

# Sammlaren

Tidskrift för forskning om  
svensk och annan nordisk litteratur  
Årgång 138 2017

*I distribution:*  
Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Berkeley:* Linda Rugg

*Göteborg:* Lisbeth Larsson

*Köpenhamn:* Johnny Kondrup

*Lund:* Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius

*München:* Annegret Heitmann

*Oslo:* Elisabeth Oxfeldt

*Stockholm:* Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

*Tartu:* Daniel Sävborg

*Uppsala:* Torsten Petterson, Johan Svedjedal

*Zürich:* Klaus Müller-Wille

*Åbo:* Claes Ahlund

*Redaktörer:* Jon Viklund (uppsatser) och Sigrid Schottenius Cullhed (recensioner)

*Biträdande redaktör:* Annie Mattsson och Camilla Wallin Bergström

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av Vetenskapsrådet och Sven och Dagmar Saléns Stiftelse

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till [info@svelitt.se](mailto:info@svelitt.se). Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2018 och för recensioner 1 september 2018. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen [www.svelitt.se](http://www.svelitt.se).

ISBN 978-91-87666-37-7

ISSN 0348-6133

Printed in Lithuania by  
Balto print, Vilnius 2018

Erik van Ooijen. *Dödsport: etik, estetik, våld*. Aiolos. Stockholm 2016.

Redan omslaget till Erik van Ooijens studie *Dödsport* signalerar att författarens sinne för estetik avviker från normen inom akademien. Mot den sobert stilrena typografi som är förlaget Faethons signum står huvudtiteln ut i snirkligt hemmagjorda bokstäver som för tankarna till lågbudgethårdocksplattor, eller det uttråkade klottret i nån femton-årig rollspelares skolanteckningsblock. Det är, om ni frågar mig, skitfult; men så är det just det fula som boken tematiserar. Van Ooijen intresserar sig för representationen av det som sticker oss i ögonen, sådant vi ofta väljer att vända blicken ifrån, som pedofili, våldsam pornografi, djurmisshandel.

Det vore synd om någon lät sig avskräckas av inramningen, för boken rymmer ett av de skarp-sinnigaste och originellaste bidrag som skrivits på svenska om den kniviga frågan om konstens autonomi. Van Ooijen närmar sig inte frågan via de sedvanliga teorierna – här finns ingen Foucault, ingen Jameson, Butler, eller Rancière. Istället tar van Ooijen spjårn mot kritiska försök att göra bruk av Levinas, såväl som etiskt-retoriskt orienterade berättarteoretiker som Wayne Booth, James Phelan, och Richard Walsh, vilka han kritiserar med hjälp av kritiker som gjort ansatser att tala om läsning i kroppsliga termer, som Barthes och Deleuze & Guattari, samt av Timothy Mortons posthumanistiskt färgade ekokritik.

Temat är fiktivt våld, vilket behandlas genom närstudium av en till synes disparat samling texter: Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955); Sara Villius roman *Sex* (2008); Bosse Löthéns *Jag älskar den pojken* (2010); Felicia Feldts *Felicia försvann* (2011); Maj Linnéa Anderssons *Den dolda sanningen: En berättelse om Linnéa* (2007); Sofia Rapp Johanssons *Silverfisken* (2007); John Waters *Pink Flamingos* (1972); Ruggero Deodatos *Cannibal Holocaust* (1980); hårdporrfilmer av Max Hardcore och Duke Skywalker producerade under 2000-talet; Lucifer Valentines filmtrilogi i den egenmyntade genren *vomit gore* (2006–2010); videospelen *Manhunt 2*, *GTA: San Andreas*, *Fable II*, samt *The Sims 3*; samt slutligen extremmetallbandet Cattle De-capitation.

Spännvidden är med andra ord stor, om än tids-typisk i sin transmediala vilja att greppa högt som lågt. Till skillnad från många andra studier som gjort anspråk på att vidga litteraturvetenskapens studieområde genomförs dock läsningarna i en be-

friande icke-programmatisk anda. Här sägs inte ett ord om att de analyserade texterna skulle vara bra – det, tycks författarens mena, är upp till var och en att bedöma. Att samtliga behandlade texter – oaktat om det rör sig om högmodernistisk prosa eller gurglande dödsmetall – tål att läsas, demonstreras däremot med största tydlighet.

