokiyus kommentar
 så erbjuder sig möjligheten att läsa även dessa som texter som konstruerade,
 eller valda, för att ingå i eller bidra till verket. Utifrån antagandet att det är
 Johnson som är författaren så framstår hans framhårdande i att Motokiyu
 är upphovsmannen som ytterligare en del av rollspelet. Och eftersom det i
 nuvarande läge knappast är troligt att Johnson förväntar sig att någon ska
 tro honom, så förefaller det motiverat att betrakta den ”Johnson” som talar
 i *Doubled Flowering* som en åtminstone halvt fiktiv person.

Epsteins och Perloffs texter skiljer sig från Johnsons genom att inte ha
 samma författare som Yasusadamaterialet. Dessutom skiljer de sig åt sinse-
 mellan. Perloff skrev, såvitt vi vet, sin essä i egenskap av kritiker och helt
 utan några överläggningar med Johnson. Precis som andra reflekterande
 och analyserande texter om texter så är den i denna mening otvetydigt
 paratextuell. Att införliva Perloffs essä i verket låter sig alltså bara göras med
 viss ansträngning. Med Epsteins två bidrag förhåller det sig något annor-
 lunda. Båda publicerades efter avslöjandet men det ena – ett brev till Mo-
 tokiyu – anges vara skriven före. Omständigheterna kring brevet berättas i
 den andra texten vars uttalade syfte är att presentera ytterligare två speku-
 lativa hypoteser om den ”egentliga” upphovsmannen bakom Yasusada.

Epstein fick i januari 1996 ett personligt brev från Motokiyu tillsammans med en bunt Yasusadamaterial. Motokiyu hänvisar till deras gemensamma vän Kent Johnson och vill gärna höra vad Epstein tänker om de implikationer detta mixtrande med författaridentiteter kan medföra. ”I wrote him back a lengthy reply”, skriver Epstein, ”only to learn from Kent Johnson this past summer that he had died not long after receiving my letter”.

Brevet, som först publicerades i *Denver Quarterly* 1997 och nu alltså också i *Doubled Flowering*, uttrycker ett entydigt gillande. Hyperförfattarskap är vägen att gå enligt Epstein. Den andra texten är en något omskriven version av ”On Hyperauthorship: Hypotheses on Potential Identities of Araki Yasusada” från *Sycamore Review* 1998. (I *Doubled Flowering* har den titeln ”Commentary and Hypotheses”.) Epstein för här fram de ryska författarna Andrei Bitov och Dmitry Prigov som möjliga kandidater. Hypoteserna är emellertid inte tänkta att tas på faktiskt allvar, Epstein vill bidra med ytterligare två ”författare” och två ”bakgrundshistorier” utifrån vilken verket *också* kan läsas. Han uppmanar läsaren att själv bedöma huruvida ”the following hypotheses pursue the goal of deconstruction of Yasusada or rather can serve as an example of critical constructionism.”⁹³ Denna ståndpunkt kan vara fullt uppriktig och motiverar i sig inga misstankar om att Epstein fiktionaliserar i samma mening som Johnson gör när han fortsätter hävda att Motokiyu är Yasusadas upphovsman.

En sak som emellertid talar för att läsa Epsteins text som mer skönlitterär än akademisk är de misstänkt frekventa hänvisningarna till slumpartade sammanträffanden. Exempelvis tillbakavisar han att Emily Nussbaums korrekta påtalande att Johnsons doktorsavhandling från 1990 innehåller ett flertal Yasusadadikter skulle utgöra någon konklusiv evidens. Snarare är det i linje med verkets tendens att Johnson placerade dikterna där på den verkliga författarens önskan. I samband med detta påpekar Epstein att han ”råkade” gästföreläsa på Johnsons universitet vid denna tid, och att han blev inbjuden till disputationen, vilken ”by a strange coincidence” inföll på samma dag som Epstein anlände till staden. Disputationen hade ovanliga inslag:

93. Mikhail Epstein, ”Commentary and Hypotheses”, *Doubled Flowering*, s. 141.

As he began, in front of a table full of solemn professors, to speak about the poems of Yasusada, two other graduate students seated on the floor behind him began (carefully following notations set down in copies of Johnson's lecture) to loudly exclaim certain utterances in English and Russian, and to blow, strike, and drum on an array of Asian musical instruments. This they did for the next fifteen minutes or so, while Johnson presented a collage of theoretical and poetic propositions.⁹⁴

Det är svårt att avgöra om detta är menat att uppfattas som fiktion eller inte. Händelsen är naturligtvis inte så extraordinär att den av enbart den anledningen kan avfärdas som påhittad men när den förekommer i så nära anslutning – både vad gäller idéer och attityder som rent materiellt – till Yasusadas anteckningsböcker så ringer det varningsklockor. Samtidigt går inte Epstein tillräckligt långt i sina allusioner på fikcionalitet för att en skönlitterär läsning ska kännas helt befogad. Han avslutar också med att betona att ”all facts cited [...] concerning real names, persons and historical circumstances, are true. It is only the interpretations of these facts which can claim the higher status of a hypothesis.”⁹⁵ Det är fullt möjligt att så är fallet, och att Epstein överbetonar det slumpässiga i ”sammanträffandena” och det udda i Johnsons disputation för att fresta oss till en konspiratorisk läsning utan att han för den skull varit med på eller initierad i fabrikationen.

Perloffs text präglas inte av denna tvetydighet, den ser ut som en tvättäkta akademisk utläggning och det finns inga kända omständigheter som motiverar att den läses på annat sätt. I alla fall inte att den skulle vara skriven med någon annan intention än den som följer med litteraturvetarens yrkesroll. Här kan också noteras att Perloffs essä är placerad i sektionen ”Afterword” medan Epsteins, tillsammans med intervjuen med Johnson, återfinns i ”Appendices”. Möjligen kan det motivera en gradering av dessa texters närhet till verket; Johnsons tillhör verket i högre grad än Epsteins, vilken i sin tur är mer integrerad än Perloffs.

