

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 120 1999

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Anna Williams (recensioner)

Inlagans layout: Anders Svedin

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,

Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-16-2

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 2000

vises det så til Bakhtins kjente "Epos og roman". Det merkelige i mine øyne er at avhandlingsforfatteren ikke går inn i essay-drøftelsene til Gørvell, når hun er så nær ved samme type av essay-estetikk som Gørvell – men altså da i et *annet* kapittel. Han vier et helt delkapittel til de essayistiske innslagene i *Det svundne er en drøm*. Og i dette delkapittelet er kritikken fra Gørvell mot Lien sterkest. Lien ser på de essayistiske innslagene som sidesprang. Mens for Gørvell – og for meg, og kanskje også for Økland – så utgjør de en viktig del av romanen. Helt i samsvar med Bakhtin kan man gå inn og utforske hvordan romanen transformerer nær sagt all type tekst til sin romandiskurs. Her ligger det flere tråder som avhandlingsforfatteren unnlater å trekke sammen. Kanskje regner ikke Forssberg Malm Gørvell med blant de Sandemoseforskere det er verdt å lytte til? Er det derfor hun ikke tar ut full gevinst av hans innsats?

På det *formelle* nivå er imidlertid avhandlingen meget nøyaktig i alle sine henvisninger. Sitatene er overveiende perfekt gjengitt. Personregisteret er til uvurderlig hjelp. Det må ha vært lagt ned et enormt arbeid i avhandlingens ytre form og det gir den gevinst at leseren ikke et øyeblikk trekker avhandlingsforfatterens vitenskapelige troverdighet i tvil. Forssberg Malm bløffer ikke.

Jeg nevnte innledningsvis min beundring for det sinnrike appendikset over manuset til *Varulven*. Entusiasmen over dette manuset tyder på at avhandlingsforfatteren ville hatt stor glede av oftere selv å gå til kildene. Hun støtter seg svært mye på Væth og Hareide når det gjelder kontekstuell informasjon, men hun kunne sikkert selv funnet andre betydningssammenhenger dersom primærmaterialet hadde vært bedre brukt. Med den foreliggende boken kan Forssberg Malm lettere unne seg gleden over å operere som selvstendig Sandemoseforsker, uten mer eller mindre engstelig skjeling til the Sandemose-establishment.

Men et akribi-problem oppstår – sannsynligvis som følge av avhandlingens store omfang. Den interne tekstredigeringen er nemlig ikke alltid like gjennomført. Vi unner oss ett eksempel: "Det vore intressant att jämföra *En flyktning* med flera litterära förlagor". Her nevnes Hamsuns *Sult*. "Men allt hinner man inte" (s. 63). Greit nok! På side 150 legges det mer klem i utsagnet: "Och än en gång vill jag beklaga att Hamsun [...] inte behandlas i den här undersökningen". Greit nok igjen. Men så 25 sider senere heter det: "[Hamsuns] texter har uppenbarligen betytt mycket för Sandemose, inte minst mellan *Sult* och *En flyktning* finns förbindelser – som jag dessvärre inte hinner undersöka i detta arbete." Det virker som om den tredje beklagelsen ikke kjenner til de to første, mens den andre i formen gav inntrykk av å være den siste i en lang rekke. Her får man skyte på forlagskonsulenten.

Presisjonsnivået er av og til nokså omtrentlig, også

dét som følge av en ikke streng nok tekst-redigering, som forlaget nok må ta på sin kappe. "Min utgangspunkt är alltså framför allt narratologisk" heter det, mens det i en fotnote bare ett avsnitt senere hevdes det diametralt motsatte: "Det innebär att jag i detta kapitel helt avstår från t.ex. Genettes klassifikationer och annan mer sedvanlig narratologi". Hvordan skal leseren velge mellom disse utsagn?

Avhandlingen er som sagt i det ytre svært ordentlig og med en affinitet for det empiriske. Men stilen er ofte springende og assosiativ – omtrent som Sandemoses fiksjonstekster. Det er jo et kjent fenomen at en avhandlingsforfatter etterhvert kan gi seg ubevisst hen til å *mime* den diskursen hun har satt seg som oppgave å analysere. Omtrent det samme kan skje også med en opponent under disputasen! Mens man følger et spor lar man seg avlede av en assosiativ fotnote. Følgelig kan det være vanskelig å konsentrere en kritikk – og det er mulig at avhandlingen ytes mest rettferdighet om et mer kaleidoskopisk tilnæringsmåte får bestemme lesningen av avhandlingen.

Avhandlingen er utvilsomt skrevet av en forsker som kan sin Sandemose. Den kunne vært mer avgrenset i sin tematikk og mer eksplisitt i sine teori- og metodevalg. Slik Forssberg Malm har valgt å gjøre det, blir *Kollisjoner* imidlertid en sympatisk tekst som gjennom sin udogmatiske åpenhet og med sin underliggende glede over skjønnlitteraturen som sådan bringer sin leser til en mer utdypet forståelse av Sandemoses forfatterskap. Mange av mine innvendinger har angått *Kollisjoner* som akademisk avhandling og ikke som bok for et publikum også utenfor akademien.