Sin bestickande titel till trots är *Dödsport* avfattad med den sakliga precision som gärna missas för akademisk torrhet av folk utanför facket. I första delen, omfattande tre kapitel, är utgångspunkten de kritiska kontroverserna kring just Nabokovs *Lolita*. Här lägger van Ooijen steg för steg upp grundvalen till det poetologiska perspektivet genom vilket han menar att vi bör närma oss frågan om litteraturens etik. Han är skeptisk inte bara till den allmänhumanistiska läsart som närmar sig litterära karaktärer som vore de människor av kött och blod, utan till varje förklaring som liknar vår relation till litteraturen vid en relation till andra människor. Istället är den litterära texten att förstå som en maskin som frambringar affekter; att förhålla sig etiskt till litteraturen blir därför först och främst en fråga om att ta fasta på om texten ifråga söker etablera en relation till verkligheten eller till texten som estetiskt verk; gör man det öppnar sig möjligheten att formulera ”en läsningens erotik” (87), en textuell analys som tar fasta på den njutning som står att utvinna i mötet med texten som representerar system snarare än som representerad verklighet. I den andra delen utvecklas detta perspektiv i fyra fristående läsningar av berättelser i andra medier än bokens, nämligen fiktionsfilm, pornografisk film, videospel, samt slutligen hårdrock. Gemensamt för alla kapitel är att de utan att väja för våldets etiska implikationer försöker ringa in dess estetiska funktion i de studerade texterna.

Bokens övergripande tes uttrycks tydligast i baksidestexten: konsten kommer ”genom sin autonomi, att [...] inter文nera i vår tids allra ömmaste smärtpunkter: miljöförstöring, industrialiserad djurhållning, det patriarkala våldet.” Van Ooijen argumenterar i långa stycken mycket övertygande för sitt autonomistiska perspektiv, inte minst i relation till senare års diskussioner kring *Lolita*. Istället för att indigneras av bokens vägran att tydligt ta avstånd från det den representerar (Humbert Humberts pedofila begär), bör vi se denna vägran som en uppmaning att förstå det estetiska objektets egenart, en möjlighet att ”förstå det estetiska verkets annanhet som objekt, som något annat än det det representerar” (16). Istället för att söka lösa upp tex-

tens etiska problematik, som vore den ett rättsfall där det handlar om att bestämma vem som gjort rätt och fel, argumenterar van Ooijen alltså för en läsart som underordnar sig just den textens etiska obestämbarhet som gör boken moraliskt problematisk.

Så långt, så väl. Man blir klokare på många ting genom *Dödsporr* – van Ooijens utredning av hur de estetiska artefakter han skriver om fungerar är genomgående upplysande; hans analys av hur intimiteten exploateras i nutida pornografi (i kapitel fem) tillhör de bästa, och mest smärtsamma, jag läst. Men även om jag uppskattar att studien förmår mig att se saker i Lucifer Valentines vomit goretrilogi eller i Cattle Decapitation som jag själv aldrig skulle sett, kommer jag under läsningen på mig själv med att sakna en mer basal redogörelse för vad van Ooijen finner *estetiskt* tilltalande med texterna ifråga. Slutkapitlets diskussion av Cattle Decapitations morbida veganism som en inversion av en traditionell humanistisk etik, till exempel, är ett mycket instruktivt försök att tänka en etik bortom människan, men också efter att ha läst den lämnar bandets dödsmetallgurgel mig fullständigt likgiltig, liksom genren i stort. Van Ooijens sätt att resonera får det ofta att framstå som om just detta – att vi svarar på olika typer av texter – vore något nästintill slumpartat.