Man kan närma sig verkbestämningsfrågan från andra hållet. Vilka tex-

94. Epstein, s. 140.

95. Epstein, s. 146.

ter är svårast att separarera? Vilket är det minsta fungerande verket? Det är, menar jag, (2) Yasusadas anteckningsböcker tillsammans med Motokiyus kommentarer. Från det större verket (3) kan "Appendices" och "Afterword" tas bort utan större förlust, medan det mindre verket (1) har problem att stå för sig självt. Helheten skulle falla isär till blotta fragment om man strök kommentarerna, om man försökte rensa bort Motokiyu för att få fram ett rent Yasusadamaterial. Med vissa enskilda dikter går det, med andra är det svårgörligt, med hela samlingen är det ogörligt. Bortsett från hur det skulle påverka verkets mening, så är redan de rent materiella svårigheterna överväldigande. Vilka ord ska bort, vilka ska stå kvar? Ta exempelvis följande text.

*[undated]**

two daikons

three rice cakes

one *[blotted by crease, eds.]* seaweed packet

4 crane eggs

empress oil chrysanthemum root best rice

Bear yourself with a serious air through the labyrinth of the market. Feign to ignore the [blotted by crease, eds.] spirit medium of plum-colored lips

American cologne

**[Despite the curious interjection, this appears to be a shopping list. It was found in one of the notebooks, folded into a origami bird.]⁶*

Yasusadas inköpslista låter sig inte separeras från Motokiyus kommentarer. Hur ska man göra med upplysningarna om de oläsliga partierna? Om man

96. Motokiyu, s. 26.

stryker själva upplysningen ("blotted by crease"), eftersom dessa ord är skrivna av Motokiyu, uppkommer en annan fråga: vad ska ersätta de inskjutna upplysningarna? Båda ställena där "blotted by crease" förekommer här är sådana att de inte skulle saknas om de togs bort. Det är enbart den uttalade upplysningen om att ord saknas som signalerar att ord saknas. Ta bort hakparentesen från "Feign to ignore the [blotted by crease, eds.] spirit medium of ..." och kvar blir en grammatiskt korrekt och fullt begriplig sats. Det vill säga kvar blir en ordföljd där inget tycks saknas. Samma gäller "one [blotted by crease, eds.] seaweed packet". Så, om vi alltså beslutar oss för att tolka Yasusadas skrift, och inget annat, så uppstår frågan om vi ska läsa denna rad som "one seaweed packet" eller om vi ska låta en tänkt lucka, en för oss okänd bestämning av matartikeln, ingå som en del av dikten och därmed påverka tolkningen. Problemet är, naturligtvis, att det enda tecknet på att där finns en lucka är Motokiyus kommentar, just den delen av textmassan vi försöker bortse från.

Frågan om verkets materiella bestämning har långtgående konsekvenser. Om vi väljer att förstå verket enligt avgränsning (1) så ställs vi inför dilemmat att de anteckningsböcker som antas som verkliga inom fiktionen enligt avgränsning (2) inte kan härledas från den text vi har tillgänglig. Radera Motokiyu och kvar finns en text som delar sig olika formella kvaliteter: vissa textsegment framträder tydligt som brev och dikter, andra är av mer obestämd texttyp men skulle kunna läsas som inköpslistor, engelska övningar, och zenmeditationer även uta Motokiyus anvisningar. Men här finns ingen *anteckningsbok*, den övergripande form som binder ihop delarna till en enhet. Och utan anteckningsböckerna finns heller inte den fiktiva redaktionella processen av urval, redigering och kommenterande som utgör en väsentlig tematisk del av verket enligt (2). Hela den dimension som består i att *Doubled Flowering* är en representation av ett autentiskt grundmaterial blir så att säga ogiltigt ur ett tolkningsperspektiv som betraktar Motokiyu som paratextuell.

Det finns anledning att betona Motokiyus roll. De läsningar som refereras ovan erkänner förvisso att Motokiyu är en skapelse av samma upphovsman som Yasusada men tolkningarna är likväl i hög grad centrerade kring Yasusada. Motokiyu betraktas mest som ett retoriskt grepp Johnson använde för att få den naive läsaren att tro på den väsentliga skapelsen,

Yasusada. Att ta Motokiyu på allvar innebär emellertid att ett annat verk (genremässigt och tematisk, om än inte materiellt) framträder, ett som har två huvudkaraktärer, vilka representerar olika diskurser och som befinner sig i ett dynamiskt förhållande till varandra. Fiktionen tillåter att man upphäver kronologins begränsningar och att man förutom att beakta hur Motokiyu behandlar Yasusadas manuskript också kan läsa Yasusada som en poet som svarar på och försvarar sig emot Motokiyus funktion som vetenskapligt sinnad förmedlare. Den förra söker exempelvis upplösa och ifrågasätta kopplingen mellan identitet och text, medan den senare försöker återställa varje utsagas biografiska kontext. Tolkningen kommer då att inrikta sig på spänningsfältet mellan de båda, snarare än på antingen Yasusada som autonom poet eller på hur Motokiyu under ett kort skede på nittioalet påverkade en skara naiva läsare. De faktiska läsare som lät sig luras ersätts i verktolkningen av den implicerade läsare som Yasusada inte kan nå (och inte ville nå, han avböjde erbjudanden om publicering) utan Motokiyus förmedling, en förmedling som samtidigt som den är nödvändig är ett hinder för den implicerade läsarens direkta kontakt med Yasusadas dikter.