Petter Aaslestad

Sara Danius, *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Modernist Aesthetics*. Uppsala 1998.

Sara Danius' avhandling *The Senses of Modernism – Technology, Perception, and Modernist Aesthetics*, försvarad i Uppsala i desember 1998, består av fyra ungefär lika långa avsnitt: först en teoretisk och historisk perspektivering av modernismen, av förbindelsen mellan teknologi och modernism, historieskrivningen om modernismen. Därefter tre kapitel om i tur och ordning Thomas Manns *Der Zauberberg*, Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*, och James Joyces *Ulysses*, avsedda att belysa de generella tankegångar, som formulerats i inledningen: modernismens beroende av den teknologiska utvecklingen av nya media, modernismens frigörelse av sinne, främst synen, till en estetik grundad på kropp och perception. I Thomas Mann-kapitlet gäller det förbindelsen mellan synen och kunskapen, i Proust-kapitlet möjligheten att skildra det man ser snarare än det man vet som en utveckling av det som här kallas för Prousts

perceptionsetetik. I Joyce-kapitlet lanseras en *omedelbarhetens estetik*, där alla sinnen antas få omedelbart estetiskt uttryck.

Jag skall ge varje del av avhandlingen en relativt utförlig presentation och kommentar men vill inleda med att prisa Danius för att hon har haft modet att driva en stark tes, att ge sig in i det omfattande och komplicerade fältet modernism och att behandla tre så stora och genomdiskuterade författarskap. Med sin inriktning på visualitet och estetik placerar hon sig i en livaktig internationell forskningstendens som kan kallas *visual cultural theory*, där ledande representanter t.ex. är Mieke Bal, Marta Braun, Jonathan Crary, Martin Jay – för att nu nämna några av dem som Danius har funnit produktiva. När jag i fortsättningen försöker hitta några begränsningar i denna inriktning på visualitet hoppas jag att detta kan uppfattas som en kritik, som ändå är positiv till både företaget och företagsamheten.

*

I en utförlig *Introduction* presenteras avhandlingens argument. Modernismen, tidsbestämd till 1880–1930 och uppfattad som i ”dialektiskt” samspel med ”moderniteten” (dvs den moderna epoken i stort), antas ge uttryck för en ”technologically mediated crisis of the senses” (s. 1). Där pågår en ”progressive internalization of technological matrices of perception” (s. 2); i synnerhet påverkas syn och hörsel på sätt som gör teknologin *konstitutiv* för modernismens estetik. Denna estetik uppfattas som materiell i betydelsen att den utgår från och syftar till sinneserfarenheten – till skillnad då från den idealistiska estetik, som Danius förknippar med Kant och Hegel. ”Sinneskrisen” är också en epistemologisk ”kris”, efter som den frikopplar sinnen från teoretisk kunskap och absolutifierar ett estetiskt förhållningssätt till världen. ”Sinneskrisen” antas således nyformulera den klassiska motsättningen huvud/kropp, en motsättning som inte ska förväxlas med de dikotomier – konst/samhälle, skönhet/nyttan, organisk/mekanisk, elit/massa etc – som Danius utnämner till modernismens *founding myth* (s. 7). Denna grundläggande mytologi placerar nämligen ofelbart teknologin på den ”dåliga” sidan, medan Danius insisterar på att teknologin i själva verket är *konstitutiv* och *bestämmande* för modernismens estetik och den sinnes frigörelse som följer av modernismens epistemologiska ”kris”. Till teknologi räknas här sådant som telefoni och cinematografi (och i synnerhet förstadiet ”kronofotografi”) och röntgenstrålning. Proust får genom ett utförligt skildrat telefonsamtal stå till tjänst med ”a germinal theory of how technologies for reproducing sound mediate the notion and experience of abstract sound, proposing that a new division of perceptual labour comes into play” (s. 16) så att i synnerhet ”visual perception

becomes an aesthetically gratifying activity in its own right” (s. 19). Särskilt hos Joyce blir perception till estetiskt självändamål, lösgjord från all kunskap (s. 23).

Man noterar att Danius har en förkärlek för att prioritera synen och att hon i praktiken begränsar teknologin till ett fåtal media. Och man kan undra varför – och varför inte t.ex. cykel, tunnelbana och luftskepp tillåts infiltrera estetiken, för att bara nämna några av de uppfinningar som sammanföll med den tidiga modernismen. För att inte tala om hela den krigsindustri, som fick sitt stora spelrum under just den tid då Proust, Joyce och Mann skrev sina romaner (men kriget är inte nämnt i denna avhandling om modernismens kulturhistoria).