Vilket kanske just är van Ooijens poäng; i alla fall är jag efter att ha idisslat bokens tankegångar en tid benägen att se just avsaknaden av värdeomdömen som uttryck för en djupt känd *estetisk agnosticism*, vilket kanske förklarar studiens implicita skepsis mot varje form av artikulerad ideologi. Hos van Ooijen framstår estetiken vare sig som ett värde att bedöma eller en sfär att försvara, utan snarare som en ofrånkomlig aspekt av konstverket som vi inte kan bortse från med mindre än att vi missförstår det sätt som verket griper in i världen. Estetiken utgör alltså också för van Ooijen ett universellt fenomen, men han underförstår likafullt att det rör sig om ett fenomen som inte låter sig omsättas i universella kriterier, eftersom den estetiska erfarenheten är singular till sin natur. Att ta estetiken på allvar inbegriper därför med nödvändighet att öppna sig för den ambivalens vi ofta erfar i mötet med litteratur och andra konstnärliga uttryck, och inte genast söka pacificera den osäkerhet som verket utlöser genom att fånga det i ett värdeomdöme.

Att läsa etiskt blir ur detta perspektiv en fråga om att utsätta sig för den estetiska erfarenhet som verket ifråga triggar igång. Skönlitterära texter som

*Lolita*, skriver van Ooijen, förutsätter att läsaren låter ”det egna begäret underordnas verkets estetiska sammansättning” (87). Med en pregnant bild talar han om ”resonansen mellan läsaren och litteraturen”, och jämför med ”en stämgafler satt i svängning vilken endast skapar ett svagt ljud till dess att den rör en större kropp som därmed också börjar svänga i samma frekvens” i ”ett slags *medsvängning*” (24; betoning i original). Det är en välfunnen bild för läsprocessens sinnliga snarare än intellektuella karaktär, om än inte helt oproblematiserad. Gitarrlådan som förstärker stämgaflerens svängningar ger ju bilden av medsvängningen som ett passivt fenomen, men läsning kan vara och är ju ofta också en motläsning, och liknar därmed snarare en motsvängning än en medsvängning. Och varför nöja sig med att vara en stämgafler när den litteraturteoretiska teknologin låter oss vara såväl en Marshallförstärkare som en dator som kan omforma den ursprungliga svängningen näst intill hur som helst?

Det är här frågan om en litterär etik uppstår på allvar. Att läsa etiskt är som sagt för van Ooijen inte en fråga om att ta ställning till de etiska frågeställningar en text aktualiserar, utan att läsa texten *som den ber om att läsas*. En huvudpoäng är att texter ber om att läsas på olika sätt, en tes som mycket övertygande demonstreras i bokens andra kapitel, ”Övergryppets estetik”. Van Ooijen kritiserar där olika försök att med hjälp av Levinas filosofiska etik ”betrakta litteraturen *som om* den mötte oss likt den Andres ansikte” (50), vilket han på goda grunder avfärdar som en ofruktbar antropomorfism. För litteraturvetenskapens del är det mer fruktbart att utgå från Levinas estetik än hans etik, påpekar van Ooijen, och betonar med Levinas att utsagor som handlar om världen respektive det litterära språket ”inbjuder till helt olika förhållningssätt” (60). För att illustrera detta jämför och kontrasterar han det sätt sexuella övergrypp skildras i två romaner, *Lolita* och Sara Villius *Sex* (2008), med den rad mer eller mindre självbiografiska skildringar med liknande motiv av Löthén, Feldt, Andersson, samt Rapp Johansson som redan nämnts. I kraft av sin litteraritet, framhåller van Ooijen, fungerar romanerna på ett annat sätt än de senare böckerna: ”Där de förra leder uppmärksamheten mot textens formella relationer kommer de senare att leda oss ut mot det materiella livet” (45–46). De förstnämnda kan därför sägas uttrycka en ”övergryppets estetik”, medan de senare istället uttrycker en ”övergryppets retorik” (45). Denna binära motsatsställning mellan estetik och retorik

organiserar sedan van Ooijens redogörelse för hur de litterära texterna skiljer sig från de självbiografiska. Medan romaner som *Lolita* riktar läsarens uppmärksamhet ”mot textens formella förbindelser” (77) och därmed leder ”oss mot litteraturen”, leder självbiografin ”läsaren mot livet” (86); självbiografierna syftar till ”att göra diskurs av [...] liv,” romanerna till ”att göra diskurs i sig” (85).

