



LUND UNIVERSITY

Efter dekonstruktionen

Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori

Lagerroth, Ulla-Britta

1992

Document Version:

Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Lagerroth, U.-B. (Red.) (1992). *Efter dekonstruktionen: Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*. (Absalon : skrifter / utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; Vol. 6). Litteraturvetenskapliga institutionen, 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

ABSALON

Skrifter utgivna vid

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Efter dekonstruktionen

Tolv uppsatser
om aktuell
litteraturteori

ABSALON

Skrifter utgivna vid

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Helgonabacken 12

222 23 LUND

□ Författarna och

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1994

Redaktion för skriftserien: Claes-Göran Holmberg, Per Erik Ljung,
Per Rydén, Cristine Sarrimo och Birthe Sjöberg (red).

Layout: Birthe Sjöberg

Omslag: Andrzej Szlagor

ISSN 1102-5522

ISBN 91-88396-05-3

Tryck: Reprocentralen vid Lunds universitet
LUND 1994

Innehåll

ULLA-BRITTA LAGERROTH: <i>Inledning</i>	5
INGER LARSSON: <i>Finns det någon som kan berätta en historia? Om människor och strukturer inom nyhistoricismen</i>	15
GUDRUN MILEKIC: <i>Nyhistoricism, kulturmaterialism och materialistisk feminism</i>	29
KRISTIN JÄRVSTAD: <i>En traditionell historia? Om nyhistoricismens roll för feministisk historieskrivning</i>	51
CRISTINE SARRIMO: <i>Det kvinnliga subjektets dekonstruktion och rekonstruktion</i>	67
CHRISTINA GULLIN-SKANSJÖ: <i>Androgynitet — flykt eller förutsättning. Två perspektiv på Virginia Woolfs Ett eget rum och Orlando</i>	75
JOHAN ELMFELDT: <i>Könsidentitet och populärkultur — en lek med positioner</i>	91
ANDERS OHLSSON: <i>Vad kommer efter “författarens död”? Om den biografiska texten</i>	111
CHRISTINA HOLMGREN: <i>Richard Rorty — en revolutionär common-sense-filosof</i>	127
ANDERS MORTENSEN: <i>Richard Rorty — en kompromette- rande bundsförvant?</i>	141
LARS ELLESTRÖM: <i>Några spekulationer kring skrift, tolk- ning och mysticism med utgångspunkt i Harold Blooms Kabbalah and Criticism</i>	155
LENA MALMBERG: <i>Att lyssna till det omöjliga. Freuds trauma- teori aktualiserad av Yaleforskaren Cathy Caruth</i>	165
GÖRAN WERNSTRÖM: <i>Conrad, Carmen och Coppola. I gränslandet mellan roman, opera och film. En provisorisk marginalanteckning</i>	173

Ulla-Britta Lagerroth

Inledning

Utvecklingen av svensk litteraturvetenskap måste idag ske i kreativt och kritiskt möte med den teoriförnyelse och de förändringar i vetenskapliga synsätt som äger rum på den internationella scenen. Det gedigna empiriska studium, baserat på ”säkerställda fakta” och ”lärdom”, som varit svensk litteraturforsknings särmärke, kan vi fortsatt slå vakt om, men samtidigt måste kunskapsidealet kontinuerligt omprövas och forskningstraditionen innoveras under konfrontation med alternativa vetenskapsuppfattningar och nya teoribildningar.

Glädjande nog nöjer sig många av dagens forskarstuderande inte med att insocialiseras i någon föreskriven skola, någon given metod, utan visar stor nyfikenhet och aptit på att inhämta den — för dem kanske ibland förvirrande — mångfald av nya teorier och plötsligt högprioriterade områden som dyker upp. Dels naturligtvis för att därmed sätta sig in i dem, dels också för att kritiskt pröva huruvida någon eller några av dem kan spela en roll för det egna avhandlingsarbetet. Doktorander idag betraktar alltså forskarrollen inte bara som en empirikerroll utan också som en teoretikerroll. De upplever teori- och metodpluralismen som en vidgning av det vetenskapliga registret, och de räds därför inte att söka sig mot nya perspektiv och utmaningar. Så är det i alla fall vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund.

Det var för att komma sådana behov och önskemål hos dessa doktorander till mötes som jag initierade och i nära samarbete med några intresserade av dem planlade samt våren och hösten 1991 genomförde kursen *Dekonstruktionen och efter: teori — kritik — alternativ*. 15 doktorander deltog regelbundet i kursen, och som lärare medverkade också vid några tillfällen Lisbeth Larsson, Per Erik Ljung och Anders Palm. Kursen ville ge en bred orientering om aktuell litteraturteori, och den introducerade därför dels den rörelse som betecknats som ”dekonstruktion”, dels den kritik av denna och de alternativa teorier för litteraturstudiet — nyhistoricism, post-

feminism, kulturstudier/kulturforskning, nypragmatism m.m. — som växt fram under 80-talet. Det gäller alltså den ökande dominansen för mot-traditioner mot formalism-linjen i allmänhet och dekonstruktionen i synnerhet, dekonstruktionen med dess fokusering av textens textualitet och språkets tropologiska natur. Det är mot-traditioner som från olika utgångspunkter åter vill upprätta en interaktion mellan text och kontexter. Under skiftande hållning — kritisk till eller i allians med dekonstruktionen — sätter man i stället in litteraturen i ett brett kulturellt, könsmässigt, historiskt, ekonomiskt, samhälleligt etc. perspektiv, utmärkt av gränsöverskridning mellan diskurserna, av orientering mot multimediala företeelser och av uppfattningen att litteraturen själv, liksom kulturen i sin helhet, utgör en aktiv kraft i samhället och i historien.

Litteraturlistan för kursen i Lund omfattade en obligatorisk del och en fördjupningsdel. Till den obligatoriska delen hörde i stor utsträckning litteratur om dekonstruktionen, och här studerades dels översiktliga framställningar av denna, dels grundtexter av Derrida, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Barbara Johnson och Paul de Man. Fördjupningsdelen skulle omfatta *två* fritt valda specialområden, och här återkom "Deconstruction", men mest upptogs den delen av extensiva litteraturanvisningar under rubrikerna "New Historicism" (inkl. litteratur om "Cultural Criticism"), "Feminism", "Pragmatism", "New Biographism" och "Interart Studies". Kurslistan kompletterades därtill av en 10-sidig "Bibliografi", innehållande ytterligare påkostade tips för den intresserade om aktuell facklitteratur på de olika teoriområdena.

Eftersom syftet med kursen var att utveckla kompetens hos doktoranderna att handskas med hela detta teorispektrum, lades undervisningen under våren 1991 upp som en seminarieriserie omfattande 8 tretimmarspass. Där agerade inte bara kursledaren, utan genom omfattande egna muntliga presentationer problematiserade och belyste också deltagande doktorander de skilda teoriinriktningarna. Det måste framhållas att kursen hölls i en prövande anda och ett öppet klimat, och att den för lärare och doktorander utvecklades som ett tillsammans framtaget projekt, en gemensam intellektuell upptäcktsfärd. De muntliga presentationerna — som vanligen utlöste livlig diskussion bland samtliga deltagare (närvarofrekvensen var för övrigt 100%-ig) — blev ett led i examinationen på kursen.

Nästa led i examinationen utspelades i början av höstterminen, då kursdeltagarna under några intensiva veckor för seminariediskussion och utvärdering lade fram under sommaren skrivna "papers" om ca 10–12 sidor. För denna skriftliga prestation gällde att den skulle beröra ett helt annat område än det man behandlat muntligt samt att man här skulle ta sin utgångspunkt i ett av de två valda *fördjupnings*områdena (ev. gripa över bådaderna). Det måste betonas, att det inte var fråga om några enkla referat av kurslitteratur utan om *egen* kreativ produktion med utgångspunkt i facktexter och problemställningar på specialområdet ifråga.

Det är — vilket jag återkommer till — merparten av dessa för kursen skrivna "papers" som ligger till grund för föreliggande Absalonvolym.

*

Ett mål för sig med denna typ av kurs var naturligtvis ökad *internationalisering* av forskarutbildningen. Denna aspekt beaktades än mer, då kursen fick en uppföljning genom en resa till USA den 6-21 oktober, med två veckors väl förberedda studier, relaterade till kursen. Dels en vecka vid Duke University i Durham, North Carolina, dels en vid Yale University i New Haven, Connecticut.

Ekonomiskt möjliggjordes resan genom anslag från Crafoordska Stiftelsen, Gyllenstiernska Krapperupsstiftelsen, Humanistiska Fakultetens i Lund exkursionsanslag och Litteraturvetenskapliga institutionens Sigrid Nilsson-fond, totalt kr 130.000:-, vilket — tillsammans med individuellt erhållna, smärre resebidrag för doktoranderna — helt täckte kursdeltagarnas rese-, hotell- och levnadskostnader under USA-vistelsen. På resan medföljande lärare — utöver mig själv fem andra teoriintresserade sådana: Claes-Göran Holmberg, Erland Lagerroth, Lisbeth Larsson, Per Erik Ljung, Anders Palm — erhöll resebidrag från andra håll.

Organisatoriskt hade resan förberetts från tidigt på våren, genom en tät brevväxling mellan mig och företrädare för Duke- och Yaleuniversiteten. Kontakten med Duke, främst med professorerna Stanley Fish och Fredric Jameson, bjöd först på diverse svårigheter som emellertid efterhand bemästrades. Kontakten med Yale underlättades av att professor Geoffrey Hartman i oktober 1990 gästföreläst vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund och därvid, tillsammans med sin fru, ansåg sig ha blivit så väl mottagen att han å sin sida älskvärt inbjöd till besök vid Yale.

Efter information från Duke och Yale om vilka för oss relevanta föreläsningar och seminarier som skulle hållas vid respektive universitet under tiden för vår vistelse där, skickade jag i min tur över önskemål från oss, inkluderande vissa specialföreläsningar och -seminarier samt enskilda samtal, om sådana kunde arrangeras just för oss. På detta sätt framskapades och fastlades i förväg för de båda veckorna ett kvalificerat, digert forsknings- och studieprogram vid såväl Duke som Yale.

USA-vistelsen inleddes med en kort sejour i New York. Professor Leif Sjöberg visade oss attraktionerna på Columbia University och hade där speciellt för oss arrangerat en diskussion (med bl.a. Ekelöf-översättaren Rike Lesser som deltagare) om problem med översättning till engelska av skandinavisk litteratur och svårigheter med marknadsföring av densamma i Amerika.

Under de följande dagarna vid Duke University fick deltagarna i vår grupp, var och en efter egen intresseinriktning, flitigt bevista föreläsningar och seminarier: exempelvis av Toril Moi om "Love, Marriage & Adultery in 19th Century Novel" och "Paradigms of Modern Thought: Reading Freud"; av G.D. Gopen om "Rhetorical Analysis of Poetry"; av K. Surin om "Literary Theory" och om "Cultural Studies: Defining Culture"; av Jane Tompkins om "Reading for Yourself" — många andra slag av föreläsningar/seminarier att förtiga.

På vår begäran höll Toril Moi ytterligare ett seminarium för vår grupp, om Freuds "Mourning and Melancholia". Jane Tompkins samtalade enskilt med dem av oss som var intresserade av litteraturpedagogiska aspekter. Stanley Fish tog emot en annan del av vår grupp och "höll hov" under en tvåtimmars fascinerande utläggning om pragmatism som "an account of our practices" och som "salvation". Fredric Jameson ägnade en hel lördagsförmiddag enbart åt oss, med en briljant — men delvis inte helt gripbar — föreläsning om "the rhetoric of the common market", om en postmodernistisk kommande "spatial analysis" som skulle bli globalt omspännande, m.m., m.m..

Genom Claes-Göran Holmbergs förmedling kunde vi också besöka det intilliggande University of North Carolina i Chapel Hill, som förevisades under sakkunnig ledning av professorn och poeten James Seay. Till attraktionerna vid Duke hörde vidare en poesifestival, som vi inbjöds till och där

Joseph Brodsky läste dikter på sjungande ryska så att det gick rysningar genom auditoriet.

Det var givetvis fascinerande för deltagarna i vår grupp att vid Duke få se, lyssna till och personligen möta och diskutera tillsammans med de internationellt kända teoretiker som författat flera av våra kursböcker och som i olika avseenden varit "ledstjärnor" för doktoranderna. Samma gällde under den följande veckan vid Yale University, där vi också var med om många intressanta föreläsningar och seminarier: Geoffrey Hartmans läsning av romantiska texter; Harold Blooms två mycket personliga framträdanden — hans seminarium om "Originality" dock en mer briljant uppvisning än hans föreläsning om Shakespeares Falstaff-figur; Bachtin-specialisten Michael Holquists "Studies in Methodology"; Paul de Man-lärjungen Cathy Caruths lika gripande som lärorika introduktion till temat "Literature, Trauma and Culture"; Vera Kutzinskis undervisning om "Translating Difference". Detta bara som några exempel på utbudet av "classes" till vilka vi var välkomna. Det bör tilläggas att Geoffrey Hartman arrangerat en förmiddag då professorerna David Marshall, Cathy Caruth och Thomas Greene för oss presenterade sina uppfattningar om nutida teori och sina egna forskningsintressen, vidare att flera av professorerna också vid Yale generöst avsatte tid till enskilda samtal med våra doktorander.

Det hörde till det fastlagda programmet vid båda universiteten, att kursdeltagarna visades runt och introducerades för personalen vid universitetsbiblioteken och sedan under hela vistelsen fick all tänkbar hjälp vid sökning i databaserna av litteratur av relevans för det egna avhandlingsarbetet. Vid Yale visade det sig att dess Sterling Library överträffade alla förväntningar och för många blev den verkliga guldgruvan för litteraturfynd.

Vi tillhörde det stora auditorium som i Yales Law School fick avlyssna debatten mellan Richard Rorty och Charles Taylor på temat "Theory and Revolution: Philosophical Perspectives of the Meaning of 1989 in Eastern Europe and the Soviet Union" — en imponerande uppvisning i eleganta filosofiska turneringar. I programmet vid Yale ingick därtill, att vi sista dagen fick delta i en internationell konferens, rubricerad "Walter Benjamin and Literary Theory" och hållen vid Whitney Humanities Center. I flera föreläsningar behandlade Benjaminspecialister från USA och England —

bland dem Rainer Nägele, Hans-Jost Frey och Rodolphe Gasché — det rubricerade ämnet.

Det intensiva intellektuella livet kompletterades av ett lika livligt socialt. Vid Duke en middag på restaurang Mandarin House med Fredric Jameson i centrum; en kväll med fler lärare och studenter från Duke hemma hos Sara Danius som under tiden för vårt besök studerade för Jameson; en givande utflykt i förhyrda bilar till Durhams omgivningar med besök vid National Humanities Center i Research Triangle Park och på Duke Homestead med dess uråldriga tobaksplantage. Vid Yale en middag med Geoffrey Hartman och hans fru samt George Schoolfield, därtill en föreställning på Long Wharf Theatre.

*

I en enkät efter hemkomsten, med syfte att doktoranderna skulle utvärdera kursen och resan, markerade de att det varit betydelsefullt med en kurs som genom presentation av en *mångfald* nya teorier medverkat till perspektivvidgning och till att ge dem bättre helhetsbild av vad som händer idag och därmed att själva ta ställning till detta. Den öppna modellen för kurs, med muntliga presentationer och skriftliga ”papers”, hade varit aktiverande eftersom det innebar ett självständigt och dynamiskt sätt att tentera.

Den uppföljande resan hade varit ovärderlig ur flera aspekter. Doktoranderna menade, att det var viktigt för dem som forskarstuderande att få konfronteras med ett så avancerat och till vissa delar annorlunda intellektuellt klimat som det som råder vid amerikanska universitet. Det var för dem en upplevelse att möta och lyssna till ”höjdarna” på teoriområdet vid Duke och Yale. Men självförtroendet i den egna forskarrollen hade också växt genom att de fick delta i en internationell dialog och fann att de möttes med respekt och uppskattning av intellektuella giganter som Jameson, Bloom och Hartman. För många hade de kunskaper som inhämtats vid seminarier m.m. i USA och framgångarna vid litteratursökningen på biblioteken blivit helt avgörande för det egna avhandlingsarbetet. Studiesocialt kunde resan inte nog värderas, eftersom de kände att de hade förts närmare samman i en förtroendefull forskargemenskap, som också kom att befrukta samarbete och seminarieklimat på hemmaplan.

Snart nog efter hemkomsten föddes också idén att fortsätta samarbete genom att som en ytterligare uppföljning av kursen ge ut en gemensam

skrift på basis av skrivna "papers".¹ När dessa nu i lätt bearbetad form trycks i denna volym, har i ett par av dem också kunskaper från resan kunnat inarbetas. Alla 15 doktoranderna erbjöds medverka, men ett par måste av olika skäl avböja; en av dem, Birthe Sjöberg, som förra året publicerat en bearbetad version av sitt "paper" om Richard Rorty i *Tiden*, fungerar i stället som denna volyms redaktör.

Inger Larsson presenterar i sin inledande studie "new historicism" och "cultural criticism", varvid hon närmare granskar den poststrukturalistiska textteorins betydelse för dem samt redovisar kritiken som framförts mot nyhistoricismen, bl.a. av Stanley Fish. — Gudrun Milekic penetrerar relationerna mellan nyhistoricism och dekonstruktion, mellan nyhistoricism och kulturmaterialism och mellan nyhistoricism och vad hon kallar materialistisk feministisk kritik; hon uppehåller sig vid Stephen Greenblatts olika studier och hur tankar däri tillämpats i hans undersökning av Shakespeares dramatik, men hon beaktar därtill andra forskares synpunkter på könsroller och det kvinnliga begäret, speciellt i *Othello*. — Kristin Järvstad företar en mer kritisk utvärdering av nyhistoricismens roll för feministisk historieförskrivning och redogör för tre essäer av feministiska nyhistoriker som diskuterat kvinnan, kvinnlig identitet och patriarkala drag i Shakespeares dramatik; hon finner att det är problematiskt för feminismen med nyhistoricismens ointresse för (det kvinnliga) subjektets förmåga att existera utanför ideologiska diskurser.

Cristine Sarrimo utgår från de sista tio årens feministiska diskussion, när hon inringar och debatterar 80-talets tre olika positioner för kvinnörelsens/feminismens hållning till "det moderna" och "det postmoderna"; grundfrågan hon vill ställa är vilken plats det kvinnliga subjektet har i postmodernism och poststrukturalism, och hon hävdar att vi nu nått slutpunkten för dekonstruktionen av Kvinnan och behöver en ny rekonstruktion av subjektet och identiteten. — Christina Gullin-Skansjö tar upp olika feministiska läsningar av Virginia Woolfs *Ett eget rum* och *Orlando*; hon ser särskilt hur diskussionen gått beträffande androgyna inslag i den senare samt funderar över huruvida läsningarna innebär ett "slutande" eller ett "öppnande" av texten. — Johan Elmfeldt tar Claude Chabrols filmatisering av *Madame Bovary* till avstamp för en diskussion av diskurs-begreppet och utvecklar tanken hur feministisk diskurs kan användas för beskrivning av

könsidentiteten, i populärkulturen eller i en roman av Louise Boije af Genäs.

Anders Ohlsson fixerar aktuella tendenser i skrivandet av biografi, därvid bl.a. mobiliserande en ny bok av Seán Burke som polemiserar mot Barthes' tes att författaren är död; men han mönstrar även andra sentida varianter av försvar för "biografisk texttolkning" eller nya teorier för biografiskrivande, och han förutskickar att det biografiska — i likhet med andra kategorier av kontexter — åter skall komma till heders i textstudiet.

Christina Holmgren och Anders Mortensen koncentrerar sig i var sin studie på Richard Rorty. Holmgren diskuterar ingående det pragmatiska sanningsbegrepp som Rorty menar skall styra litteraturforskare och litteraturkritiker, och hon går särskilt in på hans bärande tanke att vi bör ha tillgång till så många alternativa vokabulärer som möjligt. — Mortensen matchar Rorty mot Christopher Norris i bådas — gentemot den andre hävdade — anspråk på att läsa Derrida "rätt"; han preciserar utförligt det kontroversiella i bådas hållningar, eller snarare hur de talar förbi varandra.

Lars Elleström intresserar sig för Harold Blooms koppling mellan mysticism och dekonstruktion, för hans parallellisering av idéer om skrivande i kabbala med modern textteori; han tillämpar även själv dessa Blooms idéer på en dikt av Paul Celan. — Lena Malmberg beträder psykologiserande mark när hon, bl.a. anknyttande till en av Cathy Caruths föreläsningar vid Yale, diskuterar frågan hur det omöjliga och oerhörda kan skildras gripbart utan att reduceras.

Slutligen gör Göran Wernström några djärva kopplingar mellan å ena sidan Joseph Conrads omvittnade intresse för opera och musik och hur detta kan tänkas slå igenom i romanen *The Rescue*, och å andra sidan en film av Francis Coppola som har en Conrad-roman som förlaga och som även den, hävdar Wernström, uppvisar operamässiga inslag.

Samtliga bidrag i volymen omvittnar således på ett glädjande sätt — och förhoppningsvis för fler än kursledaren som signerat denna inledning — hur dagens forskarstuderande inte passivt tillägnar sig en kurs med fräscht och brännbart stoff utan i stället också vill kreativt omsätta det i produktion av uppsatser med självständiga reflexioner och egna nya problemställningar.

Noter

1. Tanken på en bok stimulerades genom motsvarande uppläggning — kombination av kurs, USA-resa och utgivning av en antologi — för en tidigare doktorandkurs, *Konstarternas möten*, som jag hösten 1988 och våren 1989 gav tillsammans med Hans Lund, Jan Olsson och Anders Palm. Den gången förlades tvåveckorsstudiet i USA (med likaså i förväg upprättade forskningsprogram) till University of Indiana i Bloomington och University of California i Los Angeles. — 1993 förelåg den på Symposion utgivna volymen *I musernas tjänst. Studier i konstarternas interrelationer* (red. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Peter Luthersson & Anders Mortensen), i vilken ingår översättningar av en rad viktiga texter på den kurslistan, liksom vissa av de "papers" som skrevs av doktorander som deltog i kursen.

Inger Larsson

Finns det någon som kan berätta en historia?

Om människor och strukturer inom nyhistoricismen

Låt mig i den nya historicismens anda få inleda framställningen med att berätta en anekdot. Den handlar om ett par episoder som inträffade under institutionens första gemensamma USA-resa i mars-april 1989.

Vi såg en konstutställning i Los Angeles' vanlottade östra stadsdelar. En av utställarna, en mexikansk indian, hade sin ateljé i närheten och gav oss tillfälle att besöka den. Hans ganska klumpiga arbeten liknade prekolumbianska, mytiska skulpturer. Jag tror inte att någon i gruppen köpte något. Många av oss kände motstånd mot figurerna och tyckte att de var fula och främmande. Konstnären märkte nog det men fäste inget avseende vid våra omdömen eller, rättare sagt, han förvandlade dem till en brist hos oss. Med en attityd av stolthet, orubblighet och påtvingat tålamod lät han antyda att för den som kunde uppfatta det gav skulpturerna uttryck för en verklig och levande kraft. Bakom detta tyckte jag mig uppfatta en återhållen vrede. Vårt omdöme hade ingen relevans för denne konstnär. Den som kraften inte verkade för kunde den verka emot!

På vägen ut funderade jag på om jag var ensam om min litet olustiga förnimmelse av underlägsenhet. Trodde mannen på fullt allvar att han kunde utöva makt genom sina figurer? Vad hade jag inbillat mig där inne? Den prekolumbianska konsten hör ju till ett historiskt passerat stadium. Skulle denne man, mitt i det högteknologiska Californien, projicera sin etnicitet på sådana mytiska symboler? Just då råkade jag höra vad den spanskspråkiga guiden från UCLA svarade på någons fråga om konstverkens symbolik. Han lät irriterad när han utbrast: "What do you mean, symbols? They are not symbols, they *are*. Do you call a car a symbol?"

De *är*. Vilken verklighetssyn dölde sig i det ordet? Naturligtvis kallar jag bara undantagsvis en bil för en symbol. I allmänhet ser jag den som ett funktionellt vardagsting. Hur kan en mytisk skulptur bli lika självklar som

en bil? När upphör den att vara symbol och får en omedelbar betydelse? Tanken svindlade när jag insåg att den här konstnären kanske inte betraktade sina prekolumbianska figurers kraft eller makt enbart som projiceringar av sin egen identitet. Kanske menade han i stället att det fanns en kraft i skulpturernas eget väsen. I så fall hade myten helt enkelt förvandlats till verklighet. Det vill säga att det vi kallade symboler kan konstnären ha betraktat som verklighet med samma status som det vi kallar verklighet.

Det märkvärdiga med vad som den gången innebar en kraftig kulturchock är att händelsen knyter an till en grundfråga inom de humanistiska studierna, nämligen hur det kommer sig att våra föreställningar om världen är så olika — och, föralldel, ibland också lika. Idag är kulturella studier åter aktuella inom litteraturvetenskapen och de rör sig med nödvändighet just omkring synen på verkligheten. Men till skillnad mot tidigare problematiserar man nu samtliga kategorier inom undersökningarna så att man lite tillspetsat kan påstå att diskussionen oftare kommer att gälla omkategoriseringen i sig än själva resultaten. I den här uppsatsen ska jag försöka belysa några av de problem som en sådan hållning för med sig. Exemplet gäller den nya historicism som allmänt brukar benämnas "the new historicism".

"Cultural studies"

Under åttiotalet har ett intresse för kontextuella litteraturstudier vuxit fram i USA. Det sker efter cirka trettio år av starkt formalistiskt inriktad forskning som nykritik, strukturalism och poststrukturalism. Ofta samlas dessa nya tendenser under beteckningen "cultural studies". Dit får man också räkna "the new historicism", här fortsättningsvis kallad nyhistoricismen. Den har ibland benämnts "cultural poetics". "Cultural studies" sträcker sig gärna över traditionella ämnesgränser och sysslar med områden som exempelvis minoritetsstudier, kvinnostudier, massmedia och populärkultur eller med undersökningar av kulturbegreppets förändringar. Det finns forskare som spårar denna utveckling tillbaka till sextiotalets emancipationssträvanden.¹ Vid den tiden började engelska litteraturforskare som Raymond Williams och andra att arbeta med mer omfattande historiska, kulturella och politiska problem och grundlade den engelska variant som brukar kallas "cultural materialism". Som termen antyder tar den ofta stöd i marxistiska

tankegångar och dess företrädare är i allmänhet mer direkt involverade i dagens politiska stridigheter än sina amerikanska kolleger.² Trots detta har man i USA fört ett veritabelt kulturstudiekrig. Liberala humanister har anklagat forskare och lärare som kallar sig radikala för att vilja politisera undervisningen och förskingra kulturarvet. Motargumenten känns igen från sextio- och sjuttiotalsdebatten. Även då hävdade man att politiseringen finns oavsett den förs fram eller ej, samt, när det gäller ändringar i den litterära kanon, att estetiska värderingar alltid är kopplade till allmänskulturella hänsyn och således har med maktsträvanden att göra.³

Greenblatt och det strukturalistiska inflytandet

I likhet med andra omfattande fält är nyhistoricismen snarare en tendens än en enhetlig riktning, men renässansforskaren Stephen Greenblatts namn brukar nämnas oftare än andras i diskussionen, och det är ofrånkomligt att hans verksamhet i hög grad influerar den allmänna synen på nyhistoricismen. Greenblatts *Renaissance Self-Fashioning* (1980) blev inledningen till en förnyelse inom renässansforskningen som sedan har tagits upp inom andra områden. Det är kanske inte så märkligt att just renässansen har kommit att bli utgångspunkt för en ny historiesyn. Det är tydligt att exempelvis européernas upptäckt av Amerika och överhuvudtaget av ”den andre” har spelat stor roll i nyhistoricismernas arbeten. I poststrukturalismens spår har det naturligtvis också varit särskilt intressant att ifrågasätta den humanistiska synen på perioden eftersom den har förknippats med individualitetens återfödelse. Nyhistoricismerna läste texterna på nya sätt och såg att individen knappast var fri att skapa sitt eget öde utan i hög grad framstod som en produkt av krafter i sin samtid. Om historien tidigare hade spelat en roll som bakgrund till litteraturstudiet fann nu Greenblatt och andra att litteratur och kultur var omöjliga att särskilja.

Greenblatts arbeten har beskrivits som ”försök att ställa poststrukturalismens textteori på en kulturanthropologisk och socialhistorisk grund”,⁴ och det är en karakteristik som nog kan gälla för riktningen i sin helhet. Däremot är det tveksamt om man kan uttrycka sig i så stabila termer när det gäller det processuella tänkande det här är fråga om. Men språkets kategoriseringar gör ett ofrånkomligt motstånd mot själva beskrivningen av ett projekt som nyhistoricismens. Det är en intressant fråga hur man skall bedöma

det motståndet. I ambitionen att kontextualisera litteraturen har Greenblatt hämtat inspiration framför allt från Clifford Geertz och Michel Foucault. För antropologen Geertz är begreppet kultur inte i första hand en fråga om vissa beteenden. Snarare är han intresserad av de samhälleliga kontrollmekanismer som styr dessa beteenden.⁵ Hans ”thick description”-metod, som man kanske kan översätta med fyllig beskrivning, har blivit välkänd. Den innebär att en kulturell händelse eller ett skeende, i vilket forskaren själv ofta är involverad, beskrivs omsorgsfullt för att sedan analyseras. En händelse som fokuseras på det sättet får en symbolisk betydelse och förmodas kunna säga någonting om kulturen i vidare mening.⁶ Delen som belyser helheten kan också vara en anekdot. Från Foucault kommer så tanken att se såväl forskare som text och författare i relation till strukturer av makt och marginalisering. Subjektet, författaren eller någon annan, är för honom en lokalisering av möten mellan samhälleliga funktioner. Nyhistoricister som Louis A. Montrose har en mera dialektisk syn på förhållandet mellan subjekt och struktur och menar att man skall se dem som ömsesidigt konstituerande processer. Sociala och historiska strukturer kan både möjliggöra och hindra människan som handlande väsen, menar han.⁷ För både Geertz och Foucault är poststrukturalismens textualism en given utgångspunkt och det gäller också för nyhistoricismen. Trots den uttalade antiformalismen är problematiseringen av förhållandet mellan tecken och värld absolut vital för nyhistoricismen och är det också detta som kanske främst är nytt i förhållande till den gamla historicismen.⁸

Den poststrukturalistiska textteorin

Den poststrukturalistiska textteorins centrala betydelse för nyhistorikerna har fått uttryck i en ofta citerad kiasm av Montrose. Han talar om det nödvändiga i både att historisera texten och att textualisera historien. Det innebär att texter är beroende av sociala och kulturella sammanhang, men också att dessa sammanhang inte kan nås annat än genom text, dvs. i förmedlad form. Vi kan inte få kontakt med ett autentiskt förflutet. Det som sporadiskt når oss är efterlämnade texter som är beroende av sin tids värderingar för urval och bevarande. Men inte nog med det, dessa spår blir återigen förmedlade, denna gång genom vår egen tids värderingar när vi väljer bland dem och konstruerar vår historia — eller rättare sagt våra historier.

För nyhistoricisterna kan det inte vara fråga om *en* historia utan just om ett antal historier.⁹ Man accepterar därför inte heller några stora mönsterberättelser, sådana som marxismens eller kristendomens. Eftersom både texterna och den som tolkar dem är inneslutna i sin tids maktstrukturer ger alla läsningar instabila resultat. Den derridianska disseminationen, betydelsespridningen, verkar med andra ord, och det innebär vidare att man inte kan fastställa några enkla orsaksrelationer mellan historien och litteraturen. De olika texttyperna cirkulerar och blandar sig ständigt och det finns ingenting utanför texten som slutgiltigt kan förklara dess mening. Trots ambitionen att lyfta fram det som tidigare har marginaliserats är de nya sammanhang som uppstår genom forskarens manövrer med texterna alltid att betrakta som tillfälliga.

Det finns anledning att se närmare på ett par av de begrepp som man ständigt stöter på i den poststrukturalistiska språkteori som nyhistoricisterna bygger på. Jag har redan använt det centrala begreppet förmedling vilket i sig har nära samband med diskursbegreppet. Båda har förbindelser med begreppet ideologi, som idag snarare används i betydelsen världsbild än i den snävare betydelsen politisk övertygelse.

Förmedling innebär att mening inte kan tas upp från omvärlden eller överflyttas direkt mellan människor. I stället ser man mening som en process, som en serie transformationer. Språket måste så att säga passera genom förmedlande ideologiska och konventionella instanser innan det når fram till mottagarens förståelse. Därmed talar nyhistoricismen om ett använt språk till skillnad från det som avses i formalingvistikens abstrakta språkssystem. Det finns anledning att associera både till Foucault och Bakhtin i samband med detta. Enligt deras modeller uppfattas texterna som nätverk av olika diskurser som alla är genomsyrade av övertygelser, värderingar och kategorier vilka transformeras till olika sociala och kulturella uttryck i en oändlig kedja. Kanske kunde man också säga att texten ses som ett slagfält med tanke på diskursbegreppets beroende av Foucaults sammanlänkning av språket, makten och kunskapen. I vilket fall blir följden att historien, liksom livet och människan, betraktas som platser där diskursernas möten utspelar sig. Relationerna mellan de olika instanserna är alltför komplexa för att man skall kunna fånga dem med anspråk på fullständighet, och man är i alla händelser oförmögen att ta ett steg utanför sin

egen situation. En del av nyhistoricisternas terminologi, som exempelvis "circulation", "negotiation" och "exchange", betonar det förhållandet genom att föra tankarna till valutor och affärsöverenskommelser och vidare till den kapitalism som västerländska forskare idag är inneslutna i. Men det är en metaforik som lika mycket gäller överföringar av sociala värden som kunskap och prestige. Användningen av symboliskt kapital har materiella målsättningar enligt nyhistoricisternas sätt att se, och det betyder också att konsten inte kan ha någon privilegierad ställning utanför de sociala funktionerna. Anspråken på autonomi är föremål för nyhistoricisternas intresse enbart som led i den ständiga cirkulationen av värden.¹⁰

Ett par exempel på terminologins praktiska användning

Terminologin för över resonemanget från nyhistoricisternas teori till deras metoder. Ord som cirkulation och utbyte tycks vara försök att undvika dualistiska termer och pekar än en gång på Derridas och Foucaults inverkan. Greenblatt har en annan term, oscillering, vilken skulle betyda att diskurserna sätts i en pendlande rörelse så att de både framhäver och upplöser varandra. Det är inte fråga om att särskilja olika områden utan att visa hur gränserna förflyttas eller blir flytande genom deras beroende av varandra. I ett exempel berättar Greenblatt om en vandringsled som går genom olika zoner i Yosemite nationalpark. Vid gränsen till det som man kallar vildmarken upphör asfalteringen och man står paradoxalt nog framför en skylt med en mängd förhållningsregler. Kommen till en brant klippa får man hjälp av en järntrappa som leder till en bro över Nevadafallen. På broräcket finns skyltar med ny information och ett fotografi av fallen, taget från den punkt där man står. Det naturliga och det artificiella, menar nu Greenblatt, står här mot varandra på sätt som suddar ut gränserna mellan dem.

I ett mera litterärt exempel visar Greenblatt hur texter kan användas och förvandlas till nya texter. Det är en händelsekedja som börjar med Norman Mailers insamling av dokument om en dödsdömd fånge för "den roman ur det sanna livet" och den tv-serie som båda kallas *The Executioner's Song*. Kedjan slutar med att en annan fånge vid namn Abbott, som har läst Mailers arbete och vars brevväxling med honom har publicerats, blir frigiven med hans hjälp och därefter återfaller som mördare, vilket i sin tur blir föremål för en dramatisering. Det ena har gett det andra i en serie av reaktio-

ner som enligt Greenblatt inte kan ses som enkelriktad. De sociala och de estetiska diskurserna laddar varann, något som han menar att litteraturvetenskapens nuvarande terminologi saknar möjligheter att uttrycka. Termer som allusion, allegori, symbol, återgivning och mimesis är för ensidiga.¹¹ I stället för allusion föreslår Greenblatt "resonance", dvs. genklang, vilket skulle betyda ungefär den levande mening som en kulturell artefakt eller en aktivitet kan utlösa när den introduceras i den rätta situationen.¹²

Hos nyhistoricisterna liksom hos många postmodernister förekommer ibland en ganska ogenomtränglig jargong. Louis A. Montrose beskriver för sin del nyhistoricisternas arbeten som en omlokalisering av litterära texter i förhållande till andra genrer och diskurser och till samtida sociala institutioner och icke-diskursiva företeelser.¹³ På annat sätt uttrycker han det så att man har omdirigerat intertextualitetsaxeln genom att ersätta den diakroniska texten i en autonom litteraturhistoria med den synkroniska i ett kulturellt system.¹⁴ Varför det skulle vara nödvändigt att uttrycka sig på det sättet undgår min förståelse. Jag antar, möjligen nonchalant, att Montrose menar att man har läst på tvären i historien i stället för på djupet och dessutom valt bland andra texter än den traditionellt arbetande litteraturhistorikern har brukat göra. Det är i varje fall så man ofta har gjort, det vill säga lagt mycket olika sorters texter från samma tid sida vid sida och låtit de stämmor som talar i dem mötas över genregränserna.

Kritik mot nyhistoricismen

Kritiken mot nyhistoricismen har kommit från såväl konservativt som radikalt håll och jag har redan nämnt något om den förra. Det är naturligtvis riktigt att nyhistoricismen politiserar litteraturforskningen och -undervisningen genom att ändra kanon och underordna estetiken till förmån för exempelvis socialhistoriska aspekter. Men, som dess försvarare framhåller, innebär det inte att status quo skulle vara apolitiskt. Från vänstern kommer i stället en kritik som ifrågasätter nyhistoricismens politiska effektivitet. Om inga fasta gränser kan dras mellan sådant som bör kritiseras och sådant som anses värt att försvara blir det naturligtvis i praktiken mycket svårt att argumentera för den ena eller andra sidan. De spänningar som dessa angrepp avslöjar är i sig intressanta som exempel på vilka föreställningar som

är involverade i kampen om det symboliska tolkningsföreträdet. I båda fallen förutsätter man vissa värderingar som den andra sidan inte prioriterar.

Själv tycker jag att nyhistoricismens antidualistiska strävan är tilltalande, men jag ser också problem med den och jag har svårt att tillfullo förlika mig med synen på subjektet. Jag återkommer till den diskussionen. Det problem jag närmast ska ägna mig åt rör den spänning mellan nyhistoricismens teori och metod som diskuteras i den av Veese redigerade antologin *The New Historicism*.¹⁵ Den innefattar också den debatt som förts om nyhistoricismens möjligheter att verka politiskt.

Klyfta mellan teori och metod?

De flesta medarbetarna i *The New Historicism* har på ett eller annat sätt velat ifrågasätta nyhistoricismens berättigande. Kritiken rör sig framför allt om förnekandet av möjligheten att nå kontakt med en objektiv verklighet i förhållande till behovet av samhällsförändring.

Teoretiskt upplöser nyhistoricismen alla fasta värden, förkastar alla hierarkier och orsaksrelationer och accepterar endast processen och det tillfälliga resultatet. Frågan är hur det är möjligt att förena denna generella syn med en önskan att säga något specifikt och normerande. Om alla påståenden är diskursiva så gäller det naturligtvis också för forskares resultat. En något annorlunda vinkling på samma problem är frågan om subjektets roll, som både är helt central och ändå, på ett sätt som känns ganska märkligt, alldeles perifer.

I en slutkommentar har Stanley Fish sammanfattat dessa invändningar och läst dem som underordnade det han själv ser som huvudproblemet, nämligen en uppenbar spricka mellan nyhistoricismens teori och dess metoder. Därmed kan han också lösa upp problemet.¹⁶

Några av de medverkande i boken, påpekar Fish, försöker lösa konflikten genom att förneka den ena av dess poler. Den poststrukturalistiska textualiseringen av historien äger ingen giltighet för den som insisterar på att se den materiella världen som det direkta föremålet för sin undersökning. Men den möjligheten tillbakavisas av Fish som med hänvisning till Hayden White hävdar att en sådan synpunkt bara är en konsekvens av en annan ideologisk position. Konflikten kan inte reduceras till att handla om ett textuellt betingat respektive ett mer direkt eller sannare närmelsesätt till his-

torien; vad det handlar om är olika språkligt och därmed ideologiskt betingade modeller, dvs. teorier om textualitet, menar han.

För Fish bottnar dilemmat i en sammanblandning av två frågor som hör till skilda — och skiljbara — diskurser. De är handlingar inom olika verksamheter, brickor i olika spel, säger han. I det ena fallet rör det sig om att åstadkomma allmänna, metakritiska, berättelser *om* historien. I det andra gäller det att åstadkomma historiska berättelser som svarar på frågan Vad hände? i förhållande till enskilda fakta. För Fish är övertygelsen om faktas textualitet logiskt oberoende av den bestämdhet som utmärker erfarenheten av ett enskilt faktum. Detta innebär inte att det skulle vara omöjligt för forskaren att byta perspektiv och inte heller att Fish förnekar varje samband mellan allmänna övertygelser och den specifika erfarenheten. Dock fastslår han att ”en övertygelse om att alla fakta slutligen vilar på växlande och provisoriska grunder inte producerar växlande och provisoriska fakta eftersom dessa grunder i sig är specifika” och har att göra med traditioner och antaganden.¹⁷ Varje ifrågasättande av dessa grunder måste också vara specificerat och kan således inte vara allmänt om det ska få effekt. Enligt Fish kan man inte skriva historia på ett sådant sätt att argumenten följer av påståendet att historien är textuell. Däremot går det utmärkt att hävda historiens textualitet samtidigt som man gör bestämda historiska uttalanden.

Det är alltså inget nytt med nyhistoricismen om man ska tro Fish. Ett perspektiv kan bytas mot ett annat, men en generell öppenhet går inte att åstadkomma. Nyhistoricismens metodik skiljer sig ohjälpligt från dess teori, men å andra sidan är denna — som varje annan teori — i Fishs ögon en chimär. Det går inte att ställa sig utanför den historiska situation som man lever i. Varje tanke finns redan genom språket i ett visst sammanhang.¹⁸ Även det som kallas teori är därmed en form av praxis och den egentliga skillnaden mellan ”new historicism” och vissa andra litteraturvetenskapliga metoder, som feminism eller ”cultural materialism”, skulle därmed främst bestå i att nyhistoricisterna inte kan eller vill ange en tydlig ideologisk utgångspunkt för sin forskning.

Frågan om subjektet

Även om Stanley Fish troligen har rätt i att nyhistoricisterna snarare sysslar med omkategorisering än med principiell gränslöshet finns det enligt min

mening ett kreativt och sympatiskt drag i deras vilja att överskrida givna kategorier och söka nya sammanhang. I okonventionella möten kan ny förståelse uppstå, och det måste ses som lovvärt att bidra till att synliggöra ”de andras” historier. Men eftersom all historieskrivning är abstraktioner av ett levande skeende är min främsta invändning mot nyhistoricisterna att den människa som sätter diskurserna i rörelse mot varandra trots allt får en underordnad betydelse. Visserligen måste man säkert som forskare, även om man teoretiskt håller fast vid processtanken, välja var man lägger betoningen för att överhuvudtaget kunna tala om och undersöka den enhet som läsare, text och kontext bildar i tolkningsögonblicket. Men just därför att kategoriseringen *är* nödvändig avslöjar valet var man ytterst lägger tyngdpunkten. Man kan återigen tänka sig att språket ”innehåller” eller ”är bärare av” alla tänkbara kontexter, men likväl måste någon känna igen dem, göra jämförelser med egna erfarenheter, hämtade från texter eller från annan införlivad erfarenhet, och förstå de konventioner som möjliggör sådant som texter överhuvudtaget. Detta kan bara utföras av den meningsskapande, enskilda människan eftersom det är i hennes föreställningsvärld det hela tilldrar sig.

Fish skulle naturligtvis säga att det resonemang som nu har förts inte har någon praktisk betydelse. Han har helt enkelt huggit av den gordiska knuten och det är inte utan att det är frestande att göra honom sällskap. Människans försök att förklara verkligheten leder, som poststrukturalisterna påpekar, ständigt till paradoxer. Så skriver till exempel Paul de Man:

För de negativa hermeneutikerna [exempelvis Derrida, min anm.] har aldrig förnuftets förmåga att genom bedömningar ställa upp formellt sammanhängande strukturer förnekats, men de resulterande systemens ontologiska eller epistemologiska auktoritet, undflyr, i likhet med textens auktoritet, bestämning.¹⁹

När jag har valt att stanna upp inför Fishs språkfilosofiska kritik är det därför att den närmar sig den mänskliga faktorn i spelet mellan språket och historien. För Fish finns det ingenting utanför praxis; vi gör vad som faller sig naturligt (även om detta vid en närmare undersökning skulle visa sig inte vara särskilt ”naturligt”). Mening kan inte bestämmas med hjälp av en formell analys utan måste sökas hos en användare. Meningen finns med andra ord inte i språket utan kommer till i användarens förståelse, tolkning,

av det. Någon abstrakt, lexikal, icke-kontextualiserad mening existerar inte.

Det är uppenbart att det finns en spänning mellan nyhistoricismens betoning av texter och strukturer och det mänskliga subjekt som till syvende och sist väljer och tolkar. Visserligen har Montrose, som vi har sett, en dialektisk syn på människan och hennes omvärld och en liknande teoretisk utgångspunkt finns i Greenblatts uttalanden. Han är exempelvis mycket medveten om forskarens tolkande roll och han framhåller att man inte på något avgörande sätt kan separera ett konstverk från vare sig upphovsmannens eller publikens liv och medvetanden. Därför strävar han i sina analyser efter en balans mellan synen på litteratur som biografiskt, ideologiskt och metaideologiskt uttryck. Men han betraktar språket som en kollektiv konstruktion och nämner ingenting om dess idiolektiska aspekt.²⁰ Shakespeare framställs som en supereffektiv funktionär snarare än som en utomordentligt fantasibegåvad konstnär, klagar exempelvis Freadman och Miller i sin *Re-thinking theory*.²¹

Inom dekonstruktionen är inte subjektiviteten teoretiserad och utrymme för det begärande subjektet saknas, hävdar Paul Smith i *Discerning the Subject*.²² Vore det rättvist att hävda det samma om nyhistoricismen? När Greenblatt inleder sin bok *Shakespearean Negotiations* med den numinösa frasen "I began with the desire to speak with the dead" finns ju människans begär som utgångspunkt för forskningsuppgiften.²³ Att frågan om subjektet är central både för kritiken av nyhistoricismen och för Greenblatt själv framgår av hans essä "Resonance and Wonder" från 1990. Det har väckt missförstånd, skriver han där, att han och andra nyhistoricister inte vill tala om människan på ett absolut och universellt sätt utan enbart som ett av tillfälligheter betingat enskilt fall. Som sådan ses hon alltid stadd i handling men det är beroendet av de alltid komplicerade omständigheterna som avgör om hon kan påverka historien.²⁴ Essän utgör något av en försvarsskrift, riktad mot de kritiker som menar att Greenblatts skrifter saknar utrymme för det framgångsrika motståndet mot maktens opersonliga strukturer. Hans svar kommer inte i form av en teori om människan utan som ett erkännande av den betydelse som förmågan att bli berörd har i forskningen. Mitt slutliga intryck av allt detta blir att Greenblatt lägger vikt vid och för-

utsätter människans närvaro och betydelse i egna och andras texter men att hans textteori så att säga uppslukar henne.

Smith reflekterar i sin bok att Geertz och andra textualister trots tal om motsatsen strävar efter att uttala sig om helheten. Det skulle betyda att de egentligen inte har släppt föreställningen om en existerande och meningsfull social helhet oberoende av den mänskliga individens tolkning.²⁵ Smith vill bland annat undersöka hur kravet på objektivitet inverkar på humanvetenskapernas förmåga att beakta människan som aktivt handlande subjekt. För honom är den dualism mellan självet och den andra som han finner vara en hörnsten i human- och samhällsvetenskapen en ideologisk konstruktion som Geertz och andra trots sin medvetenhet om den ännu inte har befriat sig från.²⁶ Hur det än må vara med den saken är det uppenbart att nyhistoricisternas inriktning på kontrollsystemen i samhället passar bättre till objektivitetskravet än en betoning av individen skulle göra. Det förefaller särskilt märkligt när nyhistoricismen presenteras som personlig, passionerad och en utmaning mot den okroppsliga objektivitetens norm²⁷ men visar sig sakna en teori för den tänkande och kännande människan, en varelse som har fantasi och som kan göra motstånd. Det är kanske tid att försöka hitta en balans mellan strukturernas välde och den egenkära subjektivitet som man för all del också möter här och var inom litteraturvetenskapen. Det kan se ut som om klyftan mellan vår uppfattning om världen och oss själva och det som vi kallar vetenskap annars skulle bli omöjlig att överbrygga.

Noter

1. Catherine Gallagher, "Marxism and the New Historicism", *The New Historicism*, ed. H. Aram Veeser (New York & London 1989), s. 37—48. Fredrik Chr. Brøgger, "A Native Model. Culture Studies as an American Studies Discipline", *Culture, Language, Text. Culture Studies within the Study of English as a Foreign Language* (Oslo 1992), s. 19—30.
2. Jeremy Hawthorne, "Cultural Studies" och "Culture", i förf:s *A Glossary of Contemporary Literary Theory* (London... 1992), s. 44—47.
3. Brook Thomas, "Preface", i förf:s *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics* (Princeton 1991).
4. Anders Cullhed, "Även Kung Lear var ett barn av sin tid: litteraturforskaren Stephen Greenblatt ställer högt och lågt sida vid sida", *Dagens Nyheter* 1.10.1991, s. B 3.
5. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare* (Chicago & London cop. 1980), s. 3.