I alla fall när det gäller verktolkning – till skillnad från receptionsanalys eller en undersökning av upphovsmannens bevekelsegrunder och strategier eller Yasusadabluffen som kulturellt fenomen – är det således avgränsning (2) som definierar den textmassa som har störst meningspotential. De argument som anförts ovan kan sammanfattas i kriterierna koherens och komplexitet. Koherensen består i det narrativ om funna, redigerade och utgivna anteckningsböcker som varje enskildhet i textmassan (2) utan problem kan återföras till. Komplexiteten ökar med Motokiyu på grund av de extra tematiska dimensioner som då tillkommer. Enbart Yasusadaten kan förvisso också kallas komplex då den på egen hand är svårtolkad och fragmentarisk, men komplexitet är då snarast ett annat namn för den bristande koherens som blir resultatet om man stryker Motokiyu.

Tematisering av autenticitetsproblematiken i *Doubled Flowering*

Rogers kommentarer i de engelskövningar som Motokiyu valt att inkludera (tre av de femtiofyra som återfanns i en av anteckningsböckerna) avslöjar en okunnighet om vissa saker som är relevanta för problemen rörande autenticitet, språk och litteratur som den debatt som följde på bluffens avslöjande kom att handla om. Från Rogers kommentarer framgår att han inte känner till Ferdinand de Saussure (Rogers undrar om den "Saussure" Yasusada nämner är en verklig person eller "invented in a flight of fancy?").⁹⁷ I övning #20 "Writing in the style of another" uttrycker Yasusada sin övertygelse om att "all writing is quite already passed through the voices or styles of many others. This, I believe in my heart, is the very marrow of writing".⁹⁸ Idén är uppenbarligen ny för Rogers: "I would strongly disagree with your observations about <writing> (otherwise, how could we account for those authors of the past who have displayed unquestionable originality and greatness?)."⁹⁹ Rogers exemplifierar med Homeros, Shakespeare och Walter Scott, en osedvanligt illa vald trio i det här sammanhanget. Rogers hänvisar också till en "form of writing called 'streams of consciousness'", där pluralformen av "streams" antyder att han svänger sig med begrepp han inte riktigt behärskar.¹⁰⁰ En fadäs Motokiyu gör oss uppmärksamma på genom att inflika ett "sic" efter "streams".

"Assignment #29" är den övning som tydligast anknyter till frågan om förväntningarna på en författares uppriktighet och hur Yasusada svarar på den direkta uppmaningen att entydigt och fullständigt ange sin identitet.

97. Ibid., s. 70.

98. Ibid., s. 77.

99. Ibid., s. 77.

100. Ibid., s. 77.

ASSIGNMENT #29

(Write a paragraph describing yourself with substance, sincerity, and accuracy. The paragraph should exhibit the qualities of unity, order, completeness, and coherence as we have discussed them in class.)*

Biographical Note

Araki Yasusada translates with *accuracy* from six languages: French, English, Canadian, Australian, Zelandish, and Korean. One day, in the revolving restaurant, he was served a large platter of fuku,[*] arranged in the form of an exultant swan. Chewing on this he thought about himself. He is a widower, and lives in the prefecture of Nara, which after reconstruction, has become uncommonly picturesque. What the writer means by ‘picturesque’ of course, is purely in the mind of the beholder. The man across from him (who bore an uncanny resemblance to himself [to the writer that is]), exhibited a calligraphic figure cut into his brow which, with each bite, became progressively filled with transparent beads. May I have, he said, in a perfectly *sincere* voice, something with which to wipe myself? Thus, the ivory sphere was hidden away in a part of the turning room that was not a part of the turning room. I’m inclined to forget about these things, he said, like Shixes himself, when the theft has become a part of the very *substance* of me. He has been a postman since 1927, and delivers the mail. He is what they call a ‘Hibakusha’.

[*English instructor’s note at page bottom*] Mr. Yasusada: Please see me after class.

* [*The heading is mimeographed. One of 54 English writing assignments found in the notebooks. The three italicized words are underlined in the original. Fuku, or blowfish, is mortally poisonous if even a tiny trace of its liver is consumed. The diner, then, always takes his chances that this coveted delicacy has been properly prepared by the chef.*]¹⁰¹

101. Ibid., s. 84.

När denna text publicerades i *APR* utgav den sig för att representera fyra textuella nivåer i materiell och kronologisk mening, med tre olika personer som avsändare. Originalen består av (1) själva uppgiften som är formulerad av Rogers och förtryckt på papperet; (2) Yasusadas svar, och (3) Rogers kommentar på Yasusadas svar. Den fjärde nivån (4) består av den decennier senare tillfogade kommentaren av Motokiyu. Detta innebär att nivå (4) kommenterar nivå (1), (2), och (3) medan dessa i sin tur inte är i en position att kommentera nivå (4).

Som fiktion i *Doubled Flowering* blir dessa fyra nivåer en fiktiv konstruktion med *ett* upphov vilket öppnar för möjligheten att tolka de olika textnivåerna, de tre rösterna, som inbegripna i en dialog. Fast det måste göras med försiktighet. Inom den fiktionella berättelsen kvarstår kronologin och Yasusada kan naturligtvis inte som karaktär antas rikta sig mot, eller reagera på, Motokiyu. Däremot har texten nu istället för tre skribenter en författare (som kan benämnas "den implicerade författaren" eller "Johnson", *den* teoretiska distinktionen är i det här sammanhanget mindre viktig) och detta motiverar en undersökning av hur utsagorna på samtliga nivåer är konstruerade för att ömsesidigt reflektera och kontrastera varandra. Med detta förtydligande i minnet kan vi alltså fråga vad Yasusada "säger" till Motokiyu, likväl som vi tidigare kunde läsa hans del av texten som ett svar till Rogers. Vilka är det exempelvis som Yasusada syftar på i sin avslutande sats: "He is what they call a 'Hibakusha'". Vilka är "they"?