Resonemanget är i långa stycken övertygande, och gör mycket tydligt varför den ”etiska vändning”, med vilken exempelvis Martha Nussbaum vill ”betrakta läsningen som läsarens möte med en representerad individ” (85), är en dålig idé. Ett sådant etiskt perspektiv på litteraturen är nämligen dömt att låsa fast litteraturen i en antropomorferande estetisk som tvingar oss att tänka konsten som en ren förlängning av människan, vilket i förlängningen innebär att konsten aldrig kan bli ett medel att gå utanför oss själva. Istället för att leda till ett slags kantianskt överskridande av jaget (genom den estetiska erfarenheten av det sublimala), leds vi därigenom tillbaka till en föreställning om den litterära texten som en rent retorisk förlängning av det mänskliga subjektet.

Den eleganta bevisföringen rymmer dock en knut. För van Ooijen gör nämligen *litteraturen* just det som *retoriken* regelmässigt beskylls för att göra när den är som sämst: att ”göra diskurs i sig”, att producera ”tomma ord”, ord utan förankring i verkligheten. Dualiteten mellan estetisk och retorik torde alltså vara mer komplicerad än van Ooijen vidgår. Förenklingen hänger samman med att de berättarteoretiker som van Ooijen modellerat sin bild av retoriken efter (redan nämnda Booth, Phelan, och Walsh) alla anlägger ett etiskt-retoriskt perspektiv i sin kritik, vilket ger den en moraliserande slagside som van Ooijen med rätta kritiserar. Bristerna i det etiskt-retoriska perspektivet beror dock vare sig på att Booth och Phelan underlåter att beakta textens formella egenskaper, eller på att de underställer dessa egenskaper en retorisk intentionalitet. Problemet är istället att de förstår den retoriska intentionaliteten som det subjektiva uttrycket för en författare, snarare än som det objektiva resultatet av hur den retoriska situationen är beskaffad. Felet med deras kritik är med andra ord inte att den är estetiskt otillräcklig, utan att den inte driver det retoriska perspektivet tillräckligt långt.

Ur retoriskt perspektiv uppstår retorik nämligen aldrig ur intet, utan alltid som ett försök att påverka en given situation. Med Kenneths Burkes berömda formulering kan litterära texter alltså ses

som svar på frågor som stammar ur den situation i vilken de uppkom.

Det är med andra ord inte alls ofrånkomligt att en retorisk analys landar i författarens intention, vilket man lätt kan få intrycket av om man som van Ooijen begränsar sig till retoriska etiker som Booth och Phelan. Tvärtom skulle många retoriker med Burke se författaren som en nödvändig, men inte tillräcklig, förutsättning för det litterära verket, vilket alltid kommer att uttrycka oerhört mycket mer än författaren avsett att uttrycka. Ur ett sådant perspektiv är författaren bara en del av den historiska situation som är den retoriska intentionalitetens egentliga subjekt. Det är så sett inte texten, utan den situation i vilken texten tas i bruk, som vi har att tolka.

Detta historiserande steg är van Ooijen emellertid till synes ovillig att ta. Så länge van Ooijen fokuserar den textuella artefakten är hans framställning exemplarisk: han har en analytisk blick som med samma lätthet låter honom identifiera bärande mönster i till synes triviala tv-spel som *The Sims 3* som i en modern klassiker som Nabokovs *Lolita*. Van Ooijen är kort sagt en fenomenal läsare, och excellerar på flera ställen i utläggningar av de ”intrikat[a] nätverk av semantiska relationer” (82) som de studerade texterna rymmer. Men han tycks bry sig mer om *hur* litteraturen betyder än *vad* den betyder: de många skarpa iakttagelserna kring de romaner och filmer han läser till trots erbjuds vi inte någon genomförd läsning av dem.