6. Thomas Healy, *New Latitudes. Theory and English Renaissance Literature* (London...1992), s. 69.
7. Louis A. Montrose, "Professing the Renaissance: the Poetics and Politics of Culture", *The New Historicism*, s. 21.
8. Greenblatt har ett resonemang om sitt förhållande till den traditionella historicismen i essän "Resonance and Wonder", *Literary Theory Today*, ed. Peter Collier & Helga Geyer-Ryan (Cambridge 1990). Han tar avstånd från tre faktorer som har förknippats med den: determinismen, värderingsfriheten, vördnaden.
9. Ibid., s. 20.
10. H. Aram Veaser, "Introduction", ibid., s. xivf.
11. Stephen Greenblatt, "Towards a Poetics of Culture", ibid., s. 8—11.
12. Jeremy Hawthorne, "Resonance", *A Glossary...*, s. 213f.
13. Louis A. Montrose, "Professing the Renaissance: the Poetics and Politics of Culture", *The New Historicism*, s. 17.
14. Ibid.
15. Se not 1.
16. Stanley Fish, "Commentary: The Young and the Restless", ibid., s. 303—316.
17. Ibid., s. 308.
18. Stanley Fish, "Consequences", *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, ed. W.J.T. Mitchell (Chicago and London cop. 1985), s. 111.
19. *The Reader in the Text*, ed. Susan Suleiman (Princeton 1980), s. 43.
20. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, s. 4f.
21. Richard Freadman & Seumas Miller, *Re-thinking Theory: a Critique of Contemporary Literary Theory and an Alternative Account* (Cambridge 1992).
22. Paul Smith, *Discerning the Subject* (Minneapolis 1988), s. 50.
23. Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: the Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Oxford 1988), s. 1.
24. Stephen Greenblatt, "Resonance and Wonder", *Literary Theory Today*, ed. Peter Collier & Helga Geyer-Ryan (Cambridge 1990).
25. Smith., s. 88 ff.
26. Ibid., s. 89.
27. H. Aram Veaser, s. ix.

Gudrun Milekic

Nyhistoricism, kulturmaterialism och materialistisk feminism

Riktningen

”New Historicism” är en ung riktning inom litteraturkritiken. Den har funnits i ca 15 år men har sina rötter i tidigt 70-tal. Riktningen har uppstått i USA och praktiseras i huvudsak där men har rötter i Europa bl. a. hos Foucault och Althusser. Den engelska riktningen kulturmaterialism anses och anser sig ibland ha stora likheter med nyhistoricismen, och en del konkreta analyser ligger ganska nära varandra i metod. Åsikterna om skillnader och likheter varierar emellertid starkt.

Detta är nog ganska symptomatiskt, eftersom många av nyhistoricisterna själva, bl. a. Veese och Greenblatt, anser att nyhistoricismen inte har någon övergripande teoribildning utan har uppstått ur en serie praktiker, som kan skilja sig ganska väsentligt. En del ligger tämligen nära marxismen, därav likheten med kulturmaterialismen. I andra fall kommer påverkan från Foucault och/eller Althusser, något som kan förklaras av att den förre var verksam vid Berkeleyuniversitetet under sina sista år. En nära påverkan av den franska annalesskolan och mentalitetshistorien kan också skönjas. Nyhistoricismen har även blivit ett användbart redskap för vissa riktningar inom feminismen. I andra fall har riktningarna varit mera svärförenliga och nyhistoricismen har varit mycket kritisk mot den psykoanalytiskt färgade feminismen och mot psykoanalysen över huvud taget.

Subjektsbegreppet är ett centralt problem för nyhistoricisterna liksom synen på individens autonomi. Just detta har medfört att intresset för renässansen blivit särskilt stort, eftersom det enligt Burckhardt var under denna epok, som individualitetsbegreppet uppstod. Nyhistoricismen ingår i den postmodernistiska epok, som inte erkänner det autonoma subjektet utan menar att författaren i stället konstitueras av de diskurser och praktiker,

som korsar varandra eller oscillerar i den tid han skriver. Även språket med dess retorik och metaforik deltar i detta kraftfält.

I vilka relationer står då nyhistoricismen, dels till dekonstruktion som i USA har efterträtt nykritiken som den dominerande litteraturkritiska riktningen, dels till den engelska kulturmaterialismen och dels till feminismen, särskilt då till den riktning, som kallas materialistisk feminism?

Stephen Greenblatt, som är en av dem som har myntat begreppet "New Historicism", menar som nämnts ovan att detta inte betecknar en skola med enhetlig teoribildning bakom sig utan en serie praktiker. Trots detta har försök gjorts att ge dessa praktiker en gemensam teoribildning och att avgränsa denna i förhållande till andra teorier, så bl. a. av Don Wayne, H. Aram Veese och Walter Cohen.

Nyhistoricismen och dekonstruktionen

I sin artikel "New Historicism" i *Encyclopedia of Literature and Criticism* försöker Don Wayne klargöra relationerna mellan nyhistoricismen och dekonstruktionen. De båda riktningarna har länge ansetts som polariserande, men Wayne är inte riktigt av den uppfattningen. Han menar att man i stället kan se dem som olika, nu tävlande utlöpare av den i USA under 1900-talet dominerande formalistiska traditionen. Detta inflytande framgår tydligast då det gäller dekonstruktionen, men kan även spåras för nyhistoricismen, och han påpekar i en annan artikel att det kanske är detta drag som främst skiljer riktningen från den engelska kulturmaterialismen.

Don Wayne anser att det som är gemensamt för de olika formerna av nyhistoricism för det första är betonandet av maktrelationer som de främsta enheterna för analys och tolkning av kulturhistoria, för det andra är ifrågasättandet av texthierarkier och för det tredje är hävdandet av olika former av autonoma diskurser.

Han menar också att nyhistoricismen skiljer sig från tidigare typer av historicism genom att den inte anser sig reflektera eller uttrycka ett mänskligt autonomt subjekt och inte relaterar sig till någon form av världsbild eller metafysik. Subjektet betraktas i stället som funktion av en strukturell samling av kulturell praktik.

Nyhistoricisterna är alltså snarast involverade i en historierekonstruerande process, vars allmängiltighet inte heller är självklar, och nyhistoricisten

är medveten om sin subjektivitet. Nyhistoricismen har heller inte någon strävan att ge en enhetlig historiesyn utan vill snarare framhäva splittringen, och samspelet och motsägelserna mellan diskurserna är därför intressanta för nyhistoricisterna. En diskurs är aldrig allenarådande — möjligen dominant — men existerar då tillsammans med andra diskurser: framväxande, kvardröjande eller marginella.

Särskilt intressant för nyhistoricismen är strategierna för hävdande eller ifrågasättande av makten: konsolidering, subversion och införlivande.

Tonvikten i nyhistoricismen ligger alltså på skillnad och diskontinuitet. Genom att fokusera tidigare kulturer som annorlunda kan man få perspektiv på sin egen tid. Wayne hävdar att denna tanke påminner mycket om Brechts distanseringseffekt.

Han problematiserar emellertid också nyhistoricismen. Är den kanske själv en projicering av dagens identitetsbildning på det förflutna, trots att den är mycket metodologiskt medveten?

Han hävdar också, med riktningens egen terminologi, det marknadstillstånd, som råder mellan olika litteraturkritiska riktningar, och menar att det är i det här sammanhanget som synen på nyhistoricism och dekonstruktion som två tävlande postmodernistiska praktiker kan vara till hjälp. dekonstruktionen har tills helt nyligen varit det främsta alternativet till den domnanta traditionen och har sedan mitten av 70-talet ersatt nykritiken som den läsart som garanterar litteraturens integritet.

Utmaningen kom ironiskt nog från en riktning, som betonade återvändandet till historien, men i själva verket, menar Don Wayne, har nyhistoricism och dekonstruktion mycket gemensamt. Båda är t. ex. relaterade till oppositionell politik från slutet av 60-talet och början av 70-talet. De bygger båda på en kunskapsteoretisk basis, där målet inte längre är sanning utan makt. Man strävar inte längre efter stabilitet utan i stället efter ifrågasättande av normalvetenskapen. Eftersom nyhistoricismen utgår ifrån ett komplext textualiserat universum, i vilket litteraturen deltar i och inte bara speglar de historiska processerna, har denna riktning liksom dekonstruktionen en destabiliserande effekt. Gemensamt för dem på minussidan, menar Wayne, är att de båda med sin alltför textuella tyngdpunkt blir till ett slags "New Fugitivism", vilket också kan begränsa riktningen etiskt och politiskt.

Nyhistoricismen och kulturmaterialismen

I sin artikel "Power, Politics, and the Shakespearean Text: Recent Criticism in England and United States" i *Shakespeare Reproduced* försöker Wayne att göra en avgränsning gentemot kulturmaterialismen. Shakespeare står i centrum för denna artikel, och Wayne vill försöka ge en bild av forskningsläget genom att granska det fokusbyte, som skett de senaste åren inom renässans- och Shakespeareforskningen både i England och USA. I samband med detta måste han försöka avgränsa de båda riktningarna. Han ställer dem också mot den endimensionella historiesyn, som tidigare varit dominerande och som särskilt brukar exemplifieras av Tillyards *Elizabethan World Picture* från 40-talet. Han nämner då två essävolymerna från mitten av 80-talet, Dollimores och Sinfields *Political Shakespeare* och Drakakis *Alternative Shakespeare*, vars syften är att avmytologisera den moderna Shakespeareestetiken. Särskilt vill han göra upp med dess sammanhängande världsbild.

Wayne efterlyser hos nyhistoricismen medvetenhet om författarens maktposition. Han frapperas också av hur ofta de engelska Shakespeareessäerna handlar om Shakespeare på den nuvarande politiska scenen och konstaterar att Shakespeare fortfarande är den centrala ideologiska symbolen i den engelska nationalkulturen. Han pekar på att det i England inte är fråga om vilken relevans Shakespeares texter har för samtidshistorien, utan istället om att använda dem för ifrågasättande.

Han är också oroad över hur lättvindigt Dollimore jämför nyhistoricism och kulturrationalism och presenterar båda riktningarnas Shakespeareforskning som ett nytt gemensamt projekt. I stället menar han att man slås av diskontinuiteten mellan den engelska och den amerikanska forskningen. Wayne beskriver amerikanerna som minutiösa läsare och plikttrogna historiografer, som koncentrerar sig på Shakespeares texter i deras ursprungliga kontext. Fokus ligger på maktförhållandena i renässanssamhället. I England rör man sig mera fritt mellan Shakespeares och vår egen tid. Englands litteraturhistoriska tradition går från Arnold via Leavis till den mera radikala kritiken kring Raymond Williams verk, den kritik som sedan utvecklats av en hel generation forskare och som hävdar att kultur och särskilt litteratur är ett nödvändigt och legitimt redskap för politisk handling och engagemang.

I USA har den etablerade principen ända sedan Eliot och nykritiken varit "estetiskt avstånd" och det politiska inom litteraturkritiken har snarast förträngts.

Dessa skillnader kan i sin tur förklaras genom ländernas olika kulturhistoriska utveckling. I England har Shakespeare varit en självklar del av nationalkulturen. Efter andra världskriget övertog USA en typ av Shakespearekritik, genom vilken man identifierade sig med verkliga eller imaginära förfäder, något som blev ett problem för en del amerikaner med icke-engelskt ursprung och medförde att de drogs till den mera objektiva nykritiken. Slutligen spelade även mcarthyismen och det kalla kriget stor roll för "flykten från politiken". Politiseringen av litteraturen och universiteten kom inte förrän vid slutet av 1960-talet, och först då började man ifrågasätta tidigare till synes stabila kulturella axiom. Det var i detta sammanhang som feminister, neofreudianer, marxister och Foucaultanhängare började dyka upp på den kritiska arenan och som dekonstruktivister och pragmatiker började underminera den tidigare kritikens kunskapsteoretiska basis.

I England är en "nypolitisk Shakespeare" produkten av en oppositionell praktik, som involverar en känsla av köns- eller klassbetingad subjektivitet, medan i USA distansen till ämnet är större. Problemet är emellertid än mera komplext på grund av det täta kulturutbytet mellan länderna.

Problemet som Don Wayne ser i samband med riktningens framväxt är risken för ett estetiserande av makten till en ny formalism. Det som han däremot räknar som en vinst är att nyhistoricismen drar in litteraturen i en mera öppen diskussion, centrerad kring maktrelationen, och som därigenom försvårar "flykten från politiken".

Liksom Wayne gör Walter Cohen en jämförelse från amerikanskt perspektiv och även han pekar på hur Shakespearestudierna blivit alltmer ideologiskt och politiskt influerade. Han menar också att samspelet mellan England och USA är stort och tenderar att öka, och att det därför är svårt att göra någon strikt åtskillnad mellan nyhistoricism och kulturmaterialism. Han finner dock vissa skillnader, som han anser värda att belysa. Dessa sammanfaller till en viss del med Waynes.

För det första menar han att samhällsklasserna har större betydelse i England och att detta även gäller för andra former av litteraturkritik, t. ex. feminismen.

För det andra anser han att marxismen inte haft något inflytande på den amerikanska litteraturkritiken före nyhistoricismen.

För det tredje pekar även han på det formalistiska arvet från nykritiken.

Då det gäller Shakespeareforskningen specifikt hävdar han att det såväl emotionella som geografiska avståndet till Shakespeare medför att den engelska forskningen blivit mera orienterad mot den nutida traditionen, mot en explicit politisk uppsättningsanalys. Shakespeare har använts som symbol för nationalism och konservativ kontinuitet, och detta gör att intresset för att hitta en potentiellt progressiv Shakespeare är större i England.

Angående kulturmaterialismen påpekar han, att många av dess företrädare i förorden till sina arbeten angett sina resultat som provisoriska eller fragmentariska. Detta betraktar han som en effekt av deras syften att fragmentarisera den konservativa Shakespearebild, som varit gällande i den engelska akademiska världen. Han menar också att kulturmaterialismen bygger på tre tendenser: traditionell marxism, Foucaults syn på subjektproblemet och Derridas lingvistiska dekonstruktion.

Det marxistiskt-inspirerade fältet är inom nyhistoricismen mindre, men där det finns påminner det mycket om det engelska. Möjligen har Bachtin och studiet av det karnevaliska större utbredning i USA och detta gör, menar Cohen, att nyhistoricismen erbjuder en mera uppriktig analys, eftersom folkkulturens subversivitet, enligt Bakhtin, är illusorisk och varje säte för motstånd slutgiltigt tjänar maktens syften. Cohen anser att dessa mekanismer är värda noggrant studium. Inom den feministiska materialistiska kritiken har också studier om subversitet gjorts de senaste åren.

Ur engelsk synvinkel tycks man vara mera beredd att likställa termerna nyhistoricism och kulturmaterialism. Jonathan Dollimore använder termerna nästan synonymt i sin introduktion till *Political Shakespeare* men påpekar dock den uppmärksamhet, som maktrepresentationen har fått inom nyhistoricismen, liksom den betoning som här lagts på samspelet mellan statsmakten och kulturformerna. Han menar också att nyhistoricismens maktanalys är påfallande teatral, och att detta bidragit till att man sysslar så mycket just med renässansens drama och teater.

Då det gäller kulturmaterialismen nämner Dollimore, att termen är lånad från Raymond Williams och av denne använts om en ganska heterogen

grupp efterkrigsarbeten om kulturanalys. Kulturmaterialism är ett ganska vitt begrepp av tvärvetenskaplig karaktär. Riktningen bygger på ett samgående mellan historia, sociologi och engelska kulturstudier, på några av de feministiska huvudriktningarna, på kontinental marxist-strukturalism och slutligen på sådana strukturalister som Foucault, Althusser och Gramsci. Bidragande till denna interdisciplinära inriktning har varit att barriärerna mellan ämnena rivits ned, bl. a. därför att filosofi och historieuppfattning ändrats.

Liksom nyhistoricismen tror inte kulturmaterialismen på individens autonomi utan intresserar sig i stället för de sociala och ideologiska strukturerernas formativa makt.

I resten av artikeln jämför Dollimore riktningarna helt, t. ex. när han skriver om deras gemensamma problemställningar och metoderna för att utforska dessa. Gemensamt för riktningarna är att de inte privilegierar litteraturen utan ser den som en form av social praktik. Man söker därför inte efter några universala sanningar, och man strävar inte heller efter att upptäcka en enda politisk vision, som uppehålls av hela den bildade befolkningen, och avvisar därmed också tanken på "en kollektiv folksjäl". I stället menar man att det existerar flera diskurser eller ordningar samtidigt: kvardröjande, dominanta och framväxande och dessutom, enligt Dollimore, underordnade, undertryckta och marginella. Dessa befinner sig dessutom i ständigt samspel.

Även Dollimores definition av riktningens huvudfrågor ligger nära nyhistoricismens. Frågorna gäller sambanden mellan betecknande och legitimation, dvs. de sätt genom vilka åsikter, praktik och institutioner legitimerar den dominanta ordningen. Han visar dels att denna framställs som naturgiven, dels att delintressen presenteras som universella. I det sammanhanget menar Dollimore att Shakespeare och hans tid är mycket centrala studieobjekt.

Liksom Wayne pekar han på de tre aspekterna hos den historiska och kulturella processen: konsolidering, subversion och införlivande. Det finns enligt honom två praktiker inom den materialistiska renässansen i detta avseende. Den ena betonar konsolideringsprocessen och den andra försöker i stället upptäcka motstånd mot den. Samma delning finns inom den feministiska materialismen. Subversivitet behöver emellertid inte betyda mot-

stånd, menar Dollimore, utan kan existera inom den dominanta ordningen, t. ex. genom införlivning med denna.

Båda riktningarna vänder sig mot en ensartad uppfattning av maktstrukturen och ser den i stället som uppbyggd av ofta konkurrerande element. Kulturen och annan praktik kan verka konsoliderande eller ifrågasättande. I det senare fallet införlivar, tillämpar och omformar en underordnad diskurs delar av den dominanta. Dollimore använder sig även av Greenblatts arbetsdefinition: radikal subversivitet försöker inte bara upplösa auktoriteten utan angriper själva grundvalsprincipen för denna. Subversivitet kan enligt Dollimore inte vara en inneboende egenskap utan beror på perspektiv, artikulation, kontext och reception, och kritikerns uppgift är därför att "läsa om" kulturen och föra fram de förtrycktas marginaliserade röster. Dock menar han att det är omöjligt att helt frilägga en helt fristående alternativ diskurs och påpekar också svårigheterna med att läsa historia underifrån. Eftersom läsningen måste pussla ihop olika diskurser blir den inte helt subversiv.

Det viktiga i den nya historiska synen anser han ligga i medvetandet om införlivningsmekanismen och i insikten om att relationen mellan de olika diskurserna är av processartad natur. Från det engelska perspektivet tycks alltså kulturmaterialism och nyhistoricism ligga varandra ganska nära. Dock framskymtar i Dollimores text vikten av att anlägga de förtrycktas perspektiv, alltså av ett större politiskt engagemang.

Nyhistoricism och materialistisk feministisk kritik

En tredje riktning, som har mycket gemensamt med de båda ovannämnda är materialistisk feministisk kritik. År 1991 utkom en essäsamling *The Matter of Difference*, som representerar denna riktning, redigerad av Valerie Wayne, som är forskare vid Manoauniversitetet på Hawaii. Bidragen täcker egentligen hela området nyhistoricism, kulturmaterialism och materialistisk feminism, och samtliga har skrivits av deltagarna från ett seminarium om materialistisk feministisk Shakespearekritik, som hölls i Austin, Texas, i april 1990 i samband med en konferens arrangerad av Shakespeare Association of America. Seminariet fortsatte en debatt mellan feminister, nyhistoricister och kulturmaterialister, som hade påbörjats under Interna-

tionella Shakespearesällskapets världskongress i Västberlin 1986, den konferens som ligger bakom bidragen i *Shakespeare Reproduced*.

Valerie Wayne poängterar ofta i sin introduktion trilogin kön, klass och ras. Dessa variabler liksom ideologi och språk deltar, menar hon, vid de textuella konstruktionerna. Hon betonar också processen, dvs. att inte presentera historien som en serie lineärt ordnade fakta eller som en statisk utsaga om kvinnoförtryck utan som en ständig transformation. Rörelsen betonas starkt i hennes framställning. Hon menar att det är viktigt att motstå frysning av processartade förlopp till historiska arketyper och att inte förlita sig på historiskt specifika fenomen. Materialistisk feministisk kritik respekterar rörelse och interrelation i stället för stabilitet eller kontinuitet.

Även denna syn finns ju hos de båda andra riktningarna, men kanske är den mest uttalad hos kulturmaterialismen.

Det som betecknas av begreppet "kvinna" förutsätts också ständigt variera, mellan länder, tider, raser och klasser, och bidragen i samlingen speglar därför mycket skiftande perspektiv. Wayne finner emellertid, att det rasmässiga tyvärr fallit bort, möjligen beroende på att denna riktning inom renässansforskningen är så ung. Hon ser emellertid möjligheter till framtida forskningsfält och påpekar också att just frånvaron i en text av det etniskt och rasmässigt särpräglade inbjuder till att inta ett marginaliserande perspektiv.

Hon diskuterar också riktningens namn och föredrar termen "materialistisk" framför "marxistisk", eftersom den förra är vidare och mindre laddad. Under den senare tioårsperioden har marxismen emellertid snarare blivit ett kulturellt än ett politiskt paradigm.

Valerie Wayne intar en ambivalent inställning till nyhistoricismen. Hon beundrar riktningens samläsning av kanoniska och icke-kanoniska texter och menar att man här kommit mycket längre än inom någon form av feminism. Däremot är hon kritisk mot den apolitiska hållning, som vissa av riktningens företrädare intar. Hon menar också att det är viktigt att från nyhistoricism, kulturmaterialism och feminism sammanföra de mest radikala idéerna. Särskilt gäller detta renässansforskningen, eftersom man inom detta område kan erbjuda ett radikalt alternativ till de studier som här länge har använts för att tjäna konservativa politiska ändamål.

Det finns ganska stora likheter mellan de tre riktningarna både då det gäller teorier och metoder. Eftersom riktningarna inte heller gör anspråk på någon större enhetlighet, kan ibland skillnaderna *inom* en riktning verka större än de som existerar mellan dem.

Likheterna mellan kulturmaterialism och materialistisk feministisk kritik är ganska stora. Båda riktningarna har en uttalad politisk medvetenhet och därmed ett bestämt förhållningssätt till makten, dvs. de dominanta diskurserna. Den materialistiska feminismen har givetvis sin fokusering riktad speciellt på den kvinnliga marginaliseringen och har alltså mindre benägenhet för könsrollsblindhet än de andra riktningarna.

Tillämpningar

Jag ska nu presentera och kommentera några tillämpningar av de ovan nämnda riktningarna. Då det gäller nyhistoricismen kommer jag att ta upp två artiklar av Stephen Greenblatt som båda ingår i hans samling *Shakespearean Negotiations*, nämligen "The Circulation of Social Energy", som är en presentation av teorier och metoder, och "Fiction and Friction", som är en analys av androgynitetsbegreppet under renässansen, särskilt med utgångspunkt från *Trettondagsafton* och *Som ni behagar*. Jag kommer även att ta upp en tredje artikel i hans tidigare samling *Renaissance Self-fashioning*, en artikel som analyserar Othello och då särskilt titelpersonens internalisering i den manliga vita dominanta diskursen. Mot denna kommer jag att ställa två andra Othelloanalyser, som vidareutvecklar eller ifrågasätter Greenblatts resonemang. Dessa artiklar är skrivna av Karen Newman och Valerie Wayne.

Stephen Greenblatts "The Circulation of Social Energy"

"The Circulation of Social Energy" är en metodstudie, och i denna diskuterar Stephen Greenblatt uppkomsten av "social energi", en energi som är föränderlig genom tiderna, som deltar i en historisk process och som ger kulturella föremål, uttryck och praktiker deras kraft. Greenblatt vill studera makten i relation till renässanslitteraturen, inte som ett oföränderligt faktum utan som en process. De flesta texter är endast skenbart ogenomträng-

liga och kan bringas att tala, om man skiftar tyngdpunkt från centrum till periferi.

Greenblatt ser det litterära nöjet ("plesure") som en kollektiv produkt, eftersom språket ständigt är inbegripet i en kollektivt skapande process. Skälet till att han, när han vill studera denna process under renässansen, väljer Shakespeares dramer, är att teatern dels är en produkt av kollektiva intentioner, dels tilltalar sin publik som ett kollektiv. De litterära spåren är tecken för en sammanhängande social praktik, och fokus för hans intresse är därför de mekanismer genom vilka kollektiva åsikter och erfarenheter skapas och flyttas från ett medium till ett annat. Han försöker sedan studera hur dessa uttryck omformas så att de framkallar nöje ("plesure"), intresse och fruktan, dvs. får sin "sociala energi". Denna energi måste också ha en minimal förutsägbarhet och ett minimalt omfång. Centralt för den är upprepning och räckvidd. De estetiska formerna karakteriseras också av ett minimum av anpassningsbarhet för att de ska kunna överleva vissa sociala och kulturella värdeförändringar. Det är omöjligt att precisera de exakta ögonblick och sammanhang, då skapandet av denna sociala energi sker, eftersom detta äger rum i ett nätverk av s.k. förhandlingar. De textuella spåren som överlevt renässansen och som bildar centrum för vårt intresse för Shakespeare är produkter av sådana "förhandlingar". Greenblatts intresse går ut på att förstå, hur de har uppstått och själva den bakomliggande omflyttningsprocessen: vad flyttades? varför? och vad hände med materialet? Det finns givetvis inte någon entydig form för dessa utbyten. Greenblatt urskiljer vissa grupper:

I. Tillämpning, t. ex. genom användandet av vardagligt talspråk.

II. "Inköp". Pengar används för att förvärva ett föremål som används vid iscensättningen, t. ex. adelsmännens avlagda kostymer, som skänkts till tjänare, som i sin tur sålt dem till teatersällskapen. Litterära och historiska källor är ett andra exempel på inköp.

III. Symboliskt tillägnande. En social praktik överfördes till scenen mot någon form av ersättning, dock inte i pengar. Greenblatt påpekar också att vissa problem är knutna till denna analys. Är föremålet för en representation själv en representation? Vems intressen tjänar iscensättningen? Vilken effekt har representationen på det som representeras?

Greenblatts "Fiction and Friction"

I artikeln "Fiction and Friction" gäller "förhandlingarna" teaterns och kroppens sexuella och i övrigt sociala diskurs. Greenblatt läser en rad av Shakespeares komedier, i synnerhet *Trettondagsafton*, med en rad andra skrifter som intertexter. Det gemensamma för de senare är hermafroditism respektive relationen mellan sexuell upphetsning och fortplantningsmöjlighet. Artikeln är uppdelad i tre avdelningar. I den första gör han en granskning av de strukturella dramaturgiska principerna i *Trettondagsafton*, i den andra granskar han renässansens medicinska diskurser och i den tredje återför han resonemanget till Shakespeares skådespel, som nu sätts i relation till det som påvisats i andra avsnittet.

Han inleder med att jämföra intrigen i *Trettondagsafton* med intrigen i en historia om ett fall av hermafroditism, som ingår i Montaignes reseberättelser från 1580. Han finner att dessa båda intriger är helt jämförbara bortsett från slutet: Montaignes historia slutar med hängning och Shakespeares med äktenskap. Den senare upplösningen beror emellertid på ett till synes slumpartat händelseförlopp. Denna struktur, uppväckt förväntan följd av en oförväntad vändning, förekommer emellertid på flera ställen och nivåer i *Trettondagsafton*, och Greenblatt hävdar, att detta mönster utgör hela dramat grundstruktur. Han beskriver den med hjälp av en liknelse ett klot som har inberäknad avvikelse från en från början förväntad bana (swerving). Genom denna "avvikelse" förhindras pjäsens händelseförlopp att utvecklas till en katastrof. De sexuella skillnaderna upphävs visserligen temporärt men återställes, bekräftas och förstärkes. Genom en avvikelse, som får symbolisera "naturen", segrar denna och gör det även genom att heterogena kärlekspar bildas. Greenblatt menar emellertid, att *Trettondagsafton* inte helt utagerar könsskillnaden, att publiken inte är helt trygg i sin åsikt, och han ställer frågan: "Var går gränsen mellan det normala och det avvikande, om man inte kan fråga naturen?" Han föreslår, att man ska undersöka "klotet" lite närmre, studera den decentraliserande mekanismen som finns inplanterad i det och fråga sig, varför det följer könsrollskurvan. För att kunna göra detta måste man emellertid historisera uppfattningen om den sexuella naturen. Hurdan var den vid Shakespeares tid? Den metod han använder är just den som är själva grundstrukturen i *Trettondagsafton* — "swerving".

Han undersöker därför renässansens diskurs och använder sig särskilt av Duvals text om hermafroditism, fortplantning och förlossningskonst och uppehåller sig då speciellt vid en berättelse om en ”kvinna”, Marie/Marin le Marcis, som uppgivit sig vara man och gift sig med en annan kvinna. Hon riskerade först, liksom ”kvinnan” i den av Montaigne återgivna berättelsen, att bli avrättad, men ytterligare undersökningar visade att hon även hade ”manlig säd”. Berättelsen tyder alltså på, att man även räknade med ”kvinnlig säd”.

I denna berättelse finner Greenblatt två sammanflätade medicinska diskurser, två förklaringar till könens ursprung. Enligt den ena uppstår en speciell sexuell identitet, när en dubbel natur blir enkel, dvs. när antingen manlig eller kvinnlig säd etablerar dominans. Detta synsätt bygger på Galenus uppfattning, att element av det ena könet alltid finns närvarande i det andra. I det andra fallet uppstår en bestämd sexuell natur, när en enkel natur blir dubbel, dvs. när den enhetliga genitala strukturen delar sig i två former — inre och yttre. Det är emellertid länken mellan de båda diskurserna som är intressant för Greenblatt — nämligen ”värmen”. Det är enligt renässansens medicinska handböcker genom värme som kampen mellan manlig och kvinnlig säd avgörs, det är också genom värme som den manliga genitala strukturen kommer fram från sin gömda plats, och det är slutligen genom värme som sädesuttömning och orgasm produceras. Greenblatt påpekar emellertid att den här kalori- och friktionsvarianten av sexualitet inte enbart är genital, utan att upphettningen även kan tänkas komma till stånd genom mat, vin eller fantasins mentala gnidning. Enligt renässansens medicinska litteratur tänks värmen ha ett slags omvandlande effekt; blod anses t. ex. bli till sperma.

Greenblatt återgår i sista delen av sin essä till Shakespeares dramatik och drar bl. a. parallellen mellan dennes komedier och Duvals berättelse om Marin le Marcis. Båda har som sin röda tråd paradoxen av en vild och okonventionell strävan mot konventionalitet, och han hävdar att denna likhet egentligen inte är slumpartad. Den relation han finner mellan medicinsk och teatral praktik baserar sig emellertid inte på orsak och verkan eller på källa och litterär realisering utan på en utspridd kod, en uppsättning stilistiska figurer och likheter, som inte bara är representationens objekt utan även dess omständigheter.

Shakespeares pjäser har stark kroppslighet, och sexualiteten ingår i dess centrala magi. Det förekommer dock inte någon tillämpning av sexualitet, och det är här "förhandlingen", dvs. utbytet sker. Greenblatt beskriver sexualiteten som även den ett nätverk av historiskt betingade figurer, som konstituerar kulturens uppfattning av erotisk upplevelse. Dessa figurer fungerar som översättningsmodus mellan skilda sociala diskurser. Han ställer frågorna: "Hur får ett skådespel sexuell energi?" och "Vad händer när en manlig skådespelare översätts till en kvinnoroll?"

För att besvara den första frågan menar Greenblatt att det är viktigt att förstå den stora förändring som skett sedan Shakespeares tid i sättet att uppfatta relationen mellan sexuell njutning och fortplantning. De medicinska renässanstexter han undersöker hävdar att naturens alstrande kraft bygger på "fruktbar och nöjsam gnidning". Den teatrala representationen anser han vara modellerad efter en kulturens uppfattning av det sexuella förspelet och samlaget. Att teatern ansågs ha en sexuellt upphetsande effekt bekräftas av att renässansens teaterlokal av teatermotståndarna anklagades för att vara "Venuspalats". Sexualitet i Shakespeares komedier kommer fram genom anspelningar men även genom dramaturgiska strukturer både i pjäsens helhet och i dialogens uppbyggnad. Själva ordleken, det typiskt shakespearska bollandet med ord, är en sådan friktion, även när den inte sker mellan två älskande. Intrigen går alltså inte bara ut på att skapa hinder för de älskande, utan även på att möjliggöra friktion, verbal och annan.

Greenblatts svar på den andra frågan, angående effekterna av "cross-dressing" och pojkskådespelare i kvinnoroller, sätter in också dessa fenomen i ett nätverk av "förhandlingar", och även detta har med den framväxande könsidentiteten och individuationen att göra. Han exemplifierar med *Som ni behagar*. För att bli kvinna måste Rosalind först bli man. Shakespeares så ofta förekommande dubbelbottnade påminnelser om att kvinnoroller egentligen spelas av pojkar får ett nytt perspektiv genom denna läsning. I en kultur, där synen på sexuell identitet innebär att varje kön kan innehålla element av det andra, blir en sådan praktik en påminnelse om detta.

Just genom framhållandet av renässansens sexuella diskurs som skild från vår tids när Greenblatt djupare i ett ofta behandlat ämne — erotiken i Shakespeares verk. Det är möjligt att han ibland har hårdragit tolkningen av sina iakttagelser — ordlekarna kan ju faktiskt också vara tecken på en

politisk balansgång, en "narrarnas diskurs". Greenblatt är faktiskt inne på ett sådant resonemang i en av de andra essäerna i samma samling, "Shakespeare and the Exorcists", där bl. a. Poor Toms ordlekar granskas. Effekten under Shakespeares tid av att de kvinnliga rollerna spelas av pojkar har ofta diskuterats, och därvid har just den homoerotiska flirten framhävts, t. ex. av Jan Kott i *Shakespeare — vår samtida*. Misstagen har emellertid ofta varit att man har satt likhetstecken mellan dagens sexuella diskurs och renässansens, och jämförelsen har därför blivit tämligen grund. Maktperspektivet som är så centralt för nyhistoricismen är i den här essän tämligen dolt. Men kanske är det som Bachtin säger, att när en diskurs blir explicit är det ett tecken på att det finns en vacklan mellan diskurserna i samhället. I ett samhälle som renässansens, där de flesta grundläggande värderingar var under omformning, även legitimiteten, var naturligtvis intresset för en säker könsdifferentiering stort. Och Greenblatt påpekar i början av sin essä, att den dramatiska konflikten och den hotande katastrofen, som så ofta tolkas som psykologisk, kanske i själva verket i *Trettondagsafton* är av juridisk karaktär.

Tre essäer om Othello

I en av nyhistoricismens tidigaste essäsamlingar, Greenblatts *Renaissance Self-fashioning*, pekar denne på hur Othello internaliserar den vita manliga kulturens, dvs. Jagos, Brabantios och Rodrigues diskurs. Jago och Othello utgör visserligen dialektiska motsatser, men deras diskurs bygger på samma grund. Denna inkluderar bl. a. tidens syn på sexualiteten och begäret som orent även inom äktenskapet. Detta ser Greenblatt som en av förklaringarna till den tragiska utvecklingen i *Othello*. Den andra förklaringen han ger har att göra med dubbelheten i Othellos natur, att han inom sig har både det ursprung, som den dominanta diskursen betraktar som annorlunda, och samtidigt denna diskurs' värderingar. Greenblatt hävdar att Othello bygger upp sin identitet på en konstant pågående "föreställning", från hans återberättande av sitt ursprung till anammandet av den dominanta, vita manliga, venetianska ordningen. Med synen på sig själv som annorlunda blir det lätt för honom att ta till sig Jagos antydningar, att inse Desdemonas möjliga begär till en annan, dvs. Cassio.

Karen Newman har också skrivit en essä om samma ämne, "And wash the Ethiop white: femininity and the monstrous in Othello", som ingår i samlingen *Shakespeare Reproduced*. Newman ifrågasätter inte Greenblatts resonemang i grunden utan bygger snarare vidare på det och utvecklar vissa av Greenblatt förbisedda aspekter. Hon menar, att just för att han fokuserar Othellos ideologiska komplexitet, suddar han ut den andra diskurs som konstitueras i dramat, dvs. marginaliteten. Detta gäller både kvinnans och den svartes diskurser. Hon undersöker och utvecklar i stället dessa och gör kopplingar dem emellan, och utgår då ifrån citat från tre Othelloartiklar från olika tider: Rymers (1693), Coleridges (1960) och Ridleys (1958, 1977), som alla är mer eller mindre ohöljt rasistiska. Två av författarna, Rymer och Ridley, röjer även en inneboende antifeminism. Newman visar att det för dessa kritiker inte är Othellos svarthet i sig som oroar utan kopplingen mellan honom och Desdemona. Ändå står svarthetens och kvinnlighetens diskurser inte i motsatsförhållande till varandra, eftersom båda är marginella. I stället kan en subversiv kombination av dem ses som hotande från ett dominant perspektiv.

Newman undersöker renässansens syn på den svarte mannen, svart sexualitet och svarthetens konnotationer. Vid denna tid kolliderar två synsätt och detta får vissa komplikationer, inte minst teologiska. Före 1500-talet hade förklaringarna till svarthet inte byggt på observationer utan på klassiska källor, t. ex. Herodotos och Diodorus, och de var ofta av geografisk eller klimatologisk natur. Man trodde att värmen och solen gjorde afrikanerna svarta. I och med de geografiska upptäckterna blev kontakterna större, en del svarta bosatte sig i England och blandäktenskap ingicks. Eftersom erfarenheten nu visade att de flesta barn i dessa blev svarta, höll den gamla teorin inte längre.

Newman använder som källor en rad reseberättelser från Shakespeares samtid, främst en av Georg Best, i vilken svartheten förklaras som en "naturlig infektion". I denna berättelse försöker Best även komma till rätta med de teologiska komplikationen, hur den svarta rasen en gång hade uppstått, genom att införa ett andra syndafall. Under femton- och sextonhundratalet florerade ett starkt intresse för det avvikande, vidunderliga, och i många av reseberättelserna kopplas detta till det svarta, särskilt till den svarta sexualiteten, som beskrivs som monstros, nu åter med antika källor

som grund. Under renässansens begynnande handel hade emellertid de svarta ofta ganska stor makt och deltog i förhandlingar och överenskommelser. Många av dem som bosatte sig i England var välbärgade köpmän, som snabbt anammade engelska vanor. Denna framväxande maktställning kopplades till de sexuella myterna och gav en hotfull bild av det monstruösa kopplat till makt.

Då det gäller den kvinnliga marginaliteten kommer denna bl. a. fram genom intrigen i *Othello*. Desdemonas val av äktenskapspartner underminerar synen på fädernas rätt att disponera sina döttrar som förhandlingsmedel. På en ännu mera grundläggande nivå utmanar Desdemona hela den manliga diskursen, enligt vilken en kvinna inte kan vara ett begärande subjekt. Genom att visa ett begär och låta detta styra valet av äktenskapspartner utmanar hon hela denna diskurs. Föreningen av dessa båda underminerande diskurser blir därigenom ett ofrånkomligt hot, och handlandet måste bestraffas. Denna bestraffning utageras i dramat, och Newman pekar på den inbyggda ironin: Desdemona utmanar just genom sitt val av Othello dennes internaliserade ideologi och han manipuleras på så sätt att bli både hennes och i slutfasen även sin egen bödel.

Newman diskuterar också Jagos dramaturgiska funktion. Liksom Rodrigues och Brabantio representerar han den vita manliga dominanta diskursen, men samtidigt gör hans privilegierade position till publiken, dvs. som den som sitter inne med kunskapen, att han hyperboliserar denna diskurs.

Newman historicerar även kritikens rasism och antifeminism. Då det gäller den förra visar hon hur de svartas situation vid tiden för Rymers skrift (1693) väsentligt förändrats, att rasismen helt etablerats i och med plantagerna på andra sidan Atlanten. Etablerandet av triangelhandeln hade vid denna tid gjort de svarta till slavarbetare. Allt flera bosatte sig i England men hade inte samma status som under renässansen. De beskrivs nu ofta i pamfletter som apliknande och omänskliga och har berövats den erotiska och mystiska diskursen. För Rymer var föreningen mellan Othello och Desdemona en naturvidrighet som stred mot scenisk takt och ton. Även det feministiska i pjäsen, näsduken som dramaturgiskt centrum, gjorde att Othellos värde ifrågasattes. Detta har naturligtvis, menar Newman, att göra med franskklassicismens framväxt. En trivialitet som en kvinnoleksak kunde inte vara en tragedis drivande kraft. Hon påpekar emellertid också, att

näsduken hade förändrats som betydelsebärande tecken. I 1400-talets Venedig betecknade den rikedom, vilket gjorde en mans innehav av en dams näsduk till ett tydligt bevis för äktenskapsbrott. När Rymer skrev hade näsduken däremot blivit en vardagsvara och därigenom en trivialitet.

Newman avslutar sin essä just med att historisera näsdukens betydelse. Hon kallar den för "snöbollssignifiant". Dess konnotationer och meningar ökar, dels under pjäsens gång och dels under historiens gång. Hon menar att det är viktigt att historisera en pjäs' teckenfunktion, eftersom den teatrala representationen annars lätt kan suddas ut denna. Detta är naturligtvis riktigt, eftersom en pjäs så länge den sätts upp deltar i varje tids diskursiva nätverk. Samtidigt är den historiserande analysen viktig för en uppsättningsanalys, eftersom just det annorlunda hos andra epoker relativiserar vår syn på vår egen tid. Även Valerie Wayne har skrivit en essä som behandlar *Othello*, "Historical Differences: Misogyny and Othello", tryckt i *The Matter of Difference*. I motsats till Newman ifrågasätter hon emellertid Greenblatts resonemang och till följd härav i någon mån även Newmans. Hon menar liksom Newman, att Greenblatt genom att koncentrera sig på den dominanta diskursen missar den marginella. Hon går emellertid ett steg längre och förkastar hela hans resonemang och anser, att man inte kan koncentrera sig på den dominanta diskursen, eftersom den inte kan påvisas helt fristående och oberoende utan i ett nätverk av diskurser. Hon stödjer sig på Bachtins teorier om att det samtidigt finns kvardröjande, dominanta och framväxande diskurser. Dessutom menar hon, att det även existerar undertryckta och marginella sådana. Dessa kan som sagt inte renodlas men kan motsäga och förstärka varandra. I vissa fall kan t. ex. en kvardröjande diskurs återmobiliseras genom den dominanta. Man måste alltså försöka se, hur dessa olika diskurser samverkar i ett litterärt verk. Genom att enbart ta hänsyn till *en* diskurs gör sig Greenblatt genom sin kritik, hävdar Valerie Wayne, skyldig till samma övergrepp mot Desdemona som pjäsens roller, nämligen förtal (slander).

Just detta brott synar Wayne lite närmre. Vilken betydelse tillskrives det i renässansens texter? Hon finner att det betraktas som ett allvarligt brott, ett av de allvarligaste som kan begås mot kvinnor. Hon finner också att Shakespeares egen dotter Susanna väckt åtal mot en man just på grund av "slander". Detta tyder emellertid på en spänning mellan olika diskurser.

Fortfarande stödjande sig på Volosinov och Bachtin menar Wayne, att när en diskurs blir explicit, tyder detta på en instabilitet i normsystemet. Det implicita tyder däremot på självklarhet. Hon finner i *Othello* tre diskurser, då det gäller synen på kvinnan och sexualiteten. Den som Greenblatt utgår ifrån i sin analys, nämligen att den kristna kyrkliga moralen hävdade renhet och frihet från begär även inom äktenskapet, menar hon är kvardröjande. Den ifrågasattes redan av Erasmus och ingick sedan i den grupp av skrifter, som förbjöds av tridentinska kyrkomötet. Denna inställning kom i stället att övertas av lutheraner och puritaner. Likaså är den öppet misogyn diskurs som vi möter hos Jago kvardröjande, något som bl. a. dess explicitet tyder på. Den dominanta hittar man däremot hos de övriga manliga venetianerna och även internaliserad hos Othello. Enligt denna är en kvinna god, om hon är tillbakadragen, tystlåten och inte röjer eget begär. Den bygger också på olika moralsyn för män och kvinnor. Även Desdemona accepterar denna Othellos syn på kvinnan, då det gäller hennes ideala självbild. Den framflyttande diskursen, enligt vilken kvinnor och män lyder under samma sexualnormer, representeras av Emilia. Den kvardröjande och den dominanta diskursen bygger egentligen på samma grund. Kvinnans dygder relateras som binära oppositioner till hennes laster. Genom detta betraktelsesätt blir inte heller Jago en patriarkatets arketyper utan en företrädare för en marginell och kvardröjande diskurs med rötter i medeltiden. Detta är ganska typiskt för renässansen, menar Wayne. Kvinnoföraktet försvinner inte från de litterära texterna utan förpassas till en speciell rollkaraktär. Det finns de som menar att den därför lättare kan hanteras och avvisas. Wayne menar emellertid att detta är en illusion och anser att den i stället fördunklar den mera dolda misogynin, som tillhör den dominanta ordningen och som förekommer inte minst som en strukturell princip, som organiserar livet. Den kan också ge den kvardröjande diskursen nytt liv samtidigt som den bekämpar denna. Detta samspel kallar Wayne "diskursiv misogyni", och hon menar att det är viktigt att kunna identifiera den, eftersom den förekommer även i dag, t. ex. inom litteraturkritiken, där kvinnliga frågor ofta degraderas och marginaliseras.

Genom sin analys vill Valerie Wayne komma åt dels skillnaderna i positionerna för och emot kvinnan under renässansen, och dels de könsrollsskillnader, som utstakas av denna diskurs. Hon tittar närmre på den sam-

hällseliga och juridiska praktiken, som även den är ett uttryck av samma diskurs, granskar undersökningar av rättegångsprotokoll och noterar, att "förtal" av kvinnor har kommit att betraktas som ett mycket grovt brott. I *Othello* finns det ju också en kontinuerlig linje mellan detta brott mot Desdemona och det slutgiltiga mordet på henne. Då det gäller det dominanta implicita kvinnoföraktet undersöker hon Thomas Eliots *Defence of Good Women* och finner även här ett föreskrivande av ett mycket begränsat levnadssätt, en rekommendation som inbegriper kvinnans underlägsenhet. Wayne menar att kvinnoföraktet därigenom konstituerar den dubbelmoral som Emilia ifrågasätter. Hon sätter också in diskussionen om det kvinnliga begäret i en mera allsidig kontext än Karen Newman gör och menar, att själva hävdandet av likhet med män under renässansen var ett viktigt medel för kvinnans maktkrav. Den maktpolitiska aspekten står också i samstämmighet med en sida av den sexuella diskursen. Det fanns vid denna tid en syn på livmodern som antingen privat källa eller bestialitetens damm. Genom sitt begär konstitueras alltså Desdemona för den i den dominanta diskursen inskrivne Othello som en preoidipal och maktfull hora.

Valerie Wayne noterar också att könsrollerna i pjäsen då det gäller männen relaterar sig till skrivandet och då det gäller kvinnorna till handarbetet, vars främsta symbol utgöres av näsduken. Två helt olika ekonomier konstitueras härmed. Den senare är innefattad i den privata sfären och kan bara föras vidare vertikalt, inom familjen. Då tecknet för kvinnlighet, dvs. näsduken, hamnar utanför detta område upphävs dess funktion. Näsduken markerar en matrilineär diskurs, men den är samtidigt inskriven i den dominanta patriarkala diskursen.

Valerie Wayne har med sin essä ytterligare brutit upp en monolitisk historiesyn. Den står egentligen inte i någon motsatsställning till Newman utan löser i stället upp hennes monolitiska patriarkatsbegrepp genom att se en viss tids praktik inte bara som en skärningspunkt eller en oscillation mellan olika ämnesområdens diskurser, eller som en kamp mellan dominant och marginella sådana. Genom att även ha förståelse för hela samspillet mellan dessa kan man hitta fler möjligheter att närma sig en litterär text och kan dessutom ge denna fler möjligheter att i sin tur belysa och förklara en historisk praktik. Det är också möjligt att det monolitiska intryck, som Greenblatts Othelloanalys ger, beror på att nyhistoricismen vid den tid

den skrevs befann sig i sitt begynnelsestadium. Man kan i stället se den som initierandet av en dialog. Att Greenblatt längre fram kommit till andra resultat visar ju bl. a. hans senare analys, som jag tagit upp. Den sexualsyn som han här finner i renässanstexterna går ju knappast att förena med den som han anser sig ha funnit genom sin tidigare analys.

Kristin Järvstad

En traditionell historia?

Om nyhistoricismens roll för feministisk historieskrivning

Nyhistoricismen är vid det här laget en väl etablerad företeelse inom amerikansk litteraturkritik, men den har mer drag av mångsidig praktik än av enhetlig teori. Till och med själva namnet råder det tveksamhet kring: Stephen Greenblatt som myntade begreppet nyhistoricism skulle föredra benämningen "cultural poetics".¹ Synen på historien förenar dock nyhistoricisterna: något enhetligt historiebegrepp existerar inte och istället för att skriva historia är det en fråga om att skriva olika historier. Bakom detta tankesätt ligger synen på vår bristande förmåga att överskrida vår egen historiska situation, begränsade som vi är av vår tids ideologiska diskurser. Subjektet ses som fragmenterat, vilket gör att nyhistoricisten vägrar eller känner sig för maktlös för att inta en subjektsposition i sin kritiska verksamhet.

I sin strävan efter historisering hyser nyhistoricisterna ett särskilt intresse för att analysera begreppen ideologi och makt med utgångspunkt i Foucaults och Althusserns teorier, något de har gemensamt med kritikerna från den kulturmaterialistiska skolan, den brittiska motsvarigheten till nyhistoricismen. Åsikterna om det historiska subjektets position i sin tids ideologiska strukturer går dock isär: där kulturmaterialisterna betonar individens subversiva förmåga anser nyhistoricisterna snarare att staten har makten att införliva de omstörtande elementen eller till och med frambringa dem och ändå hålla dem under kontroll.² I det nyhistoricistiska projektet finns också en strävan efter att tona ner den litterära textens kanoniska position: här blir det istället frågan om att påvisa "the historicity of texts" och "the textuality of history",³ dvs. det ömsesidiga beroendeförhållande som text och historia befinner sig i, något som nyhistoricisten företrädesvis gör med utgångspunkt i olika renässanstexter. I dessa har ännu ingen uppdelning skett mellan litteratur och historiska, politiska och filosofiska diskurser,⁴ vilket

medför att nyhistoricisterna här finner just den gränsutplåning mellan texter som de är intresserade av.

Nyhistoricismen och det kvinnliga perspektivet

Feminismen och nyhistoricismen har flera drag gemensamt, bl.a. strävan att bryta ner den universella sanningen, men skillnaderna är samtidigt väsentliga på ett par områden. Peter Erickson påpekar i sin artikel "Rewriting the Renaissance, Rewriting Ourselves"⁵ att frågan om "gender", dvs. socialt kön, är den viktigaste utgångspunkten för en feministisk analys, medan denna utgör en av flera viktiga punkter för nyhistoricismen. Feministen gör vidare en positiv anknytning till nutiden i den bemärkelsen att denna innebär "a vital resource and a source of strength",⁶ medan nyhistoricisten ser sin nutida position som ett hinder för att förstå det förflutna. Dessa drag hos nyhistoricismen gör att Erickson betraktar inriktningen som politiskt otillfredsställande. Han ser det som en viktig förutsättning för ett samarbete att feminismen inte anpassar sig till priset av den ofullständiga historisering som nyhistoricismen enligt honom ägnar sig åt.