Efter den tesdrivande inledningen följer ett kapitel, där Danius går igenom olika sätt att förstå modernismen och skriva dess historia. Utgångspunkten är att modernismen *har* en historia, som i dag, post-festum, är möjlig att stabilisera. Det är dock inte många historiker som Danius finner användning för; de flesta menar hon begränsar sig till modernistisk självförståelse, dvs en immanent beskrivning av den estetiska autonomi, som var just det som skulle historiseras. Dit hör annars svårjämförbara storheter som kulturhistorikern Douwe Fokkema, lyrikhistorikern Hugo Friedrich, konstkritikern Clement Greenberg – som dagens representanter för *visual cultural theory* tycks ha ett särskilt ont öga till. Vidare den ende svenske representanten, litteraturhistorikern Peter Luthersson, liksom Astradur Eysteinnsson (*The Concept of Modernism*) och rentav Theodor Adorno – samtliga sägs offra åt den myt om en *split* mellan det sociala och det estetiska, som Danius härleder till Kant. Följer man Kants bestämning av den estetiska autonomi kan man bara åstadkomma en ”svag läsning” av modernismen. Så lyder Danius’ dom och hon vill istället betrakta autonomi som kontextuellt och teknologiskt bestämd; som en förutsättning för en ”stark läsning” kräver hon därför en förståelse av teknologin som en ”fundamental, indeed constitutive, part of modernist culture” (s. 45).

Jag har inget behov av att till varje pris försvara de var för sig utmärkta historiker och teoretiker, som Danius kritiserar som otillräckliga. Med ett undantag: det smärta mig nämligen att se att Adorno, som en gång var min (och inte bara min) verkligt starke läsare av modernismen nu avfärdas som svag. Danius nämner *Ästhetische Theorie* i förbigående, hon citerar från *Dialektik der Aufklärung* och hon tar ett epigram från *Philosophie der neuen Musik* för att visa att Adorno kramar sig till ett autonomibegrepp, som blockerar för en förståelse av modernismens sociala beroenden och relevans. Detta förefaller mig som en klenk underbyggd och därför överlad bedömning. Går man till *Ästhetische Theorie* finner man mycket riktigt att ”autonomi” är ett flitigt använt nyckelbegrepp, enligt registret ungefär lika ofta använt

som t.ex. *Technik, Technologie*. Men Danius missar att Adorno inte absolutifierar autonomin mer än att han alltid tänker den samman med det han kallar *beteronomi* och uttrycker som att konsten har *dubbelkaraktär* i ett spel mellan *autonomi* och *fait social*. Estetiska fenomen kräver därför en ”dubbel betraktning”, som när han hävdar att ”samhällelig blir konsten genom sin motsatsställning till samhället och denna position uppnår den först som autonom”. (Jag sammanfattar och försvenskar från *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Surkamp 1970, s. 335 ff.) Det kan gott hända att detta är en alltför sofistikerad dialektik för att kunna användas, men det är ändå svårt att se att det skulle vara frågan om någon ensidig absolutifiering av konstens autonomi.

För att åstadkomma en ”stark läsning” tar Danius hjälp av kontextualiserande grepp, som hon får uppslag till av kulturhistorikern Stephen Kern, sociologen Marshall Berman, mediahistorikern Friedrich Kittler, men främst vetenskapshistorikern Bruno Latour samt allas vår Walter Benjamin.

Latours spännande genomgång av *Science in Action* syftar till en kontextuell bestämning av fundamentala kategorier som mening och sanning, hans ”översättningsmodell” beskriver ett icke-hierarkiskt vetenskapligt universum i ett sätt att läsa världen, som Danius kallar allegoriskt. Dessutom förser han henne med åtminstone två användbara metaforer för att beskriva teknologiens spridning i modernismen: *net-work* och *black-box*. Man kan förstås fråga sig om Latours fallbeskrivningar har speciell relevans för modernismen; mitt intryck är snarare att de är tilltänkta en generell giltighet. Vilket skulle betyda att han egentligen inte kan användas historiskt men bara som metodisk förebild samt stå till tjänst med fungerande begrepp. Såvitt jag kan se använder Danius inte alls hans metod och bara två av hans begrepp, de nämnda *net-work* och *black-box*, och detta bara vid ett tillfälle, nämligen i samband med röntgenapparaten i Manns *Der Zauberberg*, vars visuella metaforik påstås sprida sig som ett icke ifrågasatt nätverk över hela romanen. Men det är också allt – vilket känns snopet efter den eleverade position han ges i detta inledande teorikapitel.

Slutligen Walter Benjamin: i hans *Passagen-Werk*, främst Baudelaire-texterna, hittar Danius en föredömlig användning av allegorien som metod, inklusive en exemplarisk förbindelse till begreppen *konstellation* och *korrespondens*. Nu kommer ju både ”allegori” och ”konstellation” inte i första hand från Benjamins *Passagen-Werk* utan från det tidigare arbetet *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. ”Korrespondens” kommer förstås från Baudelaire själv, som ju lekte med begreppet i vag påverkan från Swedenborg. Begreppen har med andra ord inte alls sitt ursprung i modernismen eller moderniteten utan snarare i barocken. Frågan om detta på något sätt begränsar deras användbarhet för den historiska analysen

av modernismen hade nog förtjänat ett resonemang, som Danius emellertid inte företar. Egendomligare än detta är emellertid att Benjamin nästan helt försvinner ur avhandlingen efter denna inledning – och att de lanserade begreppen aldrig kommer till användning. Man hade väl kunnat tänka sig att pröva allegoribegreppet på Mann, korrespondens på Proust (som använder det själv) och konstellation på Joyce (som odlar en barock figuralitet). Men Danius gör inget av detta och tvingar därmed sin läsare till misstanken att lanseringen av Benjamin (och Latour) som teoretiska fundament inte motiverats av analytiska eller metodiska skäl. Kanske står de där som strategiska markeringar eller som besvärjelser.