Påtagligast blir avsaknaden av såväl historiserande som hermeneutiskt totaliserande anspråk i diskussionen av *Lolita*. Van Ooijen historiserar inte *Lolita*, utan nöjer sig istället med att konstatera att romanen utgör ett slags *textuell maskin* (33), som ”kan fungera i författarens frånvaro enligt de mekanismer som genereras av dess maskinella sammansättning” (37), och jämför dess sätt att fungera med ”det T. S. Eliot kallar ’objektiva korrelat,’” vilket innebär att de representerade objekten inte bör förstås som försök att återge en verklighet, utan som ”små känslöformler eller komponenter i ett affektmaskineri” (92).

Kanske kan man se denna van Ooijens ovilja att historisera som en tyst protest just mot den nykritik som han i metodiskt hänseende är uppenbart befriendad med, men som han ideologiskt sett står långt ifrån. För Eliot lyfter sig det sant värdefulla verket över den historiska situationens faktiskt sociala beskaffenhet genom att knytas till en Tradition som står över historien genom att i kraft av

sitt estetiska värde instifta ett slags högre verklighet som så att säga ramar in den otillräckliga tillvaro som människan som individ bebor. Som vi redan sett är det estetiska värdeomdöme som denna Tradition förutsätter främmande för van Ooijen. Hos honom blir den smak som ligger till grund för värdeomdömet istället ett slags estetisk nollpunkt – en förutsättning för uppdelningen av fältet i plus och minus, förvisso, men något som egentligen inte har med skalan att göra. Smaken är noga betraktat den punkt där det estetiska omdömet vare sig är positivt eller negativt, utan blott omisskännligt. Den uppdelning i positiva respektive negativa omdömen är snarare en följd av att nollpunkten (den privata upplevelsen) dras in i ett socialt medium – ett språk – som kodar upplevelsen i termer av en primitiv binär motsättning.

Det är i sitt tysta avvisande av vår vana att artikulera smaken i termer av denna motsättning mellan hög och låg, bra och dålig, som *Dödsporr* mest konkret visar på ett alternativt sätt att förhålla sig till det estetiska. Istället för en Tradition som över-skrider nuet och knyter samman det förflutna med framtiden, riktas estetiken av van Ooijen inåt, mot kroppen och nuet, där den blir kvar som en njutning: inte så mycket ett värde som ett slags intensifiering eller förhöjning av nuet.

Att en sådan erotisk läsart, för att använda van Ooijens uttryck, inte behöver betyda en brist på samhällsengagemang är uppenbart redan genom valet av studerade texter. Men det uppmuntrar som synes till en etisk snarare än en ideologisk läsart. Också titeln skvallrar om att det existentiellfilosofiska anslaget för van Ooijen fungerar som en motvikt till det tomma ideologiserande han polemiserar mot. Exakt vad som avses med ”dödsporr” tydliggörs inte, men en ingress hävdar att ”dödsporren [...] är en genväg till ett svar på våra existentiella frågor”. Det van Ooijen anspelar på är förstås snuffgenren, och jag hade gärna sett en tydligare diskussion av hur han positionerar de diskuterade texterna till detta ökända fenomen, eftersom det i flera avseenden är högaktuellt för honom. *Snuff* är filmer i vilka människor mördas på riktigt av det enda skälet att i profityfte kränga filmen till hugade spekulanter. Snuff som fenomen gör alltså tydligt att skärningspunkten mellan fiktion och verklighet i det kapitalistiska samhället går genom *varan*. Snuff kunde rentav av ses som ett slags fantasmatisk allegori vårt samhälle frambringt för att uttrycka varuformens inre logik. Varje vara förutsätter nämligen att tingets ursprungliga bruksvärde ”dödas”

genom att tinget istället *representeras* i form av ett bytesvärde, vilket kommer att cirkulera i verkligheten i det ursprungliga tingets ställe. Varutingets ursprungliga bruksvärde kan förstås återupplivas just genom att det tas i bruk på nytt, men i samma stund som så sker upphör tinget också att vara vara, och återgår istället till att bli ett bruksföremål: en öppnad tandkrämstubb går inte att sälja vidare – när förpackningen är bruten är varan död. Varuformen rymmer så sett en existentiell, eller ontologisk, dialektik, som innebär att representation och verklighet (marknad och icke-marknad) ständigt övergår i varandra.