I sin kritiska genomgång av nyhistoricismen för *Encyclopedia of Literature and Criticism* framför Don E. Wayne i stort sett samma åsikt som Erickson: nyhistoricismen skulle svårigen kunna inbegripa feminismen eftersom feministen intar en provisorisk subjeksposition "within a shared political and social practice that resists cultural domination and containment",⁷ detta till skillnad från nyhistoricisten. Denna kritikerns vägran att inta en position medför, menar Wayne, att nyhistoricismen är otillräcklig "as a vehicle of an ethical and political criticism".⁸

Förhållandet mellan nyhistoricismen och feminismen kompliceras ytterligare, som Judith Lowder Newton påpekar, av att nyhistoricismens "mother roots" ej erkänns: inflytandet från feminismens landvinningar på historiseringens och dekonstruktionens områden ignoreras.⁹ Ändå är det först när feministiska tankegångar tas med som "any historicism can produce something more than history as usual",¹⁰ menar Lowder Newton och problematiserar begreppet historia i stort: "we will have to rethink what significant 'events' in fact are and how historical periods might be newly delimited if gender is to be written into our histories".¹¹ Jane Marcus, ännu en historiserande feminist som tar ställning mot nyhistoricismen, varnar för

att historieskrivning på nyhistoricistiskt vis kan innebära "a reaffirmation of the traditional male plot" när frågan för feminismen är att bygga upp "the *other* plot".¹² Både hon och Lowder Newton framhåller vikten av att använda källor skrivna av kvinnor och att framhäva det kvinnliga agerandet.

Hur fungerar då den feminism som strävar efter en kombination med nyhistoricismen? Med utgångspunkt i den för nyhistoricisten i det närmaste obligatoriska Shakespeare-analysen har jag valt tre essäer av Catherine Belsey, Kathleen McLuskie och Louis Montrose för närmare studium.

Catherine Belsey: möjlighet till överskridande

I sin essä "Disrupting sexual difference: meaning and gender in the comedies"¹³ diskuterar Catherine Belsey de kvinnliga rollfigurerna i Shakespeares komedier. Hon börjar med att jämföra olika målade familjeporträtt, utförda mellan 1527 och 1628, och finner där en vacklan i definitionen av kvinnan: kvinnans position i relation till mannen förändrades då hon för en kort tid var hans jämlike i det känslomässigt baserade giftermålet. Denna vacklan visar sig också i de kvinnliga rollgestalternas "cross-dressing" i komedierna, menar hon, ett fenomen som innebär en positiv möjlighet till ett överskridande av könsgränserna i och med att de kvinnliga figurerna i texten delvis övertar manliga drag. På så vis kan de tala "from a position which is not that of a full, unified, gendered subject",¹⁴ även om möjligheten i dramerna enbart är tillfällig innan giftermålet tar vid. Men denna öppning under Shakespeares tid ersätts av en ny polaritet: "[p]atriarchy reasserts itself within the affective family [...] Women were once again everything that men were not — this time caring, nurturing, intuitive, irrational".¹⁵ Belsey menar att med hjälp av det tillfälliga överskridande som gestaltas i dramerna kan man finna vägen till en sammansatt identitet för kvinnor och män idag när familjekonceptet än en gång blivit "a site of struggle".¹⁶

Det faktum att Belsey diskuterar kvinnan i dramats värld för sig, utan att inbegripa kvinnorna utanför, medför dock att den positiva möjlighet till överskridande som tydligen förelåg under Shakespeares tid förefaller fjärrad från ett kvinnligt uttryck. Belsey antyder själv att "the marriage of true minds"¹⁷ kanske enbart var en fråga om "a new kind of pliability" från

kvinnans sida.¹⁸ Elaine V Beilin visar också i sin bok *Redeeming Eve. Women Writers of the English Renaissance*, att kvinnorna under denna tid hade en ytterst begränsad tillvaro och att de många gånger *strävade* efter att uppfylla de krav på fromhet, ödmjukhet och dygdighet som ställdes på dem för att på så sätt kunna motverka synen på kvinnan som Evas svekfulla dotter.¹⁹

Belsey anser vidare att det är försumbart att män spelade de kvinnliga rollerna i Shakespeares dramer, eftersom det var en konvention. Men även om vi antar att det var något åskådarna inte fäste någon större vikt vid, kvarstår faktum att detta fenomen samtidigt distanserar kvinnorna i ännu högre utsträckning från ett eget uttryck. Och om manliga skådespelare i kvinnliga roller var en konvention, måste vi då inte också förmoda att "cross-dressing" var en lika etablerad sådan? Själv talar Belsey om "the tradition of female transvestism" (min kursiv),²⁰ vilket talar mot att det skulle innebära något speciellt under Shakespeares tid. Att de kvinnliga dragen då och då bryter igenom och att den utklädda rollfigurens kvinnlighet påpekas av henne själv, tolkar Belsey som ironiskt på textplanet, men detta visar också på att den kvinnliga identiteten finns kvar orubbad under den ytliga förklädnaden.

Kampen mellan de olika innebörderna av familjen "momentarily unfixed the existing systems of differences", menar Belsey,²¹ men vems kamp är det frågan om här? Kvinnans? Mannens? Allas? En viss klass? Belsey preciserar inte denna kamp eller på vad sätt den är påverkad av yttre händelser. Kampen, vilken den än var, innebar inget lyckligt slut för feminismen, menar hon vidare, och åsyftar här det faktum att kvinnan ånyo definierades som mannens motsats. Denna Belseys direkta anknytning till dagens feminism, utan någon hänvisning till de århundraden som ligger emellan Shakespeares tid och vår, ger också intrycket av att patriarkatet ändå finns som en oföränderlig struktur i bakgrunden. Trots att Belsey vill påvisa motsatsen förfaller denna struktur ändå vara beredd att "clos[e] off the glimpsed transgression and reinstat[e] a clearly defined sexual difference" på samma sätt som i komedierna.²² Belsey förefaller hysa en alltför positiv syn på kvinnans "cross-dressing" i Shakespeares dramer. Varför skulle kvinnokonceptet förändras under just denna tid? Därmed inte sagt

att så inte var fallet,²³ men kopplingen mellan dramer, familjeporträtt och politiska händelser är för tunn.

Kathleen McLuskie: dekonstruktion av den patriarkaliske barden

Kathleen McLuskie menar att feministens uppgift inför Shakespeare är att dekonstruera den patriarkaliske barden. I sin essä, "The patriarchal bard: feminist criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*",²⁴ hävdar hon att ett drama som *Measure for Measure* är omöjligt att analysera för feministen eftersom det helt och hållet är styrt av en manlig synvinkel och därför erbjuder "no point of entry".²⁵ Kvinnans roll i dramat är definierad i förhållande till männen och deras sexualitet. I *King Lear*, däremot, speglar döttrarnas roller en dåtida konflikt i relationen mellan generationerna: två olika kärlekskoncept stod mot varandra, dels det äldre, kontraktbaserade, dels det framväxande, känslobaserade. De kvinnliga rollfigurerna får därmed en funktion och utgör inte längre enbart ett uttryck för kvinnofientlighet. På så sätt blir det enligt McLuskie möjligt för feministen att närma sig dramat. Hennes/hans uppgift blir här att dekonstruera texten för att avslöja "the conditions in which a particular ideology of femininity functions"²⁶ och också bryta ned denna ideologis grepp om såväl kvinnliga som manliga läsare.

McLuskie menar att feministerna inte får ta del av "the pleasure of the drama and the text",²⁷ detta för att inte förledas att tro att Shakespeare presenterar några tidlösa sanningar om kvinnonaturen. Denna distanserade hållning till texten gör hon dock avsteg från när hon menar att tragedier är svårare att stålsätta sig mot och att "the most stony-hearted feminist could not withhold her pity" inför *Lear*.²⁸ Därför förblir det också oklart vilka kriterier som skall styra feministens val av "acceptabla" dramer, dvs. de som inte är helt styrda av manliga värderingar. Att McLuskie poängterar Shakespeares begränsningar och det faktum att han är styrd av sin tids ideologiska diskurser är viktigt för feminismen, men hon begränsar även feministens möjligheter att närma sig Shakespeare. Faktum kvarstår också att det verkar egendomligt att ett verk som *King Lear*, som präglas av två så negativa kvinnoporträtt som Gonerils och Regans, skulle vara mer till-

gängligt för analys än *Measure for Measure*, ett drama som gestaltar bl.a. manlig dubbelmoral.

Om man som McLuskie ser Shakespeare som i det närmaste totalt behärskad av rådande diskurser, blir det svårt att finna någon psykologisk trovärdighet hos hans kvinnliga figurer, eftersom hans utformning av dem med stor sannolikhet är styrd av hans tids kvinnosyn. Det blir i så fall frågan om en negativ kritik, och eventuellt positiva kvinnoporträtt får feministen svårt att handskas med eftersom de förblir tämligen oförklarliga. Vad McLuskie inte verkar se är att medvetenhet om de manliga värderingarna inte behöver hindra feministen från att analysera Shakespeares dramer och komplettera tidigare läsningar. Skall feministen dra sig undan varenda gång hon/han misstänker att den manliga blicken styr en text, blir det också svårare att förändra den dominerande synen på t. ex. *Measure for Measure*. Men detta är enligt McLuskie priset feministerna får betala om de vill uppleva "the pleasure of understanding in place of the pleasure of emotional identification".²⁹ Det är svårt att sväva i tvivel om vilken sorts läsning McLuskie anser att hon erbjuder.

Louis Montrose: den manliga blicken och det (enda?) kvinnliga subjektet

Louis Montrose är den renässansforskare som enligt Erickson "most of all inspires hope that historicist and feminist concerns can be fruitfully combined".³⁰ I sin essä "*A Midsummer Night's Dream* and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form" undersöker Montrose hur det manliga subjektets frustration inför den kvinnliga regenten Elizabeths makt och sexualitet avtecknar sig i dramat ifråga.³¹ Handlingen går ut på att bemästra de kvinnor som hotar att undfly det patriarkaliska normsystemets kontroll av deras sexualitet. Inslaget av amazon-mytten, bl.a. i amazondrottningen Hippolytas gestalt, har mot slutet åter inlemmats i den manliga hegemonin. Parallellt med Shakespeare tar Montrose också upp andra manliga subjekt och visar på deras kluvna hållning inför drottningens skickliga utnyttjande av "the womanly frailty of her body natural and the masculine strength of her body politic".³²

Montrose diskuterar subjektets position i de rådande ideologiska diskurserna, men ser inte någon öppning i den manligt definierade världsbilden. Därför är han också mån om att betona att inte heller drottningen kunde överskrida sin tids "cultural assumptions" i sitt skapande av myter kring sig själv.³³ Ideologibegreppet blir för Montrose i stort sett ett spel mellan de manliga subjekten och det enda kvinnliga, drottningen. Trots att han tar fasta på det manliga subjektets bräcklighet, verkar inte detta relaterat till en nedbrytning av den patriarkaliska strukturen, särskilt som den kvinnliga regenten inte strävade efter att bryta den manliga hegemonin. Enligt Montrose är Elizabeth hotad i egenskap av kvinna, men förefaller suverän som regent, varpå också monarkin som maktstruktur verkar ohotad, till skillnad från vad som framgår i t. ex. Jonathan Dollimores och Alan Sinfields analys av *Henry V*.³⁴

Även om det rör sig om fantasier med erotisk underton som formats av olika manliga subjekt, föredrar Montrose att endast tangera de psykoanalytiska frågorna, och häri speglar han nyhistoricismens syn på psykoanalysen: denna lämpar sig ej för renässansens subjekt, varken historiska eller litterära. Han talar hellre om "the cultural contours of a psyche"³⁵ och diskuterar också Shakespeare på ett sätt som gör det svårt att se i vilken grad han tillskriver dramaförfattaren medvetenhet om vad han gestaltade. Trots sin försiktighet inför psykoanalysen bygger Montroses diskussion kring den manliga sexualiteten i dramat till stor del på psykoanalytiska resonemang utan att detta framhävs, som t. ex. när han talar om Bottoms dröm som "a parodic fantasy of infantile narcissism".³⁶

Montroses fascinerande studie av dessa manliga fantasier, som uppstod på grund av det hot den kvinnliga härskaren utgjorde mot männen, blir, liksom de två föregående essäerna, begränsad av det faktum att det är mannens uppfattning om kvinnan som vi får ta del av. Elizabeths ställning har inte heller någon relevans för andra kvinnor, vilket Montrose själv betonar: "the queen transformed the normal domestic life cycle of an Elizabethan female into what was at once a social paradox and a religious mystery".³⁷ Men drottningen måste trots allt ha spelat en roll även för kvinnans blickar, och en glimt av detta ges i Beilins *Redeeming Eve* där kapitlet om Mary Wroths författarskap visar hur Wroth låter sin hjältenna, drottning Pamphilia, låna drag av Elizabeth, som i författarens ögon besitter enbart positiva

egenskaper. Därmed blir självständigt agerande möjligt också för denna fiktiva hjältinna, som liksom Elizabeth aldrig gifter sig utan betonar sin trohet mot sitt land.³⁸

Textforskaren och nutiden

Den anknytning till nutiden, som Erickson menar vitaliserar feministiska studier, får man förgäves söka hos Montrose. Hos honom dras överhuvudtaget inga slutsatser om renässansstudiernas eventuella roll för att förändra dagens samhälle, något som inte är oväntat med tanke på hans åsikt att kritikern befinner sig i en osäker och begränsad situation: Montrose ifrågasätter "our very capacity for action" på grund av "a nagging sense of professional, institutional, and political impotence".³⁹ Egendomligt nog verkar han inte tro att detta skulle underminera kritikerns verksamhet, men, som Erickson påpekar, denna begränsning medför att "Montrose confirms, by making explicit, a political emptiness implicit in new historicism".⁴⁰

Hur fungerar då kopplingen till nutiden hos Belsey och McLuskie? Belsey, som är mest influerad av dekonstruktionen, menar att vägen ligger öppen för en gränslös identitet för dagens kvinnor och män om man tittar på Hippolyta och Theseus i *A Midsummer Night's Dream* eftersom dessa rollfigurer har en identitet som varken är specifikt kvinnlig eller manlig. Men om man betänker att det som enligt Belsey utmärker Hippolyta och Theseus är det faktum att de bryter upp stereotyper som "masculine rationality and feminine imagination",⁴¹ ser jag det som något av en antiklimax. Förhoppningsvis har vi nått så långt i vår uppluckring av könsidentiteterna att denna möjlighet inte är en nyhet. Anknytningen görs också lite lättvindigt på så sätt att Belsey inte vidrör frågan om de biologiska skillnaderna: där om någonstans börjar svårigheterna med en skiftande, flytande identitet.

McLuskie har en betydligt mer negativ inställning till historien och ser inte Shakespeare som den som erbjuder lösningar åt dagens individer. Men hon finner liksom Belsey att feminismen kan verka för en upplösning av den sociala könsidentiteten och också bidra till att skapa en ny familjedefinition där familjen inte längre ses som "the only haven in a heartless world".⁴² Det gäller alltså att genomskåda den tillfredsställelse patriarkatet liksom alla andra ideologiska strukturer erbjuder i form av invanda, trygga rollmönster. Dagens feminister, menar hon, skall få människor att inse att

kaos ej hotar om vi bryter upp familjestrukturen. Hennes koppling är dock något långsökt: på grund av att Shakespeare i *King Lear* gestaltar brytningen mellan två olika familjedefinitioner skall feministerna flera århundraden senare dra slutsatsen att den patriarkaliska familjestrukturen behöver brytas upp.

Shakespeare som feministiskt analysobjekt

I analysen av Shakespeares dramer söker de feministiska nyhistoricisterna påvisa sprickor i den patriarkaliska strukturen, men för att få fram kvinnornas reella situation, vilket åtminstone de kulturmaterialistiska feministerna är intresserade av,⁴³ förefaller Shakespeare mindre lämplig att vända sig till. Vare sig kvinnorna i dramerna ses som fria eller begränsade utgör de ett hot mot patriarkatet: "Shakespeare's text discloses — perhaps, in a sense despite itself — that patriarchal norms are compensatory for the vulnerability of men to the powers of women" menar Montrose,⁴⁴ men hur detta hot såg ut i historien klarläggs aldrig. Här förekommer ingen socialt förankrad diskussion utan personerna i Shakespeares dramer verkar representera gemene man/kvinna. Någon hänsyn till klassfrågor tas inte och i analysen av patriarkatets bräcklighet som maktstruktur ingår inte någon definition av själva begreppet patriarkat. Det är också uppenbart, vilket gör den bristande historiseringen mer märkbar, att essäförfattarna har olika syn på subjektets begränsning i den ideologiska strukturen och här finner man det tydligaste uttrycket för att nyhistoricismen är mer en praktik än en teori. Där Belsey ser möjlighet till överskridande i *A Midsummer Night's Dream* ser Montrose motsatsen: "the inverted Amazonian system of gender and nurture [is restored] to a patriarchal norm".⁴⁵

Trots att de feministiska nyhistoricisterna gör mycket för att "avkanonisera" Shakespeare innebär det faktum att de uteslutande använder sig av manliga källor att de samtidigt bibehåller den manliga hegemonin. Feministerna förefaller skriva patriarkatets historia om igen eftersom de t. ex. inte kompletterar bilden med den kvinnliga författare gav. På så vis kvardröjer något av den tragiska, oföränderliga historia Judith Lowder Newton ser som patriarkatets:⁴⁶ kvinnorna verkar inte ha förmågan att uttrycka något själva, och när Belsey ser en ljusning för definitionen av kvinnan i Shakespeares komedier tar patriarkatet snart över igen på ett för läsaren okänt

sätt. Även i ett verk som *Rewriting the Renaissance*, med de associationer titeln väcker, samlas de kvinnliga författarna under rubriken "The Works of Women: Some Exceptions to Patriarchy". I denna avdelning behandlar tre av de sex essäerna verk av *manliga* (!) författare, varvid intrycket av den kvinnliga rösten som i det närmaste totalt nedtystad förstärks, något som kan jämföras med Beilins undersökning som tar upp trettioalet engelskspråkiga kvinnliga författare.⁴⁷

Nyhistoricismen: en kanonisk historia⁴⁸

Ett av nyhistoricismens mål är "to dislocate [the] notion of a canon",⁴⁹ men betraktar man innehållet i olika analyser, också de feministiska, är det tydligt att den kanoniska litterära texten författad av Shakespeare fortfarande står i centrum, även om den *belyses* med hjälp av icke-kanoniska, icke-litterära texter. Dollimore, t. ex., som tillsammans med Sinfield redigerat *Political Shakespeare*, menar att analyserna i denna volym i högre grad strävar efter "a historical relocation" än efter nya läsningar,⁵⁰ men *Shakespeares* position ifrågasätts inte.

I de nyhistoricistiska Shakespeare-analyserna tas genomgående för givet att hans texter ger uttryck åt och också stundtals överskrider sin tids ideologiska diskurser. Trots sin strävan att bryta ner den historieskrivning som talar om universella, tidlösa sanningar hos Shakespeare placerar alltså nyhistoricisterna honom på en ny piedestal: i dramerna är han kapabel att gestalta sin tids ideologiska spänningar på ett fullödigt sätt. Här förefaller det röra sig om ett önsketänkande från kritikerns sida, vilket visar på, som Wayne påpekar, det faktum att "our construction of the past is a function of our relation to the present".⁵¹ Medvetenheten hos den nutida kritikern om hennes/hans brist på kontroll över sin situation medför att Shakespeare blir den som tillskrivs ett slags ideologisk överblick. Härav följer att slutsatser dras från hans dramer som historiskt sett sträcker sig långt utöver hans egen person, även om han inte längre betraktas som den överlägsne skaparen av litterär text.

Att nyhistoricismen tenderar att reproducera patriarkatet och därmed "a world which is hierarchical, authoritarian, hegemonic, unsubvertable",⁵² visar sig t. ex. i Dollimores essä om *Measure for Measure*: "we have to recognise the obvious: the prostitutes, the most exploited group in the society

which the play represents, are absent from it. Virtually everything that happens presupposes them yet they have no voice, no presence”.⁵³ För att inte denna redan marginaliserade kvinnogrupp fullständigt skall försvinna ur ”historien” är det tydligt att en mer radikal historisering måste till än den som Dollimore har att erbjuda, också i form av en undersökning av det manliga subjektets projektioner, vilket alltså inte behöver innebära, som McLuskie pläderar, ett fullständigt förkastande av texten. Annars kan fallet lätt bli, som Carol Thomas Neely påpekar i sin kritik av Dollimores essä, att ”[w]hat can and cannot be discussed, which oppressions can or cannot be addressed seems curiously selective”.⁵⁴

Vid jämförelse förefaller de kriterier Newton och Marcus sätter upp för att nyhistoricismen skall göra skäl för namnet innebära en mer genomgripande förändring: den historisering de efterlyser har som mål att framhäva de tidigare marginaliserade aspekterna och också att luckra upp ”the yoke of male periodization”,⁵⁵ detta till skillnad från nyhistoricismen som kritiklöst anammar den gängse epokindelningen och låter monarkin utgöra ”the central axis governing the power structure”.⁵⁶

Psykoanalysen och renässansens subjekt

En annan aspekt inom nyhistoricismen som berör feminismen är inställningen till psykoanalysen och dess konstruktion av subjektet. Frågan om psykoanalysens relevans för nyhistoricistiska läsningar tar bl.a. Greenblatt upp i sin essä ”Psychoanalysis and Renaissance Culture”,⁵⁷ där han kommer fram till att jag-begreppet var något som höll på att utvecklas under renässansen, varför psykoanalytiska tankegångar inte lämpar sig för renässansens subjekt. Som ett exempel på detta refererar Greenblatt fallet Martin Guerre. Fransmannen Guerre försvinner från sin hembygd och när en man, till utseendet en kopia av honom, dyker upp efter många års bortovaro, tar alla för givet att Guerre återvänt. Mannen visar sig dock vara en bedragare: det slutgiltiga beviset blir den riktige Guerres uppdykande. Med utgångspunkt i denna händelse diskuterar Greenblatt renässansmänniskornas uppfattning om sig själva: om de upplevde att deras identitet var hotad, grundade sig detta i rädslan för att någon skulle överta den, något han också finner tematiserat hos Shakespeare. Även dramat som form ”invites re-

flection upon the extent to which it is possible for one man to assume the identity of another”, menar Greenblatt.⁵⁸

Greenblatt anser dock att en historiserad psykoanalys är användbar, en historisering som tydligen skall utföras med hjälp av både Lacan och Hobbes, förmodligen för att historisera både vår egen tid och den förgångna tid vi studerar. Den feministiska historiseringen av psykoanalysen förefaller däremot försumbar, något som också visar sig i det faktum att Greenblatts resonemang så tydligt baseras på ett manligt subjekt och dettas erfarenheter.⁵⁹

Om jag-begreppet inte formulerades förrän av Freud, är dock frågan om psykoanalysen överhuvudtaget kan historiseras till att användas på texter tillkomna före hans tid. Men *om* teorier kan historiseras, måste detta givetvis även gälla andra än Freuds, som t. ex. Foucaults och Althusser, eftersom risken också här föreligger att begrepp används som inte utan vidare kan appliceras på Shakespeares tid.

För Greenblatt innebär alltså historiska förändringar att även människans psyke förändras, vilket gör att jag tolkar det som att han betraktar psyket som uteslutande ideologiskt betingat. Greenblatt klarlägger dock aldrig vad det är som hindrar att den psykiska strukturen som sådan funnits, om än inte termer som jaget, det undermedvetna etc.⁶⁰ Som exempel kan nämnas att Montrose i sin essä om *A Midsummer Night's Dream* citerar en fascinerande dröm som en astrolog vid namn Forman nedtecknat. I denna dröm önskar Forman, i en tydlig triangelproblematik, få sexuell kontroll över drottningen,⁶¹ något som inte enbart kan förklaras i ideologiska termer.

Enligt Erickson förs det en diskussion om att feminismen skulle kunna smälta in i nyhistoricismen om de psykoanalytiska tankegångarna togs bort. Även om så skedde, menar Erickson, skulle problemen kvarstå.⁶² Märkligt nog är tankegången här att feminismen skulle *anpassa* sig, när det snarare är frågan om att nyhistoricismen måste vara öppen för feminismens landvinningar även på detta område för att kunna fördjupa sin historisering.

Det ideologiska subjektet

Nyhistoricistens försök att i litteraturen finna nyckeln till historien och med hjälp av denna tolka olika subjekt som ideologiskt formade sker företrädesvis ur det manliga subjektets synvinkel och ofta med en nedslående misstro till subjektets förmåga att överhuvudtaget existera utanför de ideologiska diskurserna. I de nyhistoricistiska studierna blir subjektet lätt enbart ett uttryck för en viss tid eller ett offer för en viss historia. Om subjektet är splittrat, är detta endast i sina köns- eller maktroller, inte som person i sig.

Samtidigt framstår det fiktiva subjektet som en verklig representant för den tidens problem, tankar etc., dvs. som ett slags garant för den historiska "verklighet" kritikern söker. Detta beror i hög grad på att det språkliga uttrycket inte problematiseras, och på så vis förefaller det fiktiva subjektets psykologiska status odifferentierad. Den språkliga historiseringen lyser också med sin frånvaro: språket förefaller genomskinligt när många uttryck är tve- eller flertydiga och deras betydelse inte med säkerhet kan bedömas idag.

Tidigare historiskt orienterad feminism har visat stort intresse för kvinnors objektifiering, men i nyhistoricistisk tappning verkar förhållandet mellan subjekt och objekt ointressant och därmed oproblematiskt. Nu dominerar istället frågan om det av ideologin genomsyrade subjektet, men eftersom det flitigt använda begreppet subjekt inte historiseras mer än ur ideologisk synvinkel och begreppet ideologi har reducerats till "an opposition between 'containment and subversion'",⁶³ blir det nyhistoricistiska resonemanget bristfälligt, särskilt med tanke på att det historiska subjektet står i skarp kontrast till dagens fragmenterade subjekt som nyhistoricisten utgår ifrån.

Den ofullständiga historiseringen

Den ofullständiga historisering som nyhistoricismen ägnar sig åt gör att denna kritiska riktning inte har så mycket nytt att tillföra feminismen varken i teori eller praktik, utan det är snarare så att nyhistoricismen kan ta lärdom av feminismen. Inom nyhistoricismens ramar löper feministerna risken att förlora mycket av den historisering som varit en del av deras forskning sedan länge, också vad jag skulle vilja kalla den psykologiska

historiseringen där hänsyn tas till att även det historiska och litterära subjektet kan vara psykiskt fragmenterat.

Att skriva historia är omöjligt, lär nyhistoricismen oss. Det bästa vi kan göra är att försöka återge en del av den. I insikten att kritikerns projekt är begränsat ligger nyhistoricismens styrka, men också dess svaghet, ty i påståendet att det är omöjligt att inta en subjektsposition föreligger en politisk underlåtelse. Den vetskap om sin begränsning, som nyhistoricisten har som utgångsläge i sin kritiska verksamhet, får inte innebära att hon/han skriver utan egentligt hopp om att kunna ändra historien. I så fall kan intrycket lätt bli att det inte finns något giltigt skäl till varför den "gamla" historien behöver protesteras mot eller skrivas om. Till nyhistoricismens verksamhet med dess två led, där en textualisering av historien kräver en historisering av texten, skulle feminismen kunna lägga ytterligare ett, nämligen kravet på en historisering av kritikern.

Noter

1. Stephen Greenblatt, "Towards a Poetics of Culture", *The New Historicism*, ed. H. Aram Veeser (New York & London 1989).
2. I fortsättningen kommer jag att inkludera även kulturmaterialismen under begreppet nyhistoricism eftersom jag anser att de gemensamma dragen mellan dessa kritiska inriktningar är betydligt mer framträdande än skillnaderna.
3. Louis A. Montrose, "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture", *The New Historicism*, s. 20.
4. Louis A. Montrose, "The Elizabethan Subject and the Spenserian Text", *Literary Theory/Renaissance Texts*, ed. Patricia Parker & David Quint (Baltimore & London 1986), s. 332.
5. Peter Erickson, "Rewriting the Renaissance, Rewriting Ourselves", *Shakespeare Quarterly* 38, Spring 1987.
6. Ibid., s. 335.
7. Don E. Wayne, "New Historicism", *Encyclopedia of Literature and Criticism*, ed. Martin Coyle et al (London 1991), s. 802.
8. Ibid.
9. Judith Lowder Newton, "History as Usual? Feminism and the 'New Historicism'", *The New Historicism*, s. 153.
10. Ibid., s. 166.
11. Ibid., s. 159.
12. Jane Marcus, "The Asylums of Antaeus: Women, War, and Madness — Is there a Feminist Fetishism?", *The New Historicism*, s. 134.
13. Catherine Belsey, "Disrupting sexual difference: meaning and gender in the comedies", *Alternative Shakespeares*, ed. John Drakakis (London & New York 1985).

14. Ibid., s. 180.
15. Ibid., s. 177.
16. Ibid., s. 175.
17. Ibid.
18. Ibid., s. 177.
19. Elaine V. Beilin, "Introduction", *Redeeming Eve. Women Writers of the English Renaissance* (Princeton 1987).
20. Belsey, s. 180.
21. Ibid., s. 190.
22. Ibid., s. 188.
23. Se t. ex. "Introduction", *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, ed. Margaret W Ferguson et al (Chicago & London 1986).
24. Kathleen McLuskie, "The patriarchal bard: feminist criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*", *Political Shakespeare. New essays in cultural materialism*, ed. Jonathan Dollimore & Alan Sinfield (Manchester 1985).
25. Ibid., s. 97.
26. Ibid., s. 106.
27. Ibid., s. 97.
28. Ibid., s. 102.
29. Ibid., s. 105.
30. Erickson, s. 335.
31. Louis Montrose, "A *Midsummer Night's Dream* and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form", *Rewriting the Renaissance*.
32. Ibid., s. 79 f.
33. Ibid., s. 86.
34. Jonathan Dollimore & Alan Sinfield, "History and ideology: the instance of *Henry V*", *Alternative Shakespeares*. Jämför också Stephen Orgels "Prospero's Wife", *Rewriting the Renaissance*, där han pekar på hur Elizabeths osäkra börd påverkade hennes auktoritet.
35. Montrose, "A *Midsummer*", s. 66.
36. Ibid., s. 68.
37. Ibid., s. 80.
38. Beilin, "Heroic Virtue: Mary Wroth's *Urania* and *Pamphilia to Amphilanthus*", *Redeeming Eve*.
39. Montrose, "The Elizabethan", s. 332.
40. Erickson, s. 335.
41. Belsey, s. 189.
42. McLuskie, s. 106
43. Jonathan Dollimore, "Introduction. Shakespeare, cultural materialism and the new historicism", *Political Shakespeare*, s. 3.
44. Montrose, "A *Midsummer*", s. 77.
45. Ibid., s. 72.

46. Judith Newton, "Making — and Remaking — History: Another Look at Patriarchy", *Feminist Issues in Literary Scholarship*, ed. Shari Benstock (Bloomington & Indianapolis 1987), s. 125.
47. Se *Rewriting the Renaissance* och *Redeeming Eve*.
48. Detta avsnitt bygger främst på följande essäer: Stephen Greenblatt, "Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion, *Henry IV* and *Henry V*", *Political Shakespeare*; Jonathan Dollimore, "King Lear (c. 1605—6) and Essentialist Humanism", *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries* (Sussex 1984); Jonathan Dollimore, "Transgression and surveillance in *Measure for Measure*", *Political Shakespeare* och Jonathan Dollimore & Alan Sinfield, "History and ideology: the instance of *Henry V*", *Alternative Shakespeares*.
49. Wayne, s. 801.
50. Dollimore, "Introduction", *Political Shakespeare*, s. 10.
51. Wayne, s. 803.
52. Carol Thomas Neely, "Constructing the Subject: Feminist Practice and the New Renaissance Discourses", *English Literary Renaissance*, 18:1, 1988, s. 12.
53. Dollimore: "Transgression and Surveillance in *Measure for Measure*", *Political Shakespeare*, s. 85 f.
54. Thomas Neely, s. 10.
55. Marcus, s. 140.
56. R. Seldey, "New Historicism", *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* 1989, s. 106.
57. Stephen Greenblatt, "Psychoanalysis and Renaissance Culture", *Literary Theory/Renaissance Texts*.
58. Ibid., s. 219.
59. Som Thomas Neely påpekar glöms det kvinnliga subjektets vitala roll bort: Guerres fru, som dock måste ha genomskådat bedragaren och valt att leva med honom (Thomas Neely, s. 9).
60. Själv menar Greenblatt om den hysteriska kvinnan att "earlier centuries would postulate a demonic agent to account for comparable symptoms" varvid det trots allt verkar vara en fråga om skiftande terminologi, även om Greenblatts uttalande i sig brister i historisering (Greenblatt, *Literary Theory/Renaissance Texts*., s. 213).
61. Montrose, s. 65 f.
62. Erickson, not 3, s. 329.
63. Montrose, "Professing", s. 22.

Cristine Sarrimo

Det kvinnliga subjektets dekonstruktion och rekonstruktion

I *The Madwoman in the Attic* påvisar Gilbert och Gubar, att spelet mellan instängdhet och flykt är ett så vanligt förekommande tema hos kvinnliga 1800-talsförfattare att detta måste klassificeras som en specifik kvinnlig tradition.¹ Under 1800-talet var det i första hand frågan om att bearbeta instängdheten i en kvävande och förtryckande intim-sfär för att kunna uppnå en enhetlig identitet, en uppfattning om individuell frigörelse som ligger i linje med en humanistisk-patriarkal tradition. Utgångspunkten är uppdelningen i en privat, kvinnlig sfär och en manlig, offentlig sådan. Det privata och i samhället marginaliserade måste få tillträde till och förändra det offentliga och det centralt vägledande. Kvinnan måste bryta sig ur rollen som objekt och kräva sin plats som subjekt.

Postmodernistiskt influerade kritiker anser att vår västerländska kulturs traditionella motsättning mellan subjekt och objekt framför allt härstammar från upplysningstidens förnuftsdyrkan och Descartes' rationella uppdelning av världen i ett självmedvetet subjekt och ett underordnat, gripbart objekt. Denna binära uppdelning går igen i många andra begreppspar i vår västerländska kultur: kvinna-man, natur-kultur, irrationell-rationell, kaos-ordning, kropp-själ. Kvinnans plats har varit objektets, vilket föranlett att hon likställts med kaos och natur och tillförts de egenskaper det förnuftiga och agerande subjektet *inte* har: irrationalitet, svaghet, passivitet och känslsamhet.

Ett av kvinnorörelsens stridsrop under 70-talet var: "Det personliga är politiskt", det vill säga kvinnans erfarenheter från intim-sfären skulle offentliggöras, påverka samhällets utformning. Under 1980-talet gäller striden alla totalitära anspråk. Det kollektiva projektets möjligheter har man intensivt problematiserat, då det ansetts vara en del av modernitetens humanistisk-patriarkala ideologi. Finns det överhuvudtaget något "centrum" eller någon enhetlig identitet att uppnå som skulle vara lika för flertalet

kvinnor? Kan man befria sig från, "klä av" sin sociala bestämning och uppnå en "sann" identitet? Om man som kvinna bejakar denna uppfattning, implicerar då detta att man blir till som kvinna på de patriarkala strukturer-nas villkor, att man blir jämlik eller "likadan", utan att kunna hävda sin specifika "skillnad" eller individualitet? Om man å andra sidan bejakar kvinnans åtskillnad från mannen, hamnar man då inte oundvikligen i objektets position? Dessa frågor, som härstammar från ett binärt sätt att tänka och konstruera frågeställningar, har dragits till sin spets under de senaste tio åren, vilket föranlett den feministiska diskussionen att bli mer språkcentrerad, självreflexiv och epistemologisk.

Historiskt och teoretiskt är kvinnorörelsen en del av det moderna projekt, som enligt postmodernistiska kritiker bygger på upplysningstidens humanistiska värden som definierats av det manliga subjektet och underordnat kvinnan som objekt. Kvinnorörelsen har både kritiserat denna patriarkala ordning och anammat dess liberal-humanistiska och emancipatoriska värderingar. På så vis har kvinnorörelsen alltid varit både "dekonstruktiv" och paradoxal till sin natur — systemet kritiseras samtidigt som ett utopiskt, befrielsemässigt mål definieras i enlighet med den patriarkala ordningens epistemologi.²

Detta har under 80-talet diskuterats livligt och tre principiella positioner har utkristalliserats.³ Den första är att kvinnorörelsen skall anamma det moderna projektets positiva aspekter och kritisera samt förkasta de negativa och förtryckande. Denna hållning påminner om den Jürgen Habermas intar till diskussionen om modernitet och postmodernitet. Frågan är då om inte kvinnoförtrycket är en så integrerad del av moderniteten, att systemet inte kan förändras bara genom att tyngdpunkten förskjuts till dess befrielsemässiga potentialer? Att uppnå jämlikhet skulle då innebära att göra det på mannens villkor eller att instifta en annan hierarki, baserad på kvinnans överhöghet.

Ett annat förhållningssätt är att vägra ta ställning till hur feminismen förhåller sig till diskussionen om det moderna och det postmoderna. En del marxistiskt och socialistiskt inriktade feminister förkastar etiketten "feminist", då den är en del av en liberal ideologi de vänder sig emot. En liknande hållning, men på andra grunder än socialistiska, intar en del franska, kvinnliga teoretiker på grund av ordet "feminists" upplysningsmässiga

konnotationer. Ytterligare ett alternativ är att hävda att kvinnofrågan inte skall ta del av en så manlig frågeställning, utan finna sin egen väg, bortom det moderna och det eventuellt postmoderna. Kan man på detta viset ställa sig utanför det ideologiska och historiska system som format vårt samhälle och vårt sätt att tänka? Är inte även kvinnofrågan oundvikligen en del av debatten som förts om det moderna projektet, och måste inte även feminismen ta ställning till denna debatt?

En tredje hållning kan klassificeras såsom "postmodern". Det gäller att låta marginalen påverka och förändra hela strukturen, så att ett nytt sätt att tänka skapas som inte baseras på föreställningen om ett självtillräckligt, autonomt subjekt och ett underordnat objekt eller på teorin om att kvinnan ska bli jämlik på mannens villkor.

De läsmodeller som varit förhärskande inom kvinnolitteraturforskningen under 80-talet kan generellt delas in i två "skolor", dels den anglosaxiska som tecknar en kvinnlig marginalisering och dess väg till identitet eller helhet, "centrum", dels den psykoanalytiskt och poststrukturalistiskt influerade som dekonstruerar begreppet Kvinna och försöker komma bort från dess biologiska och essentialistiska konnotationer. Istället används "det kvinnliga", ett begrepp som överskrider biologisk tillhörighet och som lika gärna kommer till uttryck i texter skrivna av män. Inom denna skola finns sålunda en strävan efter att upplösa motsättningen mellan de två könen för att på så vis nå fram till ett annat sätt att tänka än det traditionellt oppositionella och strukturellt överordnade och underordnade.

Undersökningsområdet för bägge inriktningarna har under 80-talet i ett internationellt perspektiv varit moderniteten och modernismen och deras eventuella "post"-faser. Frågorna som ställs rör vilken social roll den kvinnliga författaren intar och hur detta tar sig uttryck i den litteratur hon skriver, och huruvida "det kvinnliga", ett tomrum och blind fläck i modernismen, i själva verket är dess förutsättning.⁴

I slutet av 80-talet märks inom filosofin och litteraturvetenskapen ett sökande efter andra förklaringsmodeller än de poststrukturalistiska och dekonstruktiva. En liknande förskjutning kan skönjas inom kvinnorörelsens diskussioner. Den centrala frågan är om kvinnorörelsen kan vidmakthålla sin emancipatoriska potential utan att vara en del av moderniteten med dess ideologiska rötter i upplysningstiden och det kartesianska subjektet. Strids-

frågan inom poststrukturalismen och även inom kvinnorörelsen har varit subjektet. Vad kommer efter det nedmonterade kartesianska subjektet?⁵ Varför har idén om detta splittrade, fragmentariserade subjekt haft en sådan genomslagskraft och en så förförande verkan som väckt både avsky och identifikation? Kan behovet att bejaka en fragmentariserad världsbild och subjektivitet vara en reaktion på att vi sett emancipatoriska ideal förfläckas och att idén om den självständiga och befriade människan under 80-talet tittat sig alltmer främmande och ouppnåelig? Att vi lever i en ideologiskt osäker tid där vi trott oss genomskåda "allt", speciellt varje försök till kollektiva lösningar? Att en frihet utan ideologiskt förankring eller gemensamma mål kan vara nog så svår att hantera eller bära? Här ligger också knutpunkten för kvinnan och kvinnorörelsen. Hur ska rörelsens gemensamma mål — som ofta överskrider partitillhörighet — få politisk genomslagskraft? Kvinnorörelsen kan inte bli en verklig maktfaktor utan idén om ett slagkraftigt och självmedvetet subjekt.

För kvinnans del är det inte lika självklart att kritisera det handlande och självmedvetna subjekt som kan kontrollera världen och sin plats i den. Kan man till en viss del läsa poststrukturalismens definitioner av subjektet som en reaktion på den omvälvande förändring inte bara samhället utan även relationerna mellan könen genomgick under efterkrigstiden, men speciellt från och med 60-talet? Det är belysande i detta sammanhang att studera vad som försiggick inom kvinnorörelsen i Europa och i USA och vilken typ av litteratur som skrevs av kvinnor när poststrukturalismens kanoniska texter formulerades. När Roland Barthes och Michel Foucault kritiserade författarens traditionella roll, prövade kvinnliga författare med stor frimodighet och framgång denna auktoritära roll. Om man läser Barthes' och Foucaults texter och den genomslagskraft de fick som ett uttryck, inte bara för estetiska överväganden utan även för samhällsliga förändringar, undrar man *vems* död det egentligen är frågan om?⁶ Helt klart var det en dödförklaring av den psykologiska, utvecklingsmässiga realism som den kvinnliga författaren gärna gjorde till sin genre, då den kunde formulera ett kvinnligt jag och en kvinnlig erfarenhet. Den västerländska kvinnorörelsen hade under denna period snarare sina rötter i existentialismen och inte i poststrukturalismen.

Hos franska feminister som påverkats av poststrukturalistiska filosofer möter vi en kategori, "det feminina", som påminner om Nietzsches metafor för lögn och simulacrum: den beslöjade, förföriska och falska Salome. Kvinnan är för Nietzsche sinnebild för sanningens falskhet eller omöjlighet — sanningen är ständigt på flykt och beslöjad, driver sina ränker på samma sätt som den gäckande kvinnan. Hos Lacan möter vi en liknande kvinnlighet. Det feminina kan aldrig specificeras eller fångas in, "hon" maskerar sin intighet, är det som ständigt undflyr alla kategorier och försök till begreppsliggörande. "Hon" existerar på sätt och vis utanför vår gemensamma symboliska ordning eller utanför vårt språk som en ouppnåelig tystnad eller som själva förutsättningen för meningsskapandet i en ständig förskjutning bort från centrum och ut i marginalen. "Hon" kan också vara en rytm eller en tomhet i avantgardistisk, modernistisk lyrik, framför allt skriven av män.

Är denna outgrundliga femininitet ett annat sätt att mystifiera det evigt kvinnliga? Är detta undflyende "hon" ett sätt att formulera en plats eller en rymd som är oantastbar, som förföriskt vittnar om att det trots allt finns "något" utanför språket, en föraning om en direkt relation till det absoluta, oförmedlad av historien och verkliga maktförhållanden?

Den franska psykoanalytikern och lingvisten Julia Kristeva har varit ovillig att beteckna sig som feminist, för henne en beteckning alltför insnärjd i det moderna projektets upplysningsmässiga och därför omöjliga befrielse retorik.

Trots att Kristeva ur ett psykoanalytiskt perspektiv problematiserar sexualiteten och kroppens och det omedvetnas betydelse för språket, försöker hon samtidigt komma bort ifrån den kvinnliga kroppens materiella och verkliga biologi. På ett epistemologiskt plan är det frågan om att undvika att hamna i en essentialistisk fälla, på ett ideologiskt är det kanske ett uttryck för en ovillighet att föra en diskussion om verkliga kvinnokroppars reella plats i samhället. I en tid av ekonomisk kris och ökat förtryck av kvinnor ter sig dock den essentialistiska fällan mer och mer banal och oskyldig. Patricia Waugh ställer i en artikel om feminismens relation till postmodernismen en tänkvärd fråga: är det modernismens förtryckta kvinna som nu återvänder som en förträngd "kvinnlighet" i postmodernistiska

teorier, bara för att återigen mästras och skjutas åt sidan, förnekas någon förankring i verkligheten?⁷

Enligt Waugh finns det också en likhet mellan å ena sidan 20- och 30-talens avantgardistiska manifest och å andra sidan den politiska och subversiva kraft som Kristeva har tillskrivit den modernistiska texten, främst skriven av män. Det omedvetna som kommer till uttryck i Kristevas kategori "det semiotiska" har en omstörtande och revolutionär förmåga att förändra den symboliska och patriarkala nivån av språket. Poesin skulle sålunda ha en förmåga att revolutionera människans medvetande och, i förlängningen, även samhället.

Den dekonstruktiva skolan har löst upp skillnaden mellan olika typer av text, likaså har den ifrågasatt om det överhuvudtaget finns någon meta-position utanför tillvarons allt övergripande textualitet. Om allt är språk måste man oundvikligen vara insnärjd i och bestämd av språkets symboliska och imaginära strukturer. Sättet att skriva teori har sålunda blivit mer litterärt. Hos Kristeva löses skillnader mellan olika discipliner upp, hon rör sig lika hemtamt i den psykoanalytiska diskursen som i en historisk, dessutom görs analogier mellan discipliner utan traditionella, vetenskapliga sätt att belägga uttalanden. Teorin, "vetenskapligheten", estetiseras och blir litteraritet.

Frågan är då vad detta språkcentrerade analogi-tänkande har för konsekvenser för kvinnans och mannens positioner i samhället? Kristevas egen utveckling kan vara belysande i sammanhanget: från marxistisk-formalism till psykoanalys och filosofisk dekonstruktion. För manliga kritiker ter sig skiftet förmodligen mer oproblematiskt än för feministiskt orienterade. De sistnämnda kan hamna i en ideologiskt och mänskligt paradoxal situation om de har ett förflutet i 70-talets politiska kvinnorörelse. Med en dekonstruktiv-psykoanalytisk teorimedvetenhet lär man sig att se de epistemologiska falluckorna i 70-talets totalitetsanspråk samtidigt som det kollektiva projektets idealism är svår att göra sig fri från, om man inte samtidigt förnekar att ordet Kvinna och Feminism är adekvata och användbara begrepp. Vi har nått så långt det är möjligt i dekonstruktionen av Kvinnan och det humanistiska ideal som ligger till grund för feminismens idealism. Nu behövs återigen en rekonstruktion av subjektet och identiteten och en regelrätt politisering av könsfrågorna.

Noter

1. Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven & London 1979).
2. Se Patricia Waugh, *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern* (London & New York 1989).
3. Susan J. Hekman, *Gender and Knowledge. Elements of a Postmodern Feminism* (Cambridge 1990).
4. Birgitta Holm, "Begär och Modernism", *Edda*, nr. 1, 1993.
5. Daniel Birnbaum, *Ord & Bild*, nr. 2, 1992.
6. Se Patricia Waugh, "Modernism, Postmodernism, Feminism: Gender and Autonomy Theory", *Postmodernism* (London 1992).
7. Ibid.

Christina Gullin-Skansjö
Androgynitet — flykt eller förutsättning
Två perspektiv på Virginia Woolfs *Ett eget rum*
och *Orlando*

Filmatiseringen av Virginia Woolfs roman *Orlando* har väckt stor uppmärksamhet. När romanen utkom 1928 innebar den ett publikt genombrott för författarinnan. I en intervju (*Chaplin* 1/93) säger Sally Potter, filmens regissör, att ”tiden definitivt var mogen för att damma av *Orlando*” på grund av att inga tonårsflickor längre läser Virginia Woolf ”av rädsla att bli stämplade som feminister”.¹

Virginia Woolfs texter är dock idag mer intressanta ur ett feministiskt perspektiv än de kanske någonsin varit. För mer än ett halvt sekel sedan skrev hon böcker om kvinnlig identitet och kvinnors skrivande, som på ett fruktbart sätt kan speglas i moderna teorier kring dessa frågor. Bilden av Virginia Woolfs betydelse som feminist är dock inte entydig, utan hennes författarskap har gett upphov till mycket olikartade feministiska tolkningar.

Jag kommer här främst att fästa uppmärksamheten på två olika tolkningar av androgynitetsbegreppet hos Virginia Woolf och den därmed nära förbundna frågan om kvinnligt författarskap. Diskussionen rör sig kring de två verk som hon arbetade med samtidigt under åren 1927 och 1928, där dessa frågor står i fokus, *A Room of One's Own* och *Orlando*.² I Elaine Showalters essä ”A Flight into Androgyny” från 1977, som främst uppehåller sig vid *A Room of One's Own*, illustreras ett angloamerikanskt 70-talsperspektiv.³ Makiko Minow-Pinkneys analyser av *A Room of One's Own* och *Orlando* kom tio år senare. De ingår i *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*,⁴ som anses vara den första utförliga studien av Woolfs feministiska författarskap som tar sin utgångspunkt i Julia Kristevas tankar.⁵ Dessa analyser kan ses som en illustration till Toril Mois påpekande i inledningskapitlet till *Textual/Sexual Politics*,⁶ att alltför många angloamerikanska feminister tillbakavisat Virginia Woolf som feminist, och hon rekommenderar en läsning av Woolf utifrån Derridas och Kristevas teorier.⁷

Elaine Showalters analys av *A Room of One's Own*

Virginia Woolfs betydelse som feminist ifrågasätts i hög grad av Elaine Showalter. Genom att peka på behovet av att avmystifiera legenden Virginia Woolf antyder hon i "A Flight into Androgyny" att Virginia Woolf snarast haft ett negativt inflytande på kvinnliga författare. Dessa borde befrias från att känna sig behöva vara "Woolfian", säger hon, "that is, to be subjective and yet to transcend her femaleness, to write exquisitely about inner space and leave the messy brawling novels to men".⁸

Inledningsvis uppehåller sig Showalter vid Virginia Woolfs biografi, framför allt hennes sjukdomshistoria. Showalter pekar på hur Virginia Woolfs mera allvarliga psykiska sammanbrott sammanfaller med hennes menstruationscykel, "the crisis in female identity".⁹ Det första sammanbrottet ägde rum i samband med moderns död och Virginia Woolfs första menstruation, det andra efter beslutet att hon inte skulle föda några barn och det tredje och sista före självmordet i samband med menopausen. Showalter hänvisar till forskning i kvinnopsykologi där man betonar hur sambandet födelse och död förstärks i menstruationsförloppet.¹⁰ Och den bild hon ger av Virginia Woolf är den av en frustrerad och skuldbelastad kvinna, skuldbelastad främst för att hon inte ansåg sig leva upp till en accepterad kvinnoroll vare sig som älskarinna eller mor.