*

Kapitlet om Thomas Manns *Der Zauberberg* bär rubriken ”Cultivating the Interior: Vision Machines, Knowledge, and Death”. Det inleds av tio sidor där Danius slår fast sin tes, nämligen att Mann med denna roman iscensätter ”a radical epistemological crisis” (s. 64). Krisen har med sinness och i synnerhet synens emancipation under modernismen att göra och kan bara förstås ”in the light of the emerging visual technologies that made available new optical spaces and new realms of knowing” (ib.). Danius presenterar därefter romanen och påminner om att den skriver in sig i flera konkurrerande traditioner: den ansluter till bildningsromanen – som Danius ger en inte alltför originell presentation – liksom till en filosofisk tradition, den anknyter till en romantisk syn på sjukdom och död liksom till olika mytologier, den balanserar slutligen mellan realism och modernism. Till detta lägger Danius sin egen vinkel: att romanen ansluter till ett modernistiskt intresse för visualitet och tar del i en diskussion om förhållandet mellan kultur och teknologi.

Följer så ett längre avsnitt om ”visual regimes”, där Danius odlar tanken att Mann presenterar sanatoriet som något av ett blickens laboratorium, en plats där man tränar sin estetiska blick, dvs ser för seendets skull. Där finns optiska leksaker, kalejdoskop etc. för patienternas tidsfördriv, vilket föranleder Danius till en utflykt i seendets historia, som leder fram till påståendet att modernismen återupptäckte observatören (s. 77). Vidare finns där begärets blick, rikligt dokumenterad av Hans Castorps ihärdiga beundran av Mme Chauchat – det förefaller mig emellertid lite drygt att skriva denna blick på modernismens och teknologins konto med tanke på att den så flitigt citerar ur traditionen alltifrån Platon och Petrarca. Vill man ha en god romanhistorisk förebild kan man t.ex. gå till den inspärrade Fabrice’ blickkontakt med Clelia Conti i *La chartreuse de Parme*, en konstellation som verkligen lever ut blickarnas erotik långt före den moderna teknologin.

Vidare det som Danius kallar "social scanning": en s.a.s. klassbunden blick som utvecklar en "aesthetics of the expressive physiognomy" (s. 81), något som motiverar Danius till en lärd jämförelse med en tysk fotograf som 1929 (!) försökte sig på en fysionomisk encyklopedi. Närmare till hands än denna långsökta komparation hade det nog varit att söka förebilder i den realistiska romantradition, som Mann ironiskt spelar på: jag tänker t.ex. på Balzacs encyklopediska ambitioner med just fysionomier som självklar utgångspunkt för all personbeskrivning. Det exempel som Danius så småningom kommer med gäller Hans Castorps första möte med italienaren Settembrini, där Castorp utförligt får granska hans kläder och fysionomi och ofrivilligt tänker "positivhalare" innan han presenteras för den lärde humanisten. När nu Danius gör ett nummer av detta som en klassbunden fördom där Kultur ställs mot Civilisation missar hon scenens ironiska hermeneutik; Settembrini som "positivhalare" blir faktiskt ett ledmotiv i romanen och Hans Castorp har inte enbart fel. Italienaren, som f.ö. är romanens stora anhängare av teknologi men i gengäld en fiende till musik och ironi, drar ju sina humanistiska klichéer ungefär som positivhalaren sina rullar – f.ö. i scener där seendet inte alls spelar någon roll, nämligen i de långa dialogiska duellerna med jesuiten Naphta.

Vidare den "medicinska blicken": Danius syftar här på romanens scener kring termometeravläsning och läkarundersökning, som ger henne tillfälle till några sidors presentation av Foucault. Slutligen det "mekaniska ögat", varmed avses den röntgenapparat som skildras utförligt i ett romankapitel och som Danius utnämner till romanens "black-box" och "network in Latour's sense" (s. 90), dvs en icke ifrågasatt sanningskälla med metaforiska ringverkningar över hela romanen. Vi får en lärd presentation av Dr Röntgen och hans uppfinning, därefter ett referat av romanens röntgenkapitel, inklusive Hans Castorps fetischering av sin egen och sedermera också Mme Chauchats röntgenbilder. Vi får däremot inte någon dokumentation av hur röntgenapparaten skulle sprida sig som "nätverk" över romanen.