Van Ooijen berör inte denna dialektik direkt i sin bok, men han snuddar ofta vid den, särskilt i bokens andra del. I sin diskussion av faktiskt våld i fiktionsfilm poängterar han till exempel att filmer som anklagats för att exploatera våld mot djur i spekulativt syfte i själva verket kan sägas ”demonstrera hur det industriella samhällets begreppsliggörande av kött som ren vara eller livsmedel osynliggör det grova våldet genom att frikoppla varan från dess produktionsprocess” (129). Samma slags dubbelmoral finner han i den tv-spelskritik som ondgör sig över det grafiska våld som genomsyrar många spel, men blundar för ”den utbredda ’gold farming’ där inte sällan tvångsanställda arbetare i sweatshop-liknande miljöer och mot låg eller obefintlig ersättning spelar populära onlinespel för att på så sätt samla ihop virtuella objekt i spelvärlden vilka sedan säljs vidare till ’vanliga’ spelare för riktiga pengar på en global marknad” (167–68), eller för ”hur de arbetare som tillverkar hårdvaran åt elektronikjättarna levt under så vidriga slaveriliknande förhållanden att de hellre tog livet av sig” (168). Denna bakomliggande verklighet anförs emellertid inte för att komplicera analysen av konstverket genom att påtala dess varukaraktär, utan tvärtom för att isolera konstverkets ”kompositionsplan” (dess karaktär av textuell artefakt) från den bakomliggande situation ur vilken kompositionen – det konstnärliga verket – frambragts. Det är med tanke på författarens utgångspunkter förställigt, men likväldigt synd. Framförallt leder det till en mycket förtunnad definition av det litterära verkets materialitet. Van Ooijen redogör visserligen för vad han kallar ett materialistiskt perspektiv på litteratur i bokens inledningskapitel, men det står strax klart att det rör sig om en icke-marxistisk materialitet: van Ooijen talar om ”bokens materialitet” (31) och påminner om den träråvaru- och pappersmasseproduktion som är läsningens i regel opåtalande förutsätt-



ning, men vidgår inte med ett ord att också det litterära verket förutsätter en materiell bas, i form av författare, genre, förlag, design, och så vidare.

För att förstå denna det litterära verkets varumaterialitet är det inte tillräckligt att analysera verket som text. En sådan analys kan, som van Ooijen förredömligt demonstrerar i *Dödsport*, visserligen ge oss en förståelse av det litterära verkets estetiska bruksvärde. Söker vi också en förståelse av dess estetiska bytesvärde måste vi dock också beakta hur texten fungerar i den retoriska situation som instiftas genom läsningen av verket. Det räcker med andra ord inte att fråga sig hur texten i sig är beskaffad, utan frågan måste också inbegripa de situationer i vilka texten tas i bruk. Sommaren 2017 citerade Sverigedemokraterna Verner von Heidenstam i syfte att framställa sin politik som besjälad av dennes nationalistiska ideal; för några år sedan gjorde Lena Andersson bruk av Nya Testamentet (och en god dos fri fantasi) för att ifrågasätta den etablerade bilden av Jesus som kärleksfull; Skolverkets kursplan för svenskämnet från 2002 framhåller att skönlitteratur kan vara ett verktyg till att forma "motbilder [...] till exempelvis rasism, extremism, stereotypa könsroller och odemokratiska förhållanden". Exemplet kunde mångfaldigas, men min poäng torde stå klar: alldeles oberoende av hur litterära texter är beskaffade cirkulerar de på en hermeneutisk marknad där de tillskrivs ett värde som har mycket lite att göra med hur deras affektiva potential uppkommit.

Det gäller för övrigt också en text som *Lolita*. Det är knappast en slump att den debatt om fiktion och etik som van Ooijen så förtjänstfullt intervenerar i har uppstått kring Nabokovs roman, snarare än, säg, Deodatos *Cannibal Holocaust*. Också den senare har visserligen omvärderats på senare år, men någon principiell debatt har den inte förorsakat, förmodligen av den enkla anledningen att den inte har tillräckligt hög status i fältet för att kunna bära upp en sådan debatt.