Showalter övergår sedan till att behandla det androgyna draget hos Virginia Woolf som det kommer till uttryck i *A Room of One's Own*. Hon definierar begreppet androgynitet som "full balance and command of an emotional urge that includes male and female elements".¹¹ Sin huvudtes, som hon uttrycker redan i rubriken, "A Flight into Androgyny", utvecklar hon sedan vidare. Androgynitet var för Virginia Woolf, menar hon, "the myth that helped her evade confrontation with her own painful femaleness and enabled her to choke and repress her anger and ambition".¹² Men det var inte en myt, en undanflykt som innebar befrielse. Showalter ställer Virginia Woolfs androgynitet i direkt relation till hennes självmord. "Deprived of the use of her womanhood, denied the power of manhood, she sought a serene androgynous 'oneness', an embrace of eternity that was inevitably an embrace of death."¹³

Showalter citerar också Quentin Bells beskrivning av hur Virginia Woolf såg på sitt ursprung: "She believed that she was the heiress of two different

and in fact opposed traditions [...] these two rival streams dashed together and flowed confused but not harmonised in her blood.”¹⁴ Den feminina sidan, representerad av hennes mor, ledde till ”selflessness”. Den manliga gav möjlighet till ”self-realisation”, men innebar samtidigt ett avstående från full kvinnlighet.¹⁵ Ur sista kapitlet i *A Room of One's Own*, där Virginia Woolf diskuterar androgynitet, anför Showalter följande stycke som exempel på att Virginia Woolf ansåg att ”feminist awareness is a painful state of mind”:¹⁶

Again if one is a woman one is often surprised by a sudden splitting off of consciousness, say in walking down Whitehall when from being the natural inheritor of that civilisation she becomes on the contrary, outside it, alien and critical. Clearly the mind is always altering its focus and bringing the world into different perspectives, but some of these states of mind seem, even if adopted spontaneously, to be less comfortable than others. In order to keep oneself continuing in them one is unconsciously holding something back, and gradually the repression becomes an effort. But there may be some state of mind in which one could continue without effort because nothing is requested to be held back.¹⁷

Showalter tolkar ”the less comfortable states of mind” som Woolfs upplevelse av ett kvinnligt perspektiv, ”the angry and alienated ones, the feminist ones” förtydligar hon.¹⁸ Virginia Woolf insåg att androgynitet kunde vara en form av förtryck och självdisciplin, säger Showalter, men menar att hon ändå föredrog den framför de faror som ligger i att bara vara kvinna. Showalter går till och med så långt att hon tycker sig finna ”an eerie hint that in the androgynous solution Woolf provides there lurks a psychological equivalent of lobotomy”.¹⁹

Showalter ser både Virginia Woolfs önskan om ett eget rum och hennes androgynitet som försök till lösningar av hennes egna existentiella problem. Hennes psykiska sammanbrott utlöstes ofta av stark upprördhet, vilket ledde till en ständig rädsla att tappa kontrollen, att uppföra sig olämpligt. ”A Room of One's Own is the first step towards her solution; more than an office with a typewriter, it is a symbol of psychic withdrawal, an escape from the demands of other people”, fastslår Showalter.²⁰

Även i det konstnärliga skapandet menar Showalter att Virginia Woolf ser androgynitet som en möjlighet att uppnå ett idealtillstånd. ”The androgynous mind is, finally, a utopian projection of the ideal artist: calm, stable, unimpeded by consciousness of sex.”²¹ Och följande citat ur *A Room of*

One's Own tolkar Showalter som en varning för att skriva ur ett kvinnligt perspektiv:

[...] it is fatal for anyone who writes to think of their sex. It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly. It is fatal [...] to speak consciously as a woman. And fatal is no figure of speech; for anything written with that conscious bias is doomed to death. It ceases to be fertilised.²²

Showalter har svårt att finna en klar argumentation i Virginia Woolfs text. Redan pronominet "one" i titeln tycker hon "depersonalizes, and even de-sexes the subject".²³ Hon finner boken "teasing, sly, elusive", skriven på ett sätt som gör att ingen kan ha någon invändning vare sig mot att kvinnliga författare behöver ett eget rum eller mot tanken på androgynitet.²⁴ "What is most striking about the book texturally and structurally is its strenuous charm, its playfulness, its conversational surface."²⁵ Showalter anser denna stil vara ett hinder för budskapet i texten och hon sammanfattar sin kritik:

If one can see *A Room of One's Own* as a document in the literary history of female aestheticism and remain detached from its narrative strategies, the concepts of androgyny and the private room are neither as liberating nor as obvious as they first appear. They have a darker side and that is the sphere of the exile and the eunuch.²⁶

Toril Moi är starkt kritisk till Showalter. Att förhålla sig "detached from the narrative strategies" i *A Room of One's Own*, skriver hon i *Sexual/ Textual Politics*, är detsamma som att inte ha läst boken alls och hon anser att Showalters negativa inställning till *A Room of One's Own* beror mer på hennes ogillande av Woolfs sätt att skriva än på innehållet.

Showalter wants the literary text to yield the reader a certain security, a firm perspective from which to judge the world. Woolf, on the other hand, seems to practice what we might now call a "deconstructive" form of writing, one that engages with and thereby exposes the duplicitous nature of discourse.²⁷

För att belysa detta förhållande placerar Moi Showalter i ett estetiskt-politiskt sammanhang, eftersom hon menar att Showalter själv inte klart deklarerat sin ståndpunkt i det avseendet. Moi noterar att Showalters kritik av Virginia Woolf till stor del har sin grund i att hon saknar ett enhetligt jag i Virginia Woolfs text, och Moi ser detta som ett uttryck för Showalters tra-

ditionella humanism, som är en del av en patriarkalisk ideologi.²⁸ Implicit ger Showalter uttryck för att ett effektivt feministiskt skrivande kräver autentisk erfarenhet, en ståndpunkt som Moi definierar som "a critical bourgeois realism",²⁹ och det är då helt följdriktigt, menar hon, att den enda teoretiker som Showalter nämner är Lukàcs — inte på grund av att hon sympatiserar med hans marxistiska ideologi, utan för hans framhävande av den realistiska romanen som en överlägsen form av berättande. Moi menar att Showalter ser förtrycket av kvinnan i ett patriarkaliskt samhälle på samma sätt som Lukàcs ser förtrycket av individens utvecklingsmöjligheter i ett kapitalistiskt samhälle. Showalters kritik av Virginia Woolfs stil återspeglar också, påpekar Moi, Lukàcs syn på modernismen som en extrem form av den fragmentariserade subjektivism som är typisk under ett kapitalistiskt förtryck.³⁰ Moi lägger stor vikt vid den krypto-Lukàcsianism som hon pekat på hos Showalter och som hon menar finns i mycket av samtida feministisk kritik. Det ligger underförstått hos Showalter, att god feministisk litteratur skall handla om starka kvinnor som man kan identifiera sig med. Den största bristen i att närma sig Virginia Woolf från den utgångspunkten anser Moi ligger i att "it proves incapable of appropriating for feminism the work of the greatest British woman writer of this century".³¹

Mois utgångspunkt är en psykoanalytisk syn på det mänskliga subjektet, vars medvetna jag endast utgör en liten del av hela personligheten. Hon menar att en text kan betraktas på samma sätt. Showalters analys förutsätter däremot ett enhetligt jag, och om man försöker se en text på det sättet, om man söker efter "textual identity", reduceras det litterära verket, menar Moi,³² som också pekar på att Virginia Woolf bör ha varit väl insatt i psykoanalytiskt tänkande, eftersom the Hogarth Press, Virginia och Leonard Woolfs eget förlag, publicerade de första översättningarna till engelska av Freud.

Julia Kristeva — Virginia Woolf

Toril Moi pekar på klara samband mellan Julia Kristevas feminism med dess utgångspunkt i Lacans psykoanalytiska tänkande och Virginia Woolfs författarskap. Kristeva tar avstånd från den traditionellt västerländska typen av feminism som innebär ett upprorsförhållande till ett patriarkalt system. Hennes ståndpunkt innebär i stället, påpekar Moi, att kvinnor "reject

the dichotomy between masculine and feminine as metaphysical”.³³ Detta tillbakavisande av skilda identiteter är en naturlig följd av den betydelse Kristeva lägger vid den för-oidipala fasen, som innefattar både det maskulina och det feminina. Moi hänvisar till hur Kristeva i sin avhandling, *La Révolution du langage poétique* 1974, ersätter Lacans distinktion mellan det imaginära och det symboliska med dikotomin det semiotiska och det symboliska.³⁴ Det semiotiska hör hemma i för-oidipala processer och Kristeva ser här ett samband mellan det semiotiska och feminitet, nämligen bådas marginalitet i den symboliska ordningen. Den definition som Moi finner möjlig att använda för Kristevas feminitet är ”that which is marginalized by the patriarchal symbolic order”.³⁵ Den marginella positionen är viktig för Kristeva i det att den på samma gång utgör en klar gränsdragning mot och en risk för sammanblandning med ett kaos.

Makiko Minow-Pinkney belyser Virginia Woolfs arbeten utifrån Kristevas teorier i *Virginia Woolf and the problem of the Subject*. Hon hävdar där att Virginia Woolf var både modernist och feminist. Hennes androgynitet hör samman både med hennes estetiska nytänkande och med hennes feministiska övertygelse, anser Minow-Pinkney och beskriver Virginia Woolfs androgyni som ett försök att teoretisera insikter som hon redan tillämpat i sitt litterära skapande.³⁶ Minow-Pinkney citerar samma varning i *A Room of One's Own* som Showalter: ”[...] it is fatal for anyone who writes to think about their sex. It is fatal to be a man or woman pure and simple”, men hon tolkar Virginia Woolfs konstaterande att ”one must be woman-manly or man-womanly”³⁷ som ett uttryck för Virginia Woolfs syn på androgynitet som ett verkligt idealtillstånd. Den motsägelse som kan tyckas ligga i Virginia Woolfs hävdande av en ”woman's sentence”, på samma gång som hon pläderar för en androgyn hållning, är endast skenbar, anser Minow-Pinkney. Det är olikheten som är viktig och androgyniteten innebär ett tillbakavisande av likhet (”sameness”).³⁸ En tanke som är rent maskulin kan inte skapa, lika lite som en rent feminin, skriver Virginia Woolf i *A Room of One's Own*. ”It ceases to be fertilized”.³⁹ Betydelse kan alltså endast skapas i växelspel mellan olikheter. Minow-Pinkney hänvisar i detta sammanhang till ett uttalande av Kristeva, där hon beskriver sexuell olikhet ”not as a fixed opposition (‘man’/‘woman’) but as a process of differentiation ‘to which the truly great ‘literary’ achievements bear witness’”.⁴⁰

Minow-Pinkney tar upp Virginia Woolfs syn på "the unity of the mind" som hon redovisar den i *A Room of One's Own*. "It seems to have no single state of being; [...] It can think back through its fathers or through its mothers" skriver Virginia Woolf.⁴¹ Och Minow-Pinkney citerar hur Kristeva utvecklar liknande tankar: "All speaking subjects have within themselves a certain bisexuality which is precisely the possibility to explore all the sources of signification, that which posits a meaning as well as that which multiplies, pulverises and finally revives it."⁴² Här — i ett försvar av olikheten, mot en hotande manlig dominans i en likhet — är det viktigt att framhålla villkoren för det kvinnliga språket, framhåller Minow-Pinkney och understryker att kvinnan är underkastad fallocentricitet om hon vill få tillgång till den symboliska ordningen.⁴³ Minow-Pinkney, liksom Moi, förkastar Showalters argumentation eftersom den förutsätter en entydig subjekt-objekt-polaritet⁴⁴ och pekar på att Virginia Woolf, liksom Kristeva, tar avstånd från att definiera kvinnans natur. "I have shirked the duty of coming to a conclusion" skriver Virginia Woolf i *A Room of One's Own*.⁴⁵ "To believe that one 'is a woman' is almost as absurd and obscurantist as to believe that one 'is a man'", säger Kristeva i en intervju, som citeras av Moi.⁴⁶

Minow-Pinkney hänvisar till Kristevas resonemang i *About Chinese Women*, där hon påpekar att en kvinna, även om hon identifierar sig med sin mor, måste ha en viss identifikation med sin far för att undgå psykos. Om hon identifierar sig med sin far är hon ju ändå biologiskt kvinna, varför det är fadersidentiteten som behöver försvaras. Minow-Pinkney pekar på att detta förhållande är speciellt svårhanterligt när det gäller kvinnliga konstnärer. För mannen innebär denna återgång till den för-oidipala fasen att han får tillgång till skratt och nöjen. För kvinnan gäller andra villkor. Minow-Pinkney citerar åter Kristeva: "the rush of these nonsensical periphrastic, maternal rhythms in her speech, far from soothing her, far from making her laugh, destroys the symbolic armour: makes her ecstatic, nostalgic or mad. A woman has nothing to laugh about when the paternal order falls."⁴⁷ Minow-Pinkney finner starka beröringspunkter mellan Kristeva och Woolf, bl.a. i Kristevas teori om det poetiska språkets möjlighet att ge det semiotiska tillräckligt utrymme, att uttrycka jouissance, vilket framgår i hennes analys av romanen *Orlando*.

Makiko Minow-Pinkneys analys av *Orlando*

Handlingen i *Orlando* spänner över en tidsrymd av ca 400 år. Läsaren möter först Orlando som 16-årig adelsman vid Elisabeth I:s hov i London. Den 11 oktober 1928 slutar boken med att Orlando, nu kvinna och mor, efter en symbolisk begravning av det ode han/hon arbetat med genom hela romanen, vid en spöklik midnattstimma fylld av återblickar välkomnar sin man, en sjökapten, som återvänder hem i ett flygplan. Det är en roman utan fasta gränser, en roman som handlar om frigörelse, om människans kamp för och möjlighet till frigörelse på många olika plan.

Genom noteringar Virginia Woolf gjort i sin dagbok vet vi en del om hennes sinnesstämning, när hon skrev *Orlando*. Den 27 oktober 1927 i början av arbetet med romanen beskriver hon den glädje hon finner i att skriva boken: "But the relief of turning my mind that way about was such that I felt happier than for months [...] abandoned myself to the pure delight of this farce; which I enjoy as much as I have ever enjoyed anything."⁴⁸

Den 7 november 1928 skriver hon:

And I cannot think what to write next. I mean the situation is, this *Orlando* is of course a very quick and brilliant book. Yes, but I did not try to explore. And must I always explore? Yes, I think so still. Because my reaction is not the usual. Nor can I after all these years run it off lightly. *Orlando* taught how to write a direct sentence; taught me continuity and narrative & how to keep realities at bay. But I purposely avoided of course any other difficulty. I never got down to my depths. [...] Well, but *Orlando* was the outcome of a perfectly definite, overmastering impulse. I want fun. I want fantasy. I want (and this was serious) to give things their caricature value.⁴⁹

Orlando blev en allt allvarligare och viktigare bok för Virginia Woolf. "I began it as a joke and went on with it seriously", skriver hon senare i dagboken.⁵⁰ Boken handlar om det som låg Virginia Woolf närmast, om att skriva och att skriva som kvinna. Hon skrev *Orlando* samtidigt som hon arbetade med *A Room of One's Own* och var alltså djupt engagerad i dessa frågor.

Stilen i *Orlando* liknar den i *A Room of One's Own*, av Showalter kritiserad som "repetition, exaggeration, parody, whimsy and multiple view-point".⁵¹ Minow-Pinkney menar att denna språkdräkt är nödvändig för att Virginia Woolf skall kunna uttrycka vad hon annars varit förhindrad att skriva om. Det är en fantastisk historia hon berättar, men det fantastiska be-

hövs för att ifrågasätta det verkliga och det måste framföras i en form som stämmer med innehållet.

Androgynitet är ett huvudtema i boken. Det handlar om en evig förklädnad som ett uttryck för sexualitetens heterogenitet och på bokens första rader fokuseras begreppet "He — for there could be no doubt about his sex, though the fashion of the time did something to disguise it —".⁵² Förklädnaden, osäkerheten om könstillhörighet återkommer genom hela romanen. "Androgyny in *Orlando* is not a resolution of oppositions, but the throwing of both sexes into a metonymic confusion of genders", konstaterar Minow-Pinkney.⁵³

Innan Orlando blir kvinna har han förflyttats till Konstantinopel. Han står där i begrepp att ingå ett omöjligt äktenskap, när han faller i trance. Det sker samtidigt som turkarna gör uppror mot sultanen. Det handlar om uppror och förändring på många olika plan. När Orlando vaknar upp är han kvinna. "He was a woman."⁵⁴ Och han var vacker. "No human being, since the world began, has ever looked more ravishing. His form combined in one the strength of a man and a woman's grace", men, påpekar författaren, det innebar inte någon större förändring. "[...] in every other respect, Orlando remained precisely as he had been."⁵⁵ Virginia Woolf upphäver här, i Kristevas anda, skillnaden mellan man och kvinna. Till att börja med låter Virginia Woolf Orlando leva bland zigenare, där män och kvinnor klär sig lika och i stor utsträckning lever på lika villkor. Hon anknyter därmed, menar Minow-Pinkney, till en lång litterär tradition som associerar zigenare med "an anarchic liberation and energy".⁵⁶ I romanen är det en domstol som slutgiltigt fäller avgörandet beträffande Orlandos kön. En smygande förändring sker dock med henne. Den förklaras på två sätt, dels med ett konstaterande i strukturalistisk anda att "it is clothes that wear us and not we them", dels med motsatsen: "the difference of sexes is happily one of great profundity".⁵⁷ Orlandos växling mellan manligt och kvinnligt illustrerar Virginia Woolfs tankar om olikheten. Det handlar inte om någon sammansmältning till en enhet, utan det är väsentligt att olikheten består, vilket egentligen gäller alla människor. Det anmärkningsvärda är att det kommer till så tydligt uttryck hos Orlando, påpekas i romanen. Och det är inte fråga om någon negativ företeelse. Om Orlando sägs att "he reaped a twofold harvest". Han red som en karl och hade en kvinnas känslighet. Om

Orlando var mest kvinna eller man vet man inte, men att hennes tillstånd var förvirrande framgår av texten: "she was man; she was woman [...] It was a most bewildering and whirligig state of mind to be in."⁵⁸ Minow-Pinkney ser begreppet "whirligig" som Virginia Woolfs sätt att lösa feminismens problem och citerar Kristevas formulering av detsamma:

how to achieve the masculine, paternal identification which supports time and symbol in order to have one's voice heard in politics and history, but simultaneously to preserve otherness, to summon 'this timeless 'truth' — 'formless, neither true nor false, echo of our jouissance, of our madness, of our pregnancies — into the order of speech and social symbolism'.⁵⁹

Under berättelsens gång karaktäriseras århundradena som förflyter. 1800-talet upplevs av Orlando mycket negativt. Det androgyna hålls tillbaka och Orlando antar mer och mer "the very image of appealing womanhood" i sitt sökande efter någon att luta sig mot.⁶⁰ Hon försöker skriva, men det hon skriver raderas ut av en bläckplump. Det är tidsandan som tar pennan ifrån henne och skriver dålig vers. Orlandos enda möjlighet att påverka är en negativ handling, att själv utplåna.⁶¹ Det är samma tanke om de yttre förhållandenas påverkan på individen som ifråga om klädernas inverkan på Orlando när han/hon nyss blivit kvinna som återkommer. "It was not Orlando who spoke, it was the spirit of the age".⁶² All frihet i Orlandos skrivande är borta nu. Hon befinner sig i ett samhälle, där kvinnor för att räknas måste höra ihop med en man. Orlando känner sig fångad av denna tanke, strövar grubblande omkring på heden, snubblar och faller omkull och utropar "I am Nature's bride!"⁶³ Hon tas omhand av en hertig som hon förlovar sig med tre minuter senare. "I am dead, sir!" förklarar hon, men situationen har ändå gjort det möjligt för henne att skriva. "And write she did! She wrote, she wrote, she wrote."⁶⁴ Hur viktig den yttre stabiliteten var för Virginia Woolfs egen fantasi och kreativitet och vilket syftet var med Orlandos äktenskap är tydligt: "[...] the transaction between a writer and the spirit of the age is one of infinite delicacy, and upon a nice arrangement between the two the whole fortune of his works depends."⁶⁵ Minow-Pinkney ser äktenskapet som den enda levnadsformen där androgynitet kan komma till uttryck under den tid det gäller. Det handlar om att upprätthålla en fasad.⁶⁶ Äktenskapet ger också Orlando möjlighet att uppträda som "riktig kvinna" enligt konventionen. Att Virginia Woolfs egna mindervär-

deskänslor gentemot sin mor och syster är av betydelse i detta sammanhang, understryks starkt av Minow-Pinkney.⁶⁷

Orlando föder så småningom en son, det enda barn som föds i Virginia Woolfs författarskap. Minow-Pinkney tolkar Virginia Woolfs sätt att skildra detta som en bekräftelse på Kristevas syn på barn som "the sole evidence for the symbolic order of jouissance".⁶⁸ Språket i denna del av romanen karaktäriseras av extas och förvirring. Själva händelsen relateras mycket summariskt: "[...] it is a very fine boy, Mylady!", detta i stark kontrast till det ordflöde som strömmat dessförinnan.⁶⁹ Orlando har befunnit sig i ett extatiskt tillstånd orsakat av att hon lämnat ifrån sig det ode hon arbetat med genom hela romanen — även under den tid hon var man. Hon har just upplevt att litteraturen, som hon tidigare sett som "something wild as the wind, hot as fire, swift as lightning; something errant incalculable, abrupt", förvandlas till den äldre gentleman i grå kostym som hon lämnar sitt opus till.⁷⁰ Hon strövar planlöst i Hyde Park då hon får syn på en leksaksbåt i Serpentina. I sitt upprörda tillstånd förväxlar hon leksaksbåten med sin makes fartyg i storm. Tanken försätter henne i extas.

"A toy boat, a toy boat, a toy boat," she repeated, thus enforcing upon herself the fact that it is not [...] eight hour bills nor covenants nor factory acts that matter; it's something useless, sudden, violent; something that costs a life; red, blue, purple; a spirt; a splash; like those hyacinths. (She was passing a fine bed of them); free from taint, dependence, soilure of humanity or care for one's kind; something rash, ridiculous, like my hyacinth, husband I mean, Bonthrop: that's what it is — a toy boat on the Serpentine, ecstasy — it's ecstasy that matters.⁷¹

"Ecstasy" och "A toyboat on the Serpentine" betyder för Orlando samma sak och här tar språket överhanden. Tempot är högt, associationerna jagar varandra. Något senare står Orlando vid ett fönster och tittar ut. Berättelsen bryts av musiken från ett positiv. Författarjaget går in och förklarar att hon på detta sätt vill uppskjuta det oundvikliga. Positivet ger en möjlighet att låta sidan fyllas med ljud, "allow it with all its gasps and groans to fill this page with sound". Man känner igen Kristevas semiotiska element — ljud, rytm, melodi. "The semiotisation of the symbolic [...] represents the flow of jouissance into language", skriver Kristeva i sin avhandling, vilket citeras av Minow-Pinkney.⁷² Orlando skall föda ett barn. Här fylls åter sidan

av rytm, bilder och musik. Virginia Woolf låter oss färdas med tanken — det opålitligaste av alla färdmedel.

So here then we are at Kew, and I will show you today (the second of March) under the plum tree, a grape hyacinth, and a crocus, and a bud, too, on the almond tree; so that to walk here is to be thinking of bulbs, hairy and red, thrust into the earth in October; flowering now; and to be dreaming of more than can rightly be said, and to be taking from its case a cigarette or cigar even, and to be flinging a cloak under (as the rhyme requires) an oak, and there to sit, waiting the kingfisher, which, it is said, was seen once to cross in the evenings from bank to bank.

Wait! Wait! The kingfisher comes; the kingfisher comes not [...] Hail! Natural desire! Hail! happiness! divine happiness! and pleasure of all sorts, flowers and wine..”⁷³

Virginia Woolf skildrar vad som med Kristevas terminologi kan ses som ett semiotiskt genombrott på en prosa som är rytmisk och färgrik och med tydliga erotiska bilder. Men drifterna är, enligt Freud, både positiva och negativa. ”Hail not those dreams [...] which splinter the whole and tear us asunder..” Orlando känner en dödsinstinkt, men förs tillbaka till ”the red, thick stream of life”.⁷⁴ Minow-Pinkney ser detta som ett uttryck för att det semiotiska är med och skapar det symboliska som en ”underlying causality”.⁷⁵ Musiken tystnar, barnet är fött, det semiotiska mellanspelet avslutat. Jouissance har haft tillträde till den symboliska ordningen.

Allteftersom Orlando närmar sig Virginia Woolfs egen tid blir romanen allt mindre fantastisk. ”I began it as a joke and went on with it seriously. Hence it lacks some unity”, skrev Virginia Woolf i dagboken.⁷⁶ Textens metaforer blir alltmer symboliska. Orlando blir alltmer alienerad. Hon försöker finna enhet och sitt sanna jag, ”the key self, which amalgamates and controls all the selves she has it in her to be”.⁷⁷ Hon beger sig till sitt lantställe och där lyckas hon bättre, även om åsynen av trädgårdsmästaren Joe Stubs tumme, där nageln fattas och där rött kött finns i stället, gör henne svimfärdig.⁷⁸ En psykoanalytisk läsning gör hennes reaktion begriplig, menar Minow-Pinkney.⁷⁹ Det skära köttet — insidan som skulle varit skyddad och dold — visas som utsida, vilket gör att jagets gränser upplöses. Minow-Pinkney finner här en möjlighet att anknyta till Kristevas abjektionsbegrepp. Det är ett begrepp som betecknar det gränstillstånd, det intet, där individen befinner sig vid bortstötandet från moderns kropp, då det ännu inte finns varken subjekt eller objekt — där finns endast ett ”abjekt” som

gör sig påmint hos oss ”i känslor av avsky och fasa inför allt som tycks hota ordningen, identiteten, systemen”.⁸⁰ Orlandos identitet hotar att rubbas och i det mörker där hon sjunker ner upplöses gränserna. ”For the shadow of faintness which the thumb without a nail had cast had deepened now [...] into a pool where things dwell in darkness so deep that what they are we scarcely know.”⁸¹ Denna ”pool” är enligt Minow-Pinkney ”surely an image of the Kristevan semiotic itself, representing a lapse back from the individuation of the Oedipus into the maternal realm of oceanic indifferentiation”.⁸²

Det ligger tio år mellan Elaine Showalters analys av Virginia Woolfs essä *A Room of One's Own* och Makiko Minow-Pinkneys analys av roman-en *Orlando*. Båda texterna handlar om androgynitet och om kvinnligt skrivande och det är kring dessa frågor de båda analyserna huvudsakligen uppehåller sig. Där slutar likheterna. Showalters analys känns färdig, avslutad. Hon har gett möjliga förklaringar till Virginia Woolfs androgynitet och satt den i relation till hennes skrivande. Analysen rör sig kring det iakttagbara. Minow-Pinkneys analys känns varken färdig eller avslutad. Den öppnar romanen för läsaren genom att texten berikas med inte alltid iakttagbara begrepp som rör vår egen djupaste identitet. Det ligger tio år som varit viktiga för feministisk forskning mellan analyserna. Kanske kan man också se dem i ett perspektiv som Irène Matthis anger när hon grovt definierar amerikansk och fransk psykoanalys: ”[...] där den ’amerikanska’ psykoanalysen sätter en gräns och deklarerar sitt absoluta vetande innanför den, där tar den ’franska’ psykoanalysen vid för att flytta gränsen, och man vet aldrig åt vilket håll.”⁸³

Toril Mois antagande om det löftesrika i att läsa Virginia Woolf med utgångspunkt i Julia Kristevas tankar bekräftas i Minow-Pinkneys analyser. I vissa fall förefaller det som om Virginia Woolf i litterär form redan uttryckt Kristevas tankar. Virginia Woolf är också en av de få kvinnliga författare som Kristeva hänvisar till i sina arbeten. I kapitlet ”I who want not to be” i *About Chinese Women* skriver Kristeva om det sköra jaget som finns kvar när jagets, ordets, överjagets förtöjningar släppts. Det är då döden långsamt kommer in, ”suicide without a cause.” När Kristeva beskriver hur hon tänker på Virginia Woolf när denna tog sitt liv, låter hon henne omslutas av begrepp som hör hemma i hennes egen semiotiska sfär. ”I think of Virginia

Woolf who sank wordlessly into the river her pockets weighed down with stones. Haunted by voices, waves, lights, in love with colours — blue, green — and seized by a strange gaiety [...]”⁸⁴

Noter

1. Intervju med Sally Potter, *Chaplin*, nr 1, 1993.
2. Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (London & Harmondsworth 1973) och Virginia Woolf, *Orlando* (Tauchnitz & Leipzig 1929).
3. Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (Princeton, New Jersey 1977), s. 263—297.
4. Makiko Minow-Pinkney, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject* (Sussex, Harvester Press 1987).
5. Karen Kaivola, *All Contraries Confounded, The Lyrical Fiction of Virginia Woolf, Djuna Barnes, and Marguerite Duras* (University of Iowa Press 1991), s. 152.
6. Toril Moi, *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London and New York 1985).
7. Ibid., s. 15
8. Showalter, s. 265.
9. Ibid., s. 265.
10. Showalter citerar Helene Deutsch, ”Menstruation”, *The Psychology of Women*, I (New York 1973).
11. Showalter, *A Literature*, s. 263.
12. Ibid., s. 264.
13. Ibid., s. 280.
14. Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Biography* (London 1972), s. 18.
15. Showalter, *A Literature*, s. 266.
16. Ibid., s. 286.
17. Woolf, *A Room*, s. 96.
18. Showalter, *A Literature*, s. 287.
19. Ibid.
20. Ibid., s. 286.
21. Ibid., s. 289.
22. Woolf, *A Room*, s. 102 f.
23. Showalter, *A Literature*, s. 282.
24. Ibid., s. 293.
25. Ibid., s. 282.
26. Ibid., s. 285.
27. Moi, s. 9.
28. Ibid., s. 8.
29. Ibid., s.4.

30. Ibid., s. 6.
31. Ibid., s. 8.
32. Ibid., s. 10.
33. Ibid., s. 12.
34. Ibid., s. 161.
35. Ibid., s. 166.
36. Minow-Pinkney, s. 8.
37. Woolf, *A Room*, s. 102.
38. Minow-Pinkney, s. 8.
39. Woolf, *A Room*, s. 103.
40. Minow-Pinkney, s. 9.
41. Woolf, *A Room*, s. 96.
42. Minow-Pinkney citerar Kristeva "Oscillation between Power and Denial", *New French Feminisms*, I, ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (Amherst 1980), s. 165.
43. Minow-Pinkney, s. 10.
44. Ibid., s. 12.
45. Woolf, *A Room*, s. 6.
46. Moi, s. 163.
47. Minow-Pinkney, s. 22.
48. *The Diary of Virginia Woolf, Volume 3 1925–30* (London & Harmondsworth 1982), s. 162.
49. Ibid., s. 203
50. Ibid., s. 185.
51. Showalter, s. 2.
52. Woolf, *Orlando*, s. 11.
53. Minow-Pinkney, s. 122.
54. Woolf, *Orlando*, s. 117.
55. Ibid.
56. Minow-Pinkney, s. 126.
57. Woolf, *Orlando*, s. 159 f.
58. Ibid., s. 134.
59. Minow-Pinkney, s. 130.
60. Woolf, *Orlando*, s. 208.
61. Ibid., s. 207.
62. Ibid., s. 208.
63. Ibid., s. 210.
64. Ibid., s. 226.
65. Ibid., s. 225.
66. Minow-Pinkney, s. 137.
67. Ibid., s. 137 f.

- 68. Ibid., s. 138.
- 69. Woolf, *Orlando*, s. 250.
- 70. Ibid., s. 237.
- 71. Ibid., s. 244.
- 72. Minow-Pinkney, s. 139.
- 73. Woolf, *Orlando*, s. 248 f.
- 74. Ibid., s. 250.
- 75. Minow-Pinkney, s. 142.
- 76. *The Diary*, s. 142.
- 77. Woolf, *Orlando*, s. 262.
- 78. Ibid., s. 271.
- 79. Minow-Pinkney, s. 150.
- 80. Ebba Witt-Brattström, Inledning, *Stabat mater* (Stockholm 1990), s. 20 f.
- 81. Woolf, *Orlando*, s. 272.
- 82. Minow-Pinkney, s. 151.
- 83. *Gräns och rörelse, Teman i fransk psykoanalys*, red Iréne Matthis (Borås 1987), s. 21.
- 84. "About Chinese Women", *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (Oxford 1989), s. 157.

Johan Elmfeldt
Könsidentitet och populärkultur — en lek
med positioner

Historien om alla hittillsvarande subjekt är historien om
diskurskampen

I Claude Chabrols filmatisering av *Madame Bovary* (1991) ser vi aldrig Emma läsa någon populärlitteratur. I stället är det uppenbart att Emmas liv som kvinnlig diskurs står emot en manlig. Hon bejakar den spontana känslan och sin egen sexualitet. I slutet av filmen blir denna konflikt skrämmande tydlig. Den tidigare så vackra Emma hemsöks inför våra ögon av den fasansfulla arsenikförgiftningens blåsvarta uppstötningar. De svartklädda männen står i dörren och kan inte hjälpa henne. Det är i form av smarta affärer, försök till vetenskapliga stordåd och erotiska erövringar de blivit Emmas bödlar. Den kvinna som med tungspetsen inför den trånande Charles ögon en gång slickade upp de sista dropparna ur likörglasen är förloraren.

Emma Bovarys konflikt med den patriarkala ordningen kan beskrivas som en kamp mellan diskurser i den mening Chris Weedon presenterar diskursbegreppet i *Feminist Practice & Poststructuralist Theory* (1987) med referens till Foucault: "Individuals are both the *site* and the *subjects* of discursive struggle for their identity."¹ Dessutom: "[T]he ways in which discourse constitutes the minds and bodies of individuals is always part of a wider network of power relations, often with institutional bases."² Därmed är en diskurs ett sätt att betrakta tillvaron på och på så sätt produceras betydelser. Diskurser konstituerar också vår identitet, och därmed vår könsidentitet.

Diskurser existerar som tal, skrift och praxis. Vid ett bestämt historiskt tillfälle föreligger ett begränsat antal diskurser, och det är konflikten, kampen mellan dessa diskurser som ger upphov till nya tankar och nya former av subjektivitet. Kanske skulle vi rent av kunna säga att diskurskampen en-

ligt detta sätt att tänka har ersatt begreppet klasskamp. Historien om alla hittillsvarande subjekt är historien om diskurskampen!

Det finns inga för all tid givna diskurser som avgör vad som kännetecknar den mänskliga naturen. Inte heller är synen på vad som är speciellt värdefull litteratur eller vad som är innehållet i den litteratur som tänkes ge uttryck åt eviga sanningar, tidlösa problem eller nationellt kulturarv något annat än en diskurs. Att för litteraturens del tala om "excellence", "national heritage" och "great tradition" när det gäller att formulera mål för hur t. ex. skolans litteraturundervisning ska läggas upp är allt uttryck för bestämda diskurser menar Weedon. Föreställningen om att det i skolan går att lära elever att "upptäcka" den "goda" litteraturen är alltså en föreställning om immanent värde i en text, en föreställning som är en diskurs.

Ett liknande sätt att använda begreppet diskurs, men där olika vetenskapliga discipliners diskurser i stället för att gå i kamp snarare tänkes gå i dialog med varandra, möter vi hos den franske kultursociologen Pierre Bourdieu. I en intervju i tidskriften *Res Publica* (1992) samtalar han med litteraturvetaren Pierre-Marc de Biasi om möjligheterna att anlägga ett sociologiskt perspektiv inom litteraturvetenskapen. Bourdieu säger att "olika kritiska diskurser lägger fram olika partiella synsätt som måste integreras".³ Det innebär att han förespråkar tvärvetenskaplighet. Risker är naturligtvis att forskaren i sin flirt med olika discipliner då varken blir litteraturvetare, sociolog, psykolog eller filosof. Själv har Bourdieu enligt Donald Broadys förord till intervjun blivit kritiserad för metodisk hållningslöshet i sin forskning.⁴ Men är inte just en större metodfrihet något som alltmer blir en nödvändighet? Om jag nu är intresserad av hur könsidentitet bildas, måste jag inte då försöka sätta mig in i centrala subjektssociologiska problem samtidigt som jag måste anlägga ett utvecklingspsykologiskt perspektiv? Om jag intresserar mig för kulturella artefakters betydelse i varje subjekts livslånga identitetsarbete, måste jag inte då också försöka förstå till exempel den skönlitterära textens sätt att vara just berättelse och vilken betydelse detta sätt att berätta har vid själva textens tillblivelse och i det socialt och temporalt bestämda rum i vilken den läses? Och om jag intresserar mig för ungdomars identitetsarbete, måste jag inte då också skaffa mig kunskaper om den betydelse den samtida populärkulturen har i allas vår föreställnings- och erfarenhetsvärld? Frågorna är naturligtvis reto-

riska och svaret är givetvis ett ja. Risken jag löper med en sådan forskningsinriktning är att jag blir en dilettant överallt. Men jag ser å andra sidan ingen annan lösning.

I den senmoderna kulturen blir möjligheterna att ta till sig olika diskurser på alla plan i det närmaste obegränsade.⁵ I denna artikel tänker jag främst koncentrera min framställning på hur feministisk forskning, eller feministiska diskurser om vi så vill, kan användas för att beskriva bilden av könsidentiteten, så som den framträder som en möjlig position i varje individs identitetsarbete, och den betydelse populärkulturen kan tänkas ha i detta sammanhang.

”Kvinna” som synonym till ”populärkultur”

I Chabrols filmatisering av *Emma Bovary* blir diskurskampen mellan manlig överordning och en kvinnas bejakande av känsla och sexualitet så tydlig. Befriande nog fokuserar Chabrol inte Emmas föreställningsvärld till ett alltför ivrigt läsande av piglitteratur. Annars har ju denna läsning setts som en förklaring till Emmas drömlika verklighetsuppfattning. Man har menat att det är konsumtionen av populärkultur som gjort Emma till den hon är. På så sätt har kritiken mot populärkulturen också blivit en kritik mot kvinnliga värden.

Denna koppling mellan föreställningar om kvinnlighet, där kvinnlighet konnoterar förföriskhet, okontrollerad känsloutlevelse och kroppslighet, och de faror man sett hos populärkulturen diskuteras av Andreas Huyssen i ett bidrag i *Studies in Entertainment* (1986), en antologi redigerad av Tania Modleski som handlar om populärkultur;⁶ den har också refererats av Lisbeth Larsson i *En annan historia. Om kvinnors läsning och svensk veckopress* (1990) i samband med hennes genomgång av populärkulturkritik.⁷ Medan den skapade gestalten och kvinnan Emma Bovary i romanen alltså läser populärlitteratur, kännetecknas däremot den skapande författaren och mannen Gustave Flaubert av att totalt kontrollera de estetiska medlen för objektivitetens och ironins räkning. (Parentetiskt bör vi dock hålla i minnet Flauberts eget ytterst problematiska ”Madame Bovary — c’est moi!”.) Huyssen finner denna kopplings rötter i t. ex. bröderna Goncourts förord till romanen *Germinie Lacerteux* (1865), där författarna beskriver sin ro-

man som sträng, ren, "une clinique de l'amour", medan följetongsromanen är som sovrumsskvaller och skandalöst upplyfta kjolar.

Kopplingen mellan kvinnligt och populärkulturellt kommer också till uttryck i borgerlighetens syn på den plebejiska massan. I ett under flera decennier inflytelserikt psykologiskt arbete, Gustave LeBon: *La psychologie des foules* (1895), är jämförelsen kvinna-massa explicit. Under framväxten av den modernistiska estetiken hyllades emellertid ideal som reflektion, experiment, individualitet, saklighet och abstraktion. Det helt motsatta skulle alltså gälla för masskulturen, till vilken modernismen kunde betraktas som en motrörelse. Huyssen exemplifierar med namn som Marx, Nietzsche, Freud, Marinetti och Céline och anser att de representerar en "powerful masculinist mystique".⁸

Men idag befinner vi oss i en annan situation, menar Huyssen. Dikotomin högkultur-populärkultur blir alltmer omöjlig att upprätthålla i den senmoderna kulturen. Huyssen skriver:

The traditional dichotomy, in which mass culture appears as monolithic, engulfing, totalitarian and on the side of regression and the feminine [...] and modernism appears as progressive, dynamic and indicative of male superiority in culture has been challenged empirically and theoretically in a variety of ways in the past twenty years or so.⁹

Vad finns det då i de senaste årens diskussion som kan föra oss vidare? Huyssen menar att eftersom det är den feministiska kritiken som visat att det är patriarkala förhållanden som etablerat en dikotomi mellan populärkultur/kvinna och modernism/man, så måste denna kritik "be one of the measures by which we gauge the specificity of contemporary culture".¹⁰ Dikotomins död blir därmed också det modernistiska projektets död!

I ett annat bidrag i Modleskis antologi analyserar Judith Williamson reklambilder i företrädesvis tropisk miljö.¹¹ Guy LaRoches parfym Fidji är ett exempel. Precis som hos Huyssen fokuseras intresset här på tecknen för det kvinnliga i masskulturen. Williamson menar att i reklamen manifesteras kvinnliga värden som personliga relationer, kärlek och ömsint sexualitet. Dessa värden är en del av intimsfären och är alltså inte på sin plats i det offentliga politiska eller ekonomiska livet, dvs. den värld som bildar normen i en mansdominerad social ordning. Denna välbekanta skillnad mellan kvinnligt-manligt spårar Williamson tillbaka till den grundläggande skill-

nad som utgör grunden för ett språkligt teckens betydelse gentemot ett annat. Det språkliga tecknet *kvinna* blir i så fall synonymt med den plats som ligger utanför den manliga rationalitetens samhälle: "Woman Is an Island", en tropisk ö, vars exotism definieras med utgångspunkt i det västerländska patriarkatet. Kvinnan, liksom söderhavssön, blir det Andra.

En forskningsteoretisk möjlighet

Chabrols tolkning av *Madame Bovary*, Weedons Foucault-inspirerade resonemang om en diskurskamp, Bourdieus försök att upphäva disciplingränserna, Huysens tes om populärkulturen konnoterande kvinnlighet och Williamsons analys av reklambilder ger tillsammans exempel på en forskningsteoretisk möjlighet:

- (i) feministisk teoribildning inom humaniora, inbegripet psykologi-sociologi och
- (ii) ett intresse för populärkulturens roll som medel för etablerandet av föreställningsvärld och erfarenhetsbearbetning ger oss
- (iii) redskap för utarbetandet av teorier om socialisation och identitetsarbete.

En sådan forskningsinriktning handlar företrädesvis om att skapa en förståelse för hur det mänskliga subjektet byggs upp som ett spel mellan manligt och kvinnligt, där massmedialt förmedlade bilder får stor betydelse. Den får även kunskapsteoretiska konsekvenser som inte kan negligeras. Under moderniteten har en empiristiskt orienterad kunskapsteori varit den bestämmande. Weedon beskriver denna föreställning:

The power of experience in the constitution of the individual as social agent comes from the dominant assumption in our society that experience gives access to truth. It is assumed that we come to know the world through experience.¹²

Men i våra dagar byggs inte vår identitet upp enbart genom egna erfarenheter, *primära* erfarenheter, utan vi får våra föreställningar i betydande omfattning från massmedialt förmedlade bilder, vilka ger oss *sekundära* erfarenheter. Vad har inte vilket barn som helst idag sett av mänsklig lycka och olycka genom att titta på TV och video? Därmed har begreppet erfarenhet i det senmoderna tillståndet ur ett kunskapsteoretiskt perspektiv blivit mer problematisk än någonsin förr. Vi kan inte rätt och slätt betrakta

primära erfarenheter som en utgångspunkt för vad vi uppfattar som sant, naturligt eller uppenbart eller som utgångspunkt för vårt identitetsarbete.

Från könsroll till könsposition

I forskningen om individens identitetsarbete har teoribildningar i en feministisk tradition utvecklats till de intressantaste menar Johan Fornäs i *Kön och identitet i förändring* (1991). Han menar att könsperspektivet är nödvändigt inom den forskning som inriktar sig på ungdom och därmed på hur subjektiviteten utvecklas. Han definierar identitetsarbete som "en verksamhet som objektiveras i sina produkter, nämligen i den subjektiva identiteten, utmejslad som personlig livsstil, habitus och psykisk struktur".¹³ "Arbete" används inte här i betydelsen produktion för ett förutbestämt mål. Den senmoderna kulturen kännetecknas ju av vad Thomas Ziehe i *Ny ungdom. Om ovanliga läroprocesser* (1986) kallat för *kulturell friställning*,¹⁴ dvs. ingen identitet är på förhand given, utan samtidigt som våra dagars kultur slungar ut oss alla i en förvirrande kakafoni av möjligheter, innebär denna friställning också en kunskap om att om inte allt, så i alla fall en del, är möjligt. Skomakaren blir inte längre vid sin läst på ett självklart sätt. Identitetsarbetet blir alltså aldrig klart utan är något som vi ägnar oss åt genom hela livet till dess att döden står där och knackar på vår dörr. Detta innebär att föreställningar om manliga respektive kvinnliga *könsroller* ifrågasatts.

Begreppet "könsroll" har ju blivit ett vardagsbegrepp, på samma sätt som begrepp som "1800-talets borgarklass", "psykets omedvetna nivå" och "den moderna kulturindustrin" numera kan användas utan alltför stora problem, trots att dessa begrepp har sitt ursprung i synnerligen kontroversiella teorier. Begreppet "könsroll" härstammar från sociologen Talcott Parsons' könsrollsteori på 50-talet. Talcott Parsons menade att det manliga könet är instrumentellt orienterat och det kvinnliga relationellt. Förhållandet mellan de två könen kännetecknas alltså av skillnad, men könen är likvärdiga och i mötet mellan könen uppstår en komplementaritet. Enligt Ulf Boëthius, som här citerar Rita Liljeström, handlar könsrollen om " 'förväntningar, normer och värderingar som gäller för en individ i egenskap av kvinna eller man' ".¹⁵

Med hänvisning till norsk socialpsykologisk forskning ifrågasätter Margot Bengtsson könsrollsteorin.¹⁶ Hon åberopar Hanne Haavind och skriver att könen står som förhandlingspartner gentemot varandra, vilket begränsar men också ger utrymme för både nya möjligheter. Könsförhandlingar blir en nödvändighet i det moderna samhället där könen i allt högre grad möts i en offentlighet. I länder som Norge och Sverige har dessutom mansdominansen officiellt sett blivit illegitim och det gäller nu för könen att inta positioner i förhandlingarna. Frågan är dock som har makten över tolkningen av könsens handlingar gentemot varandra. Vem har tolkningsföreträde?

Låt oss betrakta en liten händelse, som kanske kan ses som ett exempel på vad som står på spel. Ett par, som känt varandra under en inte så lång tid, sitter på en balkong en ljummen vårkväll. De har ätit, druckit och samtalat, men det börjar bli lite kyligt. Hon har redan tagit på sig jackan, men han sitter i bara skjortan och huttrar till. Genast rusar hon upp för att hämta honom en tröja. När hon kommer tillbaka möts hon av hans kritik. ”Jag vill inte att du ska passa upp mig!” säger han, för han är ju så jämlik.

Vad säger oss denna händelse? Den manliga dominansen är intakt, men den kläs i termer av jämlikhetsideologi, där en modern kvinna förväntas vara självständig och intelligent. Men mannen ska tydligen vara ännu mer självständig. Efter det inträffade kan vi mycket väl tänka oss ett samtal där de båda på lika villkor diskuterar det inträffade. Han inser sin bufflighet och hon inser att det gäller att inte böja sig för denna man, fast det gör hon ju genom att aldrig mer hämta tröjan, paradoxalt nog. Vem är det som bestämmer reglerna i förhandlingarna egentligen? I vilket fall som helst är det inte helt givet vad som förväntas av en modern man eller kvinna. Följaktligen har man velat överge könsrollsbegreppet till förmån för vad som kallas för *könspositioner* i stället.

I alla diskussioner om vad som kännetecknar det manliga och kvinnliga, eller man och kvinna om vi så vill, ställs vi så småningom inför frågan om *förhållandet* mellan könen skall betecknas som likhet eller olikhet. Betonas olikhet får vi som konsekvens teorier om något essentiellt kvinnligt respektive manligt. Inom feministisk teoribildning har just tendensen att tala om något specifikt kvinnligt kallats för essentialism. Vad som kännetecknar det essentiellt kvinnliga har dock varit svårt att direkt definiera. Teorier med högt ställda krav har knappast velat reducera det kvinnliga till någon form

av livmoderskult, där det kvinnliga skulle kännetecknas av liv och omsorg i motsats till mannens begär efter död och vanvård. Skall skillnaderna pek-
kas ut hamnar vi nämligen lätt i alltför enkla metaforer för att beteckna det
manliga och kvinnliga.

Med detta synsätt blir det manliga respektive kvinnliga inte längre så gi-
vet, utan individerna och forskningen kan i stället koncentrera sig på vad
som sker mellan könen, i spelet mellan "man" och "kvinna". Det är alltså
vad som händer i mellanrummet som blir det intressanta, inte själva dikoto-
min manligt-kvinnligt. Samtidigt lämnar begreppet position mer utrymme
för experiment och lek i interaktionen mellan man och kvinna. Vi kan ju
med hjälp av olika diskurser inta olika positioner i detta spel. Har vi fått en
roll blir den svårare att byta ut under spelets gång.