För det första är det uppenbart att Yasusada vill distansera sig från beteckningen. Det gör han genom att skriva i tredjeperson, genom att sätta hibakusha inom citationstecken och genom att betona att denna identitet är honom *tilldelad*. Den primära betydelsen är alltså att identiteten som offer för bombningen av Hiroshima inte är något han själv valt, eller vill erkänna, som en bestämmande komponent i sin identitet. Beteckningen hibakusha är inte bara fäst vid Yasusada i hans egen tid utan fortsätter öva sitt inflytande långt efter hans frånfalle. Läst på detta vis refererar "they" inte bara allmänt till hans samtida samhälles definition av honom som ett offer utan även till Motokiyus återkommande påminnelser av Yasusadas status som hibakusha.

Rogers uppgift kan läsas som en karikatyr på 90-talets begär efter autentiska eländesskildringar och litterära vittnesbörd av verkliga offer. Ge oss

sanna läsartillvända historier skrivna med en allvarlig uppriktighet om svåra och exotiska erfarenheter! Yasusadas svar, som medvetet misstolkar uppgiften och använder *orden* ”substance, sincerity, and accuracy” i sin text istället för låta sitt självporträtt genomsyras av den hållning som begreppen anvisar, motsvarar den föregivet verkliga Yasusadas upptäckta anteckningsböcker. Rogers svar ”Yasusada: Please see me after class” alluderar i sin tur på ett förminskande sätt till den reprimand Johnsons hårdaste kritiker ville utdela. Indignationen över den bristande ärligheten parodieras som skolmästarfasoner. Om nu Rogers verkligen ville se Yasusada för att be om en förklaring vill säga. Det finns en annan möjlig tolkning av Rogers önskan att träffa Yasusada på tu man hand.

Erotisk attraktion mellan lärare och student är ett välbeprövat motiv i fiktionsprosan och innehåller som en av sina klichéer en prövning av den förbjudna relationen genom att den utvalda studenten ombeds stanna kvar efter lektion. Att läsa in ett sådant motiv hos Rogers är inte en spekulativ övertolkning utan har verkinternt stöd i de brev som utväxlades mellan Yasusada och Rogers efter en blöt kväll på baren Toshi-ri. Av breven framgår att Rogers under alkoholens inflytande bekämt sina känslor för Yasusada och att dennes reaktion varit vänligt men bestämt avvisande. Rogers ber ångerfullt att Yasusada ska låta det hela stanna mellan de två, och uttrycker sin förhoppning om att deras professionella relation ska fortsätta som förut. Yasusadas svar är förstående och överslätande, naturligtvis ska inte detta förändra något.

Rogers skäl för att tala med Yasusada efter lektionen kan förstås vara dubbelt. Dels förnärmelsen över att Yasusada i viss mening gör löje av honom med sitt svar på uppgiften, och dels utav en önskan att komma närmare föremålet för sin (då) hemliga kärlek. I relation till fabrikationen Yasusada är det möjligt att läsa dessa dubbla lager i Rogers känslor gentemot Yasusada som en anspelning på att den litterära världen har en komplicerad hat-kärlek till det litterära bluffmakeriet. Äkthet efterfrågas men det inautentiska är ofta mer spännande.

I ljuset av kontroversen kring Yasusada blir denna text en ironisk kommentar till debatten. Från olika positioner (i förhållande till Yasusadas skrift) förespråkar både Motokiyu och Rogers den biografiska läsarten och betonar vikten av historisk korrekthet medan Yasusada är spefullt undan-

glidande och motsträvig. Yasusada tycks säga att frågan om hans sanna identitet är om inte obesvarbar så åtminstone irrelevant, och han blir på så sätt den förste att uttrycka tvivel på sin egen autenticitet.

Motokiyu som ställföreträdande litteraturvetare

Yasusada har anklagats för att vara en karikatyr på den japanska poeten, och av det asiatiska i allmänhet. Men Rogers gör onekligen en löjligare figur som representant för den västerländska litteraturen. Han är inte tecknad realistiskt utan utgör en tillspetsad typ, den godhjärtade men lätt inskränkte professorn som är kvar i artonhundratalet. Motokiyu å sin sida påverkar inte dynamiken mellan det västerländska och det japanska eftersom han inte uppvisar några nationella eller etniska särdrag. Motokiyu representerar istället redaktören/översättaren och i förlängningen litteraturvetaren. Liksom Rogers är Motokiyu överdriven och tillspetsad. Han är en samvetsgrann akademiker och filolog som gör allt för att påminna oss om att vad vi läser inte är originalen utan en representation; en översatt, rekonstruerad selektion av anteckningsböckerna. Han upplyser om saker som att ett brev är ”handwritten in ink on stationary”, att en inköpslista återfanns ”folded into an origami bird”, att en dikt är skriven i ”ink calligraphy in katakana syllabary on handmade paper looseleaf”, och så vidare.¹⁰²

Textkritiska utgåvor ger visserligen ibland detaljerad information, men sällan på detta osystematiska sätt där vi ibland får veta färgen på bläcket, ibland papperstyp, ibland var och hur dokumentet återfunnits. Brevet till den avlidne Jack Spicer, förklarar Motokiyu, är ”heavily rewritten and corrected, but the arrows and marginal notes indicating rearrangement of the passages are relatively clear, and the editors are confident that this reconstructed version is accurate”.¹⁰³ Varför gör Motokiyu detta påpekande om han är övertygad om att rekonstruktionen är korrekt? På ett annat ställe utfärdas en liknande varning, vilken synes mer berättigad. Radbryt-

102. Ibid., s. 13, 26, 81.

103. Ibid., s. 117.

ningen i den aktuella dikten ska förstås som redaktörens kvalificerade gissning, då ”Yasusada’s arrows and brackets indicating rearrangement are unclear”.¹⁰⁴ Gränsen mellan berättigade och överfödiga upplysningar är flytande, men en sak är klar: inga tvivel ska råda om denna redaktörs uppriktighet.