Röntgenundersökningen leder i alla händelser till Castorps insikt i sin egen dödlighet och till att han blir patient och börjar odla det Danius kallar "epistemophilia": han vill lära sig allt om kropp och liv – något som får Mann att omsorgsfullt demonstrera hur de grundligaste kunskaper om hudens fysik missar begärets mystik och att ingen anatomi känner livets hemlighet. Trots röntgenblick förblir kroppen ogenomtränglig – sådan är nu min och inte Danius' läsning av detta avsnitt.

Så ett förhållandevis kort reflexion över det kapitel mot slutet av romanen där Hans Castorp fascineras av en grammofon; Danius presenterar detta som "Rising to the Aesthetic" och ser det som krönet på bildningsprocessen, samtidigt som musikens teknologiska beroende

av grammofonen skulle punktera det borgerliga bildningsidealet. Jag uppfattar väl romankapitlet snarare som att musiken själv får demonstrera romanens antinomier: efter att Mann gett oss en road presentation av grammofonens finesser är det *lyssnandet* som gäller och Castorp får fantisera kring slutscenerna i *Aida* och *Car-men*, båda exempel på den kärlek som betingas av död; slutligen Schuberts *Der Lindenbaum*, där tysk innerlighet likaledes sägs vila på död. För övrigt är det samma sång som Hans Castorp får citera när han i slutkapitlet går mot skyttegravarna – och som Mann återkommer till i stor skala i *Doktor Faustus*.

I ett slutavsnitt påminner Danius om att Mann med *Der Zauberberg* strävar efter ett *Gesamtkunstwerk*, rentav en "ultimate sensibility" (s. 106), som inkluderar inte bara alla sinnen men också alla moderna media. Det är, insisterar Danius, den teknologiskt bestämda erfarenheten som möjliggör men också problematiserar detta projekt, samtidigt som röntgenapparaten är den "visuella maskin", som fungerar som ett "nätverk" tvärsigenom hela romanen.

I min genomgång har jag strött in en del kritiska kommentarer, som motiverats av att jag har svårt att följa röntgenapparaten som "nätverk" och att jag inte ens känner mig övertygad om att seendet skulle vara det allra viktigaste med denna roman, där istället dialogerna har det största utrymmet. I alla händelser menar jag att Danius' visuella poänger får henne att bortse från minst två i sammanhanget viktiga komponenter. Den första är Manns *ironi* – en stilistisk egenhet som är märkvärdigt frånvarande från Danius' analys men i gengäld är närvarande överallt i romanen, där den omfattar inte bara huvudpersonen och alla andra personer men också bildningsprojektet och inte minst miljön: sanatoriet och läkarvetenskapen inklusive dess teknologi. Hela verksamheten framställs ju som något av en humbug och Hans Castorps sju år på Berghof bygger på en felaktig diagnos (plus hans begär efter Mme Chauchat). Inte minst själva röntgenapparaten och dess hantering presenteras med överdådig ironi och är i den meningen alls ingen "black-box" för berättaren och därmed inte för oss.

Vidare *ogenomträngligheten*: inte bara röntgenapparaten missar poängen, också Hans Castorps samlade anatomiska studier kommer inte åt livets gåta. I själva verket tycks mig blindheten minst lika viktig som seendet i denna roman. Ett av Danius okommenterat kapitel belyser detta eftersom det handlar just om förhållandet mellan att se och att icke-se. I kapitlet *Schnee* går Hans Castorp vilse på en skidtur och fångas i en snöstorm. Till slut beskrivs han som *blind* av att *se*: snöflingorna "flogen gegen seine Lider, die sich kramphaft schlossen, überschwemmten die Augen und verhinderte jede Ausschau, – die übrigens nutzlos gewesen wäre, da die dichte Verschleierung des Blickfelds und die Blendung durch

all das Weiß den Gesichtssinn ohnedies fast völlig ausschalteten. Es war das Nichts, das weiße, wirbelnde Nichts, worin er blickte, wenn er sich zwang, zu sehen." (*Der Zauerberg*, Frankfurt: Fischer 1991 (1924), s. 661.) Hur gärna hade jag inte sett en allegoriserande utläggning av detta avsnitt! Som emellertid skulle strida mot Danius' teser, eftersom det visserligen skulle visa på visuallitetens betydelse i denna roman – men också hur ögat kommer till korta och förbyts i konfrontation med det mörker, som här kallas "intet".

*

Proust-kapitlet bär underrubriken "The Education of Senses: Marcel Proust and the Cinematics of Motion". Rubriken antyder att Proust kommer att bli läst som sinenas estetiker, vidare att rörelse och rörlighet är särskilt viktiga fenomen inom denna estetik, fenomen som kommer att avläsas i relation till den rörliga bildens teknologi. Två lika viktiga begrepp som kommer att spela en stor roll för Danius' framställning är *stil* och *perception*. Produktionen av "stil" som *écriture*, definierad som "writing for the sake of writing" (s. 137) framställs nämligen som det ultimata uttrycket för Prousts "aesthetics of perception" (s. 157). Allra viktigast är emellertid förbindelsen till fotografi och cinematografi: Danius insisterar på att Prousts "boldest stylistic solutions owe their deepest impulses to machines of vision" (s. 132); fotografi och cinematografi "operate as necessary scaffolding for the narrator's propositions with regard to great art" (s. 136); cinematografin "equipped Proust with an aesthetics of speed" (s. 155), "vitalized Proust's production at large" (ib.) eftersom det han skrev kan kallas för "literary counterparts of cinematographic techniques, especially montage and close-up" (ib.). Kort sagt så är Prousts "perceptionestetik" åtminstone "partially refracted" genom fotografisk praxis, detta trots att Proust i sin uttalade estetik verkar fientlig mot fotografering (s. 157).