Detta övergivande av en alltför ytlig inriktning på typiskt manligt och ty-
piskt kvinnligt har sina rötter i psykoanalytisk teori. Enligt till exempel Jur-
gen Reeder finns det inom psykoanalysen inget givet manligt eller
kvinnligt. Det finns "endast sociala, historiska, kulturella konstruktioner av
identiteter", för könen utvecklas i "en symboliskt strukturerad topografi
som tenderar att slussa oss mot den ena eller andra positionen".¹⁷ Det finns
alltså inget entydigt centrum vad gäller könet, inte något inre som kan defi-
nieras biologiskt eller psykiskt eller något yttre som kan definiera könet so-
cialt eller kulturellt. Men könsperspektivet är ändå nödvändigt eftersom
"identitet skapas i en olöslig förening mellan psykiska och kulturella pro-
cesser, ett samspel mellan individuella identiteter och symbolladdade sti-
lar".¹⁸ Skapandet av subjektet/subjektiviteten och könsidentiteten är en
livslång process som innebär en kamp mellan olika diskurser, vilka var och
en för sig kan vara funktionella i en bestämd kontext, även om de vid första
anblicken ibland skulle kunna beskrivas som progressiva och emanciperan-
de och ibland som reaktionära och konserverande.

Låt oss kort ställa oss en fråga utifrån en undervisningshändelse som re-
dovisas i min forskningsrapport om fem svensklektioner i en gymnasie-
klass.¹⁹ Hur skall vi tolka de manliga elevernas jubel när en manlig elev i
ett klassrum våren 1988 refererar Strindbergs *Fadren* och samtidigt citerar
repliker från dramat som "Kvinnan över det hela taget av naturen är snål
och instinktivt skurkaktig" eller "Den råa styrkan har fallit för den lömska
svagheten. Tvi vare dig, satans kvinna, och förbannelse över ditt kön!"?

Visar händelsen på hur reaktionära och kvinnoföraktande de manliga eleverna egentligen är när de bara får chansen? Det är nog inte riktigt så enkelt. Under några tidigare lektioner då en teaterföreställning av Ibsens *Ett dockhem* diskuterats har främst de kvinnliga eleverna varit aktiva. Pojkarna har säkert känt sig lite trängda. Strindberg erbjuder en chans att ta igen och pröva positioner, vilka inte på något sätt behöver uttrycka detsamma som uppriktig övertygelse. Alltså: ett till synes ytterst reaktionärt beteende kan i en given situation fungera som ett prövande av, en lek med en position snarare än som ett uttryck för en fast könsroll. Därmed blir spelet mellan könen och de positioner de olika individerna intar det intressanta, och inte den eventuella könsrollen.

Populärt exempel: *Ta vad man vill ha*

Louise Boije af Gennäs roman *Ta vad man vill ha* har blivit en kommersiell framgång sedan första upplagan 1991.²⁰ Året efter kom boken ut som Månpocket. Några exakta upplagesiffror går inte att få tag på, men vid samtal med pocketavdelningar på boklädor visar det sig att boken sålt ovanligt bra. Köparna är framför allt unga kvinnor i de övre tonåren. Vi skulle kunna tala om en bestseller. Vi har återigen ett exempel på en bok som blir läsarnas men inte kritikernas favorit. Betty Mahmoodys *Inte utan min dotter* är en annan sådan försäljningsframgång, vars litterära kvaliteter starkt har ifrågasatts, men som inte minst via mun-mot-mun-metoden funnit sina läsare.

Ta vad man vill ha kan betraktas som en pikareskroman. Berättaren, en ung kvinna i 25-årsåldern, och hennes naiva arbetskamrat tar för sig av storstadens mer eller mindre dekadenta nöjesutbud under en fredagskväll. Berättaren, som aldrig presenterar sig med sitt riktiga förnamn, är den av de två som är erfaren. Läsaren får i dessa unga kvinnors sällskap gå på studiebesök på mer eller mindre tvivelaktiga barer, hotellrestauranger och lesbiska diskotek, lära sig hur man dricker tequila, röker marijuana och sniffar kokain och hur man bär sig åt för att ordna dyrbara men stulna festkläder och sedan objuden ta sig in på designer- och överklassfester. Männen gäller det att främst lura och bedra under förespeglning av att vara sexuellt villig. Berättelsen blir därmed en guide in i en värld som i stort torde vara okänd för de flesta flickor i gymnasieåldern.

Berättarjagets eget liv redovisas i form av återblickar. En av dessa gäller en för flera år sedan avslutad kärlekshistoria med den några år äldre Frank, vars virilitet och spontana, manliga livslust berättaren med visst vemod lämnat bakom sig. En annan tillbakablick gäller modern, som drabbats av en svår sjukdom. Redan tidigt får vi klart för oss vilken betydelse modern har. Det lilla barnet vill vara som modern, se ut som hon och vara lika vacker och levnadsglad som hon. Det lilla barnets bundenhet till modern accentueras också i rader som tagna ur en psykoanalytisk framställning om det tidigaste symbiotiska stadiet i en människas liv, den tid då modern ännu inte framstår som ett objekt utanför barnet: "Plötsligt mindes jag mamma igen. Mammans stora bröst under klänningen, mammans bröst mer som ett minne i min kropp än ett minne i mitt minne."²¹

Andra barndomsminnen fungerar i romanen som ett slags psykologisk förklaring av den brist på fast identitet som är så påtaglig hos berättaren. Den bristande tron på parförhållandet har till exempel sina rötter i mycket tidiga barndomsupplevelser av faderns och moderns nattliga gräl, som slutar med att fadern slår modern, som sedan gråter sig till sömns, medan barnet självsuggererande återupplever föräldrarnas röster: "Jag var tvungen att nynna själv i sängen, med jämna mellanrum, medan jag förde händerna emot och från öronen. Annars fick jag inte det rätta samspelet mellan högt och lågt, mellan upp och ner, mellan mörkt och ljust".²²

Det omöjliga i att lita till ärlighet och tvåsamhet visas också av att kärleken till modern och fadern vilar på en illusion. I själva verket är inte alls fadern den det lilla barnet trott, utan den tolvåriga flickan får av en händelse reda på att fadern är en helt okänd man, en av moderns alla älskare. Modern är därmed inte längre det föredöme hon varit och fadern är så frånvarande en fader någonsin kan vara. Därmed kan romanen ses som en tvåloperamässig provkatalog på förutsägbara psykologiska förklaringar. Men de tematiseringar av kärlek, äktenskap, föräldraskap och uppväxtförhållanden som genomsyrar den värld som tvåloperorna förser oss med är inte erfarenheter som ligger utanför allas vår vardag.

Förutom en provkarta på bekymmer i familjelivet innehåller också romanen resonemang som kan kallas för feministiska. I början av kvällen befinner sig berättaren och hennes väninna på en hotellrestaurang, redan något berusade efter att tidigare rejält ha blåst två herrar på en ytterst tvi-

velaktig sylta. Nu är de hungriga och låter sig trakteras med god mat, inte minst prinskorvar, och öl:

Han blinkade häftigt, strök med handen över hårgelén för att återvinna fattningen och tog sen ett resolut tag om min axel för att dra mig tillbaka i soffan bredvid honom. Alltid denna jävla äganderätt. Allt för ett par öls skull. Det i sin tur för att vi fortfarande bara drog in sextifyra procent av vad de tjänade för samma jobb.²³

Den unga kvinnan är väl medveten om den patriarkala ordningens ekonomiska orättvisor.

Men kvinnomedvetenheten och många mäns medvetenhet om den skapar problem med könsidentiteten. Vem är vän och vem är fiende? På en fest mot slutet av natten talar berättaren med en annan kvinna ute i köket. Deras samtal är allvarligt och handlar om relationer och därmed om "könskriget":

Kriget har övergått i totalt kaos [...] Ända sen könskampen blev öppen har maskerna omfördelats, så nu kan man inte längre se vem som är fiende och vem som är vän. Så fort männen blev medvetna anlade de förkläde, och så fort kvinnorna blev det började vi marschera i takt. Nu finns det så många av dem bakom våra linjer och så många av oss bakom deras att allt är under upplösning. Ändå vet vi inte ett skvatt mer om varann för det. Och ingen av oss har fått mera kärlek på kuppen. Bara mer huvudvärk.

"Och marschkängor att putsa", sa Diana. "Och förkläden att stryka."

"Just det", sa jag. "Fast nu är det två av varje i stället för bara en, så nu tar det dubbelt så lång tid."²⁴

Ta vad man vill ha handlar alltså om en ung, samtida kvinnas identitetsproblem. Dessa förklaras dels genom erfarenheter under hennes uppväxt och dels som konsekvenser av könsrollsdebatten. Men eftersom kriget ännu pågår för fullt måste en ung kvinna kunna ta för sig.

Romaner av denna typ kan inte riktigt placeras i facket för trivial- eller kiosklitteratur. De är populärkulturella i en betydelse som lägger dem på gränsen mellan den "högre" och "lägre" litteraturen. De handlar om människor som gör bittra erfarenheter av nuet och därmed behandlar de ämnen som kräver moraliska ställningstaganden. *Ta vad man vill ha* saknar lyckligt slut, vilket annars kan betraktas som en nödvändighet i den verkligt populära litteraturens kärleksromaner. Den jakt efter prinsen som berättaren och hennes arbetskamrat är ute på slutar inte med att något byte infångas. Trots att det sista mötet i romanen måste betraktas som ett möte mellan två

jämlikar finns det något som håller berättaren tillbaka. Hon kan trots sin ”pirrande, bubblande kåthet i varje stark svag del av (hennes) löst sammanfogade kropp” inte ge sig hän fullkomligt. Hon kan inte känna den nödvändiga sammansmältningen i kärlekserfarenheten, utan hon är helt ensam: ”det var inte vi, det gick inte, det gick inte, det var bara ett, en, en och ett, ett förblev ett, i ental.”²⁵

Därmed får berättaren, och läsaren, inte uppleva den dröm om sammansmältning med det ursprungliga kärleksobjektet, den regression tillbaka till ”infancy to reconstruct the lost intensity of the original mother-daughter bond”, som Janice Radway formulerat det i *Reading the Romance — Women, Patriarchy and Popular Culture* i samband med en analys av den narrativa strukturen i de kärleksromaner som är så populära bland de amerikanska hemmafruar hon intervjuat.²⁶ Radway menar i sin djuppsykologiska receptionsanalys att det är just hjältinnans utvecklingsgång som är poängen i dessa romaner. Hjältinnan befinner sig först i ett från den ursprungliga familjen skilt ingenmansland. Hon möter en man, som inte riktigt kan bejaka sina egenskaper som omhändertagande och kärleksgivande. Genom sin egen förmåga att ge kärlek lyckas hjältinnan dock betvinga honom. I deras förening i form av det lyckliga slutet kan läsaren genom identifikationen med hjältinnan återuppleva en ursprunglig trygghet. Radway menar nämligen att hjältinnans inledande ensamhet och därmed sammanhängande identitetskris väcker minnen av den bortträngda, omedvetna separationen från modern. Just den tomhet som hjältinnan känner, känner också läsaren när han/hon börjar läsa. Hjältinnans identitetsjakt, och därmed identitetsarbete, sammanlänkas med hennes förhållande till hjälten och genomgår flera stadier. Det hela slutar med trygghet och sammanflätning. När hjältinnan blir mannens hustru kan vi tolka det som att hon regrederar till ett infantilt stadium; hon blir hans barn, menar Janice Radway.

Detta kan vi jämföra med berättelsen i *Ta vad man vill ha*. Här finns det explicit en förlorad moder, som i berättarens minne framstår som både det goda, vackra bröstet och som den stora svikaren, dels i form av oärlighet vad gäller berättarens biologiska fader, dels i form av en svår dödlig sjukdom. Berättaren ger sig som sagt ut på jakt efter en prins, men lyckas inte hitta någon utan får återvända hem ensam. *Ta vad man vill ha* har alltså inte något lyckligt slut, utan ensamheten är ett faktum när vi skiljs från berätta-

ren tidigt på morgonen i en taxi just när solen går upp. Romanen slutar, om vi skulle läsa den som de amerikanska hemmafruarna läser sina kärleksromaner och Janice Radway läser deras läsning, inte med någon känsla av harmoni och återvändande till en ursprunglig symbios. Tvärtom, romanen lämnar sin hjältinna och framför allt sina läsare ensamma och oroliga.

Vad har unga kvinnor att vinna på att läsa en roman som *Ta vad man vill ha*? I diskussionen om könsidentiteten och dess beroende av den kommersiella masskulturens bilder står två hållningar mot varandra. Den ena ser populärkulturen som ett hot mot de landvinningar kvinnorörelsen uppnått under de senaste årtiondena och den andra menar att unga kvinnor använder de bilder populärkulturen ger dem för att experimentera med olika förhållningssätt. Ett exempel på hur denna debatt gestaltar sig är de recensioner och intervjuer som publicerades på DN:s kultursidor den 25 oktober 1992. Den första hållningen representeras här av Susan Faludis undersökning under titeln *Backlash: The Undeclared War against American Women*. Sara Danius finner, trots att hon utnämner *Backlash* till "årets viktigaste bok", en dold konflikt i dess analyser. Hon menar att Faludi saknar en teori för hur det kan komma sig att kvinnor både aktivt kan hävda sin rätt som lönearbetare på lika villkor med männen och "önska sig fettsugningar i julklapp".²⁷ Denna konflikt i kvinnors liv är tydlig i *Ta vad man vill ha*. Hjältinnan är väl medveten om att kvinnor genomsnittligt har lägre lön än männen samtidigt som hon utnyttjar männen genom att spela ut en erotiskt laddad kvinnlighet.

Den mer sammansatta hållningen till populärkulturen finner vi i en intervju med populärkulturforskaren Hillevi Ganetz i samma dags DN.²⁸ Hillevi Ganetz hävdar att unga kvinnor använder populärkulturen för sina egna syften. Av alla de varianter av kvinnliga hållningar som kulturindustrin erbjuder får faktiskt popstjärnor som Madonna och filmer som *Thelma och Louise* betydande genomslag. Kvinnlig självständighet och initiativkraft och kvinnligt bejakande av den egna sexualiteten är värden som blivit självklarheter för dagens unga kvinnor.

Den analys av populärkulturen som ger en mer sammansatt syn på den kvinnliga könsidentiteten finner vi motsvarigheten till i den mer teoretiska diskussion om vad som kännetecknar begreppet "kvinna", som förs av

Rachel T. Hare-Mustin och Jeanne Marecek i en artikel i *American Psychologist* 1988.²⁹

Hare-Mustin och Marecek menar att det är först när vi *konstruktivistiskt* accepterar att "we do not discover reality, we invent it" och *dekonstruktivistiskt* förnekar "that texts have a single fixed meaning", som vi verkligen kan få ett meningsfullt perspektiv på frågan om vad som är en könsidentitet och om olikhet eller likhet är det centrala när vi försöker definiera könet.³⁰ Eftersom vi skapar vår förståelse av verkligheten med hjälp av språket och alla dessa diskurser kan betecknas som en ändlös text och eftersom texter aldrig kan reduceras till en enda betydelse, kan vi lika litet reducera vår förståelse av respektive kön till en enda betydelse.

Artikelförfattarna diskuterar olika konsekvenser av ett alltför oreflekterat sätt att beskriva könsolikheter. En vanlig uppfattning är ju till exempel att män mer än kvinnor skulle befinna sig i en maktposition gentemot sina medmänniskor, i synnerhet då kvinnor naturligtvis, medan kvinnor mer skulle vara relationsorienterade. Det stämmer naturligtvis med våra erfarenheter på många områden, men är det alltid så? Hur ser egentligen moderns förhållande till barnet ut, undrar artikelförfattarna. De vill inte förneka att maktlöshet mycket väl kan resultera i relationsorientering, men också kvinnor kommer i maktposition, och då i synnerhet i förhållande till sina barn, vilket för barnens del resulterar i en vilja att vara till lags och vinna moderns kärlek. Alltså är makt och relationsorientering inte något essentiellt manligt eller kvinnligt utan bundet till den sociala kontexten.

Över huvud taget är det enligt författarna farligt att se essentiellt på manligt och kvinnligt. Det är framför allt kvinnan som förlorar på det, och de deklarerar följaktligen:

[F]ocusing on gender differences marginalizes and obscures the interrelatedness of women and men as well as the restricted opportunities of both. It also obscures institutional sexism and the extent of male authority.³¹

Betoningen av skillnader leder till att en betoning av essentiellt kvinnliga värden kan resultera i att kvinnans underordnade ställning konserveras, menar artikelförfattarna och ger några exempel på hur paradoxala konsekvenserna blir om essentiellt kvinnliga värden förespråkas. Notera till exempel följande:

- att betona kvinnors inre liv kan resultera i ett ointresse av att vilja förbättra de materiella villkoren för kvinnor;
- att uppvärdera kvinnans påstått särskiljande irrationella och intuitiva sidor kan resultera i att kvinnor helt enkelt förnekas egenskapen att kunna tänka logiskt och därmed frånhandas möjligheterna att fatta politiska beslut;
- att hävda att kvinnlig omsorg och relationsorientering är en följd av hennes sociala underordning kan uppfattas som ett försvar för fortsatt underordning.

Allt tal om essentiella egenskaper leder alltså till orimliga konsekvenser. Att vi inte exakt kan peka ut vad som skulle vara essentiellt kvinnligt eller manligt är emellertid inget att sörja över. Vårt behov av entydighet är bara en följd av en vetenskapstradition vars diskurs fått oss att kräva entydiga svar. Ett sådant positivistiskt vetenskapsideal kan vi genom att diskutera utifrån en konstruktivistisk och dekonstruktivistisk utgångspunkt komma ifrån, eftersom "[p]ostmodernism allows us to see that as observers of gender we are also its creators".³²

Judith Butler diskuterar liknande problem i "Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse" (1990).³³ För henne står det eventuella kvinnliga subjektet också i centrum. Efter ett resonemang om två psykoanalytiska skolors teorier angående subjektet, vilka haft stor betydelse för feministisk teoribildning, nämligen objektrelationsteorin respektive Lacans begärsteori, fastslår hon att båda dessa psykoanalytiska teorier bygger på en gemensam grundval som hon kallar för "the myth of origin".

Hennes resonemang är följande. Trots att objektrelationsteorin föreställer sig en ursprunglig identifikation och den lacanska psykoanalysen föreställer sig en ursprunglig bortträngning, och de på så sätt diametralt skiljer sig från varandra, innehåller de båda en berättelse (narrative) om hur könsidentiteten är något som vi tillägnar oss. För båda dessa teorier gäller, trots deras fundamentala olikheter vad gäller de allra tidigaste stadierna i en människas liv, att "gender meanings are circumscribed within a narrative frame", en förutsättningen ingen av dem ifrågasätter.³⁴ Denna berättelse går ut på att könsidentiteten är följden av ett ursprungligt, ur könssynpunkt odifferentierat, stadium. Ur detta stadium växer sedan könsskillnaderna fram och på så sätt kan vi förklara hur könsmässig över- och underordning

etableras. Butler menar följaktligen att det finns en bakgrundsberättelse (metanarrative) i form av en "myth of the origin", alltså en föreställning om en grundläggande substans med vissa karaktäristika som med tiden ges ytterligare egenskaper. Men vore det inte i stället möjligt att betrakta "gendered subjectivity as a history of identifications", frågar hon sig.³⁵

En psykoanalytisk medvetenhet gällande texter innebär en medvetenhet om att texten döljer fler berättelser än vad den är medveten om, om nu en sådan personifiering av texten kan tillåtas. I så fall måste följden bli att teorier, precis som alla andra texter, döljer meningar. Alla teorier som tänker sig någon form av grundläggande mönster eller ursprung bygger på en metaberättelse: "a narrativized myth of origin", t. ex. Faderns lag hos Lacan. Teorin blir därmed en teori som döljer andra berättelser: en berättelse är en berättelse är en berättelse! Så även om Lacan menar att identiteten är instabil och skör, så finns i alla fall Faderns lag där som en fast ahistorisk förutsättning och därmed norm.

I stället vill Butler att vi ska betrakta identifikation som en fantasi, som ett behov att tillfredsställa en önskan. Vi identifierar oss inte med empiriska personer utan med fantasier, vilket innebär att en tolkningsprocess är för handen när vi arbetar med vår identitet. Utan att Butler själv tar upp det får vi här en intressant infallsvinkel på hur vi psykologiskt kan förklara varför vissa litterära gestalter blir så betydelsefulla. Vad händer till exempel om vi skulle betrakta berättaren i *Ta vad man vill ha* som en sådan fantasi? Om identifikation kan betraktas som en fantasi, blir också våra identiteter uttryck för fantasier. Och om identifikation och identitet kan betraktas som fantasier och önskningar är fältet fritt för ett fantasifullt spel/ en fantasifull lek med diskurser och subjektpositioner. Detta lämnar fältet fritt att betrakta könsidentiteten som en fiktion. Men precis som alla andra fiktioner kan den naturligtvis bestämmas historiskt och socialt. Vissa berättelser passar helt enkelt bättre vid vissa tillfällen än vid andra och likadant måste det bli med identiteten. Vi lägger oss till med den identitet vi behöver i olika situationer, precis som vi använder språket olika beroende på var och när vi talar. Det är alltid tillåtet att experimentera, det gäller bara att veta när och hur. Vet berättaren i *Ta vad man vill ha* det och vet mina elever det?

I en av mina klasser i åk 3 på ekonomisk linje kommer boken hösten 1992 upp på förslag från en kvinnlig elev i en diskussion om den litteratur

som läses eller inte läses i skolan. Resultatet blir att sju flickor i denna klass läser och diskuterar boken och sedan skriver om den inom ramen för ett arbete i hela klassen om realismbegreppet. Att läsningen engagerat dem står utom allt tvivel. Framför allt väcker romanen en hel del igenkänningar till liv, och eleverna finner också en njutning i att läsa om hur män i allmänhet låter sig luras totalt av romanens förslagna berättarjag och hennes lättleda och blåögda arbetskamrat. Vad dessa unga kvinnor i romanen ägnar sig åt är som redan nämnts att spela ut alla sina kvinnliga attribut för att ge männen löfte om sex. Men från berättarens sida handlar det hela bara om att låta sig bjudas på mat och droger, så att jakten på prinsen kan fortsätta.

Berättarjagets tal om jakten på prinsen blir av flera läsare taget på allvar och blir därmed en del av romanens realism. För läsaren kan detta ta sig uttryck i ett avståndstagande från romanens dekadenta berättare eller i ett beklagande av hennes bristande kärlekslycka, eftersom hon ju aldrig finner någon prins i berättelsen. ”Slutet var inte så bra tyckte jag. Man hade väntat hela boken på att huvudpersonen, ’jag’, och Ebb skulle hitta vars en [sic!] prins”, skriver en av flickorna. För denna läsare av romanen är drömmen om prinsen inte något främmande som man kan eller bör ironisera över, utan för henne är just denna dröm dödligt allvar.

I *Ta vad man vill ha* leder alltså den hektiska fredagskvällen inte till att berättarjaget träffar någon prins. För ett par av läsarna tas detta som ett tecken på att han inte heller finns i förmögna kretsar. Tre av flickorna jämför med Jackie Collins och en av dem skriver: ”Den stora skillnaden med *Ta vad man vill ha* är att i slutet, i stället för att ’jag’ får sin prins, inser hon till sin stora förvåning att det här med en rik man och ett liv i lyx inte är drömmen, att de rika också kan vara olyckliga och ha problem. Denna föreställning är ju även vanlig i verkliga livet och boken kan därför ge många en tankeställare.” Av citatet att döma tycks inte heller denna läsare ifrågasätta själva drömmen om prinsen, utan det är bara platsen för hans boning som ifrågasätts. Romanens moraliska budskap blir alltså tämligen trivialt. Men det grundläggande problemet finns kvar att ta ställning till, det kan vi inte bortse ifrån. Vilket liv är värt att leva och är jakten på drömprinsen skildrad med ironi eller inte? Tvingas ändå inte läsaren både att ta till sig drömmen om drömprinsen och att ta avstånd från den? Resultatet blir ett

fritt svävande moraliskt tillstånd, där könskampen befinner sig i ett ytterst problematiskt skede.

Denna brist på entydighet ger upphov till en oklar könsidentitet. Genom svårigheten att veta vad som är en möjlig hållning till det motsatta könet, i det här fallet mannen som berättaren både utnyttjar och längtar efter, får vi också en jagupplösning på köpet. Vem är jag egentligen? I *Ta vad man vill ha* tar sig detta för läsaren direkt uttryck i berättarjagets vägran att avslöja sin identitet. Den kvinnliga jag-berättaren låter inte någon komma sig riktigt nära, vilket gäller både för gestalter i texten och för läsarna. Hon presenterar sig hela tiden med olika förnamn och är därmed totalt undanglidande, vilket irriterar. "Något jag irriterade mig över i början var att man aldrig fick veta berättarens riktiga namn", skriver en av flickorna. Samma läsare avslutar sin recension av boken med psykologiskt hållna begrepp: "[B]oken speglar en mycket vanlig personlighetstyp som många nog kan identifiera sig med." Berättarens rastlöshet och hennes tvetydiga form av kvinnlighet, dvs. att å ena sidan låta sig uppvaktas för sin kvinnlighets skull, och därmed bejaka sitt beroende av mannen, och å den andra totalt lura honom, och därmed visa prov på sin självständighet, tycks alltså passa in i den lek med kvinnligheten som unga kvinnor idag åtminstone kan fantasera om och definitivt låta sig roas av. "Vissa avsnitt fick mig att skratta så tårarna rann och jag bar den alltid med mig", skriver en av flickorna.

Vad det innebär att vara kvinna är inte på förhand helt givet, utan det gäller att pröva sig fram, att leka med olika förhållningssätt, att inta olika positioner i spelet mellan man och kvinna. En roman som *Ta vad man vill ha* blir ett redskap i denna lek.

Noter

1. Chris Weedon, *Feminist Practice & Poststructuralist Theory* (London & New York 1989), s. 97.
2. Ibid., s. 108.
3. "Pierre Bourdieu intervjuas av Pierre-Marc de Biasi", övers. Mats Rosengren, *Res Publica*, 21, 1992, s. 206.
4. Donald Broady, "Några ord i anslutning till intervjun med Pierre Bourdieu", *Res Publica*, 21, 1992.
5. Johan Fornäs & Ulf Boëthius, *Ungdom och kulturell modernisering* (Stockholm/Ste-hag 1990).

6. Andreas Huyssen, "Mass Culture as Woman: Modernism's Other", *Studies in Entertainment*, ed. Tania Modleski (Bloomington & Indianapolis 1986).
7. Lisbeth Larsson, *En annan historia. Om kvinnors läsning och svensk veckopress* (Stockholm/Stehag 1989).
8. Huyssen, s. 198.
9. Ibid., s. 201.
10. Ibid., s. 205.
11. Judith Williamson, "Woman Is an Island: Femininity and Colonization", *Studies in Entertainment*, ed. Tania Modleski (Bloomington & Indianapolis 1986).
12. Weedon, s. 80.
13. Johan Forsnäs, *Kön och identitet i förändring*, red. Johan Forsnäs & Ulf Boëthius & Sabina Cwejman (Stockholm/Stehag 1991), s. 29.
14. Thomas Ziehe, *Ny ungdom. Om ovanliga läroprocesser* (Stockholm 1986).
15. Ulf Boëthius, "Från könsrollskritik till genusanalys. Könsorienterad forskning om ungdomars läsning", *Kön och identitet i förändring*, red. Johan Forsnäs m.fl., s. 177.
16. Bengtsson.
17. Jurgen Reeder, *Begär och etik. Om kön och kärlek i den falloctriska ordningen* (Stockholm/Stehag 1990), s. 165.
18. Forsnäs, *Kön*, s. 21.
19. Johan Elmfeldt, *När flickor tystnar — en närläsning av fem svensklektioner i E3* (Lund 1990).
20. Louise Boije af Gennäs, *Ta vad man vill ha* (1991) (Stockholm 1992).
21. Ibid., s. 125.
22. Ibid., s. 137.
23. Ibid., s. 61.
24. Ibid., s. 247 f.
25. Ibid., s. 282 f.
26. Janice A. Radway, *Reading the Romance — Women, Patriarchy and Popular Culture* (London & New York 1987), s. 136.
27. Sara Danius, "Käringen mot strömmen" (recension av Susan Faludis *Backlash. The Undeclared War Against American Women*), *DN* 25.10.1992.
28. Anne Hedén, "Unga tjejer trillar sällan i kvinnofällan" (Intervju med Hillevi Gannetz), *DN* 25.10.1992.
29. Rachel T. Hare-Mustin & Jeanne Marecek, "The Meaning of Difference. Gender Theory, Postmodernism, and Psychology", *American Psychologist*, June 1988.
30. Ibid., s. 455.
31. Ibid., s. 462.
32. Ibid., s. 462.
33. Judith Butler, "Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse", *Feminism/Postmodernism*, ed. Linda J. Nicholson (New York & London 1990).
34. Ibid., s. 329.
35. Ibid., s. 331.

Anders Ohlsson
Vad kommer efter "författarens död"?
Om den biografiska kontexten

Det fanns en tid då tolkning av litterära texter i allt väsentligt ansågs liktydigt med att förvärva kunskaper om de förhållanden som i vid mening ansågs föregå och därmed "orsaka" det färdiga verket. Så lät till exempel Erik Hedén i boken *Strindberg* (1926) fotografier med motiv från Kymmendö i Stockholms skärgård spela en inte oväsentlig roll i avsnittet om *Hemsöborna*. I sin bok, som bär undertiteln "En ledtråd vid studiet av hans verk", presenterade Hedén bilder dels på gården i *Hemsöborna* och markerade därvid på fotot var i huset romanens Carlsson bodde, dels på "Gusten i Hemsöborna som gammal".¹ I genetiskt-kausala tolkningar av detta slag fanns det naturligtvis även möjlighet att utnyttja kunskaper om författarens biografi. Verket framstod som ett symtom på livet, ett synsätt som exempelvis kan illustreras med hur Martin Lamm utplånar skillnaden mellan berättarjaget i *En dåres försvarstal* och romanens författare August Strindberg. Det faktum att Strindbergs roman faktiskt är en estetisk skapelse ägnar Lamm knappast någon uppmärksamhet alls.²

Välgrundade och skarpa reaktioner mot en sådan förenklad och oproblematiserad uppfattning om förhållandet mellan liv och verk lät naturligtvis inte vänta på sig. Gemensamt för litteraturteoretiska riktningar som exempelvis den ryska formalismen och den nya kritiken var att det minutiösa utforskandet av textens interna struktur genom närläsning kombinerades med att författarinstansen sattes inom parentes. Nu fanns det inte längre någon plats för biografisk eller psykologisk spekulation. En annan väg bort från studiet av faktorerna "bakom" verket gick företrädarna för den vildvuxna flora av läsarorienterade teorier som hävdade att verkets mening är ett resultat av mötet mellan text och läsare.³

Inriktningen på läsaren finner man även prov på hos Roland Barthes som slutar den programatiska artikeln "The Death of the Author" (1968) med följande ord: "the birth of the reader must be at the cost of the death of the

Author”.⁴ Nykritikerna avförde författaren från dagordningen av rent metodiska skäl. Utgångspunkten för de angrepp på litteraturtolkning som tillmätte författaren betydelse och som formulerades av bland annat Barthes och Michel Foucault i slutet av 1960-talet var emellertid av ett helt annat slag. Här möter vi en radikal anti-subjektivism. Det mänskliga subjektet degraderas och fränkännes någon som helst existens utanför språket. Som framhållits av Per Erik Ljung i artikeln ”Vart tog författaren vägen. Efter nykritiken” proklamerar Barthes författarens död med hänvisning till en egenhet i skrivandet, i diskursen.⁵ Barthes skriver: ”writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing”.⁶ Om denna tes möjligen kan te sig svårtillgänglig för vardagsförnuftet så blir Barthes desto tydligare då han menar att hänsynen till författaren kommit att hämma kritikerns arbete med texten: ”To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing”.⁷ Då Barthes vill tillförsäkra kritikern eller läsaren större frihet i texttolkningen tycker han sig således vara tvungen att proklamera ”författarens död”, förklara honom eller henne överflödig.

En intressant fråga är nu hur litteraturvetenskapen idag skall förhålla sig till frågan om det biografiska. Är det exempelvis tillräckligt att med hänvisning till Barthes’ ovan nämnda artikel välja att helt bortse från författarinstansen i det dagliga arbetet med att ur texter producera mening? Kan Barthes sägas ha ”bevisat” författarens död? Har han en gång för alla visat att hänsynen till textens upphovsman är överflödig, ja rent av negativ? Inte heller en sådan radikal anti-subjektivism av strukturalistiskt märke har fått stå oemotsagd. Flera tecken tyder på att det finns ett förnyat intresse för subjektet eller snarare för ett reviderat subjekt, vilket bland annat kan spåras i diskussionerna om ”vem som kommer efter subjektet”.⁸ En likartad omsvängning innebär de teorier som kommit att sammanfattas under beteckningen ”New Biographism”, som jag skall återkomma till senare.

Vilka är då skälen till denna författarens förmåga att övervintra? Ett är av commonsense-natur: de flesta litterära verk har ju verkligen en eller flera namngivna och faktiskt existerande personer att tacka för sitt ursprung. Intressantare är de förklaringar som Michel Foucault diskuterar i artikeln

"What Is an Author?". Foucault menar att de teorier som proklamerat "författarens död" och istället vänt sig mot "verket" eller "skriften" tenderar att, mot sin uttalade vilja, lika fullt bakvägen släppa in författaren på scenen. De svårigheter som är förbundna med ett författarlöst tillstånd beror enligt Foucault på att verket inte låter sig definieras eller avgränsas utan hjälp av författarbegreppet: "'What is a work? What is this curious unity which we designate as a work? Of what elements is composed? Is it not what an author has written?'"⁹ Dessutom förefaller det som om den nya betydelse som givits begreppet skrift endast förflyttar den empiriske författarens kännetecken till en "transcendental anonymitet".¹⁰

Finns det härutöver ytterligare andra och mer grundläggande orsaker till det som förefaller vara ett misslyckande för strävandena att en gång för alla stryka författarinstansen från dagordningen? Enligt Foucault måste detta misslyckande även tillskrivas socio-kulturella faktorer. Sedan litterära verk av juridiska skäl — för att upphovsmannen skulle kunna ställas till svars för sina texter — började tillskrivas bestämda personers namn är författaren i den mening vi idag ger ordet intimt förbunden med sitt verk.¹¹ Foucault anser i likhet med Barthes att hänsynen till "författaren" har negativa konsekvenser genom att verka begränsande på textens meningspotential. För att motverka de negativa konsekvenser hänsynen till författaren innebär, väljer Foucault att tala om "författarfunktionen". Det ideala tillståndet vore att texter kunde cirkulera fritt utan att någon skulle fråga efter denna författarfunktion: "All discourses, whatever their status, form, value, and whatever the treatment to which they will be subjected, would then develop in the anonymity of a murmur. We would no longer hear the questions that have been rehashed for so long: 'Who really spoke? Is it really he and not someone else?'"¹² Men än så länge är vi inte där och Foucault tvingas medge att det eftertraktade tillståndet endast är en romantisk utopi:

It would be pure romanticism, however, to imagine a culture in which the fictive would operate in an absolutely free state, in which fiction would be put at the disposal of everyone and would develop without passing through something like a necessary or constraining figure. [...] since the eighteenth century, the author has played the role of the regulator of the fictive, a role quite characteristic of our era of industrial and bourgeois society, of individualism and private property.¹³

Ett annat försök att förklara hur författaren mot alla odds lyckats behålla sin position har gjorts med hänvisning till att den biografiskt inriktade forskningen fyller ett behov hos forskaren själv. Sålunda framhåller Johnny Kondrup i artikeln "Den psykologisk-eksistentielle biografi i Danmark" att det klart uttalade syftet med biografiformen med detta namn är att författaren (och läsaren) av sådana biografier skall få perspektiv på sin egen livssituation.¹⁴ Även Johan Wrede argumenterar i artikeln "Varför just biografiskt-psykologiskt? Till frågan om biografins relevans i litteraturforskningen" för uppfattningen att den enskilde forskarens val att utnyttja kunskaper om författarens biografi har en subjektiv förklaring. Detta val är enligt Wrede inte i första hand grundat på strikt vetenskapliga överväganden, utan träffas främst med utgångspunkt från det forskningsproblem som formuleras. Valet av forskningsproblem bestäms i sin tur av den enskilde forskarens syn på vari litteraturens värde djupast sett består. Om man, i likhet med Wrede, anser att litteraturens värde framför allt består i dess förmåga att förmedla livsfilosofisk och existentiell kunskap om människan och livet, är det en rimlig slutsats att texten bör tolkas i ett sammanhang, som har direkt beröring med upplevelser i detta liv.¹⁵

Sammanfattningsvis kan man konstatera att trots de välgörande attacker som riktats mot gångna tiders förlöpningar inom den biografiskt inriktade litteraturforskningen så är det, bland annat av grundläggande socio-kulturella skäl, inte teoretiskt hållbart att kategoriskt avfärda all tolkning av texter i ljuset av upphovsmannens biografi. Som påpekats av Seán Burke i *The Death & Return of the Author* (1992) illustreras svårigheten att en gång för alla utmönstra författaren bland annat av den paradox som består i att den främste teoretikern i fråga om författarens död — det vill säga Roland Barthes — själv blev en celebritet, en *författare*, som ägnades entusiastiskt intresse i franska massmedier och därtill skrev självbiografiskt färgade texter.¹⁶

Vilka förutsättningar finns det då att bortom den välgrundade kritiken mot mekanisk biografism försöka anlägga även ett biografiskt perspektiv i tolkningen av litterära texter? Hur kan och bör en sådan tolkningspraktik se ut? Kritikerna av ett biografiskt inriktat textstudium har tack vare sin polemiska styrka tvingat dem till besinning som i arbetet med att förstå litterära texter vill utnyttja kunskap av biografisk karaktär. Om man bortser från fö-

reträdarna för den ovan nämnda psykologiskt-existentiella biografien möter man idag sällan starka argument för att biografisk tolkning skulle vara en metod som är överlägsen alla andra. Istället försvaras detta tillvägagångssätt som ett led i en metodisk pluralism. Så är exempelvis fallet i Wredes ovan nämnda artikel:

från varandra divergerande aspekter och tolkningar är möjliga och rentav nödvändiga i litteraturvetenskapen. Så är litteraturvetenskapen alltså dialektisk; dess skiftande tolkningar ger upphov till förändrade positioner, synteser, värdeförskjutningar. Men detta är möjligt endast i en betydelse- och värdegivande kontext, vilken ju i sin tur kan berikas av forskarens egna värderingar. Valet av en tolkningskontext som bleknat idag kan visa sig värdefull just därför att den resulterande tolkningen riktar blicken på nya eller förlorade värden.¹⁷

Wrede medger följaktligen, med hänvisning till exemplet Shakespeare, att hänsyn till författarens biografi inte kan anses vara nödvändig för förståelsen av varje litterärt verk,¹⁸ inte ens om den i motsats till i fallet Shakespeare är känd. Som förespråkare för metodisk pluralism anser Wrede däremot att för den som vill uppnå en så fullständig kännedom om verket som möjligt är det nödvändigt att även låta biografiskt material spela en roll i meningsproduktionen.

I uppsatsen "Biografi, psykoanalyse og fiktionsanalyse" ger Torben Kragh Grodal uttryck åt en uppfattning som påminner om Wredes: "Udgangspunktet for en diskussion af [...] biografens rolle i fiktionsanalysen må være, at den beskriver én tilgang blandt flere".¹⁹ Den biografiska tolkningens tillskyndare befinner sig alltså i en defensiv position. Detta har den välgörande effekten att deras argumentering är befriad från varje polemisk udd. I det följande ämnar jag presentera och kritiskt granska några av de försök som gjorts under senare tid att i texttolkning använda material av biografisk art.

Innebörden i det som provisoriskt benämnts "biografisk texttolkning" kan naturligtvis variera, vilket avspeglas i titeln på Wredes artikel "Varför just biografiskt-psykologiskt?". Å ena sidan kan det innebära att empiriskt säkerställbara uppgifter av hårddata-karaktär utnyttjas. Wrede visar hur användning av biografiska uppgifter under vissa omständigheter kan vara helt avgörande för tolkningen av ett verk. Hur tolkar vi "hela" *Det går an* om vi väljer att bortse från det faktum att det var en viss Snellman som skrev fort-

sättningen på Almqvists roman och inte Almqvist själv?²⁰ Vidare förefaller det tämligen oproblematiskt att använda sakupplysningar av sådant handfast slag — exempelvis uppgifter om en författares läsning eller litterära preferenser — som kan leda till nya tolkningsmöjligheter. Även en nykritiker som René Wellek tvingas medge att sådana upplysningar i vissa fall kan ha ett stort exegetiskt värde och bidra till att placera in diktaren i en litterär tradition.²¹ Om till exempel arbetet med tolkningen av en bestämd text eller ett helt författarskap befruktas genom att nya inter- eller kontextuella sammanhang uppenbaras och om denna nya kunskap i sin tur härrör från kännedom om författarens biografi framstår det som ett anständighetskrav att källan till uppslaget redovisas.

Å andra sidan kan biografisk texttolkning innebära att ett i vid mening psykologiskt perspektiv anläggs på förhållandet mellan liv och verk. Med utgångspunkt från sin uppfattning att litteraturens värde består i dess förmåga att belysa människans existentiella villkor framstår det för Wrede som självklart att beakta författarens psykologiska historia som ett led i arbetet på att ge texttolkningen ”allmänpsykologisk” giltighet.²² Var och på vilket sätt denna storhet — författarens psykologiska historia — låter sig bestämmas förblir emellertid höljt i dunkel hos Wrede. Avses de uppfattningar eller åsikter i diverse spörsmål som författaren uttalat i intervjuer, eller hans redogörelse för egna upplevelser av någon art? Avses en faktisk beskrivning av författarpersonligheten i psykologiska termer utförd av någon annan än författaren själv?

Wredes inte helt övertygande uppfattning är att man via ”den författarpsykologiska kontexten” kan komma en förmodad författarintention på spåren, som i sin tur skulle kunna tjänstgöra som en ”intentionell tolkningslatitud”. Wrede framhåller visserligen att denna intention givetvis inte utgör textens enda betydelse. Hans argument att den i alla fall skulle kunna användas som ett slags tolkningens lackmuspapper för att avvisa ”illa täckande tolkningar” övertygar inte och innebär ett cirkelresonemang, eftersom författarintentionen just då får fungera som ett facit för tolkarens verksamhet.²³

Wredes ståndpunkt aktualiserar en utomordentligt viktig fråga för den texttolkare som inte kategoriskt avvisar biografiska synpunkter: hur skall man uppfatta förhållandet mellan det studerade verket och det omgivande

biografiska materialet? Hur förhåller sig dikten till livet? De exempel ur den tidiga strindbergforskningen som inledningsvis fick illustrera en idag föråldrad biografisk metod förefaller sätta likhetstecken mellan liv och dikt eller uppfatta överensstämmelse dem emellan som det ideala tillståndet. Göran Lindström framhåller i en forskningsöversikt att Torsten Eklund i sin avhandling *Tjänstekvinnans son* (1948) tycks "förebrå Strindberg att denne tagit sig friheter som diktare".²⁴ Om några av den unge Strindbergs verk skriver Eklund nämligen på följande sätt: "Man har svårt att godta t. ex. studenten i novellen Offret (i Från Fjärdingen och Svartbäcken), Adolf i Fordringsägare eller Arvid Falk i Röda Rummet som fullt verklig-hetstroga självporträtt."²⁵ I förlängningen av ett sådant synsätt ligger uppfattningen att biografiskt material — dagböcker, brev — är sanningsenliga vittnesbörd om författarens liv, varför det får fungera som slutgiltigt facit. Senare biografisk-psykologisk forskning har noga aktat sig för uppfattningen att verket är en i huvudsak direkt avbildning av olika omständigheter i författarens liv. Förhållandet beskrivs istället så att den faktiskt existerande förbindelsen mellan liv och dikt inte har karaktären av direkt avspeglning. Något har så att säga hänt med livet på vägen till dikten, vilket förändrat, förvanskat eller fördunklat sambandet mellan de båda storheterna, ett samband som trots allt förutsättes existera och som det därför är möjligt att beskriva.

Denna uppfattning öppnar för två olika förfaringssätt. För det första kan man med utgångspunkt från verket söka sig mot upphovsmannens liv och därvid ta hjälp av den ena eller andra psykologiska teorin. Detta är den väg som Leon Edel rekommenderar författarna av litterära biografier att gå då det gäller att avslöja den biograferades "livsmyt".²⁶ "The poet is the poem; the novelist the novel; the playwright the play" lyder Edels slagordsmässiga formulering i boken *Writing Lives* (1984).²⁷ Biografen kan enligt Edel visserligen inte utsätta texten för regelrätt psykoanalys, men är ju på jakt efter samma uppgifter som analytikern. Verket uppfattas såsom sprunget ur konstnärens inre spänningar, passioner och brist på jämvikt, ur negativa upplevelser som förvandlas till positiva i texten.²⁸ Därigenom representerar den en möjlighet för biografens sökande efter den biograferades medvetande och puls-slag.²⁹

En med Edel besläktad, men radikaliserad, syn på verket som platsen där biografen kan finna formeln för den biograferades liv ligger till grund för den "psykologiskt-existentiella biografen". I denna danska tradition är de skönlitterära texterna det främsta källmaterialet då det gäller att frilägga den biograferades "individuation".³⁰ Johnny Kondrup anser i *Livsværker. Studier i dansk litterær biografi* (1986) att biografen i sitt textstudium till och med kan låta sig inspireras av T. S. Eliots teori om det "objektiva korrelatet", och följaktligen betrakta verkets inre organisation som formeln för det självstillstånd som behärskade diktaren i skrivögonblicket.³¹

Antagandet om ett förtäckt samband mellan dikt och liv kan även spåras i Kragh Grodals ovan nämnda artikel.³² Kragh Grodals tillvägagångssätt är dock motsatt det som Edel praktiserar genom att han med utgångspunkt från livet söker sig till dikten. Verket betraktas inte som identiskt med de förhållanden som föregår det. Det är dels underkastat omgivningens tolkning, dels bestämt av sin upphovsmans omedvetna intentioner. Enligt Kragh Grodal erbjuder fiktion för författare och läsare ett förhållningssätt till tillvaron. Verket utgör "et social fri-rum", vilket ger möjlighet att "afsende og modtage meddelelser, som ellers ville være blevet blokeret af angst for omverdenens sanktioner." Förhållandet mellan författaren och läsaren å ena sidan och texten å andra sidan beskrivs i freudiansk terminologi: författare och läsare "förskjuter" och "sublimerar" socialt oacceptabla fantasier in i samhälleligt acceptabla former. Resultatet, det fiktiva verket, liknas vid en "sublimering".

Det outtalade antagandet bakom detta synsätt tycks vara att det existerar en klar och entydig gräns mellan författarens (o)medvetna föreställningar och den text han skapar. Denna allt annat än oproblematiske uppfattning kommer i dagen då Kragh Grodal formulerar sin ambition med följande ord: han vill "følge de udtrykksmæssige og affektive forskydnings- og omformningsarbejde, hvorved fiktionsteksterne produceres af den empiriske afsender med brug af dennes kød, blod og bevidsthed." Var och hur man skall kunna finna författarens omedvetna intentioner förblir dock en öppen fråga. Kragh Grodals eget exempel förefaller alltför spekulativt. Han hävdar att J. P. Jacobsens novell "Mogens" är ett fiktivt uttryck för sin empiriske upphovsmans "drømmer og fantasier, der omfattede sadistiske og masochistiske subjekt-objekt relationer". Jacobsen skulle aldrig komma på tan-

ken att offentliggöra dessa drömmar och fantasier i oförvanskad form, men genom den "*sekundär bearbejdning*" som själva fikcionaliseringsprocessen utgör kan de komma till uttryck och därmed innebära en "affektudladdning". Detta synsätt tenderar att reducera verket till symptom på sin upphovsmans medvetna eller omedvetna föreställningar. Den mekaniska biografism som Kragh Grodal ville utmönstra riskerar därmed att återinföras.

Kragh Grodals ambition att följa hur diktarens såväl medvetna som omedvetna intentioner transformeras på vägen till verket förutsätter alltså att dessa kommer till uttryck någon annanstans än i den färdiga texten, exempelvis i författarens privata brev eller dagböcker. Detta bygger i sin tur på antagandet att uppgifter i sådant material i motsats till det litterära verket kännetecknas av en djupgående uppriktighet och kan betraktas som vittnesbörd om den oförfalskade sanningen. Att detta är en starkt förenklad uppfattning kan belysas med hjälp av Roman Jakobsons resonemang i artikeln "Vad är poesi?". Med utgångspunkt från den tjeckiske artonhundratalsdiktaren Karel Hynek Mácha ifrågasätter Jakobson den sanningshalt som inte sällan tillskrivs biografiskt material av dagbokskaraktär. Att uppfatta Máchas dagboksanteckningar om sin samvaro med den älskade Lori som ett dokument om hur allt egentligen förhöll sig och Máchas dikt med samma motiv, "Maj", som en ren poetisk uppfinning innebär enligt Jakobson en otillständig förenkling av ett oändligt mer komplicerat förhållande.³³ Hur kan vi veta att de uppgifter som Mácha nedtecknar i den dagbok han inte låter publicera faktiskt överensstämmer med verkligheten? Skulle det inte lika gärna kunna förhålla sig på motsatt sätt?

Jakobson är således kritisk mot ett stelt dualistiskt schema där *psykisk realitet* ställs emot *poetisk fiktion*, likaså mot uppfattningen att det råder mekaniska och kausala relationer mellan dessa båda poler. Ofrånkomligen inställer sig då den fråga som plågade en gammal fransk adelsman: är det svansen som sitter fast på hunden eller är det hunden som sitter fast på svansen?³⁴ Även om forskare som Edel och Kragh Grodal uttryckligen säger sig vilja undvika de blindskär som Jakobson varnar för kvarstår ändå det faktum att för båda representerar den ena polen i oppositionen liv — dikt en trovärdig eller uppriktig nivå, en fast punkt som forskaren lugnt kan utgå ifrån, oavsett om det gäller att förstå livet eller texten. Att som Kragh

Grodal och även Wrede — jag diskuterar fortsättningsvis inte Edels tillvägagångssätt, eftersom hans slutmål är tolkning av liv inte texter — tillskriva uppgifter ur biografiskt material statusen av sanningskälla i textstudiet är en problematisk ståndpunkt. Detta skall nu belysas närmare.