Att "underkasta" sig texten är med det i åtanke inte alls att blott agera med svängande resonanslåda åt en text som svänger också oss förutan; det är att göra ett aktivt val beträffande hur vi har att förhålla oss till texten; det är att välja att rikta fokus mot den textuella inskriptionen och att avstå från att beakta den historiska situation som texten genom läsningen (liksom genom författandet) inte kan undgå att etablera en relation till. Då hamnar man ofrånkomligt i en position visavi texten vilken som sagt äger uppenbara paralleller med den nykri-

tiska position som etablerades av T. S. Eliot. Som jag redan påtalat ville Eliot lyfta sig ur denna situation genom att ge texten en transcendent dimension, med resultatet att litteraturen framstod som ett slags *ersatz*-religion. Van Ooijen avvisar visserligen ett sådant religiöst förhållningssätt, men föreställningen om litteraturen som transcendens (som ett slags överskridande av den historiska situationens faktiska sociala beskaffenhet) smyger sig hos honom in på annat sätt, genom en ständigt antydd om än sällan artikulerad biologism.

I sin i och för sig vällovliga ambition att undvika antropomorferande modeller kommer van Ooijen nämligen att omfamna naturalistiska motsvarigheter. Tydligast framgår detta i slutet av inledningskapitlet, i vilket han konstaterar att det formalistiska perspektiv han förespråkar "finner stöd i modern evolutionsforskning" (38). Ur ett sådant perspektiv råder det snarare än grad- en artskillnad mellan djurens parningsritualer och bobyggnad, och människans konstskapande: "Djuret känner sig fram genom territoriet och läser av omgivningens tecken – och när dessa fakulteter muterat bortom det strikt funktionella närmar vi oss den punkt där poesin verkligen kan förstås utifrån det språkliga tecknets påtaglighet" (40). I denna evolutionära anda karaktäriserar van Ooijen strax därpå läsning "som en i huvudsak omedveten (eller förmedveten) process där läsaren inte sällan liksom travar på och känner sig fram i terrängen", som "en process där läsaren gör sig mottaglig för de former som finns i den textuella omgivningen" (42). Vad van Ooijens poetik erbjuder är med andra ord ett slags inverterad transcendens: där den litterära texten för den kristne Eliot erbjöd en kungsväg till den översinnliga världen, erbjuder den för van Ooijen ett sätt att etablera en kontakt med en slags ursprunglig sinnlighet där gränsen mellan människa och djur framstår som ett resultat av att människan fallit från natur till kultur.

Med det i åtanke är det kanske inte förvånande att van Ooijen avstår från att historisera och istället närmar sig läsning som ett slags affekternas arkeologi. Inte så att van Ooijen aktivt påbjuder en icke-historiserande praktik, men han underlåter som regel själv att dra in historien i sina analyser. I det avseendet kan man läsa *Dödsport* som en del av den nyformalistiska våg som under det senaste decenniet svept med sig allt fler kritiker, vilka högljutt ondgjort sig över den ideologikritiska litteraturvetenskap som väl trots allt fortfarande får sägas vara hegemonisk. Till skillnad från namnkunniga rös-

ter i denna våg som Rita Felski avstår van Ooijen dock helt från att framföra någon principiell kritik mot det ideologikritiska perspektivet. Det är som övergav han detta perspektiv, inte för att det är något fel på det, utan för att han förlorat tron på den formen av kritik.

Det är inte svårt att förstå varför: alltför ofta ter sig föregivet ideologikritisk litteraturvetenskap snarare som en form av etisk kitsch, för att låna ett uttryck från Walter Benn Michaels, än som genuin kritik. I inledningen förklarar van Ooijen själv att *Dödsport* stammar ur hans intryck av att det råder en motsättning mellan ”vad vi som moraliskt reflekterande humanister [tror] oss göra och vad vi verkligen [gör]” (14). Litteraturforskare är förtjusta i att redogöra för, och kritisera, det symboliska våld som återfinns i litteratur och annan konst, men har som regel inga problem med att vid en konferensmiddag ”förtära köttet från styckade djurkroppar” (15). Därtill finns det en tendens att uppröras över saker som ordval (vad kallar man en medlem av den eller den folkgruppen), samtidigt som få yppar sig om de undermåliga arbetsförhållandena för personalen hos Amazon, världens största distributör av böcker och andra medier.