Jag skall försöka granska dessa teser genom att gå igenom kapitlet från början.

I ett inledande avsnitt slår Danius fast att "technology is constitutively inscribed in Proust's aesthetic endeavour from the start" (s. 111), närmare bestämt den teknologi som kan förknippas med fotograferad rörelse i så kallad kronofotografi, senare cinematografi. Vi får ett långt lärdomshistoriskt avsnitt om Etienne-Jules Marey: så heter upphovsmannen till den "kronofotografiska" teknik, som visar en rörelse i en sekvens av stillbilder. Denna teknologiska innovation (från 1870-talet) kopplas så till modernismens "epistemological crisis" (s. 117) via Bergson, vars resonemang om det organiska vs det mekaniska sägs vara en "structural inversion" av Mareys företag (s. 118). Bergson lär visserligen ha reserverat sig mot det epistemologiska värdet av Mareys verksamhet,

men Danius tvekar inte om att det ändå var kronofotografiet som demonstrerade skillnaden mellan perception och vetande. Denna insikt letar sig så vidare till Proust, vars syn på kroppen utnämns till en "dialectical mirror-image" av Mareys (s. 120), härledd från samma "discursive system" (ib.).

Det finns flera Proust-läsare som dragit fram denne Marey som en möjlig inspiratör till en del visuella effekter hos Proust, dock knappast någon som tidigare tillskrivit honom den betydelse, som nu Danius insisterar på. Hållbarheten i hennes resonemang är svårbedömd; dess värde kan väl bara avgöras av om det väsentligen bidrar till textförståelsen. Hon kommer så småningom med ett talande text-exempel på kopplingen till Marey, så jag återkommer till eventuella begränsningar i samband med detta exempel. Tills vidare kan jag bara konstatera att det inledande Marey-avsnittet har lärdomshistoriskt intresse men att den hermeneutiska relevansen är osäker. Och att Danius kunde ha kostat på sig lite större generositet gentemot sina förlagor, främst Marta Braun men också Mary Ann Doane, som tidigare etablerat en förbindelse mellan Marey och Bergson, med samma exempel och delvis också samma resonemang (Marta Brauns lärda studie *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey* (Chicago 1992) apostroferas dock av Danius i några noter. Också Mary Ann Doanes artikel "Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey, and the Cinema" (*Critical Inquiry* 1996:2) står nämnd i en not, dock ej i sammanhang med det Bergson-exempel som Danius tycks ha övertagit; Danius s. 118, Doane s. 341).

Följer så avsnittet "Proust, Knowing and Seeing", där Danius utvecklar sin idé om seendets emancipation från vetandet. Efter några sidor, där Danius dokumenterar Prousts förtjusta hantering av optiska redskap får vi följa med henne och Prousts berättare på en visit hos den fiktive målaren Elstir. Det handlar förstås om en genomgång av det berömda ateljébesöket i andra delen av *A la recherche*, där berättaren utförligt diskuterar Elstirs konst och jämför hans nyskapande förmåga med Guds namngivning av världen. Danius refererar detta med betoning på det som också berättaren betonar, nämligen Elstirs förmåga att framställa världen inte som han visste att den var utan som den såg ut för hans blick. Därefter kommer några sidor om Ruskin, som uppenbart spelade en stor roll för Prousts uppfattningar om konst och seende. Dessa sidor mynnar ut i det redan nämnda påståendet att Prousts stil fick avgörande impulser av "visuella maskiner" som kronofotografi och cinematografi, detta trots att Proust verkar förhålla sig kritiskt till i synnerhet fotografiet (s. 132) – och trots, vill jag tillägga, att inga slags rörliga bilder spelar någon som helst roll i de resonemang, som Proust låter sin Ruskin-inspirerade berättare utveckla kring Elstirs bilder. Avsnittet avslutas så med några sidor, där Danius citerar några av de kända passa-

gera från slutet av *A la recherche*, där Proust utvecklar sin poetik kring termer som stil och metafor i ett resonemang som inkluderar en kraftig polemik mot den enkla *vision cinématographique*, som bara avlägsnar oss från både sanningen och verkligheten (refererat på s. 134). Prousts angrepp på de rörliga bilderna klingar förgäves: redan några sidor därpå utnämner Danius fotografi och cinematografi till den teknologi som utlöst "konstens kris" (s. 136) samtidigt som den försett den Proustska poetiken med dess "necessary scaffolding" (ib.).