Ett återkommande inslag i nyare biografiforskning är att man ifrågasätter det sanningsvärde som tidigare tillskrivits sakuppgifter i biografier av olika slag. Det gör exempelvis Ira Bruce Nadel i *Biography. Fiction, Fact and Form* (1984). Nadel understryker att *fakta* inte är en gång för alla direkt givna storheter som biografen utan vidare eftertanke kan använda sig av. Fakta är inte något som bara finns, utan är något som fastställs med hjälp av ett förutbestämt "tolkningsmönster".³⁵ Uppfattningen att fakta om en individs liv är något som konstrueras och inte något som är direkt givet är också ett viktigt inslag i William H. Epsteins vidräkning med den utbredda kunskapsteoretiska naiviteten som i allmänhet kännetecknar mottagandet av biografier. I boken *Recognizing Biography* (1987) brännmärker författaren för det första tendensen att behandla en "händelse" som en icke-diskursiv, naturlig storhet i omgivningen. För det andra vänder sig Epstein mot uppfattningen att ett "faktum" skulle vara ett direkt spår eller avtryck av en sådan händelse genom att direkt referera till den aktuella händelsen. Varken händelsen eller faktumet har någon existens i den empiriska verkligheten, utan är resultatet av en kulturellt betingad kunskapsprocess. Epstein illustrerar detta synsätt genom att framhålla hur namnet "Shakespeare" delvis får sitt innehåll från uppgifter som härstammar ur kyrkböcker, vars innehåll — namn, födelse- och dopdatum etcetera — i sin tur bestäms av de händelser som kyrkan tillmätte speciell betydelse.³⁶ Ur detta perspektiv finns det inte något sådant som en författares biografi i sig. Kunskap om livet, om individens innersta böjelser och begär, kan man endast söka bland de kulturellt betingade spår eller avtryck av händelser, som i sin tur är resultatet av en konstruktionsprocess. Därmed har ett grundskott riktats mot uppfattningen att biografiskt material i form av brev eller dagböcker är den säkra fyndplatsen för sanningar som i sin tur kan ges en exklusiv eller slutgiltigt förklarande status i förhållande till diktverket.

En annan komplikation med att tillskriva biografiskt material absolut sanningsvärde är svårigheterna att ge en klar och entydig innebörd åt begreppet verk. Ambitionen att, som Kragh Grodal, följa hur den verkliga

författarens drömmar och fantasier genom fikcionaliseringsprocessens "sekundära bearbetning" möter i verket, förutsätter naturligtvis att en klar och entydig gräns kan dras mellan det studerade verket och det material som anses ge uttryck åt dess upphovsmans oförvanskade drömmar och fantasier. Men var upphör egentligen verket och var börjar detta andra? Foucault belyser dessa komplicerade gränsdragningsproblem genom att diskutera de bryderier som en utgivare av exempelvis Nietzsches samlade verk skulle kunna råka in i. Utgivaren tvingas ta ställning till frågan vad som skall publiceras utöver det som Nietzsche själv valde att ge ut. Utkast och skisser till aforismerna i en anteckningsbok får med all sannolikhet passera. Hur man skall hantera en notering om ett möte i samma anteckningsbok är däremot en öppen fråga?³⁷

En förklaring till svårigheter av detta slag är att författarnamnet har andra funktioner än ett vanligt egennamn. Författarens namn pekar inte endast ut en bestämd fysiskt existerande individ, utan har därtill vad Foucault benämner en "klassifikatorisk funktion". Det betyder att man med hjälp av ett sådant namn kan gruppera samman och kontrastera ett bestämt antal texter mot andra.³⁸ Därmed står det klart att denna funktion utsträcker sig till att även omfatta sådana texter, sådana delar av en författares totala verk, som inte tilläts komma till offentlighetens ljus. Om det nu är så att författarnamnet måste utsträckas till att gälla alla texter som skrivits av en bestämd individ, framstår gränsen mellan en författares offentliggjorda skönlitterära verk och andra texter från hans hand som mer eller mindre godtycklig. Hur skall man kunna avgöra när de mekanismer är "påkopplade" som enligt Kragh Grodal resulterar i en "sublimering" av omedvetna fantasier? Hur kan vi å andra sidan veta i vilka texter den skrivande i oförvanskad form ger uttryck åt sina innersta böjelser? Då frågan på detta sätt ställs på sin spets måste svaret bli, att man inte kan dra någon sådan bestämd gräns mellan individen "x" som fiktionsskapande författare respektive uppriktig privatperson.

Detta resonemang kan illustreras med förhållandet mellan två texter författade av Per Gunnar Evander vilka vid ett första påseende förefaller representera olika genrer: en icke-fiktiv tidningsartikel respektive en roman. I sin recension av Evanders *En kärleksroman* (1971) erinrade sig Anders Ringblom att Evander i juli samma år skrev en tidningsartikel — "Om till-

ståndet längtan” i *DN* 16.7.1971 — vari han berättar om sin bror Henning, som är huvudperson i romanen. Med anledning av att denne föregivne bror är en synnerligen gåtfull romankaraktär frågar sig Ringblom: ”Fanns denne Henning Evander i sinnevärlden eller är han en myt? Är uppgifterna om ’min bror’ i den *icke-fiktiva* tidningsartikeln en lögn?” (min kurs.).³⁹ Ringbloms fråga beror uppenbarligen på att Evander bryter mot Ringbloms egen uppfattning angående vad som bör gälla för innehållet i en icke-fiktiv tidningsartikel: sakuppgifterna i denna genre skall överensstämma med den empiriska verkligheten. När jagberättaren i Evanders roman *Ängslans boningar* (1980) kommenterar romanen om Henning — alltså *En kärleksroman* — illustreras åter svårigheten att dra någon skarp gräns mellan texter av olika slag i en författares hela verk. Nu, nästan ett decennium senare, luftar berättarjaget sin vrede över de recensenter som ”fastslog i sitt fabulösa översitteri att jag aldrig haft någon bror. Jag mystifierade bara, lekte med identiteter, hette det”.⁴⁰

Vi befinner oss sålunda i en position där å ena sidan teorierna som proklamerat författarens död visat sig vara teoretiskt ohållbara, å andra sidan den som vill anlägga biografiska aspekter i studiet av skönlitterära texter måste undvika att betrakta förhållandet mellan verk och biografiskt material av traditionellt snitt — brev och dagböcker — som det mellan ”Dichtung und Wahrheit”, dikt och sanning. Finns det en möjlig tredje väg och vad kan den i så fall tänkas innebära?

För Barthes var undanröjandet av författaren en förutsättning för kritikers frihet att ge texten en mening som låg bortom dess upphovsmans föregivna intentioner, att slippa undan sökandet efter en yttersta mening. Finns det då någon möjlighet att förena åsikten att texter saknar slutgiltig mening med uppfattningen att biografiska aspekter kan verka berikande på textanalysen? Ett sådant synsätt kan lämpligen utgå ifrån de ansatser till en kontextualitetsteori som presenteras av Torsten Pettersson i boken *Literary Interpretation* (1988). Pettersson är intresserad av tolkningars logiska status och diskuterar därför hur man skall förklara att fyra tolkningar av en och samma dikt — Thomas Grays ”Elegy Written in a Country Churchyard” — vilka var och en för sig uppfyller kravet på logik och inre koherens likafullt inte kan förenas i en enda övergripande super-tolkning. Av detta faktum drar Pettersson slutsatsen att texttolkning inte kan vara liktydigt

med beskrivning av ett föremål ur den fysiska objektsverkligheten. Det är alltså inte så att de fyra tolkningarna bara beskriver olika aspekter av Grays dikt. Inte heller förklaringen att texttolkning är en totalt ohämmad, kreativ aktivitet — tanken att det inte existerar något sådant som ett *verk* som en bestämd tolkning refererar till — finner något gehör hos Pettersson. En anledning härtill är att med denna uppfattning kan man inte förklara det välkända faktum att vissa tolkningar är mer tillfredsställande än andra.⁴¹ Tolkning av skönlitterära verk måste därför innebära att man drar slutsatser med utgångspunkt från textens bokstavligen betydelse: "the interpretation of literary works essentially consists in selecting and combining implications, not in determining verbal meaning. [...] On this view the interpreter thus does not describe the work as one may describe a physical object, nor does he create it: he infers implications from verbal meaning."⁴² Antalet sådana "implikationer" är i princip oändligt, och vilka som väljs i en speciell situation är beroende av den "kontext" som aktualiseras i tolkningsögonblicket: "An implication emerges only in the light of a certain — explicit or implicit — conception of the context and depends on that conception for its 'attachment' to verbal meaning." Detta innebär vidare att varje tolkning i princip kan utmanas under förutsättning att nya kontexter presenteras.⁴³

Pettersson diskuterar inte närmare vilka de kontexter är som spelar en så avgörande roll i hans beskrivning av vad texttolkning egentligen innebär. Det gör däremot Ulla-Britta Lagerroth i artikeln "Litteraturen — en källa till kunskap". Även Lagerroth anser att texttolkning väsentligen består i "kontextläsningsförmåga" och konstaterar vidare:

Texten kan referera till vissa *kontexter*, och detta ord (av lat. contextus) då i betydelsen de sammanhang i vilka texten kommit till, den totala situation i vilken den skrivande befunnit sig. Kontexterna med vilka texten s a s etablerat en dialog kan vara av mångahanda slag: biografiska och psykologiska, kulturella och religiösa, idémässiga och ideologiska, sociala, ekonomiska och politiska etc.⁴⁴

Inom ramen för en sådan kontextteori finns det inga hållbara skäl till varför inte också biografiska aspekter skulle tillåtas få samspela med texten i meningsproduktionen. Men i stället för att låta biografiskt material få tjäna som utgångspunkt för biografiskt-psykologiska orsaksförklaringar måste material av detta slag naturligtvis behandlas som de *texter* det faktiskt är: inte som direkta spår eller avtryck av det levda livet, utan som *texter* — el-

ler *livstexter*, som beteckningen lyder i den nya biografiforskningen⁴⁵ — som i sin tur är resultatet av bland annat kulturellt betingade observationer och kunskapsprocesser. En sådan relativisering av det biografiska materialet innebär att det endast kommer att betraktas som en *kontext* bland andra. Som sådan kan den aldrig få status av slutgiltigt facit och betraktas inte heller som den säkra fyndplatsen för de innersta böjelserna eller begären hos upphovsmannen till verket. Den får aldrig slutgiltigt legitimera en tolkning. Däremot kan det biografiska materialet betraktat som text, som kontext, ge perspektiv på det studerade verket och kanske ge uppslag till vidare tolkningsmöjligheter. Såväl det studerade verket som de omgivande kontexterna — även den biografiska — kommer därmed att stå på jämställd fot med varandra. Text och kontext är med detta synsätt delar av vad Lagerroth benämner ett ”betydelse-spelrum”,⁴⁶ de är komponenter i den ”värld” där läsarens meningsproduktion äger rum.

Sökandet efter en biografisk tolkningskontext kan och bör naturligtvis inte gälla för allt textstudium. Fruktharheten i att aktualisera just detta slags kontext kommer självfallet att variera allt efter vilket verk eller författarskap som studeras. Men då materialsituationen så tillåter finns det ingen anledning att avhålla sig från denna tolkningsmöjlighet. Vad det kommer an på är att, med Per Erik Ljungs ord, finna en mer ”avspänd hållning till frågan om det biografiska”.⁴⁷

Noter

1. Erik Hedén, *Strindberg. En ledtråd vid studiet av hans verk* (Stockholm 1926), s. 195 ff.
2. Martin Lamm, *August Strindberg*, 2:a rev. uppl. (Stockholm 1948), s. 146 ff. Göran Lindström riktar i ”Strindbergforskningen 1915—1962” i *Svensk litteraturtidskrift* årg. 25 (1962) skarp kritik mot bla. Hedéns och Lamms biografiska Strindbergs-tolkningar.
3. För en introduktion till detta forskningsfält se Elisabeth Freund, *The Return of the Reader. Reader-response Criticism* (London & New York 1987).
4. Roland Barthes, ”The Death of the Author” (1968), eng. övers. i *Modern Criticism and Theory. A Reader*, ed. David Lodge (London & New York 1988), s. 172.
5. Per Erik Ljung ”Vart tog författaren vägen? Efter nykritiken”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1991:1, s. 37. Se även Seán Burke, *The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Edinburgh 1992), s. 16.
6. Barthes, s. 168.
7. Ibid., s. 171.

8. *Who Comes after the Subject?*, ed. Eduardo Cadava, Peter Connor, Jean-Luc Nancy (London & New York 1991).
9. Michel Foucault, "What Is an Author?", *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. Josué V. Harari (Ithaca 1979), s. 143.
Den svenska översättningen av Foucaults artikel i *Modern Litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion* del 2, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (Lund 1991), s. 330—348, går tillbaka på Foucaults första version, publicerad 1969. Hararis engelska översättning utnyttjar däremot den väsentligt förändrade andra version av artikeln som hölls som en föreläsning. Se Burke, s. 187, not 42.
10. Foucault, s. 144 f.
11. Ibid., s. 148 f.
12. Ibid., s. 160.
13. Ibid., s. 159.
14. Johnny Kondrup, "Den psykologisk-ekstistentielle biografi i Danmark", *Den litterära biografien*, red. Magnus von Platen (Stockholm 1989), s. 66.
15. Johan Wrede, "Varför just biografiskt-psykologiskt? Till frågan om biografins relevans i litteraturforskningen", *Den litterära biografien*, red. Magnus von Platen (Stockholm 1989), s. 7.
16. Burke, s. 61.
17. Wrede, s. 14 f.
18. Ibid., s. 6.
19. Torben Kragh Grodal, "Biografi, psykoanalyse og fiktionsanalyse", *Historie. Tolkning. Tekst og Tekst. Tolkning. Historie*, red. Jørgen Dines Johansen (Odense 1990), s. 41. Se även s. 44.
20. Wrede, s. 7 f.
21. René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature* (1949), third ed. (Harmondsworth 1985), s. 79 f.
22. Wrede, s. 13.
23. Wrede, s. 13.
24. Lindström, s. 72.
25. Torsten Eklund, *Tjänstekvinnans son. En psykologisk Strindbergsstudie*, diss. (Stockholm 1948), s. 62.
26. Leon Edel, *Writing Lives. Principia Biografica* (New York/London 1984), s. 162 f.
27. Edel, s. 17.
28. Ibid., s. 150.
29. Ibid., s. 136.
30. Kondrup, s. 64.
31. Johnny Kondrup, *Livsværker. Studier i dansk litterær biografi* (Odense 1986), s. 29 ff.
32. För följande sammanfattning se Krag Grodal, s. 44 ff.
33. Roman Jakobson, "Vad är poesi?" (1933—34), sv. övers. i *Poetik och lingvistik*, red. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg (Stockholm 1974), s. 88.
34. Ibid., s. 85.
35. Ira Bruce Nadel, *Biography. Fiction, Fact and Form* (London 1984), s. 155 ff.

36. William H. Epstein, *Recognizing Biography* (Philadelphia 1987), s. 36 ff. Nyare biografiforskning — bl. a. Epsteins och Nadels här refererade verk — introduceras för svenska läsare av Inger Larsson i hennes båda artiklar ”Författarbiografin som forskningsobjekt” i *Den litterära biografen*, red. Magnus von Platen (Stockholm 1989), s. 79—88 och i ”Biografiforskning: poetik, politik eller panorama?” i *Nordica* 1989/6 (Odense 1989), s. 15—42.
37. Foucault, s. 143 f.
38. Ibid., s. 147.
39. Anders Ringbloms recension av Per Gunnar Evanders *En kärleksroman* i *SDS* 2.11.1971
40. Per Gunnar Evander, *Ängslans boningar* (Stockholm 1980), s. 207 f.
41. Torsten Pettersson, *Literary Interpretation. Current Models and a New Departure* (Åbo 1988), s. 74, 77, 81 f.
42. Pettersson, s. 86 f.
43. Ibid., s. 94.
44. Ulla-Britta Lagerroth, ”Litteraturen — en källa till kunskap. Några reflexioner om texten som värld, världen i texten och texten i världen”, *Människan i samspel. En vänbok till Arno Werner*, red. Benkt-Erik Benktson et al. (Lund 1990), s. 203 f. Se även Ulla-Britta Lagerroth, *Johannes Edfelt. En författarskapsbiografi* (Stockholm 1993), s. 22—31.
45. Epstein, s. 40.
46. Lagerroth, s. 204.
47. Ljung, s. 58.

Artikeln har publicerats i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1994.

Christina Holmgren
Richard Rorty — en revolutionär
common-sense-filosof

För den litteraturvetare som förrrat sig såpass i teoribildningen att hon börjat ställa sig frågorna ”vadan?”, ”varthän?”, och framför allt ”till vilken nytta?” är Richard Rorty en bekantskap som ger upphov till många lättnadens suckar. Förutsatt, alltså, att det är en mening med sin sysselsättning, och inte en högaktningfull inställning till ordkonsten, som man söker.

Rorty är nämligen så långt från en estetikens tillskyndare man kan komma — även om han själv inte skulle hålla med om den tolkningen. En presentation av Rortys teorier, så som han framlägger dem i *Consequences of Pragmatism* (1982) och *Contingency, Irony and Solidarity* (1989), och en belysning av deras filosofiska bas skulle kunna ha många infallsvinklar. Min är inte i första hand kritikerns; jag försöker läsa Rorty på hans egna villkor. Jag frågar alltså inte: ”Har Rorty rätt?”, ”Är detta sant?”, utan: ”Vad skulle det innebära att tillämpa Rortys synsätt?”

Nypragmatismen, som Rorty brukar inordnas under, reagerar mot en isolationistisk tendens inom litteraturvetenskapen, en tendens som sträcker sig från den tidiga strukturalismen och nykritiken. Inom nypragmatismen, liksom inom den nya feminismen och nyhistoricismen, söker man åter en direkt koppling mellan litteraturen och dess konkreta världsliga kontext, i stället för att begränsa de kontextuella resurserna till enbart de intertextuella i snäv bemärkelse. Detta gör dock emellanåt, vilket ska visa sig, att litteraturen används som medel för något annat, och inte uppmärksammas som artefakt *in its own right*.

Centralt för Rortys teori är sanningsbegreppet. Det är i anammandet av Peirces pragmatiska sanningsbegrepp som Rorty lägger grunden till vad han anser är, eller borde vara, litteraturvetarens eller litteraturkritikerns uppgift.

Pragmatism och sanningsteorier

I den filosofiska diskussionen om sanning brukar man skilja mellan tre nivåer: sanningar, sanning och den högsta sanningen. ”Sanningar” är de satser vi håller för sanna — vetenskapens område — och ”sanning” eller ”sanningens mening” analysen av vad (om något) som förenar dessa satser — filosofins område. ”Den högsta sanningen” kan sägas vara den teologiska/metafysiska spekulatationens område. Den högsta sanningen är den slutgiltiga, eviga, den som förklarar världens innersta essens. Man kan också säga att sanning i denna bemärkelse är sanning som *värde*.

Det är svåra distinktioner, eftersom de olika undersökningsområdena berör varandra och delvis flyter samman. Så hävdar givetvis en filosof som teoretiserar kring sanningsbegreppets eventuella essens att hans teori tillhör mängden sanningar, och att den har karaktären av slutgiltig sanning.

Den äldsta och mest omfattade sanningsteorin är *korrespondensteorin*. I sin mest generella form hävdar den att ett påstående är sant om det föreligger en överensstämmelse, eller korrespondens, mellan påståendets propositionella innehåll och faktiska förhållanden i världen.

Som metateori gör korrespondensteorin anspråk på att förklara meningen med begreppet ”sanning”. Den hävdar att det finns en gemensam egenskap hos alla de satser som är sanna. Denna egenskap är överensstämmelse med faktiska förhållanden. Korrespondensteoretikerna är alltså begreppsrealister med avseende på sanning.

Pragmatismen vänder sig mot denna idé. Man hävdar en icke-essentialism eller nominalism med avseende på sanning. Man förnekar inte att det finns satser vi kallar för sanna, men däremot att det finns något gemensamt hos dessa satser, någonting som skulle vara sanningens essens. Antingen för att man påstår att en sådan inte finns, eller för att man hävdar att den inte är tillgänglig, oavsett om den finns eller ej.

En omedelbar parallell kan dras till litteraturteoretiker i E. D. Hirschs tradition. Precis som dessa hävdar att det finns en enda och bestämbar mening i en text, hävdar korrespondensteoretikerna att det finns en enda och bestämbar sanningens mening. Och som senare textteoretiker menat att meningen skapas av tolkaren i större eller mindre samspel med texten, hävdar pragmatisterna att sanning är vad vi väljer att kalla sanning.

Pragmatismen har rötter hos Nietzsche, i hans tanke på att överge hela idén om att representera verkligheten genom språket, att finna en enda kontext för mänskligt liv. Nietzsche övergav däremot inte idén om att upptäcka orsakerna till att vi är vad vi är, att en individ skulle kunna spåra sina beteenden. Men det handlar inte om upptäckt, utan om skapande. Att söka sina orsaker är att skapa ett nytt språk, nya metaforer — och därigenom sig själv. Vilket vi får anledning att återkomma till.

Den egentliga pragmatiska sanningsteorins skapare, C. S. Peirce, definierade sanning i enlighet med *koherensteorin*.¹ Denna hävdar att en sats för att kunna kallas sann måste kunna inordnas i det system av trosföreställningar och satser som vi håller för sanna. (Korrespondens- och koherensteorierna är som synes inte varandra uteslutande; vetenskapen arbetar egentligen med en kombination av dem.)

Det är på denna grund Rorty bygger sitt resonemang. Om sanningen är ett ideal, ett mål som sökandet efter sanning strävar mot, om de satser vi håller för sanna måste vara inbördes motsägelsefria, och om vi samtidigt måste vara beredda att revidera alla de satser vi håller för sanna i ljuset av nya upptäckter — då blir sanningen just en utopi, något ouppnåeligt.

Det är därför, säger Rorty, inte speciellt meningsfullt att söka sanning i någon evig bemärkelse — det är väsentligare att bestämma sig för vilka värden man anser viktiga. På den punkten är det svårt att säga emot honom i en generell värdediskussion: om vi hävdar att mänskligt liv är ett värde i sig, eller att lycka är ett eftersträvansvärt tillstånd, spelar det mindre roll om detta är sant i någon evig bemärkelse än att vi väljer att värdera det.

Rorty delar in korrespondensteorins förespråkare i två grupper, platonister (som menar att en sann sats har sin motsvarighet, sin garant, i en för oss onåbar sfär, en metafysisk verklighet) och kantianer (som söker den korresponderande referenten i den empiriska verkligheten). Såväl platonister som kantianer blandar samman sanning, sanningens mening och den högsta sanningen, kan man säga om man tolkar Rorty i min terminologi. Man nöjer sig alltså inte med att man lyckats förklara en företeelse på ett användbart sätt — man hävdar dessutom att det är den slutliga Sanningen man upptäckt. Och detta, säger Rorty, är inte bara onödigt, det är direkt felaktigt.

Det finns mycket att säga om Rortys förenklingar av de teorier han profilerar sig mot. Men väsentligast för humanistiskt vidkommande är hans förklaring till att korrespondensteorin inte håller. Visserligen är hans tankar inte nya, men själva det faktum att han bekymrar sig om att argumentera logiskt — till skillnad från många andra spekulativa teoretiker — är intressant, liksom de slutsatser han drar.

Språk, sanning och vokabulär

Filosofin, säger Rorty, nådde sin höjdpunkt med Wittgenstein och Quine (dvs. de filosofer han stöder sig på!). Dessa avhypotaserade språket och såg det i stället som ett mänskligt *beteende*. Vi använder språket för att kunna hantera vår omgivning och tillvaro. Språket är alltså ett bland många redskap vi har till vårt förfogande för detta ändamål.

Språket som redskap är en bra metafor, menar Rorty, så länge man inte försöker lösgöra redskapet och studera det separat. Det skulle förutsätta att man kunde bryta sig ur språket och jämföra det med någonting annat, eller placera sig i en position där man är oberoende av språket. Detta, säger Rorty (som Derrida, som Wittgenstein) är omöjligt. Vi kan använda språket för att utveckla det, för att stärka det, men vi kan inte se språket-som-helhet i relation till något annat — vilket är vad dels korrespondensteoretikerna, dels hela den begreppsanalytiska traditionen försöker göra.

Rorty säger däremot inte, som den dekonstruktivistiska traditionen, att språket inte refererar. Han säger bara att det inte är meningsfullt att söka en identifierbar referent när man talar om begrepp som Sanning, Universum eller Kunskap.

Kort skulle man kunna sammanfatta hans ståndpunkt som följer:

1. Vi kan aldrig gå utanför språket och jämföra det med något annat, och därför är det meningslöst att definiera sanning som korrespondens, eftersom vi aldrig kan göra jämförelser med Verkligheten-I-Sig, utan bara med en annan bild, eller en annan beskrivning.

2. Sanning kan i och för sig vara en egenskap hos satser, men satser som har den egenskapen har inte inbördes någon gemensam essens som man kan säga något vettigt om.

3. Det finns alltså heller ingen metafysisk sanning, vare sig i betydelsen ”något alla sanna satser har gemensamt” eller ”en metaverklighet som kan förklara hela världen”.

Det dubbla arvet

Rortys sätt att läsa korrespondensteorin för sanning har ett dubbelt arv från den kontinentala och den analytiska filosofin. Dels från Derridas och dekonstruktivisternas tal om att allt är text (eller allt är språk), dels från analytiska filosofer som F. P. Strawson, vilka precis som Rorty hävdar att vad vi egentligen jämför i en korrespondens är lingvistiska entiteter. Fakta kommer vi aldrig åt — bara de lingvistiska entiteter vi representerar fakta med.

På ett sätt representerar Rorty något ovanligt inom filosofin (det är som filosof, och i grunden politisk/existentiell sådan, han i första hand bör betraktas). Den analytiska filosofin har sällan ifrågasatt grundvalarna för sin egen existens genom att gå i dialog med konkurrerande eller alternativa traditioner, men detta är precis vad Rorty gör. Han inte bara intresserar sig för och använder sig av den kontinentala filosofin och de dekonstruktivistiska teorierna — han ifrågasätter också den analytiska filosofins anspråk på att vara någon sorts privilegierad vokabulär.

Filosofin i den meningen bör avskaffas, säger han. Ungefär på samma sätt som religionen under hela medeltiden och fram till upplysningen, har filosofin under lång tid sett sig som ett monopolföretag för producerandet av sanning. Avskaffandet av filosofin skulle utplåna den existerande, men enligt Rorty tämligen godtyckliga, hierarkiseringen av olika discipliner utifrån vilka som antas ligga närmast sanningen.

Den nuvarande uppdelning som föreligger mellan den litterära kulturen med dess historiskt betingade och föränderliga vokabulär och den matematiska kulturen med dess eviga sanningar bör också försvinna, då man insett att det inte finns något sådant som eviga sanningar. Det finns bara olika vokabulär.

Om vi accepterar att det inte finns någon privilegierad vokabulär, något Naturens eller Verklighetens eget språk, att förvärva, så kan vi heller inte acceptera vetenskaplighet som ett privilegierat sökande efter sanningen. Vetenskapen bygger på tanken att det sker en konvergens mot sanningen,

en utveckling historiskt sett mot en sannare och sannare bild av den egentliga verklighetens innersta väsen. Detta, säger Rorty, är nonsens. Det finns bättre och sämre vokabulär som vi kan använda oss av för att förklara det vi upplever, men inget är sannare än något annat.

Pragmatism, relativism och litteraturteori

Vad innebär då detta för oss som litteraturvetare? Så här långt kommet — inte så mycket, såvida vi inte är på jakt efter Sanningen om en text, ett författarskap eller verkligheten. Men om det inte finns någon sanning att söka, kommer då inte den totala relativismen att råda?

Rorty själv ställer sig oförstående inför denna fråga. Vad han säger är i princip att det är omöjligt att vara relativist, därför är pragmatisterna inte relativister. Men inslag av en relativistisk karaktär finns ändå i hans teorier.

Rorty säger själv, i sin jämförelse mellan artonhundratalets metafysiska idealism och nittonhundratalets textualism, att textualisten nu varken söker författarens eller textens mening, utan "simply beats the text into a shape which will serve his own purpose. He does this by imposing a vocabulary [...] on the text which may have nothing to do with any vocabulary used in the text or by its author, and seeing what happens".²

Ett annat sätt att uttrycka samma sak är att om vi för det första gör oss av med idén att det finns en Sanning vi bör söka efter, och för det andra inser att varje idé om en metod förutsätter idén om en privilegierad vokabulär (vilken är en myt), skulle litteraturvetenskapen förvandlas till något radikalt annorlunda. Resultatet skulle bli en rad idiosynkratiska läsningar och kontextualiseringar, där den ena forskaren kanske skulle ha svårt att förstå den andra. Men är det inte redan något av den situationen vi har, fastän vi stöder oss på metoder som får oss att finna vissa (på förhand givna) tolkningsmönster i stället för att säga att det är våra egna idiosynkrasier som får oss att se de mönster vi ser?

Rorty hävdar konsekvent idiosynkrasiernas värde. Eftersom sökandet efter universalitet (sanning), strävan att transcendera det tillfälliga, är en ouppnåelig utopi, kan vi bara koncentrera oss på att skapa oss själva genom språket — i Nietzsches anda. Och för att kunna skapa sig själv så väl som möjligt bör man ha tillgång till så många alternativa vokabulärer som möjligt. Rorty talar om självskapandets värde i litteraturen, men i och med att

han gjort rent hus med sanning och vetenskap är den hierarkisering och genreindelning vi känner också avskaffad. Allt är litteratur — inte minst den litteraturkriticistiska verksamheten. (Jag använder termen kritik direkt övertagen från engelskan, för att täcka såväl kritik som vetenskap och essäistik.)

Den litterära kritiken har utvecklats till denna punkt, säger Rorty, från att ha varit en filologisk, textkritisk och utläggande vetenskap som sysslat med en relativt begränsad mängd skönlitterära texter till att även omfatta de texter varifrån kritikern hämtat sin vokabulär. Det kan röra sig om en religiös, en filosofisk eller en politisk vokabulär. Även dessa texter räknas småningom till litteraturen, och verksamheten utvecklas till att bli mer en *kultur*-kritik än en *litteratur*-kritik. Litteraturbegreppet har alltså vidgats så att man med en lätt travesti skulle kunna säga att det inte finns något utanför litteraturen.

Alternativa vokabulärer

Dekonstruktivisterna har ibland anklagats för att vara amoraliska esteticister, eller i alla fall moraliska relativister. En relativism vad gäller Rortys moraliska idéer går inte att bortse från, men han är samtidigt ute med i högsta grad moralhøjande ambitioner. Inte minst hans litteraturkritik är en verkligt socialt och moraliskt ansvarsfull sysselsättning.

Rorty menar att varje människa håller sig med en ”final vokabulär”, dvs. alternativa vokabulärer för att förklara och försvara våra levnadssätt, trosföreställningar och handlingar. ”Finala” kallar han dem för att de inte kan förklaras utan att man hamnar i cirkelresonemang. I stället för att låta sig övertygas av färdigstöpta ideologier/religioner bör varje människa själv skapa sin ”finala vokabulär” — och hon bör göra det om och om igen, ständigt revidera den.

Varje text uttrycker eller skapar en final vokabulär vilken läsaren kan ta del av, sätta i relation till sin egen, och — kanske — revidera. Eftersom litteraturkritikern läst många texter är hans/hennes uppgift att hjälpa till med att förse resten av mänskligheten med alternativa finala vokabulärer.

Dagens stora litteraturvetare — som dekonstruktivisterna — ägnar inte möda åt att försöka förklara den sanna meningen i böcker, eller åt att värdera deras litterära tillgångar. Vad de gör är att placera texter i nya kontexter,

göra nya — ofta överraskande eller motsägelsefulla — sammanställningar som får läsaren att se såväl det gamla som det nya ur ett nytt perspektiv. Samtidigt som objektet förändras, förändras perspektivet; läsaren förändrar sin egen moraliska identitet genom att revidera sin finala vokabulär. För att citera Derrida: förhållandet till den andra — i det här fallet litteraturen — ska präglas av uppfinnande, inte av behärsande.

Litteraturkritikerns uppgift blir att *kontextualisera* i dekonstruktionens efterföljd. Inte i första hand för att belysa texterna, utan för att säga något nytt. Litterär kritik får alltså en bredare moralisk uppgift: vi ska genom laddade kontextualiseringar av existerande texter erbjuda människor alternativa finala vokabulärer som de kan skapa sina självbilder utifrån.

I linje med idén att filosofin (eller vetenskapen) inte är någon privilegierad vokabulär i sanningens tjänst har Rorty avskaffat också de traditionella genregränserna. Som dekonstruktivisterna ser han filosofin som litteratur. Men han inför nya genregränser, pragmatiska sådana, byggda på vad texterna kan användas till.

En grovindelning — som alltså skär över de disciplingränser vi normalt använder oss av — går mellan de böcker som ger nya impulser till handling och böcker som bara erbjuder avkoppling. De förra menar att man måste förändra sitt liv. De senare ställer inte den frågan; de erbjuder en verklighetsflykt till en värld där inga utmaningar finns. Den relevanta frågan att ställa är alltså enbart: "Vilken uppgift har den här boken?"

Rorty demonstrerar sin gränsdragning med extremfall ur de båda grupperna, men frågan är hur användbar distinktionen är i gråzonen där emellan. Var skulle man till exempel i en patriarkaliskt styrd diskurs placera Jackie Collins handlingskraftiga kvinnor i lyxmiljö?

Den första gruppen är, föga överraskande, den som intresserar Rorty. Den delas in i böcker som hjälper oss bli autonoma och böcker som hjälper oss bli mindre grymma. Först måste man skilja de böcker som kan bedömas utifrån kända kriterier (som använder en känd vokabulär) från dem som inte kan det (de böcker som syftar till att etablera en ny vokabulär). Sedan delas den nyskapande gruppen in i böcker som söker utarbета en privat respektive en allmän final vokabulär. En privat vokabulär hjälper en i ens enskilda liv, en allmän hjälper en i relationen till andra. Omfattar man

en metafysisk ideologi, som exempelvis kristendomen, kommer vokabulärerna att sammanfalla.

Bruksvärde och estetiskt värde

Då Rorty förkastar all metafysisk sanning och därmed alla fasta värden godkänner han ingen plikt- eller sinnelagsetik, men en annan typ av normativ etik är egentligen själva utgångspunkten för hans tankar: effektetiken.

Litteraturläsningen går ut på inte bara att söka vidare bland möjliga vokabulärer för att finna den som bäst skapar ens själv. Det handlar också om att reducera grymheten i världen, genom att inse dels hur sociala regler och social praktik verkar, dels vilka effekter ens eget handlande (däribland självskapande) får. Vilka värden som bör prioriteras anser Rorty måste avgöras av den offentliga diskussionen, dock prioriterar han reducerandet av grymheten.

Men om den offentliga diskussionen väljer att prioritera något annat, till exempel utplånandet av alla andra levnadsformer eller kulturer? Det gör den inte, säger Rorty, inte om alla åsikter får komma till tals.

Vad händer då med litteraturens estetiska dimension?

Rortys syn på värden är densamma även på det estetiska området. Hans värdering av litteratur har enbart att göra med användbarhet. Bedömningen av litteratur skiljer sig inte från bedömningen av andra verktyg: målet är en förändring av människans moraliska karaktär. Konsten får ett instrumentellt värde: som väg att nå vissa uppsatta mål.

Rorty diskuterar estetik kontra moral utifrån Kants idé att vi har ett moraliskt och ett estetiskt sinne med vilka vi uppfattar respektive kvalitet. Många estetiker både före och efter Kant har hävdat att vi inte behöver skilja på olika sinnen för att uppfatta olika kvaliteter. Man behöver alltså inte nödvändigtvis omfatta Kants teori för att kunna skilja estetiska från moraliska värden — man kan till exempel göra det genom att placera det estetiska/moraliska värdet hos *objektet* eller hos den *upplevelse* det ger i stället för att göra det till en fullständigt subjektiv kvalitet.

Utifrån förkastandet av Kant förkastar Rorty dock hela distinktionen mellan estetiska och moraliska värden. Han utgår alltså inte från objektet, litteraturen, inte heller från den upplevelse objektet ger, utan lägger tyngdpunkten på vilka effekter läsningen ger, vad vi gör med upplevelserna — i

tanke eller handling. I första hand ser det alltså ut som om han pläderar för en sorts propagandakonst, om det än är ytterst tveksamt vad denna skulle propagera för.

Då Rorty trots allt talar om värden hävdar han en ståndpunkt som kan kallas naivt värdesubjektivistisk: var och en har sin smak när det gäller värdefrågor, och ingen åsikt är bättre eller mer rätt än någon annan. När vi talar om värden talar vi alltså enbart om våra åsikter om ett objekt — ett konstverk eller en handling. Men det är en naiv värdesubjektivism som anpassas efter den grundläggande rortyska tanken på människan som en social varelse. Resultatet blir en kvantitativ subjektivism: det den (demokratiska) offentliga diskussionen väljer att värdera är det vi bör värdera.

Det handlar fortfarande om en naiv ståndpunkt, eftersom företrädarna för olika åsikter bara kan försvara dem genom att hänvisa till sin finala vokabulär, och dessa är i sig omöjliga att argumentera för utan att gå i cirklar.

Det verkar som om Rorty fruktar att en estetisk värdering skulle skymma det ”väsentliga”. Så behöver det nu inte vara. Man skulle dock kunna hävda något liknande utifrån en annan synvinkel. Göran Sörbom menar att det estetiska värdeomdömet är en väg att skapa kontakt, en sorts slagruta för att finna gemenskaper mellan individer och grupper av individer.³ Detta skulle kunna vara ett annat sätt att säga att konst ger alternativa finala vokabulärer, och att vi söker oss till sociala gemenskaper vilkas finala vokabulär på ett eller annat sätt lockar oss eller överensstämmer med vår egen.

Problemet för Rorty kan i och för sig ligga på ett annat plan: gör han rent hus med genregränserna kan han få problem med estetiska värden då en argumenterande (säg filosofisk) och beskrivande (säg skönlitterär) text inte har samma förhållande till det estetiska. De exempel Rorty tar på det traditionellt skönlitterära området handlar också uteslutande om prosa — lyrik talar han mycket tyst om.

Den revolutionäre common-sense-filosofen

En pragmatism av äldre märke får ställa frågorna om Rortys teori: hur produktiv är den? hur fruktbar?

Rortys svar är intresseväckande för att det är en motfråga. Vad ska vi, som litteraturvetare, producera? Vad är ”fruktbarhet”? Hur mäter vi den? Och, i sista hand: vad är det vi vill åstadkomma med vår verksamhet?

Precis som han ifrågasätter den analytisk-filosofiska tradition han kommer ifrån, ifrågasätter han litteraturvetenskapens verksamhet — och detta från ett perspektiv som både påminner om och skiljer sig från det dekonstruktivistiska projektet.

Hos Derrida finns en tydlig vilja till samhällelig förändring. Hans teori är inte i första hand en textteori, utan en vision om att förändra världen genom att förändra språket och begreppen. Mycket av den poststrukturalistiska teoribildningen i Frankrike går på samma linje — företrädarna kommer till dekonstruktionen från en klar politisk vänsterposition. Dekonstruktionen är ett revolutionärt projekt, inte bara inom textteorin.

Rortys teori förutsätter en annan ideologi, en liberal sådan. Hans projekt är lika utopiskt som dekonstruktivisternas, medan hans textteori på samma gång är revolutionär och reaktionär. I botten ligger egentligen en common-sense-tanke: man läser böcker för att få andra människors ord för deras syn på vad det innebär att leva och vara människa. En väldigt grundläggande, närmast för-vetenskaplig tanke. Eller *efter*-vetenskaplig?

Den funktion Rorty tillskriver litteraturkritiken pekar på en väsentlig men under senare tid marginaliserad egenskap hos litteraturen — den att kunna påverka inte bara människors sätt att se på verkligheten, utan också deras sätt att leva. Samtidigt har jag svårt att se hur litteraturkritiken skulle kunna behålla sin integritet i hans utopi.

När värdena bestäms av den offentliga diskussionen, när inga fasta värden finns (utom möjligen att begränsa "grymheten" i världen), kan litteraturvetenskapen lätt hamna i beroendeställning gentemot den förhärskande ideologin.

Rorty gör dels rent hus med en äldre genreindelning, dels skapar han en ny. Han ger dels kritikern total frihet, dels gör han en klart formulerad målbeskrivning för honom, och lägger ett moraliskt ansvar på honom. Kritikerns uppdrag är i grunden språkligt-moraliskt.

Rortys utopiska litteraturkritik förutsätter ett utopiskt samhälle — en liberal demokrati — och kan fungera optimalt enbart under ideala förutsättningar. Han döljer skickligt att det skrivna ordet för honom generellt har en instrumentell karaktär genom att tala inte om moraliskt budskap utan om "finala vokabulärer" — att acceptera, inspireras av, eller förkasta. Därigenom kan han också betona språkets vikt utan att förfalla till vare sig språk-

mysticism eller amoralism. Han talar heller inte om hur vi upplever texterna utan om vad de kan användas till — på klassiskt pragmatistiskt maner.

Det är ett moraliskt uppdrag Rorty är ute på, och för att kunna bli hans följeslagare behöver man något mer än övertygelsen att detta är fruktbart: man behöver en grundmurad tro på människans inneboende förnuft, denna egenskap som alltsedan upplysningen först satte sin tilltro till den om och om igen har visat sig uppvisa betydande brister. Skall Rortys utopi fungera krävs också att den totala mänskligheten går in i hans tänkande och gör rent hus med metafysiska ideologier, allt ifrån religioner till politiska övertygelser.

Det är förvisso en hedervärd föresats, och som litteraturvetare skulle man i Rortys Utopia inta en hedersplats. Men vart tar egentligen litteraturen vägen? Vart den estetiska dimension som trots allt står för textens litteraritet?

I hans ögon har litteraturen ett fullständigt instrumentellt värde, baserat på vilka tankar/handlingar den kan tänkas föda. Rorty söker en samhällelig förändring genom litteraturen, som biografikern kan söka en biografi genom den skönlitterära texten. Att gå genom litteraturen på väg mot något annat, att använda litteraturen som medel och bortse från dess status som estetiskt objekt — vad leder det till? Är det inte trots allt så att även den mest elaborerade propaganda måste ges en tilltalande form för att överhuvudtaget uppmärksammas? Jag har lika svårt att dela Rortys syn på estetik som hans syn på mänskligt förnuft — och om jag i det senare fallet bara milt kan önska att det vore så väl som han vill, kan jag i det första bara hävda att han har grundläggande fel.

Till sist, en pragmatisk fundering.

Att en ahistorisk teori förr eller senare kommer att kullkastas gör den visserligen ”mindre sann” — men gör det den verkligen mindre användbar, inom den diskurs den skapats i? Och om vi nu accepterar Rortys analys av sanning som ett tomt begrepp — då kan det väl inte spela någon roll vilken teori vi använder oss av, så länge vi är medvetna om att det inte är eviga sanningar vi upptäcker, utan bara förklaringsmodeller vi skapar?

Frågan jag inte ställer är, av uppenbara skäl, vilken sanningshalt Rorty tillskriver sina egna teorier.

Noter

1. C. S. Peirce, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, vol V.
 2. Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism* (London 1982), s. 151.
 3. Göran Sörbom, *Konst, värde, värdegemenskap* (Uppsala 1974).
- * Övrig litteratur som utnyttjats: Michael Dummett, "Truth", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 1958—59, vol LIX; Stanley Fish, *Doing what comes naturally* (Durham 1989); Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity* (New York 1989); Carl G. Vaught, *Metaphor, Analogy and the Nature of Truth*; Scott Soames, "What is a theory of truth?", *The Journal of Philosophy*, Vol LXXXI, nr 8, August 1984.

Anders Mortensen
Richard Rorty — en komprometterande
bundsförvant?

Christopher Norris framstår med sitt tiotal böcker och otaliga artiklar om Jacques Derrida, Paul de Man och ”deconstruction” som dekonstruktionens ledande och mest skarpsinnige kommentator, även vid en jämförelse med uppburna introduktörer som Jonathan Culler och Vincent B. Leitch. Han har också påtagit sig rollen som dess försvarare mot angrepp från skilda håll. Hans kritiska verksamhet har också ett mål som påminner om kätardomstolens: ”rescue deconstruction [...] from the various forms of misunderstanding that would blunt its genuinely critical edge”.¹ Att reda ut missförstånd handlar här emellertid inte bara om att bemöta fientliga angrepp utan också om att rensa leden från komprometterande allierade, alltså välvilliga men oförstående bundsförvanter som kan vara mer till skada än till gagn.

En som uppenbarligen ligger högt upp på Norris’ lista över farliga kätare är Richard Rorty, som enligt Norris ”reads Derrida as a useful ally in his own neopragmatist campaign”.² Enligt Norris bygger detta närmande på självbedräglig ”misreading” av Derrida och dekonstruktionen. Norris har goda skäl att göra upp med den vulgärbild han ser hos Rorty, eftersom den ligger nära den uppfattning som dekonstruktionens fiender har bildat sig. Enligt Norris är det som Rorty tycker sig finna ”congenial in Derrida [...] exactly what offends a mainstream practitioner like Searle”.³ Eftersom Rorty är en inflytelserik tänkare finns det också en fara att dekonstruktionens kritiker genom hans Derridatolkningar får vatten på sin kvarn, inte minst sedan han omfattar sin franske kollega med sådan välvilja. Jürgen Habermas’ *The Philosophical Discourse of Modernity* (1987) tycks bekräfta en sådan misstanke; i sin uppgörelse med boken konstaterar Norris att Habermas’ Derridakritik går i Rortys fotspår.⁴

Christopher Norris har under senare år hävdat en dekonstruktionens historieskrivning som går ut på att några av de riktningar som brukar knytas

samman med Jacques Derridas ståndpunkter, nämligen postmodernismen (med namn som Jean-François Lyotard och Jean Baudrillard) och nypragmatismen (i Rortys och Stanley Fishs tappning), bör räknas såsom *en* linje i efterkrigstidens intellektuella historia, på grundläggande punkter annorlunda än dekonstruktionen och därför skild från denna. Den bok av Norris vi känner som *What's Wrong with Postmodernism* (1990) hade i förhandsreklamen en titel med mer tydlig adress: "Against postmodernism". Detta kunde verka förbryllande för den som, likt mig, då ännu inte iakttagit den skarpa gränsdragning Norris för närvarande är i färd med att genomföra mellan dekonstruktivt och postmodernistiskt tänkande. Boken utgör en kulmen på Norris' tidigare ansatser att bygga en vattendelare mellan dessa riktningar som annars enligt en allmänt utbredd uppfattning är oupplösligt förenade.

Det hela handlar om att Norris inte bara vill frälsa dekonstruktionen från missuppfattningar utan också rädda den åt *filosofin*. Enligt hans historieskrivning fullföljer Derrida den kritiska och ständigt omprövande traditionen från Kant och intar härvid en central position inom den samtida filosofin. Med utgångspunkt i denna traditionsangivelse identifierar sedan Norris de postmoderna och pragmatistiska tänkare som enligt hans mening inte skriver in sig i den kantianska traditionen och sorterar ut dem ur Derridas sfär. De som inte betonar Derridas samhörighet med den filosofiska traditionen åker samma väg eller befinns vara exponenter för föråldrade ståndpunkter inom denna tradition.

Rorty blir även i detta sammanhang en källa till förargelse, eftersom hans filosofihistoriografiska beskrivning insätter Derrida i ett helt annorlunda traditionssammanhang, som dels är antikantianskt, dels är "post-philosophic".

*

Jag kommer i det följande att diskutera oförenligheten i dessa hållningar, men också försöka vidga diskussionen om varför Norris ägnar sådan energi åt att avvisa och nedvärdera Rorty. Jag tror inte problemet låter sig begränsas till att Norris försöker försvara dekonstruktionen mot den inflytelserika vulgärbild han ser Rorty sprida, det handlar heller inte bara om att Rorty har åstadkommit en historieskrivning som konkurrerar med och därför kan

undergräva trovärdigheten hos Norris. En aspekt av aversionerna — som bara framskymtar hos Norris — är att Rorty i själva verket betraktar Derrida som en mindre djärv bundsförvant som inte fullt ut dragit konsekvenserna av sina insikter, vilka till råga på allt går tillbaka på deras gemensamma, pragmatistiskt inriktade föregångare — som Rorty föredrar. En annan möjlighet är att Rorty lyckas identifiera drag i dekonstruktionen som *de facto* finns där och som skulle komplicera Norris' historieskrivning.

En avgörande fråga är naturligtvis om Norris har läst Rorty rätt. Hur långt ifrån varandra står egentligen deras tolkningar av Derrida — är de oförenliga, och i så fall i vilka avseenden? Dessa frågeställningar går tillbaka på problem som jag här lämnar därhän, delvis av skäl som skall framgå: var står *egentligen* Derrida — vem läser *honom* mest korrekt? Och vilken beskrivning av filosofins historia har mest som talar för sig?

Det blir till att nöja sig med många frågor och betydligt färre svar.

*

Richard Rortys projekt har alltsedan *Philosophy and the Mirror of Nature* (1980) varit att identifiera och undergräva de oreflekterat givna förutsättningar som finns inbyggda i de olika filosofiska diskurserna — eller "vocabularies", som Rorty säger — och därigenom genomskåda giltigheten hos den uppsättning av "filosofiska problem" som under filosofins historia kommit att hypostaseras som de evigt givna, hierarkiskt överordnade uppgifterna. Ytterst gäller det att radera den filosofiska vokabulärens privilegierade ställning gentemot andra discipliner och demonstrera hur även filosofins skenbart tidlösa, kontextfria argumentation är bunden till situation, tradition och sin egen oredovisade metafysik. Rorty är emellertid nog med att visa att han själv inte ersätter filosofins orättfärdigt privilegierade diskurs med en ny, hierarkiskt överordnad vokabulär; pragmatistens insikt är att varje nytt system kommer att vara präglad av sina oöverblickbara förutsättningar i tid och rum. Den som ändå, av goda skäl, skapar en ny beskrivningsmodell måste vara medveten om att han bara sjösatt en ny metaforik. Går den att *använda* för sitt syfte betyder det inte att den är mer sann än andra — den är just bara mer användbar.

När Rorty genomförde sin radikala attack på den filosofiska traditionens anspråk på suveränitet, empiri och kontextlöshet i *Philosophy and the Mir-*

ror of Nature betraktades han av den intellektuella menigheten som en analytisk filosof, och åtnjöt fortfarande åtskilligt anseende inom det filosofiska etablissemangen.⁵ Det är inom den disciplin han kritiserar som han har förvärvat sin skolning och sina metoder. Hans senare utveckling präglas av ett målmedvetet avståndstagande och fjärmande från den tradition som är hans naturliga utgångspunkt. Även om han numera betraktas med betydande misstänksamhet av sina forna kolleger är det ändå på sin plats att fråga hurvida hans utveckling fortfarande äger rum inom den filosofiska traditionens ramar. Tillhör den filosofiska traditionens vedersakare själva filosofin?