En konsekvens av Motokiyus ansträngningar att förmedla en så korrekt bild av originalen som möjligt är att hans kommentarer invaderar Yasusadas text, och, som jag försökt visa ovan, så gör detta, tvärt emot Motokiyus avsikt, att det synliggjorda redaktionella arbetet blir en del av verket. Frågan om autenticitet återkommer även på denna nivå i *Doubled Flowering*. Vilken är den *verkliga* dikten? Är det orden så som de står på anteckningsbladet, ett original som i så fall kunde återges faksimilt, eller är det Yasusadas intention, vilken kan härledas från hans marginalnoteringar, pilar och korrigeringar? Motokiyu har inget system för att hantera dessa problem utan återskapar ibland dikterna efter Yasusadas korrigeringar medan han andra gånger istället återger dennes marginalanteckningar. Detta ställer frågan om vad redaktören ser som sin uppgift. Är det dikter som ska återges eller arbetet med dessa? Är det en poetisk intention eller historiska dokument? Eller söker han frammana den specifika situation Yasusada befann sig i när orden tecknades ner?

Mellan raderna i ”Horsehide And Sunspot” återger han Yasusadas minnesnotering om att inte glömma köpa sake till en vän, en anteckning vars enda samband med dikten är att den är skriven i marginalen på samma papper (”on the back of a scorecard”) och troligen vid samma tillfälle – en baseballmatch mellan Hiroshima Carp och Yamaguchi Sparrows på Hiroshima Municipal Stadium den 17 juli 1968.

104. Ibid., s. 21.

HORSEHIDE AND SUNSPOT

July 17, 1968

-Hiroshima Municipal Stadium-

Chalk-lines, in sun, extend themselves infinitely.

Cleat-tracks and *[illegible, eds.]* engrave the paths ephemerally.

(Also, horsehide and pinewood are soundless and.)

Thus now Carp and Sparrows* tense their tiny bodies and leap hither.

On the diamond where a temple once stood.

As seventy thousand voices are fused by a sphere and.

*[along margin, written horizontally] Don't forget sake for Shimpei**

A corolla of screams ringing absence is viscerally real.

And so, like a sunspot, is baseball.

**[Hiroshima Carp and Yamaguchi Sparrows, Major League baseball teams of Japan. The poem is written on the back of a scorecard. Kusano Shimpei (1903-) is a major avant-garde figure in Japanese poetry and was an acquaintance of Yasusada, Kusato and Fusei.]¹⁰⁵*

Yasudas dikt är uppbyggd av analogier och allusioner med vilka han sammanlänkar det förflutna och det nuvarande. I rad 5 uttrycks sambandet explicit: "On the diamond where a temple once stood." "Diamant" är ett vedertaget namn för baseballplanen, och "templet" signalerar att betoningen av det "oändliga" hos kalkstrecken i rad 1, och det "förgängliga" hos märkena i sanden av spelarnas dubbade sulor i rad 2 också refererar till buddhismen. Baseballarenan är otvetydigt scenen för diktens första fyra rader, i rad 5 introduceras det förflutna genom referensen till templet som

105. Ibid., s. 85.

en gång stått på denna plats. I raden därefter: "As seventy thousand voices are fused by a sphere and." är referensen obestämd. Är detta vad diktjaget hör på baseballarenan eller syftar det på dagen för bomben? De två scenerna, en som diktjaget har framför sig och en som han erinrar eller föreställer sig glider ihop i en bild.

Obestämdheten markeras ytterligare genom att antalet röster – sjuttio-tusen – inte korresponderar med vare sig det antal platser Hiroshima Municipal Stadium har eller antalet offer den sjätte augusti 1945.¹⁰⁶ I den näst sista raden inskräps samtidigheten hos det frånvarande och det närvarande: "ringing absence is viscerally real", och slutligen landar dikten vid den påtagligt verkliga men, "like a sunspot", flyktiga och svårfångade baseballbollen.

Minnesnoteringen punkterar emellertid effektivt Yasusadas (enligt denna tolkning) intention att förmedla en känsla av hur den nya ordningen högst påtagligt vittnar om det utplånade förflutna. Läst som Johnsons dikt kunde minnesnoteringen ses som ett försök att göra sig lustig på Yasusadas bekostnad, men mer givande är att tolka den som en påminnelse om att vardagslivet trots allt går vidare – en störning som inte syftar till att undergräva allvaret i Yasusadas dikt utan som bara lägger till ytterligare ett lager. Sedan är det upp till läsaren att navigera mellan det vardagliga och det upphöjda. Om vi bara ser den komiska aspekten får vi, tycks Johnson säga, skylla oss själva.