Danius upprepar med andra ord den redan tidigare formulerade tesen, vars fruktbarhet fortfarande väntar på att prövas. Jag nöjer mig med två kommentarer. Den första handlar om den använda litteraturen: i två noter räknar Danius upp en mängd titlar från kommentarlitteraturen, däribland Roger Shattucks *Proust's Binoculars* från 1960-talets början (London: Chatto & Windus 1964). Jag hade önskat mig en aktivare diskussion av denna bok, eftersom dess viktigaste teser ser ut att sammanfalla med Danius': det är när Shattuck utnämner den "cinematografiska principen" och "montageprincipen" till Prousts viktigaste sätt att *se* (Shattuck s. 49 ff.; tillsammans med den "stereoskopiska principen", som dock inte har någon motsvarighet hos Danius).

Den andra kommentaren gäller Ruskin: det är förstås helt rätt att Ruskin spelade en stor roll för den unge Prousts estetik, men det bör nog tilläggas att den Proust som skrev *A la recherche* hade distanserat sig från Ruskin. Redan Prousts förord till översättningen av *Sesame and Lilies* från 1906 är märkvärdigt avståndstagande och när Proust i senare brev kommenterar Ruskin är det påfallande negativt. Denna negativitet gäller en estetik, som han själv varit hemfallen åt men som han nu bedömer som otillräcklig för skrivandet. Den unge berättaren som med Ruskin i bakfickan går på besök i Elstirs ateljé är med andra ord inte densamme som skribenten och det han säger kan inte utan vidare identifieras med Prousts estetik, något som har konsekvenser också för Danius' vidare resonemang.

Det 40 sidor långa slutavsnittet på Proust-kapitlet kallas "Dialectics of Style" och det är här som textexemplen kommer: nu får vi tillämpningarna och bevisen. Danius slår först fast att Proust utvecklar seendets estetiska emancipation i samband med beskrivning av hastighet, t.ex. tåg- och bilfärd; sådant producerar "stil" som estetiskt frigjord *écriture* (s.137). Huvudexemplet blir den bilresa som Proust beskriver i en artikel från 1907, som sen letar sig in både i *Pastiches et mélanges* och i första delen av *A la recherche*. När artikeln recirkuleras i *A la recherche* är det i den berömda anblicken av kyrktornen i Martinville, nu som ett citat, där Proust monterar in den ungdomliga landskapsbeskrivningen i den mogna. Danius citerar hela citatet och menar att det fungerar som ett första exempel på Prousts *écriture*. Vidare insiste-

rar hon på att Prousts beskrivningar av optiska fenomen som betingas av *speed* har inspirerats av fotografiska tekniker, särskilt montage och *close-up* (s. 155).

Jag tror inte att detta försök att s.a.s. göra Proust till futurist utan vidare kan förenas med vad Proust själv har att säga om just *stil* i slutet av *A la recherche*. På det ställe, som jag redan nämnt att Danius citerar tidigare i sitt kapitel (s. 135) polemiserar Proust mot cinematografisk representation just för att den *inte* kan förenas med det han kallar *beau style*, som istället grundas på metaforisk aktivitet: att upptäcka och skapa korrespondenser och sammanhang – mellan det synliga och det osynliga, kända och okända, mellan då och nu – och sluta dem samman i "les anneaux nécessaires d'un beau style" (i *Pléiade*-utgåvan IV, s. 468). Det är nu något helt annat än vad det ungdomliga försöket att beskriva kyrktornen i Martinville demonstrerar. Detta är istället exempel på vad man brukar kalla för Prousts *style Bergotte*: en prosalyriskt impressionistisk stil, som mycket riktigt är Ruskin-influerad och sinnligt bestämd. När den mogna Proust med en nostalgisk gest citerar denna ungdomliga utgjutelse har han emellertid distanserat sig från Ruskin och vill demonstrera den impressionistiska stilens otillräcklighet (vilket också påpekats av flera av scenens kommentatorer, t.ex. Luzius Keller i *Proust lesen*, Frankfurt: Surkamp 1991, s. 232; nämnd i not av Danius).

Ett starkare exempel på teknologiskt inflytande på Prousts stil är de exempel på fotografisk närbildsteknik, som Proust använder några gånger liksom den skildring av ett slagsmål, som Danius citerar utförligt i slutet av kapitlet (s. 157). Här är det berättaren som observerar hur Saint-Loup klår upp en närgående manlig beundrare, något som beskrivs som att Saint-Loups båda knytnävar "mångdubblades av sin förmåga att snabbt byta plats" så att de för ett ögonblick ser ut som sju istället för två (i *Pléiade*-utgåvan II, s. 480). Danius hävdar att denna beskrivning är ett praktexempel på den kronofotografiska inspirationen av Prousts "aesthetics of perception" (s. 157) och att scenen rentav är en "tribute to machines of vision" (s. 159).