Rortys position ligger naturligtvis nära den äldre Wittgensteins: språket är ett verktyg, ett medel, snarare än en spegel av världen. Med denna insikt blir det inte längre angeläget att försöka formulera "necessary conditions of the possibility of linguistic representation".⁶ Det är fråga om en pragmatistisk attityd som säger att den klassiska filosofins tudelning mellan att representera världen och verka i den måste upplösas. Den inbegriper även Nietzsches tanke på att filosofins — och språkets — underst liggande byggstenar är metaforer, bilder, och måste behandlas som sådana. Rortys kritiska uppgörelse med filosofins kanoniska texter innebär emellertid inte bara att deras oredovisade metafysik avtäcks genom begreppsanalys utan också att deras kontextbundenhet demonstreras med historisk, nominalistisk medvetenhet; de olika försöken att lösa de hypostaserade filosofiska problemen hör hemma i bestämda situationer i den filosofiska traditionens historia.

Jämför man *Philosophy and the Mirror of Nature* med Rortys senaste bok, *Contingency, Irony, and Solidarity*, finner man att linjerna är desamma men att perspektiven vidgats. Rortys utveckling från den analytiska filosof som inifrån dekonstruerar den analytiska filosofin till den tänkare som diskuterar frågor om privat självförverkligande och social solidaritet är en väg som går från inominstitutionell uppgörelse till liberal etik, kulturkritik och handlingsfilosofi. I den nya bokens större — kanske alltför stora — ideologiska sammanhang blir det än mer uppenbart varför Rorty under hela sin karriär betonat behovet av att ständigt utöka antalet "redescriptions". Dessa bör — fortfarande — användas som redskap och inte betraktas som överlägsna i sin förmåga att gripa *essensen* — eftersom någon sådan inte finns.

Den retoriska huvudfråga Rorty ställer är följande: går det att förena olika filosofers, tänkares och författares utsagor om privat självförverkligande och mänsklig solidaritet till *en* teori, en koherent vokabulär? Svaret blir som väntat nej. De olika vokabulärerna är inkommensurabla, men man kan låta dem förbli olika och i stället använda dem, utan att för den skull tro att dess grundläggande värden och önskningar refererar till något ännu odefinierat, gemensamt system bortom tid och rum. Den pragmatistiske liberalen är dock övertygad om att det värsta som finns är grymhet, och han bör i linje med denna moraliska instinkt hoppas och försöka verka för att lidande, förödmjukelse och grymhet skall minska. Därför tycks somliga diskurser mer användbara än andra. Litteraturen har lyckats uppenbara det svårförenliga behovet av privat självförverkligande och mänsklig solidaritet, medan filosofin i dessa sammanhang har misskrediterat sig genom att på olika sätt stipulera oöverstiglig motsättning mellan insikt och handling. Så länge filosofin privilegierar denna egna, förlamande vokabulär, bör filosoferna, som Rorty framkastat i ett annat sammanhang, ”try to work ourselves out of our jobs by conscientiously blurring the literature-philosophy distinction”.⁷

*

I sin essä ”Philosophy as a Kind of Writing” anför Rorty Derridas tankegång att allt, även filosofin, är ett sätt att skriva, alltså en vokabulär med försanthållna förutsättningar inbyggda i själva systemet, vilket kontextualiserar — och därmed begränsar — utsagornas giltighet. Det är bara det att filosofin är omedveten om eller försöker dölja sin *stil*, sin kontextbundenhet och att den vilar på sin metaforiks lösan sand: ”Kantian philosophy, on Derrida’s view, is a kind of writing which would like not to be a kind of writing.”⁸

Rortys uppskattning av Derridas tes om filosofins skriftlighet hänger samman med Rortys syn på litteraturteorin som en gren av filosofin och vice versa; han har vid något tillfälle också beskrivit filosofin som en litterär genre, uppfunnen av Platon.⁹ Den ståndpunkt han intar — och som han också ser hos Derrida — är att det inte föreligger några grundläggande ontologiska skillnader mellan olika textgenrer vad beträffar deras beroende av metaforer, tradition, kontext och stil; det som skiljer är vilka uppgifter

och anspråk som finns inskrivna i vokabulärerna och genrernas olika institutionella förankring. Vi bör därför dels upphöra med att betrakta filosofin som något ontologiskt avgränsat, dels förkasta dess anspråk på att utgöra epistemologisk grund för allt vetande.

Norris hävdar emellertid att Derridas arbeten inte sanktionerar den upplösning av distinktionen mellan filosofi och litteratur som Rorty vill läsa ut ur dem. Norris sammanfattar den önsketänkande missuppfattning som pragmatister av Rortys slag gör sig skyldiga till på följande vis; de "approve of Derrida precisely *because* he seems to reject that idea of 'philosophy' as a discourse with its own special truth-seeking rigor".¹⁰ Och så ser Derrida inte alls på saken, menar Norris, utan tvärtom.

Vid närmare betraktande visar sig detta uttalande vara mångtydigt både vad beträffar Rortys syn på Derrida och Derridas och Rortys syn på den filosofiska diskursen. Det handlar om tre olika saker: 1. den filosofiska diskursen så som den själv betraktar sig, med den självförståelse och de anspråk som finns inskrivna häri, 2. filosofin betraktad utifrån, såsom befintlig historisk diskurs med oreflekterade motsägelser och begränsningar, och 3. filosofin som den *borde* vara, med den kontextuellt-pragmatistiska självmedvetenhet den borde ha och dra konsekvenserna av. Som jag förstår det hela är Rorty och Derrida överens i synen på den filosofiska diskursen som "a kind of writing" och att stora delar av den filosofiska traditionen *enligt sin egen självförståelse* arbetar med en "special truth-seeking rigor". Utifrån Derridas och Rortys perspektiv kan sanningsanspråken och rigorösa metoden emellertid visas vara befäst med sprickor. Dessa sprickor undergräver diskursens anspråk på privilegierad ställning gentemot andra diskurser.

Båda är ute efter att identifiera dessa sprickor. Båda arbetar rigoröst, dvs. noggrant, konsekvent och skarpsinnigt. Ingen av dem ger eftertryck åt sina ståndpunkter med hjälp av konventionella sanningsanspråk. Men naturligtvis hävdar de giltigheten hos sin verksamhet.

Norris' argumentation banaliserar alltså Rortys ståndpunkt. I "Habermas on Derrida", som bör vara skriven efter den nyss citerade artikeln, är han emellertid medveten om att han inte kommer åt Rorty på den vägen. Här beskrivs Habermas och Rortys uppfattning av dekonstruktionen som

a species of literary-critical activity, an attempt to colonize philosophy by leveling the genredistinction between these disciplines. Now of course this corresponds to one major premise of Derrida's thought: namely, his insistence that philosophy is indeed a certain "kind of writing", a discourse which none the less strives to cover up its rhetorical tracks by aspiring to an order of pure, unmediated, self present truth.¹¹

Det som emellertid var hans huvudsakliga argument mot Rorty redan i den tidigare artikeln förs nu fram med polemisk brio. Den avgörande skiljelinjen mellan Norris och Rorty/Habermas blir frågan huruvida Derrida *överger* filosofins problem, ställer sig utanför den filosofiska traditionen: vad Rorty och Habermas bortser från, menar Norris, är att Derrida även i texter som till synes ligger i linje med deras Derridabild "continues to engage with philosophical problems"; "we would be wrong to suppose — as Rorty does — that Derrida has gone over from one way of writing to the other, renouncing 'philosophy' and its self-deluded claims for the sake of a henceforth uninhibited devotion to literature".¹²

Hur kommer det sig att Norris och Rorty intar två till synes diametralt olika ståndpunkter i frågan om Derridas traditionstillhörighet — skall han räknas som filosof eller inte? Norris formulerar konflikten enligt följande:

Commentators on deconstruction are divided very roughly into two main camps: those (like Rodolphe Gasché) who read Derrida's work as a radical continuation of certain Kantian themes, and those (like Richard Rorty) who praise Derrida for having put out such deluded "enlightenment" notions behind him and arrived at a postmodern-pragmatic stance relieved of all surplus metaphysical baggage.¹³

Att Norris och Rorty tycks bedöma Derrida fundamentalt olika har — som i de flesta sådana fall — att göra med hur de definierar diskussionens avgörande begrepp: filosofi och tradition — och därmed Derridas traditionstillhörighet. Enligt Rorty skriver Derrida in sig i en linje som står i opposition till Kant, enligt Gasché och Norris — som för sin ståndpunkt i en annan artikel också åberopar Irene Harvey¹⁴ — för Derrida den kantianska traditionen vidare. Vem har fel, eller kan båda ha rätt?

Rorty urskiljer i flera artiklar, bl. a. "Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism",¹⁵ två parallellt verksamma filosofiska traditioner: en som utgår från Kant och vars uppgift är att identifiera de eviga ting som korresponderar med begrepp som sanning, skönhet och godhet, och en med Hegel som portalfigur, där dessa begrepp ses som kulturella ar-

tefakter, vilkas beskaffenhet vi ständigt måste omformulera eftersom de just är en produkt av den ständigt pågående filosofiska diskussionen. Rortys uppfattning om diskussionens mekanismer formuleras i anknytning till Harold Blooms principer: varje utsaga är primärt en revision av den föregående utsagan, som i sin tur är en revision av den föregående etc. Derrida tillhör enligt Rorty denna andra, dialektiska tradition, för vilken "there are no problems — save perhaps the existence of the Kantians".¹⁶

Någon motsvarighet till de konkurrerande traditioner som Rorty urskiljer i sin historieskrivning återfinns inte i Norris' filosofihistoriografiska modell; för honom tenderar genre och tradition att sammanfalla. Att tillhöra filosofins tradition är det samma som att argumentera med den, vare sig detta innebär att man försöker plädera för smärre justeringar av dess ståndpunkter eller negerar dem. Norris sätter så in sitt eget traditionsbegrepp när han granskar Rortys uppfattning om Derrida som antikantian; det räcker då med att visa att Derrida faktiskt befinner sig i diskussion med den kantianska traditionen och dess problem för att avvisa Rortys påstående.

Norris skjuter alltså över målet. Rorty skulle naturligtvis aldrig försöka hävda någonting så befängt som att Derrida upphört att intressera sig för texter inom den filosofiska traditionen — det räcker ju här med att kunna läsa innantill i registren till Derridas verk. Att disputerar med den kantianska traditionen och med stor hängivenhet debattera dess klassiska problem är ju också vad Rorty själv ägnar sig åt; enligt Norris' sätt att argumentera kommer även Rorty att tillhöra Kants efterföljare. Vad Rorty hävdar är att Derrida — liksom andra "postfilosofer" — intar positioner som är så fundamentalt olika det kantianska projektets att det är nödvändigt att beskriva honom som antikantian, med den antikantianska, hegelska linjen som traditionstillhörighet.

Norris och Rorty talar alltså förbi varandra. Det handlar helt visst om olika definitioner och gränsdragningar, och mest av allt om att dra Derrida på rätt sida om den gräns man själv definierar i enlighet med sina önsningar. Därmed inte sagt att kontrahenterna skulle göra så med lika stor rätt.

*

Det finns emellertid en kärna i konflikten mellan Rorty och Norris som inte låter sig reduceras till spörsmål om olika språkbruk och olika historieskrivning. Dels gäller det Rortys kritik av Derrida, att denne inte fullt ut dragit konsekvenserna av sina negativa insikter om den filosofiska diskursens begränsningar. Denna fråga — som ligger i linje med Norris' invändningar mot Rorty — återkommer jag snart till. Dels gäller det Rortys tanke att man bör räkna med en konkurrerande tradition inom den filosofiska genren när avgörande förutsättningar för "filosofi" har övergivits; detta förutsätter att denna gräns låter sig definieras på ett rimligt sätt.

Att Rorty har problem med denna gränsdragning framgår i artikeln "Deconstruction and Circumvention",¹⁷ där svårigheterna att likställa (kantiansk) filosofi med "sanningsdrömmen" — alltså tron att de nödvändiga förutsättningarna för möjligheten av språklig representation låter sig fastställas — kommer i öppen dager. I en replik till denna artikel visar Henry Staten mycket övertygande att Rortys historieskrivning bygger på en svävande och motsägelsefull utläggning av såväl Kant och olika sanningsteorier som Derridas dekonstruktiva projekt.¹⁸ Det som de flesta av oss kallar filosofi har under mycket lång tid befunnit sig en god bit in på de marker som Rorty kallar postfilosofiska. Frågan om definitionen av sanning är i själva verket betydligt mer komplicerad redan hos Rortys stora skurk, Kant.

*

Pragmatisters attityd till begreppet "sanning" är naturligtvis alltid problematiskt. Den som monterar ner språkets referens till världen till en fråga om olika språklig praktik måste också ställa sig frågan hur hans egna utsagor skall uppfattas. Rortys egen väg till en någorlunda hållbar position har heller inte varit bekymmersfri, vilket framgår av Hilary Putnams analys:

In *Philosophy and the Mirror of Nature*, Rorty misspoke himself on the subject of truth (as he later admitted). Unnecessarily from the point of view of the position he wishes to defend, he wrote as if truth just *is* intersubjective acceptability in a culture (the agreement of one's "cultural peers"). In his Introduction to *Consequences of Pragmatism* he makes an important revision: he distinguishes between truth as a purely formal (and, in his view, empty) notion, and whatever sort of normative rightness ("paying his way") a sentence may have. To call a sentence

"true" is not to ascribe a property, truth, to the sentence; it is just another way of asserting the sentence.¹⁹

Rortys mer mogna attityd innebär emellertid inte bara ett genomsådande av "sanning" som ett tomt begrepp, ett retoriskt instrument för att ge eftertryck åt påståenden. Det handlar också om övergång till ett nytt språkbruk: den som underkänner den gamla tanken om direkt korrespondens mellan språket och verkligheten bör i konsekvens härmed undvika att själv utnyttja det tomma sanningsbegreppets retoriska kraft. Eller som Rorty uttrycker saken: "Pragmatists say that the traditional notion that 'truth is correspondence to reality' is an uncashable and outworn metaphor".²⁰

Christopher Norris' beskrivning av Rortys sanningsbegrepp — och uppfattning om Derridas — i artikeln "Derrida and Kant" kan därför, som jag ser det, endast förbindas med de tankegångar Rorty uttryckte före 1982:

there are philosophers — among them Richard Rorty — who applaud Derrida [...] for having borne out their own neo-pragmatist claim that "truth" is what presently counts as such in the ongoing plural discourse of civilised exchange.²¹

*

Frågan varför Norris ägnar sådan energi åt att avfärda Rortys bild av Derrida tycks främst bero på huruvida Derrida skall tillmätas en central position inom den samtida filosofin (vilket Norris hävdar) eller inte. Antingen omstöper Rorty självbedrägligt Derrida efter eget skön, eller också bortser Norris från väsentliga inslag i Derridas produktion. Reed Way Dasenbrock kommenterar problemet:

explicators of deconstruction such as Culler and Norris argue that deconstruction is a "rigorous" way of working that can be argued for. On the other hand, later "texts" of Derrida such as *Glas* or "Living On/Border Lines" and work by various of his American disciples such as Geoffrey Hartman clearly dispense with and want to deconstruct any recognizable modes of argumentation. So we may need to make a distinction here between the side of deconstruction that prides itself on its "rigor" and the side that questions rigor and argumentation, "deconstruction on the wild side" as it has been called by Christopher Norris [...] This distinction is close to that already made by Gasché and Staten between a philosophically informed deconstruction and deconstruction as it becomes an institutionalized interpretive method, and they use that distinction to differentiate between Derrida and some of his followers [—] But enough work by Derrida seems to fall on Norris's

”wild side” that I do not think Derrida’s more playful followers can entirely be blamed for ”deconstruction om the wild side”.²²

Om Dasenbrock har rätt, består Rortys *misreading* i att han på ett missvisande och väl också något spefullt sätt överbetonar Derridas ystrare sidor. Något illmarig tycks hans karakteristik av sin kollega som ”a great *comic* writer — perhaps the funniest writer on philosophical topics since Kierkegaard”, i samma andetag som han prisar fransmannens insatser i

a dialectical sequence that runs through Hegel, Nietzsche, and Heidegger. In his variations on the themes found in these writers — notably the theme of overcoming the tradition, of making a new beginning — he is splendidly original. His stature as a reader of Heidegger is on level with Heidegger’s as a reader of Nietzsche, and with Nietzsche’s as a reader of Plato.²³

Norris framställer Rorty snarast som en oförstående beundrare av Derrida, medan Rorty själv skulle beskriva sin relation i omvända termer. Rorty har i olika sammanhang tonat ner Derridas betydelse genom att beskriva honom som en smart, anspråksfull efterföljare till filosofer som tidigare formulerat samma tankegångar i andra, mer pragmatiskt medvetna vokabulärer. Rorty menar också att Derrida ibland slirar tillbaka i filosofins gamla hjulspår genom att *ändå* försöka vara en språkfilosof — alltså en som försöker postulera sanningar om språket, trots att Derrida själv demonstrerat att detta inte låter sig göras.

När Rorty inte bara betraktar Derrida som en bundsförvant beskyller han således sin dekonstruktive broder för att stundom förfalla till den mer bana- la verksamhet som utgör Norris’ ideal.

*

Men Rorty själv då? Bygger inte hans vokabulär på ett dolt sanningsbegrepp som gör det möjligt för honom att hävda sin historieskrivning som verifierbar? Reproducerar han inte de filosofiska problemen och ger dem den legitimitet som tillkommer de ständiga prøvostenarna? Ersätter han inte de privilegierade vokabulärerna med en egen — som försöker dölja sina pretentioner på samma sätt som filosofin försökt dölja att den är kontextbunden och ”just a way of writing”?

Norris vet naturligtvis att Rorty har svårt att undkomma dessa besvärande frågor och ställer honom mot väggen i artikeln "Limited think: how not to read Derrida":

it is unthinkable — in the strictest sense of that word — that we should now follow the lead of postmodern-pragmatists like Rorty and learn to treat philosophy as just one more voice in the cultural "conversation of mankind", on a level with literature, criticism and other such styles of "edifying" discourse. For this is nothing more than a line of last resistance, a refusal to acknowledge the very real problems that arise as soon as one posits an alternative "vocabulary" — in Rorty's case, an idiom of strong misreading, creative renewal, poetic redescription, etc. — conceived as preferable substitute for all those dead-end philosophical debates. What such thinking cannot acknowledge is the fact that any suggested alternative will always involve a covert appeal to distinctions — like that between "concept" and "metaphor" — which are so far from breaking with the language and resources of Western philosophy that they reproduce its characteristic features at every turn.²⁴

Norris sätter helt visst fingret på några svaga punkter i Rortys sätt att resonera. Och det är naturligtvis också Norris' historieskrivning och textkommentarer som ligger Derridas självförståelse närmast. Men det ger oss ingen anledning att avstå från Rortys *metoder* för granskning av det filosofiska samtalet; deras utfall sätter nämligen just självförståelsen hos den filosofiska diskursen i gungning. Att Rorty, med Dasenbrocks ord, "has done more than anyone to rewrite our sense of the recent history of philosophy",²⁵ beror på hans förmåga att generera väsentligt nya aspekter på kulturens tolkningsmodeller, deras inbördes konkurrens och deras anspråk. Dessa nya förståelser kan sedan visas vara rimliga och väsentliga i större eller mindre utsträckning, men de är alltid väl värda att formulera inom den ständiga process av ifrågasättande och prövning som är kulturens livsnerv. Bråket om Derridas traditionstillhörighet kan i sig delvis ses som en bekräftelse för Rortys linje: de olika tolkningarna av Derrida och av varandra är utan tvivel påtagligt färgade av kombattanternas skilda vokabulärer, önskemål och anspråk. Att Rorty således lever som han lär kan förstås inte räknas honom till godo, däremot visar diskussionen att även Norris' skarp-sinniga ansträngningar att rädda dekonstruktionen åt filosofin blundar för den egna argumentationens svagare premisser. Diskussionen om eventuella björntjänster kommer hur som helst att fortsätta.

Sedan är det en annan sak att man gärna tar del av pragmatism genom Rortys fyndiga prosa och frimodiga, sympatiska personlighet, men ogärna ser hans principer tillämpade i ond tro.

Noter

1. Christopher Norris, *Deconstruction and the Interests of Theory* (London 1988), s. 10.
2. Ibid.
3. Norris, "Derrida and the Claim of Reason", *Redrawing the Lines: Analytic Philosophy, Deconstruction, and Literary Theory*, ed. Reed Way Dasenbrock (Minneapolis 1989), s. 191.
4. Norris, "Deconstruction, Postmodernism and Philosophy: Habermas on Derrida", i förf:s *What's Wrong With Postmodernism* (Hemel Hempstead 1990).
5. Thomas McCarthy, "Private Irony and public Decency : Richard Rorty's New Pragmatism", *Critical Inquiry* 16:2, s. 357.
6. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Oxford 1980), s. 9.
7. Rorty, "Deconstruction and Circumvention", *Critical Inquiry* 11:1, s. 3.
8. Rorty, "Philosophy as a Kind of Writing", *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis 1982), s. 105.
9. Tanken på filosofin som en litterär genre är naturligtvis inte ny — exempelvis har Borges deklarerat att den metafysiska spekulativen är en av den fantastiska litteraturens många genrer.
10. Norris, "Derrida and the Claim of Reason", *Redrawing the Lines*, s. 191.
11. Norris, "Deconstruction, Postmodernism and Philosophy : Habermas on Derrida", i förf:s *What's*, s. 54.
12. Ibid., s. 63 och 64.
13. Ibid., s. 52.
14. I kapitlen "Deconstruction, Postmodernism and Philosophy: Habermas on Derrida" respektive "Derrida and Kant" i *What's Wrong With Postmodernism*; Rodolphe Gasché, *The Tain of the Mirror : Derrida and the philosophy of reflection* (Cambridge, Mass. 1986); Irene Harvey, *Derrida and the Economy of Différance* (Bloomington 1986).
15. I *Consequences of Pragmatism*, s. 139 ff.
16. Rorty, "Philosophy as a Kind of Writing", *Consequences*, s. 93. Jag har tidigare diskuterat Rortys anammande av Blooms principer i "Bidrag till en teori om litterär influens", *TFL* 1991:1.
17. Rorty, "Deconstruction".
18. Henry Staten, "Rorty's Circumvention of Derrida", *Critical Inquiry* 12:2, s. 453 ff.
19. Hilary Putnam, "A Comparison of Something with Something Else", *NLH* 17:1, s. 62.
20. Rorty, "Texts and Lumps", *NLH* 17:1, s. 2 f.
21. Norris, "Derrida and Kant", i förf:s *What's*, s. 194.
22. Dasenbrock, "Redrawing the Lines: An Introduction", *Redrawing the Lines*, s. 15.

23. Rorty, "Two Meanings of 'Logocentrism': a Reply to Norris", *Redrawing the Lines*, s. 209.
24. Norris, "Limited think: how not to read Derrida", i förf:s *What's*, s. 154.
25. Dasenbrock, s. 9. Ytterligare en del vatten har flutit under broarna sedan jag skrev den här artikeln. Den intresserade uppmanas att även ta del av Norris' *The Truth about Postmodernism* (Oxford 1993), och *Derrida: A Critical Reader*, ed. David Wood, Oxford 1992.

Artikeln har tidigare publicerats i *Res Publica* 24, 1993.

Lars Elleström
Några spekulationer kring skrift, tolkning
och mysticism
med utgångspunkt i Harold Blooms *Kabbalah and
Criticism*

”och Ordet var Gud”
Joh. 1

”This assertion of my
part is so weird, as I am
aware, that I become
a little anxious myself”
Harold Bloom

Det finns intressanta likheter mellan dekonstruktivistisk eller mer allmänt poststrukturalistisk språksyn och vissa aspekter av mysticistisk spekulation. Kritiker av poststrukturalismen använder sig gärna av ordet mystiker som skällsord för att framhäva de ”deliriska” dragen i dekonstruktionens språk- och tankevärld.¹ I första hand, så vitt jag vet, är det Harold Bloom som på ett mer konstruktivt sätt intresserat sig för kopplingen mellan mysticism och dekonstruktion, och då naturligt nog i samband med sin grundläggande teori om ”anxiety of influence”. Bloom utvecklar sina tankegångar främst i boken *Kabbalah and Criticism* (1975), men berör dem också i *The Breaking of the Vessels* (1982) samt i någon mån i *Ruin the Sacred Truths* (1989).² Följande sidor tänker jag ägna åt en diskussion av Blooms teser, samt i anslutning till dessa framföra en del tankegångar av egen fabrikation.

Ordet *kabbala* kan översättas ungefär med ”tradition” och betecknar de icke-ortodoxa, judiska spekulationer kring Guds väsen som nådde sin höjdpunkt för 400—500 år sedan. Vår kunskap om kabbala grundas först och främst på bevarade texter, men det bör betonas att kabbalas hjärta egentligen utgörs av ett muntligt vidarebefordrande av ”hemligheter” — det är det muntliga traderandet som är den egentliga *traditionen*.³

Kabbala kan sättas i samband med såväl nyplatonismen som gnosticismen. En av de hetaste potatisarna inom forskningen kring kabbala är i vilken mån kabbala tagit intryck av den kristna och judiska gnosticismen. Ordet gnosticism kommer från *gnosis*, som betyder kunskap. En gnostiker menar sig äga kunskap om Gud. Denna kunskaps sokratiskt paradoxala essens är, om man drar det till sin spets, att man inget kan veta om Gud. Som allmän beteckning betyder ”gnosticism” religiositet av mystik art med betoningen på Guds oåtkomlighet — följaktligen kan man tala om gnostiska riktningar inom snart sagt alla världsreligioner. I snävare bemärkelse betyder ”gnosticism” den västerländska och judiska, föga enhetliga religion som florerade århundradena efter Jesu födelse, av kristendomen uppfattad som kättersk.

Även kabbala betonar Guds oåtkomlighet; hans bortvändhet. Man bör dock lägga märke till att det finns en avgörande skillnad mellan tropen ”Guds bortvändhet” å ena sidan i Bibeln och hos till exempel Pascal, enligt vilka Gud uppenbarar sig för den av hjärtat sökande människan medan han förblir dold för tvivlaren, och å andra sidan gnosticismen och kabbala för vilka ”Guds bortvändhet” är en fundamental egenskap; inte så mycket en aspekt av Gud utan Guds själva väsen.

Det speciella med kabbala är, som Bloom påpekar, dess emfas på *tolkning*, vilket skiljer kabbala från de flesta andra mysticismer och teosofier i såväl väst som öst.⁴ Denna kabbalas fixering vid tolkning blir för Bloom en språngbräda för vittgående analogier till modern litteraturvetenskap och språkfilosofi. Blooms tankegångar är ytterst intressanta att följa. De är inte alltid helt genomskinliga, men det är endast i undantagsfall, menar jag, som han går för långt — det vill säga bortom min horisont.

Kabbala är känd för sin snårighet, varför det är nödvändigt att här för enkla vissa resonemang. Vi koncentrerar oss på två kabbalister: Moses Cordovero och Isaac Luria. Enligt traditionen tillkännager sig Gud via en rad ”aspekter” — närmare bestämt tio stycken, menar Cordovero. Dessa aspekter kallas för *Sefirot*. Inom dessa tio *Sefirot* urskiljer man dessutom ett antal ”faser”: *behinot*. Blooms intresse fångas av Cordoveros beskrivning av dessa: ”the six *behinot* or phases of the ten *Sefirot*, as differentiated by Cordovero”, utgör enligt Bloom ”a remarkable theory of influence”.⁵ Den

undrande läsaren känner sannolikt en viss lättnad när Bloom själv så att säga hämtar andan inför sin parallell:

[...] I believe that Cordovero uncovered the normative Structure of images, of tropes and psychic defenses, in many central revisionary texts, including many poems of the last three centuries. This assertion of my part is so weird, as I am aware, that I become a little anxious myself, and must assert that I myself am no Kabbalist, and hold no theosophical beliefs of any kind.⁶

Hur som helst så utvecklar han sin tankegång med en viss utförlighet. Här ska den bara beröras tämligen kortfattat, för att bereda plats åt andra enligt mitt tycke mer givande resonemang. Blooms poäng är att Cordovero i sin beskrivning av *behinot* resonerar enligt Blooms egen tes om *litterär* influens, som ju bland annat går ut på att det främst är dolda egenskaper i skönlitterära texter som utövar inflytande på efterföljande författare, inte ytliga ting som exempelvis motiv eller formuleringar. Jag ger återigen Bloom själv ordet:

The first *behinah* in any *Sefirah*, according to Cordovero, is its hidden aspect *before* it is manifested in the preceding *Sefirah*. This is to say, in literary terms, that the initial trope or image in any new poem is closely related to the *hidden presence* of the new poem in its precursor poem. I find this so suggestive and important an insight, on Cordovero's part, that I want to brood on it at some length. We are speaking here of the greatest apparent puzzle in poetic influence, which is that the deepest or most vital instances of influence are almost never phenomena of the poetic surface.⁷

Mer spännande blir det när vi från Cordovero fortsätter till hans berömda efterföljare Isaac Luria, den kabbalist som Gershom Scholem — den kabbalistiska forskningens stora ledare — kanske mest av alla intresserat sig för. Lurias kosmogoni och teosofi tillhör de i sig mest poetiska mystiska lärorena, och när man sätter hans tankevärld i relation till modern språkfilosofi och litteratur blir det verkligen intressant.

Det revolutionerande hos Luria är att han gör en retorisk helomvändning vid beskrivningen av Guds skapelseakt. Före Luria betraktades och beskrevs skapelsen inom kabbala, enligt någon sorts bondförnuft, som en progressiv process. Hos Luria blir skapelsen i stället en *regressiv* process. Hans kosmogoni är ett drama i tre akter med de fantasieggande titlarna *zimzum*, *shevirah ha-kelim* och *tikkun*. Bloom översätter till ”contraction”,

”the breaking-of-the-vessels” och ”restitution”, vilket på vårt nordliga språk skulle kunna bli något i stil med ”sammandragning”, ”sprängandet-av-kärlen” och ”upprättelse”.⁸ Denna tredelade skapelse kan parafraseras ungefär enligt följande.

I det första stadiet, *zimzum*, drar sig Gud tillbaka inom sig själv; han går i ”inre exil”. Genom denna ”sammandragning” bereds det plats för världen, vilkens skapelse alltså beror av en negativ handling, en regressiv process. Guds enda aktiva insats består i att sända bokstaven *yod*, den första bokstaven i hans namn YHWH (det så kallade tetragrammaton), in i den vardande världen.

Skapelsens andra stadium består i att ”Guds ljus”, som dels lämnas kvar efter exilen, dels följer med bokstaven *yod*, formar sig till ”kärl”. Under dramatiska former sprängs en del av dessa kärl sönder — *shevirah ha-kelim* — medan andra förblir mer eller mindre intakta. Delar av ljuset från de sprängda kärlen återvänder genast till Gud, medan en viss mängd faller ner över jorden och bildar de onda krafterna.

Det tredje stadiet, *tikkun*, ”upprättelsen”, pågår egentligen fortfarande. Inom de onda krafterna på jorden dröjer sig gnistor av det ursprungligt goda, gudomliga ljuset kvar, och människans uppgift är att befria och återföra detta ljus till Gud. Detta sker genom religiös meditation och goda handlingar.

Blooms beskrivning av denna skapelsens andra stadium förtjänar att citeras utförligt. Vi ser nämligen här tydligt vari kopplingen till språket och litterär tolkning består:

This creation, according to Luria, was of *kelim*, ”vessels”, of which the culminating vessel was *Adam Kadmon* or primal Man. Two kinds of light had made these vessels, the new or incoming light that had accompanied the *yod* or Word of God, and the light left behind in the *tehiru* after the *zimzum*. The collision of lights is an enormously complex process, for which the present essay lacks space, but the crucial element in the complexity is that *Adam Kadmon*, man as he should be, is a kind of perpetual war of light-against-light. This war emanates out from his head in patterns of *writing*, which become fresh vessels-of-creation, newly manifested structures of *Sefirot*. But though the three upper *Sefirot* held firm, and contained the pugnacious light, the six *Sefirot* from *Hesed* to *Yesod* broke apart. This *shevirah*, breaking or scattering of the vessels, was caused by the force of the light hitting all-at-once, in what can be interpreted as too strong a force of *writing*, stronger than the ”texts” of the lower *Sefirot* could sustain. Paradoxically God’s Name was too strong for his Words, and the breaking of the vessels necessarily

became a divine act of *substitution*, in which an original pattern yielded to a more chaotic one that nevertheless remained pattern, the guarantee of which was that the vessel of the tenth and last *Sefirah*, *Malkhut* or the female world, broke also but less severely than the other vessels splintered.⁹

Bloom drar själv inte parallellen till Johannesevangeliets inledning, men det ligger i öppen dag att en jämförelse med denna bibliska text avslöjar förbindelsen mellan kabbala och mer ortodoxa tankegångar. ”I begynnelsen var Ordet, och Ordet var hos Gud”, heter det som bekant här, och fortsättningen är verkligen intressant: ”och Ordet var Gud”. Ordet *var* Gud! Utan att konsultera språkvetenskapliga tolkningar av denna passage kan man konstatera att en tydlig tankelikhet föreligger mellan det kristna evangeliets omskrivning av Första Mosebokens skapelseberättelse och kabbalisten Isaac Lurias kosmogoni. Skillnaden ligger i att Luria drar ytterligt vittgående konsekvenser av den problematiska tanken att Gud ”är” Ordet.

Som vi nyligen läste hos Bloom tolkar Luria skapelsen som en sorts kamp där en alltför stark ”skrift-kraft” spränger sönder de lägre sefiroternas ”texter”. Paradoxalt nog, framhäver Bloom, var Guds namn ”för starkt” för hans Ord. Lurias kosmogoni är väl egentligen ingen guldgruva för feminister, men det kan ändå konstateras att det kvinnliga kärlet *Malkhut* tydligen ligger närmast den gudomliga urformen. Av de sprängda kärlen klarar sig *Malkhut* bäst, vilket enligt Lurias skapelseberättelse måste bero på att kvinnligheten, ”den kvinnliga texten”, bäst förmår rymma Guds ord, den ”skrift-kraft” som spränger sönder de svagare kärlen.

Så här långt kommen börjar man ana parallellerna till modern textteori. I mitt tycke är Bloom ibland lite väl förtegen om de kopplingar som mer explicit kan göras — kanske tycker han att det är genant att vara alltför basal. Han nöjer sig ofta med tämligen generella påståenden som att ”all Kabbalistic theories of emanation are also theories of language. As Scholem says, ‘the God who manifests Himself is the God who expresses Himself’, which means that the *Sefirot* are primarily *language*”.¹⁰

Hur som helst så är det tydligt att beskrivningen av Guds Namn som starkare än hans Ord, samt ”skrift-kraften” som starkare är ”texterna”, har en motsvarighet i de senaste decenniernas starka misstro mot språket. Post-strukturalisterna betonar ju som bekant språkets fundamentala flertydighet och den skapande instansens tillkortakommanden inför de texter som skapas. Barthes talar exempelvis om författarens död och drar direkta paralleller

ler till Guds död, vilket innebär att han betonar skiljelinjen mellan skapare och skapat.

På samma sätt framhäver Luria ett brott mellan Gud/skaparen och världen/texten. Guds texter är ”något annat” än hans ”skrift-kraft”, hans Ord är ”något annat” än hans Namn. Bloom uttrycker det som att ”Gnosis and Kabbalah are attempts to explain how the overdetermination of Divine names has brought about an underdetermination of Divine meanings, a bringing about that is at once catastrophe and creation, a movement from fullness to emptiness”.¹¹ Ord som ”underdetermination” och ”emptiness” är som bekant modeord i den poststrukturalistiska diskursen.

Mer generellt kan man dra paralleller till en rad andra mystiker som beskriver Gud i negativa termer och som diskuterar Guds Namn. Exempelvis Mäster Eckehart betonar att varje försök att beskriva Gud reducerar honom: Namnet är större än Språket. Endast genom att tömma sig själv på föreställningar, *bilder*, kan man nå fram till Gud. Med andra ord: texter och bilder reducerar Meningen.

Med en lätt överdrift kan man säga att modern textteori handlar om den med nödvändighet frånvarande guden i språket; Namnets tomrum som sprängt sönder Textens närvaro.

För att återvända till Bloom så drar han också paralleller mellan ”synonyms for the *Sefirot*: sayings, names, lights, powers” och de klassiska troperna: metafor, metonymi, hyperbol.¹² Här är han tyvärr mycket kortfattad och det förblir oklart vad de djupare kopplingarna består i. Tydligare blir han när han kommer in på Guds *negativa* egenskaper. Guds fundamentala exil, hans frånvaro i världen, gör att han inom kabbala beskrivs som ett *intet*: *ayin*. Beteckningen *ayin* tolkar Bloom som en ironi — att säga en sak och mena motsatsen. Man säger *intet* men menar allt; man säger frånvaro men menar närvaro.¹³

Blooms iakttagelse är relevant, men man måste dessutom betona att kabbalas ironi är långt ifrån entydig. Den vetter mer åt Friedrich Schlegels romantiska ironi eller postmodernismens subjektsupplösande ironi än vad Bloom här bryr sig om att påpeka: det rör sig om en ironi som sätter orden i gungning mellan motsatser. Gud är enligt Luria, vill jag snarare hävda, *intet och allt*, frånvaro *och* närvaro. Man kan jämföra med gnostikern Basilides som likaledes beskriver Gud som ett *intet* — ett *intet* som ur *intet*

skapade den icke-varande världen! Det finns tveklöst intressanta underjordiska gånger mellan mystikernas ironiska bruk av negationer och centrala strömningar inom nittonhundratalets litteratur.

Samma invändningar mot Blooms en aning stela ironibegrepp måste resas med anledning av hans tolkning av det inledande stadiet i Lurias kosmogoni:

Zimzum is initially a rhetorical irony for the act of creation, in that it means the opposite of what it appears to 'say'. It says 'withdrawal' and means 'concentration'. God withdraws from a point only to concentrate Himself upon it. The image of His absence becomes one of the greatest images ever found for His presence, a presence which is intensified by the original metaphor of *mezamzem*, His holding in of His breath.¹⁴

Bloom är förstas på något plan medveten om att ett språkligt tecken, även om det tolkas ironiskt, har en textlig närvaro som aldrig kan suddas bort från tolkningen. Om den djupare meningen i Lurias *zimzum* har att göra med "concentration" och inte "withdrawal", så innebär detta inte att Gud också i en mer bokstavlig mening kan uppfattas som i exil. På ett ställe påpekar Bloom att det ligger en ironi i att över huvud taget tala om Gud (eftersom han undandrar sig alla benämningar), vilket naturligtvis inte innebär att den som yttrar sig om Gud nödvändigtvis förnekar honom.¹⁵

Under alla omständigheter så beskriver Bloom *zimzum* som en "begränsande" trop. Han ser likheter med poesins "loss-in-meaning" eller till och med "death-of-meaning".¹⁶ Här får parallellen med konstnären som "a second maker" (näst efter Gud), i Shaftesburys formulering, en poststrukturalistisk tillämpning: i analogi med Guds negativa skapelseakt i Lurias tappning — ett utgivande av språket/världen genom inre exil, ett språk som sprängs under trycket av den orealiserbara Meningen — i analogi med denna skapelseakt utlämnar författaren en skrift som i själva verket utgör fragmentariska rester av en ursprunglig, aldrig realiserbar, oåtkomlig eller omöjlig mening som läsaren bara kan ana konturerna av. Själv befinner sig naturligtvis Författaren i inre exil, ruvande på de gudomliga hemligheter som språket endast kan förråda genom sin otillräcklighet. Och liksom Lurias Gud är Författaren paradoxalt nog ett *intet* samtidigt som han är Ordet; ett *intet* vars tillbakadragenhet är en förutsättning för textens existens.

Men vad händer om man även i proklamationen om Författarens död ser en fundamental ironi? Om vi läser Barthes och Derrida som vi läser kabba-

la och hävdar att Författarens frånvaro är en storslagen trop för Författarens närvaro? Ja, paradoxalt nog kanske inte så mycket. En närvaro formulerad genom en ironisk frånvaro kan aldrig bli samma sak som en närvaro utan omskrivningar. Författarens ironiska närvaro måste förstås som "något annat" än den biografiske författarens närvaro. Precis som Gud är frånvarande *och* närvarande enligt Luria kan man kanske säga att Författaren är frånvarande *och* närvarande om man läser Barthes ironiskt. Vi ser honom inte och kan inte kommunicera med honom — likväl är han närvarande genom de spår som han lämnar efter sig: tecken på en existens bortom texten som dock aldrig kan leda oss till Honom.

För att återgå till Bloom kan man med honom nu lugnt konstatera att "Kabbalah is a theory of *writing* [...] a writing before writing (Derrida's 'trace') [...] a speech before speech"; kabbala "thinks in ways not permitted by Western metaphysics, since its God is at once *Ein-Sof* and *ayin*, total presence and total absence".¹⁷ Bloom påpekar alltså här med rätta att Gud enligt kabbala är *både* total frånvaro och total närvaro, en aning i strid med hans tidigare framförda ironibegrepp. Att vi här finner ett tänkesätt som den västerländska metafysiken egentligen inte tillåter är förstås upphetsande. Bloom tillrättavisar med mild hand Derrida som påstår att ett paradoxalt, "ologiskt" tänkande inte funnits utanför orienten. Bloom exemplifierar själv inte, men en jämförelse mellan kabbalism/gnosticism och det gamla Egyptens *Tum* och buddhismens *nirvana* — begrepp som innefattar totalitet och intet på en och samma gång — vore säkert givande.

Nämnas bör ett av de "moderna" problem som kabbalister brottats med: är *Sefirot* endast Guds "kär" eller har de också Guds *essens* i sig? Frågan är parallell till den om huruvida Gud i Johannesevangeliets manér bör identifieras med Ordet. Bloom drar en linje till nutida debatter angående förhållandet mellan språk och tanke. Kan man verkligen särskilja tanken från ordet? En svensk läsare erinrar sig förstås Tegnér's poetiska påstående att det dunkelt sagda är det dunkelt tänkta. Cordoveros kontroversiella lösning på problemet är att hävda att *Sefirot* är Guds kär *samtidigt* som de har Hans *essens* i sig.¹⁸ Med tanke på kabbalas paradoxspäckade gudsbild har jag svårt att se varför denna lösning inte skulle kunna godtas. Analogin till författaren och texten är för övrigt tydlig: i en viss mening finns det förstås något av författaren i texten, men samtidigt är texten något helt annat. Tex-

ten är ett "sprängt kärl" vars gudomligt privilegierade mening utan pardon gått förlorad i den negerande skapelsen.

"Gnosis and Kabbalah", menar Bloom, "were the first Modernisms".¹⁹ Bloom avser i detta sammanhang parallellerna till sitt influensbegrepp: "This creation through contraction of an internalized precursor text, which is the Kabbalistic mode, is precisely the dialectical mode of belated or Post-Enlightenment poetry."²⁰ Men gnosticismen och kabbala var modernismer också i en annan, enligt min mening mer intressant bemärkelse: ironin och paradoxen är typiskt modernistiska (och postmodernistiska) troper, och negeringarna är som vi redan antytt grundläggande för många av vårt sekels stora författarskap. Jag nöjer mig med ett exempel: Paul Celan, vars diktning mer direkt än många andras kan skrivas in i kabbalas tankevärld. Dikten "Psalm" med sin mystiska retorik uppfattas väl knappast som "omodern", snarare tvärtom. Så här lyder den i Johannes Edfelts tolkning:

Ingen skapar oss åter av jord och lera,
ingen läser över vårt stoft.
Ingen.

Lovad vare du, Ingen.
Dig till behag vill vi
blomma.

Ett Ingenting
var vi, är vi, ska vi
bli, blommande:
Ingentings,
Ingens ros.

Med
pistillen ljus som själen,
ståndaren öde som himlen,
kronan röd
av purpurordet, som vi bytte
över, o över
törnet.

För att kort summera: kabbala, i synnerhet med avseende på Lurias första akt i skapelsedramat, *zimzum*, betonar textteoretiskt radioaktivt stoff som ironin, den öppna texten, frånvaron av mening... "The great lesson that

Kabbalah can teach contemporary interpretation is that meaning in belated texts is always wandering meaning”, konstaterar Bloom — *zimzum* dekonstruerar den religiösa traditionen, på samma sätt som poststrukturalismen dekonstruerar den litteraturvetenskapliga traditionen.²¹

Denna text har behandlat kabbalas tolkningsteori. Emellertid finns det också en tolkningspraxis som får teorin att blekna. *Gematria* innebär uttolkning av ord med hänsyn till deras numeriska värden och vissa enligt speciella regler utarbetade korrespondenser mellan olika betydelsenivåer. Huruvida *Gematria* i själva verket lever vidare inom vissa nutida litteraturvetenskapliga metoder ska jag låta vara osagt: ”*Gematria* is interpretative freedom gone mad, in which any text can be made to mean anything.”²²

Noter

1. Se t. ex. John M. Ellis, *Against Deconstruction* (Princeton 1989).
2. Harold Bloom, *Kabbalah and Criticism* (1975) (New York 1984); Bloom, *The Breaking of the Vessels* (Chicago 1982); Bloom, *Ruin the Sacred Truths* (Cambridge, Mass. 1989).
3. Moshe Idel, *Kabbalah: New Perspectives* (New Haven 1988).
4. Bloom, *Kabbalah*, s. 33.
5. Ibid., s. 36.
6. Ibid., s. 66.
7. Ibid.
8. Ibid., s. 39 ff.
9. Ibid., s. 40 f.
10. Ibid., s. 25.
11. Bloom, *The Breaking*, s. 62.
12. Bloom, *Kabbalah*, s. 26.
13. Ibid.
14. Ibid., s. 74.
15. Bloom, *Ruin the*, s. 4.
16. Bloom, *Kabbalah*, s. 74.
17. Ibid., 52 f.
18. Ibid., s. 26 f.
19. Ibid., s. 79.
20. Ibid., s. 80.
21. Ibid., s. 82 f.
22. ibid., s. 45 f.

Lena Malmberg
Att lyssna till det omöjliga
Freuds traumateori aktualiserad av Yaleforskaren Cathy
Caruth

Job sitter i öknen. Hans plåga är stor, allt har han förlorat och nu slår slutligen stora bölder ut på hans kropp. Vi läser: ”Och han tog en lerskärva att skrapa sig med, där han satt i askan.” Då kommer vännerna!

Jens Kruuse beskriver episoden mycket värtaligt i sin bok *Litteraturens mästerverk*:

Nu kommer vännerna. Detta är ett sällsamt och bittert ställe. Vännerna kommer ju alltid och tacka för det. *De* lider ju inte. De förklarar, de är filosofiska, de är teologiska, de är så kloka, så tappra. De har ingen aning om vad som sker i den ensammes förtvirlade själ. De bara pratar, pratar...¹

Men när vännerna ännu på avstånd ser att de inte kan känna igen Job, brister de i gråt och

såto med honom på jorden i sju dagar och sju nätter och talade intet med honom; ty de sågo att hans sveda var ganska stor.

Så stor är Jobs sorg, så total hans plåga, att vännerna kan inget säga. Varken ”Ryck upp dig!” eller ”Vi förstår att du har det svårt.” Det enda de kan göra är att sitta med honom och så visa honom att de ser att hans sorg är stor. Och så sitter de med honom — i tystnad.

När den anonyme författaren till Jobs bok skulle skriva ner och på något sätt söka överföra Jobs plåga, valde han att skriva intet. Han valde tystnaden till sin bundsförvant och det är via denna tystnad som vi, i en svindlande sekund, kan få upp ögonen för att Job lider och att hans lidande är stort.

Samma fråga som författaren till Jobs bok måste ha ställt sig: hur skildra det omöjliga så att det blir gripbart men utan att det förminskas? ställde sig filmaren Claude Lanzmann när han började arbeta med sin film *Shoah*, om förintelsen. ”Jag såg omöjligheten som start på min resa”, säger Lanzmann

och han väljer, liksom Jobs anonyme författare, en slags oförståelsens/blindhetens estetik. Utgångspunkten för honom, inför arbetet med *Shoah*, var att det egentligen inte är möjligt att förstå, att förståelsen i sig implicerar en minskning av det fasansfulla. Det finns en obscenitet, säger Lanzmann, i själva frågan ”Varför dödades judarna?” och han fortsätter:

Det finns en absolut obscenitet i själva förståelsen. Att inte förstå var min järnlag under alla de elva år som *Shoah* gjordes. Jag klängde mig fast vid denna vägran att förstå som den enda möjliga etiska och på samma gång praktiska attityden. Denna blindhet innebär för mig skapandets vitala villkor. Blindhet måste här förstås som det renaste sättet att se, som själva blicken, det enda sättet att inte vända sig bort från en verklighet som är bokstavligen bländande.²

Låt mig illustrera Lanzmanns resonemang med en scen ur filmen. Den utspelas på en frisörsalong. Frisören, en tidigare lägerfånge, klipper intervjuaren. Frågor ställs men mannen som klipper ger inga svar. Det enda vi som åskådare får se är hur hans knogar vitnar allt mer då han hårdare och hårdare griper om saxen och klippandet ökar i intensitet, allt medan frågorna fortsätter att ställas. Så kommer avslöjandet, svaren på frågorna: mannen var frisör också i sin ungdom och tvingades i lägret klippa människor han kände och älskade innan de sändes till gaskamrarna.

Detta kunde ha skildrats på olika sätt: en inklippt kostymscen föreställande just en sådan klippning, en närbildsintervju där mannens ansikte och tal visats för oss, en talande som mot bakgrund av miljöbilder berättat för oss osv. När Lanzmann väljer att låta oss se smärtan genom dessa vitnade knogar, förstärks vår upplevelse. Den drabbar oss så hårt därför att den överförs till oss via en konkret bild. Alla andra sätt att skildra episoden hade gjort mannens öde mindre fasansfullt. På samma sätt skulle vännernas tröstande tillrop åt Job gjort hans smärta mindre och därmed, inför oss, trivialiserat den. ”Att förstå *Shoah* är inte att *kunna* Förintelsen, utan att vinna nya insikter i vad *icke-vetande* betyder”, skriver Shoshana Felman i en genomgång av filmen i boken *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*.³ Hon citerar Lanzmann från en TV-intervju 1987:

När man sysslar med förintelsen av judarna, måste man tala och vara tyst på samma gång... Jag tror att det är mer tystnad i *Shoah* än ord.⁴

Den amerikanska litteraturvetaren Cathy Caruth, Paul de Man-lärjunge och verksam vid Yale University, använder sig av Lanzmanns uttalande om sin estetik, sin icke-förståelse, för att visa på nödvändigheten av att inte alltid kräva total förståelse, full tolkning. Hon kopplar samman Lanzmanns idéer med de Mans språkteorier.

de Man skriver att litteratur är fiktion, inte för att den vägrar erkänna verkligheten utan för att språk fungerar enligt andra principer än verkligheten. Språket är, enligt de Man, alltid självreflekterande och därmed också bakåtreflektande. Det speglar en tidigare utsaga som speglar en tidigare utsaga som speglar osv. Visserligen alltid någonstans utgående från den första förnimmelsen av t. ex. fenomenet "träd" vilket gjorde det önskvärt med ett begrepp för detta. Men också detta allra första begrepp kommer att präglas av den stund som skapade det och alla dess klichéer kommer att vävas in varje gång vi nyttjar det språkliga begreppet. Dess själv- och bakåthereferentiella spegling är allt överskuggande och kommer att ljuda som en spegling av en tidigare utsaga som speglar en tidigare osv. Paul de Man uppmanar oss att söka de sprickor i muren då självreferensen ett ögonblick inte täcker hela begreppet. Det är som att se något i ögonvrån. När man sen tittar på riktigt syns det inte längre utan har uppslukats av den "verkliga", "äkta" bilden. Det är denna ögonvråsglimt vi ska söka i vår läsning, enligt de Man. Det är just denna sekundsnabba ilning *Shoah* försöker ge oss genom att visa bilden av mannens vitnade knogar.