Motokiyus motiv är svårare att reda ut. Han vacklar till synes oreflekterat mellan att förhålla sig trogen till Yasusadas intention som poet och ett historiskt-biografiskt intresse för detaljer som karakteriserar personen Yasusada men som är av tveksamt värde för läsningen av dennes författarskap. Även inom fiktionen tematiseras alltså frågan: varför skall vi intressera oss för Yasusadas anteckningsböcker, är det för innehållets litterära kvaliteter eller för författarens personliga historia? *Doubled Flowering* ger inget entydigt svar på detta. Om dikterna uppenbart hade varit mediokra eller alternativt om personen Yasusada varit kraftigt redaktionellt nedtonad så hade

106. Arenan rymmer 32 000. Hur många som dog i omedelbart samband med detonationen är omtvistat. Hiroshima Peace Memorial Museum uppskattar antalet till 130 000 – 150 000.

det varit möjligt att läsa verket som ett ställningstagande i den ena eller andra riktningen. Nu upprätthålls istället en spänning mellan det litterära och det biografiska som gör det alltför enkelt att förstå den fabricerade Yasusada som en bluff som lyckosamt förde en litteraturpolitisk poäng i land. Det är också på denna punkt som en eventuell diskrepans mellan Johnsons intention och verkets mening kan vara möjlig att urskilja. Om vi antar att Johnsons avsikt, vilket är långt ifrån självklart, var att med fabrikationen som strategi demonstrera att författarens identitet de facto spelar, men inte bör spela, roll, så har han likväl skapat ett verk – en litterär fabrikation – där autenticitets- och identitetsproblematikens dilemma iscensätts utan att förmedla en bestämd ståndpunkt.

Som konstnärlig gestaltning av dilemmat har *Doubled Flowering* en inte obetydlig auktoritet, i den meningen att verket är värt att tas på allvar eftersom det ”vet vad det talar om”. Denna auktoritet härstammar inte från författarens personliga erfarenheter och insikter, och finns inte heller helt i textens inre struktur, utan tillkommer verket i kraft av dess fabriktionshistoria. Man kan se den som en i vanlig mening litterär text där författaren (collingwoodskt) söker uttrycka sin ambivalens inför diktvärderingens grunder, och ett experiment, där författaren skickar ut den språkliga produkten – Yasusadas anteckningsböcker – som ett autentiskt dokument, vars bemötande bekräftar att verket är något väsentligt på spåren.

Avslutning

Jorge Luis Borges pläderar i ”Pierre Menard, författare till Don Quixote” för att många klassiska verk skulle vinna på att läsas som om de vore skrivna av någon annan. En sådan läsart skulle göra ”de mest fridsamma böcker fulla av äventyr”.¹⁰⁷ I praktiken möter tankelekens förverkligande dock det hindret att det är svårt att bortse från vad man vet, eller tror sig veta, om en texts upphov. Man vore i en mer gynnsam position om Céline faktiskt hade skrivit *De imitatione Christi*, och i en än bättre om han under en tid lyckats lura allmänheten att denna andliga uppbyggelseskraft var skriven, eller kompilerad, på 1400-talet av en tysk-nederländsk augustinkorherre vid namn Thomas a Kempis. Om så vore fallet hade världen varit berikad med en litterär fabrikation av svindlade mått. Céline skulle ju förutom att författa själva skriften ha varit tvungen att fabricera all den sekundärlitteratur *De imitatione Christi* genererat under femhundra år. För att inte tala om översättningarna, vilkas antal enligt uppgift bara överskrids av Bibelns.

De faktiska litterära fabrikationer jag har undersökt är något mer modesta. Tidsperspektiven är avsevärt komprimerade, texterna och författarna är tidigare okända. *Sarah* och *Doubled Flowering* försätter oss emellertid i en strukturellt sett likartad situation, en situation som, så att säga *in real life*, aktualiserar frågeställningarna om vilken betydelse uppfattningen om författaren har och bör ha för tolkning, värdering och kategorisering.

När en litterär fabrikation avslöjas genomgår författarbilden en så abrupt och tydlig förändring att två distinkta författarbilder uppstår. I receptionen av de fall som jag här har undersökt har beskrivningen av skillnaden mellan den föregivna och den faktiske författaren i huvudsak följt ett di-

107. Jorge Luis Borges, ”Pierre Menard, författare till Don Quijote”, i *Labyrinter*, Umbra Solis: Lund, 1991, s. 17.

kotomiskt tankemönster. Medan JT LeRoy är man, yngling, *white trash* är Laura Albert kvinna, vuxen, och medelklass. Araki Yasusada är japan, *hibakusha*, brevbarare, medan Johnson är vit amerikan, representant för nationen som ödelade Hiroshima, och professor i engelska. Att författarbilderna framställs som ömsesidigt uteslutande är inte förvånande – det är i kontrasterna som frågan om författarens betydelse aktualiseras. Eftersom det är skillnaden som är betydelsebärande blir nationalitet en del av debatten kring Yasusada men inte kring LeRoy, och omvänt är kön ett centralt ämne när det gäller LeRoy men inte för Yasusada.

Jag vill hävda att en konsekvens av de så uppkomna och distinkta författarbilderna är att man inte bara kan påvisa att författaren i allmänhet har betydelse, utan även mer i detalj studera *vilken* betydelse en föregiven författare har haft för mottagandet av en specifik text. Som debatterna kring *Sarah* och *Doubled Flowering* visar är det dock möjligt att ta fallen som belägg både för att författarens identitet spelar roll och att den inte gör det.

För vissa är fabrikationens faktum ett argument för att vi bör inse att författarens identitet är betydelselös. För är det inte så att texten har accepterats som skriven av en författare med ett annat kön, en annan nationalitet, en annan ålder, av en annan klass, med andra erfarenheter? Felet ligger enligt detta sätt att resonera hos dem som bryr sig om sådant som representation och autenticitet. För andra är det tvärtom ett bevis på hur svårt det är för marginaliserade röster att göra sig hörda. Med bestickande tydlighet demonstrerar dessa fall av identitetsappropriering det generella mönstret att den kulturellt överordnade gruppen stänger ute den underordnades röst från litteraturen. I det här sammanhanget är det klichéartade och stereotypa i fabrikationstexten särskilt talande, eftersom det visar på behovet av autentiska skildringar skrivna av författare som de facto tillhör en underordnad grupp.