Snarare än att beklaga att van Ooijen inte historiserar, ter det sig därför mer produktivt att söka historisera hans val att inte historisera. Kanske kan ett annat sätt att närma sig Nabokovs *Lolita* än det van Ooijens poetologiska perspektiv erbjuder fungera som en upplysande referenspunkt. I ett efterord till *Lolita*, tillkommet i efterhand och på andras initiativ, beskrev Nabokov själv romanen som en tragedi och förklarade att den bygger på en novell han skrivit på ryska i Paris 1939, men förstört när han flyttade till Amerika 1940. ”It had taken me some forty years to invent Russia and Western Europe, and now I was faced with the task of inventing America” (”On a Book Entitled 'Lolita,' *Encounter* 1959, 73–6, 76). Som författare ser sig Nabokov tvungen att *uppfinna* de länder han talar om; utsagan gör klart att romanen inte minst handlar om ett slags språktillägnelse, men vittnar också om att hans långt drivna esteticism kan ses som en produkt av den specifika historiska situation han själv befann sig i. Som Walter Cohen påpekat är det fullt möjligt att se Nabokovs esteticism som en reaktion på bolsjevikernas revolution, vilken inte bara för honom utan för hela hans familj utgjorde ett slags historiens slut, då den omöjliggjorde den borgerligt-liberala livsstil han fostrats i. Nabokov måste uppfinna de världar han fann sig i, för att

världen för honom bara äger verklighet under förutsättning av den sociala sfären återupprättas genom en skapande akt. Att i det läget, som Nabokov, förneka att litteraturen äger en social eller moralisk innebörd, kan därför läsas som det sätt varigenom ”Nabokov’s fiction [...] paradoxically acquires its most profound social significance” (”The Making of Nabokov’s Fiction,” *Twentieth Century Literature*, 29.3, 1983: 333–350, 337).

Van Ooijen själv skriver förstås ur en helt annan historisk situation än den i vilken Nabokov författade *Lolita*; likafullt kan den senares esteticism måhända hjälpa oss att bättre förstå den ideologiska agnosticism som genomsyrar *Dödsport*. Valet av texter kan ju annars vid första anblick ge ett något depraverat intryck: *Lolita*, kannibalfilm, *GTA*, våldsport, dödsmetall – varför dras man till sånt? Kanske är svaret att alla dessa uttryck ter sig som estetiskt analoga med en upplevelse av världen som i total avsaknad av moral. På så sätt kan de fungera som en lisa för människor som är så djupt etiska att de inte kan undgå att uppleva den förhandenvarande samhällssituationen som djupt amoralisk. Just genom att vägra att uppställa en moral i termer av igenkännbara ideologier skapar det slags texter som behandlas i *Dödsport* en möjlighet till något annat än den moraliska inlåsning som drabbat inte minst den traditionella politiken. Den senare – vare sig den uppträder som konservatism, nyliberalism eller socialism – ter sig mot bakgrund av pågående miljökatastrofer och den sociala misär som stora delar av världens befolkning ännu lever under som utopisk, hopplöst hoppfull. *Dödsport* kan genom att vägra att ideologisera det estetiska ses som denna utopis inversion – en hoppfullt hopplös bok. Det gör *Dödsport* till en inspirerande problematisk utgångspunkt för ett vidare samtal om litteraturens förutsättningar i vår tid.

Magnus Ullén

*Rethinking National Literatures and the Literary Canon in Scandinavia*. Red. Ann-Sofie Lönngrén, Heidi Grönstrand, Dag Heede & Anne Heith. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015.

Postkolonialism är *så* förra århundradet, sa en brittisk kollega nyligen när vi planerade en gemensam kurs om globalisering och litteratur. Jag var benägen att hålla med honom. I dag är det ordet trans-