Vid sidan av Lanzmanns idéer om icke-förståelse och de Mans teorier om språkets självreflekterande karaktär och litteraturens icke-verklighet, ställer Caruth Freuds trauma-begrepp för att ytterligare betona sin uppfattning om en verklighet som upplevs i fragment och kanske bäst visas fram genom bilder. Traumat karakteriseras av att man upplevt något så fruktansvärt så att man inte kunnat "ta in" det förrän det långt senare kommer att uppträda via drömmar och hallucinationer. Freud tar en järnvägsolycka som exempel och skriver att någon kan gå sin väg, till synes oskadd, från det ställe där det hänt en fruktansvärd olycka. Under veckorna som följer kommer han att utveckla en serie grava psykiska och motoriska symptom, vilka bara kan relateras till den chock olyckan innebar. Tiden som går mellan olyckan och det första uppträdandet kallar Freud för "Die Latenzperiode" (försening/fördröjning). Han menar att denna försening är typiskt för

traumat. Det handlar om en inneboende försening inom själva upplevelsen som gör, att då den traumatiska händelsen inte upplevs när den inträffar, är den fullt tillgänglig bara i samband med en annan plats och/eller en annan tid.

Eftersom den traumatiska händelsen, även om den är verklig, inträffar utanför den normala verkligheten, har den varken början eller slut, vilket ger den en främmande, överklig prägel. Händelsen kommer att visa sig i drömmar och hallucinationer vilka till sin karaktär är icke-symboliska. I stället vevar de konkret upp händelsen man deltog i, men icke upplevde. Ofta är dessa drömmar återkommande och, trots sin tydliga karaktär, obegripliga för den drabbade. Caruth berättar om en av de överlevande från Theresienstadt som hade ständiga flash-backs vilka föreställde tåg. Hon förstod inte varifrån de kom utan trodde att hon höll på att bli tokig. Under ett möte för överlevande sa en man till henne: ”Ja, i Theresienstadt kunde du se tågen genom gallren längs barnbaracken”, vilket gjorde henne mycket lättad.⁵

De traumatiska minnesbilderna kommer glimtvis och visar sig i form av konkreta bilder. Dessa slår upp revor i den väv av icke-upplevelse den drabbade vävt sig men kan endast förstås genom att de avlyssnas av någon annan som kan hjälpa till att tyda dessa bilder. Varje glimt hjälper till att avslöja vad som egentligen hände/vad man egentligen upplevde och innebär därför också ett stegvist avlägsnande från traumat och dess lidande. Lyssnaren kommer således inte bara att ha lyssnat till det omöjliga utan också till ett slags avfärd från lidandet. När vi lyssnar av det som egentligen är omöjligt att uppleva bidrar vi som lyssnare till att plågan blir mindre. Så kan Jobs vänner faktiskt hjälpa honom genom sin tystnad och så kan vår blick på frisörens vitnade knogar i *Shoah* faktiskt bidra till att avtraumatisera händelsen och därmed lyfta fram den i all sin fasansfullhet.

Enligt Caruth har historien i sig denna traumatiska karaktär. Den är inte fullt gripbar då den inträffar utan kan bara nås i efterhand genom en lyssnare.

När Caruth använder sig av trauma-begreppet och uttrycker nödvändigheten av att lyssna till det omöjliga, menar hon att detta traumatiserade förhållningssätt kännetecknar våra relationer till historia och omvärld i en tid då vi insett att språket inte är direkt verklighetsrefererande. Vår upplevelse

av historien och omvärlden blir med nödvändighet densamma som den traumatiserades upplevelse av sitt trauma: något vi deltog i, men icke upplevde till fullo, tenderar att återkomma via drömmar och bilder. Dessa är det vår möjlighet att lyssna av utifrån en estetik som säger att förståelse i den gamla meningen inte kan uppnås. Vi kan inte nå direkt tillgång till vare sig vår egen eller andras historia, men vi kan nå glimtar av bådadera. Dessa glimtar kan ge oss, inte förståelse, men ett slags frigörelse utifrån aspekten att dela med sig, finna en mottagare, skapa en läsare. Denne läsare kan inte kasta sig över Job och ropa ”jag vet att du sörjer”, men den kan lyssna, ibland i tystnad och ibland på tystnaden som i *Shoahs* frisörscen, och så nå fram till själva den traumatiserande händelsen; det som skedde långt innan.

Caruths sammankoppling av Lanzmann, Paul de Man och trauma-begreppet kan vara en god hjälp när man nalkas texter, speciellt sådana som är fragmentariskt byggda och kanske inte är möjliga att ”förstå” på traditionellt vis. Att se dessa texter som vittnesmål om det trauma som formar vår historia gör det möjligt att lyssna av dem utan att eftersträva svar på frågan ”varför”.

Shoshana Felman, också hon verksam vid Yale, använder sig vid läsning av Paul Celan just av idéerna om det historiska traumat och Celans nödvändighet att vittna om detta trauma. Hon skriver om hur Celan, när han upptäcker att ”Todesfuge” blir ett antologinummer, medvetet går in och deestetiserar sina dikter. Han avlägsnade sig t. ex. från de förväntningar på en speciell lyrisk musikalitet, en melodisk och vacker sådan, som kom honom till del från publiken med motiveringen att esteticerandet kom att göra händelser han skrev om njutbara och därmed fattbara och därmed mindre upprivande. Han strävade efter precision och hans poesi blir till slut en benämmandets poesi, där namn och platser benämns utan att poetiseras. På detta sätt ville han skapa en läsare som står bortom de estetiserande/poetiserande krav lyrikläsare annars ställer. Sökandet efter denna precision kopplade Celan till en tendens mot tystnad. Han introducerade tystnaden som ett rytmiskt sammanbrott, vilket inte bara finns mellan verserna utan också mitt i de enskilda ljuden och orden. På så sätt strävade Celan efter att bryta sönder varje helhet, varje alltför uppenbar mening. Felman skriver att för Celan blir poesi ett medel att skapa en mottagare/en adress till de speciella historiska erfarenheter vilka egentligen motsäger varje möjlighet av

en mottagare.⁶ ”Ett poem”, skriver Celan, ”kan vara ett meddelande i en flaska som skickas ut i tron att det någon gång, någonstans, kan sköljas upp på land.”⁷

”Jag såg omöjligheten som start på min resa”, säger Lanzmann. Denna omöjlighet, som i sig innehåller ett trots allt, är också vad som vägleder Celan i hans arbete på att finna den läsare som blir hans avlyssnare av det omöjliga.

Han var tretton och ett halvt år. Han hade en underbar sångröst, och vi *hörde honom* (s 283)

säger en av de polska bönder som intervjuas i *Shoah*. Han talar om Srebnik, en judisk pojke som under sin lägervistelse sjöng polska folksånger för både vakter och bybor. Srebnik återvänder tillsammans med Lanzmann till byn och sjunger, 47 år gammal, åter samma visa:

A little white house lingers in my memory. Of that little white house each night I dream (s 283).

En av byborna säger, då han hör honom sjunga:

När jag hörde honom igen, slog mitt hjärta hårdare, därför att det som hände här... var mord.⁸

Att inse omöjligheten att förstå öppnar för mindre, och kanske sannare möjligheter. Att lyssna, att föra en erfarenhet vidare, att se, att föra ett samtal, att inte vara alltför säker — det är kanske att lyssna till det omöjliga och pussla samman de olika ögonvråsglimtarna då språk och händelse öppnar sig för oss i en sekunds snabb ilning. Som hos Job då vännerna sitter med honom i tystnad, ”och talade intet”. Som hos frisören i *Shoah* då hans vitnade knogar visar oss smärtan utan ord. Och som hos bybon då han hör Srebniks sång:

Han var tretton och ett halvt år. Han hade en underbar sångröst, och vi *hörde honom*.

Noter

1. Jens Kruuse, *Litteraturens mästerverk* (Stockholm 1957), s. 38.
 2. Citatet är hämtat från en föreläsning av Cathy Caruth på Yale University, oktober 1991 (min övers.). Hon talade då om sina teorier runt Lanzmann, Paul de Man och Freuds traumabegrepp.
 3. Shoshana Felman & Dori Laub, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York & London 1992), s. 253 (citaten är egen övers.).
 4. Ibid., s. 266.
 5. Cathy Caruth, "Introduction", *American Imago. Studies in Psychoanalysis and Culture*, John Hopkins University Press, 48:1, 1991, s. 1 ff.
 6. Felman, s. 266.
 7. Paul Celan, "Ur ett tal vid mottagandet av staden Bremens litteraturpris, 1958", svensk övers. Lars-Inge Nilsson, *Lyrikvännen*, 1982:2.
 8. Felman, s. 283.
- * Övrig litteratur som utnyttjats: *Tekst og Trope. Dekonstruktion i Amerika*, red. Leif Erslev Andersen & Hans Hauge (Aarhus 1988); Cathy Caruth, "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History", *Yale French Studies*, 1991; Paul de Man, *The Resistance to Theory* (Manchester 1986).

Göran Wernström
Conrad, *Carmen* och Coppola
I gränslandet mellan roman, opera och film
En provisorisk marginalanteckning

Opera, Conrad och *The Rescue*

Joseph Conrads fru Jessie har bekräftat att det då och då hände att Conrad när han var på gott humör framvisslade valda delar ur Bizets opera *Carmen* och t. o. m. vid tillfälle sjöng toreadorarian då han lögade sig i badkaret. Dessutom döpte han sin hund, en gåva från Stephen Crane, till Escamillo efter matadoren i nämnda opera. Detta får vi veta i Jeffrey Meyers 1991 utkomna Conradsbiografi, *Joseph Conrad, a Biography*. Meyers hävdar att musik på ett förvånansvärt sätt genomsyrade Conrads liv och verk. Conrads föräldrars kärlekshistoria och giftermål liknar han vid en operaintrig. Apollo, Conrads far, uppvaktade utan framgång Eva, Conrads mor, så länge hennes far var i livet. Hon väntade till sex år efter faderns död innan hon trotsade hans motvilja mot giftermålet och gick med på att gifta sig med sin älskade Apollo. Under Apollos internering på grund av revolutionär verksamhet i Warsawas citadell år 1861 översatte han Victor Hugos pjäs *Le roi s'amuse* (1832) vilken pjäs utgör förlagan till Verdis opera *Rigoletto* (1851). Eva och lille Joseph stod helt operamässigt utanför faderns cell, följde honom i exil och tiggde om medicinsk hjälp under den långa färden till Vologda. I övrigt så är Conrads tidigaste barndomsminnen förknippade med modern i en musikkontext.¹

Vid sjutton års ålder anlände Conrad till Marseilles där han enligt Meyers för första gången i sitt liv kom att få se och höra italiensk och fransk opera. Conrad beundrade Meyerbeer som skapat operan *Huguenots* (1849). Meyerbeers goda rykte förmörkades av Richard Wagners hätska attacker på honom i slutet av 1800-talet, vilket fick till följd att hans anseende som kompositör kom att stå lågt i kurs i England. Conrad anförtrodde Galsworthy i juni 1910: "I suppose that I am now the only human being in these isles who thinks Meyerbeer a great composer."² Meyers anför ytterligare ett

antal indicier på den stora roll musik i allmänhet och opera i synnerhet spelade i Conrads liv och författarskap. Så t. ex. i Conrads redogörelse för sitt snöpliga frieri till den redan förlovade Eugénie Renouf på Mauritius 1888. Händelsen "suggests soap opera or Puccini" kommenterar Conrad episoden. Ävenledes var hans resultatlösa uppvaktning av Émilie Briquel i Champel 1895 beledsagad av musik. Émilie minns i sin dagbok att Conrad tyckte om att lyssna när hon spelade för honom på piano. Han tyckte särskilt om stycken av Schubert, Massenet och Chopin. Innan Conrad för alltid tog avsked av Émilie förärade han henne partituret till *Carmen* och vände uppmärksamt notblad allteftersom hon spelade. Meyers sammanfattar: "Conrad had an extensive knowledge of music, which was associated with sensuality and with some of the most significant moments of his life: the first memory of his mother, his first months in France, his courtship of Émilie Briquel and his love for Jane Anderson."³

I mars 1896 firade Joseph Conrad sin smekmånad. Under denna period började han att skriva på sin roman *The Rescue*, men det var först tjugotre år senare, år 1919, fem år före sin bortgång, som han kom att fullborda den. Meyers kallar den för "Conrad's operatic novel" och anser den vara Conrads mest representativa verk som sammanfattar författarens litterära karriär från begynnelsen till slutet. Som stöd för sitt påstående anför han följande uttalande av Conrad till Thomas Wise i oktober 1918: "The novel shows the modifications of my judgement, of my taste, and also of my style during twenty years covering almost the whole writing period of my life."⁴ I förordet till romanen skriver Conrad: "I saw the action plainly enough. What I had lost for the moment was the sense of the proper formula of expression, the only formula that would suit."⁵ Meyers kommenterar: "That formula, which Conrad finally found, after many experiments and frustrations, in 1918, was the operatic mode of intense emotions and the operatic theme of the insoluble conflict between honor and passion. Captain Lingard rescued the white people but seemed to have lost his own soul in the attempt."⁶

Begreppet opera är inte oproblematiskt. Operahistorikern Leslie Orrey ansåg att opera inte är en isolerad konstform utan en gren på teaterns träd och bör betraktas som en sådan. Dess väsentliga drag är dramatisk kon-

frontation och dialog intensifierad av musik såväl från scenen som från orkestern. I egenskap av äkta drama går den också utöver enbart berättande.⁷

Ej heller är det oproblematiskt att klassificera Conrads berättarkonst. De många inslagen av prosapoetisk karaktär i hans verk ifrågasätter det berättigade i att klassificera hans verk som romankonst. Marvin Mudrick har påtalat denna problematik i introduktionen till den av honom redigerade essäsamlingen av Conradkritik (1966): "In any case, Conrad is not a novelist but a writer of novellas. His impulse exhausts, or only artificially protracts, itself beyond their length: the length of a nightmare or of a moral test, not — as novels require — of history or biography."⁸

Kort referat av handlingen i *The Rescue*. Tom Lingard, fiskarson från Devon, sedan åtskilliga år etablerad i den sydostasiatiska arkipelagen och kapten på egen brigg, råkar under en resa till en okändare del av övärlden komma en därstädes grundstött jakt till undsättning. Ombord på jakten finns förutom besättning jaktens ägare Mr Travers och hans hustru Edith. En bekant till Mr Travers, D'Alcacer, spansk man av värld, medföljer också jakten. Jaktens grundstötning kommer mycket olägligt för Lingard som befinner sig i området med sin brigg av politiska skäl. Han ämnar bistå en malajisk vän med att återta dennes konungarike från orätta händer. Mrs Travers uppväcker en lidelsefull passion hos Lingard. Detta leder till katastrofala konsekvenser och omintetgör Lingards löfte om att återinsätta den malajiske vännen på hans tron. Tom Lingard, räddaren av offer för en grundstötning, blir själv en av de räddades offer.

Om *The Rescue*, som jag vill pröva, i sin gestaltning är underkastad operaformeln så torde alltså musik ha transponerats att ingå i romantexten. Meyers citerar ur ett brev från Gide till Conrad: "The subject itself, the secret song, only appears later, but so soon as one begins to perceive the extraordinary melody — the duet by Mrs Travers and Lingard — it becomes clear that its full significance could not be brought out earlier and we are able to be congratulated on our delay."⁹ Det är tydligt att Gides gensvar på romanen helt kläs i termer av musik.

Ljus och mörker utgör enfatiskt operativa storheter i *The Rescue*. Romanen öppnar med en solnedgång och slutar med en soluppgång. Ljus innebär att man kan se och iakttaga saker omkring sig. Mörker innebär att seendet sätts ur spel medan det aktiverar och skärper hörselsinnet. *The*

Rescue består av sex delar. Första delen har rubriken "the man and the brig" och är indelad i fyra avsnitt. Första avsnittet målar upp bilden av en brigg som ligger orörlig i absolut stiltje utanför några öar i den malajiska arkipelagen. Solen är på väg att gå ner. Beskrivningen understryker den råddande absoluta stillheten och tystnaden. Allt beskrivs som en fullständig enhet. Briggen är såsom fastgjuten i sin egen spegelbild på havsytan. Allteftersom solen dalar så djupnar öarnas skuggor till en punkt där det blir svårt att urskilja skuggan från själva öarna. Allt utgör en oupplöslig enhet. Och följaktligen också en ambiguitet. Vad är vad? De enda synliga mänskliga gestalterna är den malajiske rorgångaren och vakthavande styrmannen Shaw på briggens däck. Det enda ljud som hörs är kvittret från en kanariefågel. Det kommer upp ur skylightet från kajutan. Tom Lingard, fartygets kapten och ägare, ger sig först till känna via sin röst vars djupa stämma stiger upp ur skylightet: "On deck there!" "Sir?" svarar Shaw.

'I hear that rudder grinding hard up and down. What are you up to, Shaw? Any wind?'

'Ye-es' drawled Shaw, putting his head down the skylight and speaking into the gloom of the cabin. 'I thought there was a light air, and — but it's gone now. Not a breath anywhere under the heavens.'

He withdrew his head and waited a while by the skylight, but heard only the chirping of the indefatigable canary, a feeble twittering that seemed to ooze through the drooping red blossoms of geraniums growing in flowerpots under the glasspanes. He strolled away a step or two before the voice from down below called hurriedly.

'Hey, Shaw? Are you there?'

'Yes, captain Lingard', he answered, stepping back.

'Have we drifted anything this afternoon?'

'Not an inch, sir, not an inch. We might as well have been at anchor.'

'It's always so', said the invisible Lingard. His voice changed its tone as he moved in the cabin, and directly afterward burst out with a clear intonation while his head appeared above the slide of the cabin entrance: 'Always so! The currents don't begin till it's dark, when a man can't see against what confounded thing he is being drifted, and the breeze will come. Dead on end, too, I don't doubt!'¹⁰

Av ovanstående citat att döma förefaller det mig tämligen klart att Conrad med stor medvetenhet förknippar ljud, sång och mörker med okontrollerad rörelse, obestämbarhet och fara. En föraning av den ödesdigra lidelse som snart kommer att se Lingard som sitt rov.

Jag finner det angeläget att poängtera att betoningen av sammansmältning och enhet samt svårigheter att särskilja ett objekt från dess skuggor och spegelbilder i romanens inledning starkt kontrasterar mot romanens slutavsnitt där separation mycket enfatiskt betonas. I romanens sista del har Lingard i gryningen stämt möte med Mrs Travers på en sandbank. Där skiljs deras vägar för alltid. Mrs Travers återvänder till jakten och Lingard till sin brigg. Fartygen avseglar. Lingard frågar sin styrman vilken kurs jakten hade när den försvann i horisonten. Sydvar, svarar styrmannen. Varvid Lingard svarar med romanens slutord: "Steer North".¹¹

Första delens tredje avsnitt är en magnifik skildring av hur briggen i nattens mörker under hård vind seglar mot den plats där jakten står på grund. Skildringen domineras av ljudintrycken från rigg och hav.

Lingard manövrerar slutligen sin brigg genom det trånga farvattnet upp så nära den grundstötta jakten som det är möjligt. Här finns ett textstycke som skildrar Lingards kärleksförhållande till sin brigg, där hans känslor manifesteras via ljudintryck:

Lingard's love for his brig was a man's love, and was so great that it could never be appeased unless he called on her to put forth all her qualities and her power, to repay his exacting affection by a faithfulness tried to the very utmost limit of endurance. Every flutter of the sails flew down from aloft along the tangible leeches, to enter his heart in a sense of acute delight; and the gentle murmur of water alongside, which, continuous and soft, showed that in all her windings his incomparable craft had never, even for an instant, ceased to carry her way, was to him more precious and inspiring than the soft whisper of tender words would have been to another man. It was in such moments that he lived intensely, in a flush of strong feeling that made him long to press his little vessel to his breast. She was his perfect world of trustful joy.¹²

I ovan citerade stycke blir nattseglatsen en metafor för älskog och briggen liknas vid en älskande kvinnas ljuva suckar och upphetsande viskningar. Det förefaller rimligt att påstå att Conrad medvetet förknippar Lingards kapacitet för passion och lidelse med det auditiva, det melodiska, med musik. Således vill jag hålla före att Conrad i romanen har förknippat musik med en referent: Lingards passion eller libido eller begär. Därvid tillskriver jag den i och för sig förment "tomma" signifiern musik såväl referent som signified, en speciell persons passionsliv respektive "passion i sig". "Passion i sig", det undflyende begäret, subjektets katt- och råttalek med sig själv (La-

can?, Kristeva?, Derrida?) ser jag således som den svårbestämbara energi som metaforiskt axlas av "musik" i Conrads roman.

Mrs Travers, föremålet för Lingards lidelse, har i en samtida recension av Katherine Manfield betecknats som själva förkroppsligandet av en femme fatale: "she is the flower of corruption, the poisonous vine that can only feed upon the life of another. And Lingard is her perfect, willing prey."¹³ Meyers kommenterar: "Edith, in fact, plays Carmen to Lingard's Don José and leads him directly to his dishonour and doom."¹⁴ Conrad karakteriserar Mrs Travers som en emotionellt hämmad överklasskvinna som inte förmår betrakta livet annat än som ett skådespel i vilket hon inte kan engagera sig annat än som distanserad åskådare: "This was no stageplay; and yet she had caught herself looking at him [Lingard] with bated breath as at a great actor on a darkened stage in some simple and tremendous drama."¹⁵ Mrs Travers är närvarande vid en ödesdiger förhandling mellan Lingard och några malajiska ledare. Hon är klädd i malajiska kläder och bär slöja enligt landets sed: "Mrs Travers, her hand resting lightly on Lingards arm, had the sensation of acting in a gorgeously got up play on the brilliantly lighted stage of an exotic opera whose accompaniment was not music but the varied strains of the all-pervading silence."¹⁶ "He [Belarab] delighted Mrs Travers not as a living being but like a clever sketch in colours, a vivid rendering of an artist's vision of some soul, delicate and fierce."¹⁷ "The lagoon, the beach, the colours and the shapes struck her more than ever as a luminous painting on an immense cloth hiding the movements of an inexplicable life."¹⁸

Det är tydligt att den kalla, emotionellt hämmade Mrs Travers förknippas med måleri, visuellt överblickande och distansnerande.

Gide beskrev förhållandet mellan Mrs Travers och Lingard som en duett (i metaforisk betydelse). Denna duett når sin kulmen i tredje avsnittet i romanens femte del (rubricerad "The point of honour and the point of passion"). Här utvecklas de bägge personernas skilda "stämmor" emot varandra i ett samtal där de bl. a. diskuterar opera och romankonstens teatrala aspekter. Lingards "stämma" är den "obildade" naivt engagerade, underklassige känslomänniskans. Mrs Travers "stämma" är den "bildade" distanserat avmätta överklass- och konvenansmänniskans. Lingard är ohjälpligt fången i den naiva lidelsens illusion. Han har tappat greppet om verk-

ligheten och tycks tro att hans känslor är besvarade. Han ser inte hennes oförmåga till engagemang. Samtidigt är Mrs Travers kyliga klarsynthet och emotionella oförmåga hennes tragedi (hon är trots allt inte helt oemottaglig för Lingards ”uppvaktning”). Båda är fångna var och en i sitt nät. Men deras samtal liknar en gripande och tragikomisk duett:

’I wish I had understood every word that was said that morning.’

’That morning’, repeated Lingard. ’What morning do you mean?’

’I mean the morning I walked out of Belarab’s stockade on your arm, captain Lingard, at the head of the procession. It seemed to me that I was walking on a splendid stage in a scene from an opera, in a gorgeous show fit to make an audience hold its breath. You can’t possibly guess how unreal all this seemed, and how artificial I felt myself. An opera you know. . . ’

’I know. I was a gold digger at one time. Some of us used to come down to Melbourne with our pockets full of money. I daresay it was poor enough to what you must have seen, but once I went to a show like that. It was a story acted to music. All the people went singing through it right to the very end.’

’How it must have jarred on your sense of reality,’ said Mrs Travers, still not looking at him. ’You don’t remember the name of the opera?’

’No. I never troubled my head about it. We — our lot never did.’

’I won’t ask you what the story was like. It must have appeared to you like the very defiance of all truth. . . ’

’I assure you that of the few shows I have seen that one was the most real to me. More real than anything in life.’

Mrs Travers, remembering the fatal inanity of most operalibrettos, was touched by these words.¹⁹

Lingards naiva emotionalitet spelar honom således spratt. Det är denna naiva emotionalitet som har dragit in honom i den politiska affären och fått honom att ge sin malajiske vän sitt löfte om att bistå honom med återtagandet av hans land. Men det förefaller som om hans emotionalitet — och heds känsla — står sig bättre i hans samröre med de malajiska härskarskikten. Det är när han råkar bli involverad i den engelska överklassen med dess likgiltighet för andra än sig själva, sin konvenans, känslökyla och cynism som det brakar ihop fullständigt för honom. Det är inte så svårt att se vart Conrad här har riktat sin udd.

The Rescue inleds med en beskrivning av fartyg, hav, öar och ett sig lägrande mörker som tematiskt gestaltar begreppet ”sammansmältning” eller oupplöslig enhet och statiskhet, stillhet. Romanen slutar med en antites till inledningen: Captain Lingard väljer en kurs som får hans brigg

att optimalt fjärma sig från jakten ombord på vilken Mrs Travers, föremålet för hans olyckliga passion, befinner sig. Denna början och detta slut inramar Lingards ödesdigra passion för en kvinna som, förutom att hon är gift, också är en representant för den engelska överklass som fiskarsonen Lingard torde betrakta som honom ytterligt väsensfrämmande. Romanen skulle kunna ses som en besvärjelse, eller symbolisk lösning, av en olycklig modersfixering. Sammansmältningstemat i början skulle kunna tolkas som ett metaforiskt uttryck för symbiosen mellan barn och moder innan barnet mer eller mindre uppfattar sig som ett subjekt avskilt från modern. Ett tillstånd av frid och ro där ännu inte dikotomin subjekt-objekt stör den paradisiska helheten. "Sonen" Lingards möte med "modern" Mrs Travers utvecklar själva "separationsdramat" mellan mor och son. Sammansmältningen underkastas metamorfos. Subjekt-objekt-dikotomin utvecklas. Ambivalensens drama tar vid: driften att återvända till livmodern (Lingards förening med Mrs Travers) kämpar med viljan att frigöra sig från modersbindningen ("Steer North!") och bli ett autonomt, integrerat subjekt under "faderns lag". "Musik" blir signifier för begärets uppslitande kamp mellan dragningen till livmodern, subjektets död, och den fullbordade separationen, subjektets fulla liv.

För att tala i psykoanalytiska termer så skulle man kunna betrakta förhållandet mellan captain Lingard och paret Travers som en oidipal triangel komplicerad av "gossebarnet" Lingards orala fixering²⁰ som försvårar en lösning av den oidipala konflikten för honom. Ett intressant indicium för det motiverade i en sådan tolkning är den dröm Conrad låter Mrs Travers ha natten till den gryning då hon för sista gången skall träffa Lingard:

She woke up, with her face wet with tears, out of a vivid dream of Lingard in Chain-mail armour and vaguely recalling a Crusader but bareheaded and walking away from her into the depths of an impossible landscape. She hurried on to catch up with him but a throng of barbarians with enormous turbans came between them at the last moment and she lost sight of him forever in the flurry of a ghastly sandstorm.²¹

Den barhuvade Lingard kontrasteras mot barbarer med jättelika turbaner. Här poängteras uppenbart "huvudbonad" versus "avsaknad av huvudbonad". Ett metonymiskt (Lacan) eller förskjutet (Freud) uttryck för kastrationskomplexet? Dessa barbarer iklädda jättelika turbaner kommer emellan

Mrs Travers och Lingard. Kan det tolkas såsom att fallosen (de jättelika turbanerna) som enligt Lacan utgör den materiella signifiern för "faderns lag" eller "det symboliska" fullbordar "gossen" Lingards utträde ur det imaginära och fullbordar hans identifikation med fadern? Lingard framställs som en korsfarare i drömmen. De turbanklädda barbarerna tycks vara muslimer. Korsfarare och muslimer är varandras dödsfiender. Är den oedipala konflikten mellan far och son gestaltad i detta? Detta med Lingard som barhuvad korsriddare bland muslimer har en förbindelse med paret Travers bekant, spanjoren D'Alcacer. Denne världsman har genom slumpens försorg hamnat i en situation där han står inför hotet att avlivas av "morer": "He [D'Alcacer] wondered also how far he had been sincere and how far affected by a very natural aversion from being murdered obscurely by ferocious Moors with all the circumstances of barbarity."²² Det kan naturligtvis ses som en det kosmiska skämtets (Conrads uttryck för det mänskliga predikamentets oändligt avskyvärda spektakel) ironi att en spanjor, vars nation har skapats i en lång och bitter kamp mot morer, av de mest idiotiska anledningar har hamnat i en situation där han å det ovärdigaste riskerar att bli avrättad av muslimer.

Den här kopplingen mellan Lingard "korsfararen" och spanjoren D'Alcacer förefaller mig peka på någon slags "dissemination" i texten. En disseminerad vilja till identifikation mellan de båda. Lingards förhållande till Mr Travers är förnedrande för Lingard. Den klasshögfärdige mr Travers låtsas inte om hans existens och betraktar honom som någon slags ovidkommande sjörövare. Lingard finner Mr Travers avskyvärd. Däremot finner Lingard D'Alcacer vara en sympatisk person. Står dessa båda personer för två instanser av "fadern"? Där de tillsammans representerar en ambivalens eller svårighet för "gossen" Lingard att identifiera sig med fadern? Joseph Conrad har i *The Mirror of the Sea* skildrat en korsikansk sjöman vid namn Dominic Cervoni som tycks ha tjänat som en fadersgestalt för honom. Han arbetade under denne Cervoni som mycket ung man i en mindre skuta, Tremolino, vilken gick i vapensmugglingsfart mellan Frankrike och Spanien. En del skribenter hävdar att Cervoni har tjänat som förebild för karaktären Tom Lingard i *The Rescue*. Inget vore naturligare än om denne Lingard i så fall identifieras med den sydländske D'Alcacer som också till viss del torde ha modellerats på Cervoni, framför allt genom sin sydländ-

ska bakgrund men också genom sin illusionslöst allt genomsådande karaktär.²³

Ovanstående tolkning är förenlig med den syn Bernard C. Meyer ger på det undermedvetna substrat han finner i Conrads verk, redovisat i hans *Joseph Conrad, a Psychoanalytic Biography*. Meyer ger en psykosexuell profil av författaren Joseph Conrad där han utmålar honom som dräktig med fetischistiska och masochistiska tendenser. Han hävdar att Conrad undermedvetet tillskriver kvinnan en fallos i syfte att avvärja sin egen patologiskt förhöjda kastrationsskräck:

From these and other examples of his self-injuring behavior it would appear that Conrad often courted these very calamities which he ostensibly dreaded. In this he recalls those fictional re-creations of himself, men like Willems, Jim, Heyst, Tom Lingard, and others, who, faced by the seeming threat of annihilation from without, display a posture of passivity and a stance of inertia which strongly suggest some secret complicity with their supposed enemies. In common with these fictional selfrepresentations, the real danger which Conrad sought to ward off appears to have resided less in hazardous environment than in dark purposes within himself bent on his own ruin. In this he seems to have shown once again his kinship with the fetishist, who, despite the magnitude of his defenses against the danger of castration, quite commonly displays a paradoxical penchant for self-injury and emasculation, particularly in his erotic life. For, like the hero Severin of *Venus in Furs*, the typical fetishist often appears to express a concealed wish to relinquish both the adult and the masculine role, and to become the helpless plaything of a strong woman with whom he seeks to re-discover the boundless "oneness" of mother and child. In his pursuit of this goal he may exploit events or situations in the environment much in the same way as Conrad's fictional hero utilizes the play of chance or the machinations of his adversary to implement his secret wish for self-annihilation.²⁴

I inledningen till Kevin Barrys bok *Language, Music and the Sign* (1987) kommer frågan om musikens epistemologiska status i termer av tecken (signs) i fokus. Är musik en imiterande konst? Om så är fallet, vad imiterar den? Barry redovisar i sammanhanget en kontrovers mellan Derrida och de Man angående vilken position Rousseau intar i frågan i sin *Essai sur les origines des langues* (1764). Derrida hävdar att Rousseau är övertygad om att såväl bildkonst som musik är imiterande. Den metafor som transponerar sång till en målning kan endast göra detta genom en imiterande akt, genom att måla in sångens icke-rumsliga innerlighet i målningens rumslighet. Båda konstarterna är föreställande hos Rousseau, varför de stö-

der en "närvarons metafysik" enligt Derrida. Rousseaus ideer implicerar således att tecken står istället för någon slags tidlös verklighet, något transcendent, varvid språkets enda uppgift är att namnge denna transcendens. Allt enligt Derridas syn på saken. de Man är av annan uppfattning. Han påstår att Rousseau modifierar de konventionella 1700-talsmodellerna (imitation) på så sätt att han (Rousseau) hävdar musikens överlägsenhet över måleriet i termer av ett värdesystem som är strukturellt snarare än substantiellt: Rousseau kallar musik överlägsen måleri trots och t. o. m. på grund av dess substanslöshet, immaterialitet. de Man påstår att Rousseaus *Essai* hävdar och glatt övertygar om att musik kan imitera ingenting alls: "sömn, nattens stillhet, ensamhet och t.o.m. tystnad kan bli till i den målning som musik penslar upp." Barry, som tycks stödja de Man i kontroversen med Derrida pekar på att de Man för att ytterligare cementera sitt argument kunde ha citerat Rousseau ur hans *Dictionnaire de musique* (1767):

Let all nature be in a slumber, he that contemplates it, sleeps not; and the art of the musician consists in substituting, in the place of the sensible image of the object, that of the movements which his presence excites in the heart of the contemplator. He will not only agitate the sea, animate the flame of a conflagration, make rivulets flow, the rain fall, and torrents swell, but he will paint the horrors of a boundless desert, calm the tempest, render the air tranquil and serene, and spread over the orchestra a new and pleasing freshness. He will not directly represent things, but excite in the soul the same movement which we feel in seeing them.²⁵

Barry hävdar att Rousseau introducerar en ny variant av tecken (signs): musikens tecken, som inte framställer objekt men som ger upphov till känslor i och genom frånvaron av ett korrelerande objekt. Detta pekar fram emot Wordsworths förord till *Lyrical Ballads*. Wordsworth reviderar här precis som Rousseau uppfattningen av poesi som bildimitation och definierar poeten, som Rousseau definierade musikern, som en person som mer än andra människor påverkas av frånvarande ting som om vore de närvarande.²⁶

Vågar jag ställa hypotesen att musikmetaforen för Joseph Conrad tjänar som medium för att uppväcka specifika känslor av något frånvarande? I ett avsnitt som den ovan citerade seglatsen i mörker i *The Rescue* är det auditiva greppet uppenbart använt inte endast i syfte att ge en beskrivning av en nattlig seglats utan dessutom och framför allt syftar det till en beskrivning av Lingards förhöjda känsla av exaltation i denna situation. Det är dessa

känslor han uppenbarligen vill förmedla till läsaren. Conrad-biografen Meyers skriver att "Conrad associated music with dramatic moments, heightened emotions and passionate love".²⁷ Marvin Mudrick har påvisat det svåra i att genreindela Conrads texter. De tycks befinna sig i någon svårdefinierbar skärning mellan prosa, poesi och drama. De är varken novell eller roman. Mudrick slås av de många närmast surreala inslagen i hans texter. I sin "introduction" till essäsamlingen *Conradkritik* citerar Mudrick Conradbiografen Jocelyn Baines: "[...] one may be tempted to wonder whether even Conrad himself was always quite clear as to what he was trying to say, in this case [Lord Jim] whether there was not some unresolved ambiguity in his own attitude to the events described."²⁸ Författaren till detta paper misstänker att Joseph Conrad ytterst i allra högsta grad är påverkad av en stark känsla av närvaron av någons frånvaro i *The Rescue*: mamma! Cara mamma! Hans ordmusiks upphov. Ytterst betecknar musikmetaforiken kanske hans längtan att återvända till detta upphov, till att uppgå i det i livmoderns mörker?

Några ord om Francis Coppolas film *Apocalypse Now*

Den amerikanske filmregissören Francis Coppola (född 1939), kanske mest känd för sin film *Gudfadern* (1972) med Marlon Brando i huvudrollen, hade 1979 premiär på sin film *Apocalypse Now*. I pressmaterialet till Cannes-festivalen 1979 uttalar sig Coppola:

Apocalypse Now är tänkt som en filmopera. Handlingen utspelar sig under Vietnam-kriget, men historien kunde vara förlagd till vilken tid som helst, till vilken plats som helst där det civiliserade möter det primitiva. Jag har försökt göra en teater-film-myt om ett moraliskt dunkel. Jag använde John Milius originalmanus [baserat på *Heart of Darkness*]²⁹ och material och personer ur Joseph Conrads *Heart of Darkness*.

Coppolas film har alltså Conrads *Heart of Darkness* som förlaga. Med tanke på Meyers Conradbiografi, där operainflytandet över Conrad poängteras, är det intressant att notera att Coppola redan 1979 efter en Conradförlaga gjorde en film som var tänkt som en filmopera. Kände Coppola till Conrads operaintresse? Var han medveten om operainflytandet i Conrads verk? Är det ren sensibilitet och intuition som har fått honom att hämta inspiration ur operans värld, vägledad av Conrads text? Är det obero-

ende av Conrads text som Coppola låter sig inspireras av opera? Det skulle vara synnerligen intressant att intervjua Coppola om detta.

En blick på Coppolas bakgrund avslöjar att musik spelat en stor roll i hans liv. Coppola är son till solida medelklassföräldrar som har invandrat till USA från Italien. Coppolas far var musiker, flöjtist i NBCs radiosymfoniorkester under Toscanini (fadern har för övrigt tillsammans med sonen stått för musiken i *Apocalypse Now*). Innan Coppola ägnade sig åt film hade han hunnit skaffa sig en gedigen utbildning i teater vid Hofstrauniversitetet i New York. Han lär ha producerat en musical under sin period där. Angående Coppolas syn på sitt filmarbete så skriver James Monaco i sin bok *American Film Now* (1979):

Francis [Coppola] sometimes describes his own career using the musical metaphor. He thinks the real creative work in film lies with the writer. Perhaps 80 percent of the sum effect of a movie is clearly stated in the script. For Coppola, the director is simply the conductor, the interpreter of someone else's work.³⁰

Storyn i *Apocalypse Now* kan sägas utgöra ett slags uppdatering av flodfärden i *Heart of Darkness*: kapten Willard (Martin Sheen) får i uppdrag att ge sig av uppför floden till Kambodja i en patrullbåt för att söka efter och oskadliggöra överste Kurtz, en desertör som har gjort sig till hövding över ett eget rike däruppe och som slåss med allt och alla för att expandera. Under resan uppför floden blir patrullbåten involverad i olika händelser och incidenter, samtliga med inslag av grymt och meningslöst våld som tar sig de mest bisarra uttryck. Under flodresan studerar Willard överste Kurtz' personakt. Kurtz visar sig vara en gåta. En fläckfri person som har gjort en lysande karriär och som var ämnad för verkligt höga militära befattningar.

I Conrads "Author's Note" till 1917 års utgåva av *Youth. A Narrative, and Two Other Stories* (*Heart of Darkness* och *The End of the Tether*) skriver han:

Heart of Darkness is experience too; but it is experience pushed a little (and only very little) beyond the actual facts of the case for the perfectly legitimate, I believe, purpose of bringing it home to the mind and bosoms of the readers. There it was no longer a matter of sincere colouring. It was like another art altogether. That sombre theme had to be given a sinister resonance, a tonality of its own, a continued vibration that, I hoped, would hang in the air and dwell on the ear after the last note had been struck.³¹

Conrad beskriver mycket explicit *Heart of Darkness* i termer av musik. Noteras kan också att han tycks motivera musikmetaforiken med det mörka temat i berättelsen ("that sombre theme"). Alltså en tämligen explicit förknippning av mörker med musik.

Mycket har skrivits om förhållandet mellan *Heart of Darkness* och *Apocalypse Now* men mig veterligt ingenting som fokuserar det operamässiga och/eller musikaliska draget i Conrads roman eller Coppolas film. Det mest uppenbara operainslaget i filmen utgörs av en sekvens där en helikopterskvadron (?) ledd av en galen "kavalleriöverste" Kilgore (kill=döda, gore=blod) attackerar en by kontrollerad av Viet-Cong-gerillan. Anledningen till att Kilgore beslutat att attackera byn är att i floden utanför den finns sex fot höga vågsystem som är perfekta att surfa i. En av patrullbåtens besättningsmän, Lance, är en känd mästare i surfing och nu skall alltså Kilgore och Lance surfa utanför den här byn. Vi får se bilder ur bybornas, offrens, perspektiv som visar helikoptrarna i attackformation mullra fram mot dem med en ledarhelikopter framför de övriga, ungefär som en beriden trupp ur US Cavalry i vilt stormanfall. Under helikoptrarna ser vi flodens mäktiga vågor rulla mot stranden. Det klipps till närbilder på Kilgore i hans US Cavalryhatt när han meddelar de övriga helikoptrarna att Wagner skall kopplas på för full volym. "That scares the shit out of them", vrålar han flinande i talkien. Varpå vi hör "Valkyriornas ritt" strömma ut från de attackerande metallmonstren. Det hela artar sig till grotesk massaker på kvinnor, barn och gamla i byn. Kilgore har ordnat med assistans av napalmbombare, och när han har landat med sin maskin jublar han av lycka vid lukten av napalm.

I patrullbåtens besättning ingår en svart sjuttonåring från Bronx. En yngling som egentligen endast är fysiskt närvarande. Mentalt och emotionellt befinner han sig fortfarande hemma i Bronx. I en tämligen utdragen scen ser vi Clean i förgrunden och patrullbåtens förskepp i bakgrunden. Vid båtens vindruta står en radio. Clean slår på radion. Vi hör den hurtiga radio-rösten från en amerikansk militär sändarstation. Så strömmar plötsligt en Rolling Stones-låt ut i etern. Clean faller helt i trance och skruvar upp volymen. Han dansar rytmiskt och sjunger med. Det hela ger intryck av en slags fragmentiserad (sången kommer från ett håll, radion, medan den "exekverande" Clean kompletterar denna källa), cinematiserad "opera-aria".

Senare erhåller patrullbåten post vid en station uppåt floden. Clean får en kassett från sin mor där hon har talat in ett "brev" på band till honom. Clean sätter in bandet i sin bärbara bandspelare som han har hängt om halsen. Patrullbåten är på väg uppför floden. Plötsligt och utan förvarning blir båten utsatt för eldgivning från flodstranden. Automatvapnen knattrar, mynningsflammorna bländar. Clean träffas och blir skjuten till döds. Vi får en lång bild, en mörkdande lång bild, av den döde Clean. Liket befinner sig i sittande ställning. Från bandspelaren hörs moderns varma, moderliga stämma som uppmanar honom att ta väl vara på sig och inte bli utsatt för något så att han kan återvända hem hel och välbehållen. "Och du skall veta att alla vi här hemma älskar dig och längtar efter dig."

Apocalypse Now visar en del intressanta paralleller med det psykosexuella substratet i Conrads verk, redogjort för ovan. Filmen öppnar med en klaustrofobisk scen, där protagonisten kapten Willard befinner sig i ett mörkt rum med tilldragna fönsterluckorna som håller dagsljuset ute. Vi hör Willards "inre monolog" på ljudbandet i form av "voice over". Där framlägger han sin ambivalenta belägenhet. Han konstaterar att han ånyo är i Vietnam. Vidare kommer till vår kännedom att han hade vantrivts under permissionen hemma hos sin fru. Han konstaterar att när han är hemma vill han tillbaka till Vietnam, och när han är i Vietnam vill han tillbaka hem. Belägenheten kunde, i ett psykoanalytiskt perspektiv, konnotera vad Julia Kristeva kallar det abjecta³² som i sig innebär en risk till nostalgiskt återfall till det imaginära tillståndet eller till symbiosen moder-barn. I filmen finns intressanta kopplingar till den falliska eller aggressiva, kastrerande kvinnan. De mest iögonenfallande instanserna av dessa utgörs av de ovan redovisade episoderna i filmen som även kompositoriskt inbördes utmärks av paralleller. Genom att koppla ihop helikopterattacken med US Cavalry och sedan låta den ske med Wagners "Valkyriornas ritt" strömmande ur högtalarna utvecklas ett slags i freudiansk mening förtätning i upplevelsen som ger associationen att attacken utförs av en skara krigiska ryttarinnor. Denna episod har en parallell i episoden med den svarte sjutton-åringens död. Liket av ynglingen, dödad av fiendens kulor, bär en bandspelare som spelar upp ett "kassettbrev" från hans moder. Här har det auditiva mediet inte bara förknippat våldsam död och kvinnor utan mer specifikt våldsam död och mor och son i en fantasifull kombination. Dessa båda besläktade gestalt-

ningar skulle kunna förmodas peka på en i filmtexten disseminerad eller upplöst vilja "to express a concealed wish to relinquish both the adult and the masculine role, and to become the helpless plaything of a strong woman with whom he seeks to re-discover the boundless 'one-ness' of mother and child".³³ Även här har detta eventuella disseminerade åter-till-livmodern-motiv gestaltats genom fokuserandet av det auditiva, av musik (tillbaka till livmodern=mörker. I begynnelsen var hörseln? Ljudet av hjärtats bankande slag?). Filmen uppvisar ytterligare instanser av aggressiva, falliska kvinnor. En kvinnlig Viet-Cong-gerillakrigare utför en heroisk granatattack. En annan episod skildrar ett showuppträdande för amerikanska soldater där en "cowboypinuppa" spelar en framträdande roll, manipulerande sina sexskjutare.

Det vore intressant att närmare undersöka karaktären av Coppolas förhållande till Conrads förlaga. Har Coppola, sitt credo troget, gjort en interpretation av Conrads (Milius) "partitur"? Vad har han själv tillfört detta "partitur" i sin interpretation av det? Vilka faktorer har gjort att han har valt att göra en personlig filmatisering av Conrads roman?

I ovanstående har jag fokuserat vad jag betraktar som det psykosexuella substratet i såväl Conrads verk som Coppolas film. Dock, båda de aktuella verken uppvisar även ett sociopolitiskt perspektiv. I *The Rescue* implicerar passionen mellan Lingard och Mrs Travers en klasskonflikt. Själva ämnet i Coppolas film, Vietnamkriget, är naturligtvis laddat med socialt och politiskt bränsstoff. Begäret eller det undermedvetna kan fokuseras i andra termer än psykosexualitet. Så hävdar Fredric Jameson närvaron av ett politiskt undermedvetet i texten³⁴ medan t. ex. Deleuze och Guattari i sin bok *Antioedipe*³⁵ kritiserar psykoanalysen ur ett ideologiskt perspektiv utan att därför förneka existensen av undermedvetna krafter verksamma i texter. Ävenledes vore det intressant att skärskåda de aktuella texternas undermedvetna ur dessa senare perspektiv.

Noter

1. Jeffrey Meyers, *Joseph Conrad: a Biography* (Oxford 1991), s. 333.
2. Ibid.
3. Ibid., s. 335.
4. Ibid.
5. Joseph Conrad, *The Rescue* (London 1950), s. 10.
6. Meyers, s. 336.
7. Lesley Orrey, *Opera: a Concise History* (London 1972), s. 7.
8. Marvin Mudrick, *Conrad: a Collection of Critical Essays* (New Jersey 1966), s. 10.
9. Meyers, s.
10. Conrad, s. 18—19.
11. Ibid., s. 382.
12. Ibid., s. 54 f.
13. Meyers, s. 338.
14. Ibid.
15. Conrad, s. 234.
16. Ibid., s. 244.
17. Ibid., s. 245.
18. Ibid., s. 301.
19. Ibid., s. 248.
20. Angående oral problematik i Conrads romaner se Bernard C. Meyer, *Joseph Conrad: a Psychoanalytical Biography* (Princeton, New Jersey 1967), s. 345.
21. Conrad, s. 373.
22. Ibid., s. 250.
23. Ibid., s. 379.
24. Meyer, s. 334 f.
25. Barry Kevin, *Language, Music and the Sign: a Study in Aesthetics, Poetics and Poetic Practice from Collins to Coleridge* (Cambridge 1987), s. 10.
26. Ibid.
27. Meyers.
28. Mudrick.
29. Cinematekets informationsblad Sthlm 30.8.1991.
30. James Monaco, *American Film Now* (New York 1979), s. 333.
31. Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, ed. Robert Kimbrough (New York & London 1988), s. 4.
32. Se t. ex. John Lechte, *Julia Kristeva* (London & New York 1990), s. 159.
33. Ibid., s. 25.
34. Se Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative As a Socially Symbolic Act*. (Ithaca & London 1981).
35. Se t. ex. Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism: Theory In Practice* (London & New York 1989), s. 163.

I serien

ABSALON

**Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga
institutionen i Lund**

har hittills utkommit:

1. *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, 1992.
2. Inga-Lisa Petersson, *Studier i Läsebok för folkskolan. Läseboken och den svenska industrialiseringen. Fraktur eller antikva? Om tryckstilar i pedagogisk litteratur 1842-1889*, 1992.
3. Algot Werin. *Från ett seminarium kring hans liv och verk*, 1993.
4. *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, 1993.
5. Claes-Göran Holmberg, *Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare*, 1994.
6. *Efter dekonstruktionen. Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, 1994.