När det gäller den estetiska värderingen råder det stor enighet om att författarbilden inte bör få ha någon betydelse. Som analysen av receptionen av *Sarah* visar har dock även de som är fullt medvetna om risken svårt att låta bli att påverkas av författarbilden. Jämför man det initiala positiva mottagandet med de mest ogina värderingarna efter avslöjandet framkommer bilden av att LeRoys *Sarah* är ett originellt mästerverk av ett litterärt

underbarn, medan Alberts *Sarah* är en klichéartad *rag-to-riches*-berättelse av en misslyckad och uppmärksamhetstörstande recensent av internetporr. De flesta hävdar emellertid att de själva inte har omvärderat romanen. Kritikerna som framträder efter avslöjandet menar att de hela tiden hyst samma låga uppfattning om den, och bland de som hyllade romanen insisterar några på att de fortfarande finner den lika fascinerande (med betoning på *lika*, inte sämre, men inte heller bättre), medan resten avstått från att yttra sig. Receptionen av *Doubled Flowering* uppvisar, om än utifrån ett begränsat empiriskt material, ett liknande mönster—men här finns också några som antyder att verket kanske till och med är bättre med Johnson som författare.

När det gäller kategorisering av texten är skillnaden mellan Yasusada och Johnson av större betydelse än den mellan LeRoy och Albert. *Sarah* är en roman oavsett författare, det som förändras är i vilken grad den är en roman med självbiografisk bakgrund. Alberts respons på den indignation hon mötte är på vissa sätt typisk för försvaret av *Sarah* i allmänhet. Hon understryker att hon hela tiden framhållit att *Sarah* är fiktion, men samtidigt betonar hon likheten mellan sin egen och LeRoys livshistoria. Det vill säga å ena sidan är romanen fiktion och därmed inte lögn. Å andra sidan är den en gestaltning och bearbetning hennes egna erfarenheter, vilket borgar för att den är sann i motsats till uppdiktad.

För *Doubled Flowering* innebär skiftet av författarbild omfattande förändringar både vad gäller de olika textsegmentens genretillhörighet och verkets textuella avgränsning. Yasusadas *Doubled Flowering* består av olika typer av texter, av dikter, men också brev, skoluppgifter, inköpslistor och så vidare. I Johnsons *Doubled Flowering* underordnas dessa distinktioner den övergripande texttypen skönlitteratur. Brevet blir fiktiva brev, inköpslistorna fiktiva inköpslistor. Kanske blir även dikterna fiktiva dikter, hur besynnerligt detta än kan låta. I och med att Johnson inte bara ersätter Yasusada utan även Motokiyu kommer dessutom verket att bestå av fler texter än tidigare. De redaktionella kommentarerna och noterna blir fiktiva och en del av verket. Samma sak gäller naturligtvis de delar av texten som föreges ha skrivits av någon annan, exempelvis Rogers. Det som tidigare var en samling av olika texttyper skrivna av olika personer under en förhållandevis lång tidsrymd blir integrerade och likvärdiga delar av *ett*

diktverk. I Yasudas fall, till skillnad från LeRoys, förändras också textens nationalitet.

Yasudas dikter är japansk poesi medan Johnsons text är amerikansk. En ytterligare förändring är att *Doubled Flowering* inte längre är en översättning—Motokiyus engelska översättning blir Johnsons engelskspråkiga originaltext.

Såväl LeRoy som Yasuda väckte motsatta reaktioner. Förutom skillnad i värdering, där författarnas tilltag befanns vara upprörande eller roande och belysande, kan man skilja mellan de som bedömde det hela som kulturella fenomen och de som insisterade på att inget var förändrat vad gällde texternas värde och mening. Enligt ett sätt att se det demonstrerar Yasuda och LeRoy hur lätt vad som i efterhand framstår som en litterär händelse som är för bra för att vara sann godtas som äkta, bara behovet är starkt nog. Yasuda ifrågasattes inte eftersom de delar av den litterära världen som exponerades för ”anteckningsböckerna” sökte och värderade litteratur skriven av marginaliserade grupper utan att se att deras föreställning om *den andre* var en klichébild. LeRoy nådde kultstatus tack vare den medialogik som hellre lyfter fram underbarn och mytbekräftande framgångshistorier än god litteratur, och romanernas popularitet förklaras av det utbredda begäret efter sanna eländesskildringar. Enligt detta synsätt är Yasuda och LeRoy intressanta som kulturella fenomen, där skrattspegel-effekten till stor del är avhängig verkens, som man menar, uppenbara brister.

Den motsatta uppfattningen vill göra gällande att verkens litterära kvaliteter kvarstår oförändrade och att såväl upprördheten som skadeglädjen bara ytterligare bekräftar oförmågan, eller ovilligheten, att bedöma skönlitteratur på textens egna meriter. Medan den förra slutar läsa texten som ett levande verk vill den senare inte erkänna hur obevekligt de förkunskaper vi har påverkar vår läsning.

Att läsa litterära fabrikationer såsom fabrikationer utgör ett tredje alternativ—en läsart som läser texten snarare än att betrakta den som ett fenomen, men som på samma gång läser texten mot bakgrund av att den nu tillskrivs en annan författare än tidigare.

Om även vaksamma kritiker misslyckades med att bortse från JT LeRoys person och biografi, varför skulle man då tro sig kunna läsa obero-

ende av sin nuvarande kunskap om Laura Albert och hennes fabriktionshandling? Mot denna skepticism kan invändas att även om en absolut ”ren” läsning inte är möjlig bör en professionell tolkning och värdering sträva i den riktningen. Jag menar tvärtom att vi i mötet med litterära fabriktioner inte heller bör försöka, eftersom vi då riskerar att missa vad som pågår i verket i sig.

Sarah och *Doubled Flowering* har mycket att vinna på att läsas som fabriktioner. Om man låter texternas fabriktionshistoria styra uppmärksamheten framträder spänningar som finns i texten (exempelvis mellan fiktion och bedrägeri i *Sarah* och mellan den poetiska och akademiska diskursen i *Doubled Flowering*) men som det hade saknats skäl att ta på allvar om texterna lästs med en, i traditionell mening, fiktionell hållning. Jag har velat visa att en tolkning och värdering av litterära fabriktioner såsom fabriktioner inte är detsamma som att återbörda dem till fiktionslitteraturens domän, utan innebär en uppmärksamhet på den mening och autenticitet som tillkommer verken i kraft av deras fabriktionshistoria.

Källförteckning

- Aagård, Martin, "Ett främmande Amerika vid motorvägarna", *Arbetarbladet*, 2002-03-05
- Alexis, Willibald, *Walladmor, eller Mördaren från Cato-gatan – Walesisk novell. Imitation efter Walter Scott*, översättning Laurentius Acharius, Mariefred 1826
- Arping, Åsa, *Den anspråksfulla blygsamheten: auktoritet och genus i 1830-talets svenska roman-debatt*, Symposium 2002
- Beachy, Stephen, "Who is the Real JT LeRoy? – A search for the true identity of a great literary hustler", *New York Magazine*, 2005-10-10
- Borges, Jorge Luis, "Pierre Menard, författare till Don Quijote", i *Labyrinter*, Umbra Solis: Lund 1991
- Burt, Stephen "Sarah's Antidote – Is the J.T. Leroy scandal what you think it is?", *Slate*, 2007-06-27. Hämtad 2009-10-28 <http://www.slate.com/id/2169125/pagenum/all/>
- Burton, Laura, "Who's that boy/girl?", *The Guardian*, 2006-01-04
- Carter, Forrest, *The Education of Little Tree*, New York 1976
- Collingwood, R.G., *The Principles of Art*, Oxford University Press 1958 (1938)
- De Quincey, Thomas, *De Quinceys writings: Literary Reminiscences Vol I*, Boston 1851
- Disraeli, Isaac, *The Curiosities of Literature*, 1791-1823, hämtad 2016-02-19 från www.spam-ula.net/col/
- Egerdal, Marianne, "Pseudonymer: motivering og fortolkning", *bøygen* 2:2008
- Farrer, James Anson, *Literary Forgeries*, London: Longmans, Green, and Co. 1907
- Freind, Bill, "Deferral of the Author: Impossible Witness and the Yasusada poems", *Poetics Today* 25:1 (2004)
- Genette, Gérard, *Paratexts: thresholds of interpretation*, New York: Cambridge University Press 1997 (1987)
- Grey, Philip, *Defining Moments: A Cultural Biography of Jane Eyre*, diss., Department of Modern Languages/English, Umeå Universitet, Umeå 2004
- Griffin, Robert (red.), *The Faces of Anonymity – Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York: Palgrave MacMillan 2003
- Hilton, Johan, "JT LeRoy – ett möte med författarvärldens Garbo", *ETC* 5:2002
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York 2006
- Ingham, Patricia, *The Brontës*, Harlow 2003
- Johansson, Eva, "Ett barndomshelvetet fullt av änglar", *Svenska Dagbladet*, 2001-12-04
- Jäderling, Viktoria, "Hjärtat är bedrägligast av allt", *BLM* 1:2004

- Kropf, David Glenn, *Authorship as Alchemy*, Stanford 1994
- LeRoy, JT, *Sarah*, London: Bloomsbury, 2000
- *The Heart Is Deceitful Above All Things*, London: Bloomsbury 2001
- *Harold's End*, San Francisco: Last Gap 2004
- McHale, Brian, "A Poet May Not Exist", red. Griffin, Robert, *The Faces of Anonymity – Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York: Palgrave MacMillan 2003
- Motokiyu, Tosa, (red.), *Doubled Flowering: From the Notebooks of Araki Yasusada*, New York: Roof Books 1997
- Nussbaum, Emily, "The Hiroshima Poetry Hoax", *Lingua Franca*, nov 1996
- Paull, H.M., *Literary Ethics – A study in the growth of the literary conscience*, New York: Kennikat Press 1968 (1928)
- Perloff, Majorie, "In Search of the Authentic Other: The Poetry of Araki Yasusada" i *Doubled Flowering: From the Notebooks of Araki Yasusada*, New York: Roof Books 1997
- Rasul, Abo, *The Cocka Hola Company – Skandinavisk misantropi*, Cappelen: Otta 2001
- Raven, James, "The Anonymous Novel in Britain and Irland 1750-1830", red. Griffin, Robert, *The Faces of Anonymity – Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York: Palgrave MacMillan 2003
- Ruthven, K.K., *Faking Literature*, Cambridge University Press 2001
- Seppänen, Manu, "Skrivandet gav en plats i ljuset", *GP* 020812
- Sicha, Choire, "Of Mollusks and Men", *The Washington Post*, 2005-01-30
- Stone, Laurie (red.), *Close to the Bone – Memoirs of Hurt, Rage, and Desire*, New York: Grove Press 1997
- Texier, Catherine, "Lot Lizards", *New York Times*, 2000-05-07
- Thente, Jonas, "Resa till West Virginias utmarker", *Dagens Nyheter*, 2001-12-17
- Walsh, William S., *Handy-Book of Literary Curiosities*, Philadelphia: J.B Lippincott Company 1909
- Wihlke, Ola, "Sökande efter identitet", *Skånska Dagbladet*, 2002-01-13