Danius är inte ensam om att associera denna episod till Marey och andra experiment med seriell fotografi. Senast har det gjorts utförligt av Mieke Bal, som använder just denna scen som en *mise en abyme* för visualitet hos Proust (*The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Stanford UP 1997, s. 231 ff.; boken är nämnd i not 32 av Danius, dock ej i detta sammanhang). Medan Danius uteslutande betonar scenens perceptionsestetiska kvaliteter ser Bal en spricka mellan temporalitet och visualitet, där begäret sätts på spel. Det beror på att hon ser till sammanhanget och (till skillnad från Danius) *tolkar* scenen. Hon kan då påvisa att vi här skall uppfatta något mer än ett visuellt spektakel, nämligen en homosexuell invit som Saint-Loup demonstrativt avvisar med nävar-

na. Demonstrationen gäller inte oss utan den godtrogne berättaren, som bara tror på sina sinnen och därför inte förstår att Saint-Loup i själva verket är intresserad av inviten, något som vi som misstänksamma läsare förstår, när vi strax därefter läser att Saint-Loup känner behov av en "smula ensamhet" och därför lämnar sin unge berättarvän – det är nämligen Prousts diskreta sätt att antyda Saint-Loups rendez-vous med den nyss nerkämpade beundraren. Återigen kan det verka som om Danius intar – och vill att vi ska inta – den unge berättarens position för att helt få med oss på perceptionens alla härligheter och undvika de hermeneutiska misstankar, som kommer av tidens ingrepp i perceptionen, dvs just det som den mognе berättaren är besatt av.

Är Proust en "perceptionsetetiker"? För min egen del betvivlar jag detta och tror att en sådan Proust-läsning måste bli reduktiv. Men Danius är inte ensam om att tänka Proust som kropp i skrift, senast har det gjorts med stor entusiasm av Julia Kristeva i *Le temps sensible*, en bok som är märkvärdigt frånvarande i Danius' annars mycket fulliga referenser. Kristeva uppfattar Prousts *écriture* som en ordläggning av den perciperade tiden, ett sätt att metaforiskt överbygga klyftan mellan språk och perception. Hennes i mitt tycke överdrivet optimistiska anspråk på Prousts *écriture* modifieras av att hon läser Proust genom Merleau-Ponty (*Le Visible et l'Invisible*), med vars hjälp hon kan hävda att den Proustska stilen "inte består av ord eller tecken utan av en fördubbling: förnimmelse och idé, representerad perception eller kroppsliggjord bild." (*Les temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard 1994, s. 262.) I den Proust som presenteras av Danius framstår ordet som ett omedelbart och transparent uttryck för perceptionens förnimmelser och jag erkänner att jag därmed saknar den *dédoublement*, som betingas av idén eller av tiden eller av det osynliga, allt det som inte kan visualiseras – och jag blir nyfiken på hur Danius skulle hantera Prousts alla exempel på seendets otillräcklighet och tillvarons ogenomtränglighet. "Riktiga böcker måste födas inte ur dagsljus och prat, utan ur mörker och tystnad" heter det mot slutet av *A la recherche* (i Pléiade-utgåvan IV, s. 476) – och Prousts kanske mest berömda scen, som verkar handla om förhållandet mellan visualitet och skrift, ger verkligen inte uttryck för något perceptionsetetiskt jubel. Jag tänker nu på Bergotte inför Vermeers "Utsikt över Delft", där åsynen av en obetydlig färgfläck får den döende författaren att inse att hans stil varit otillräcklig och att han borde ha skrivit på ett helt annat sätt. (Jag medger att denna scen, som de flesta hos Proust, är öppen för motstridiga tolkningar. Min egen finns i kapitlet "Prousts illumination" i *Läsa långsamt. Essäer om litteratur och läsning*, Symposion 1999.)

*

Joyce-kapitlet inleds med tio sidor, där Danius presenterar sin tes, nämligen att *Ulysses* "registers the social history of that interface between world and embodied individual known as the sensorium" (s. 165). Detta "sensorium" inkluderar alla sinnen men "particularly the eye" (s. 166) och Joyces stilistiska strategi för att "registrera" sinneserfarenheten sägs (föga överraskande på detta stadium) vara influerad av den teknologi, som förknippas med cinematografi, fonografi och telefoni. I *Ulysses* bevittnar vi inget mindre än modernismens ny- och återskapelse av den mänskliga kroppen (s. 167) – eller åtminstone den manliga kroppen. För Danius hävdar också att sinnena är könsspecifika i den meningen att Joyce låter det manliga ögat emanciperas till modernism, medan det kvinnliga får nöja sig med en för-modern blick (vilket nog beror på att Danius begränsar sina exempel till skolflickan Gerty MacDowell och inte berör det kanske mest "sensoriska" av bokens kapitel, nämligen Mollys avslutande monolog).

I avsnittet "The Particular" odlas tanken på Joyces skrivsätt som "an aesthetic of immediacy, of the unmediated" (s. 178). Det som omedelbart gestaltas är varje sinne för sig och särskilt då synen, som "dissocieras" från hörseln. Danius menar att den vanliga observationen om betydelsen av det auditiva i *Ulysses* har "obscured the crucial role of vision and visibility" (s. 173). Det handlar, i *Ulysses*, om en autonom, reifierad, icke-helhetsskapande eller meningsbildande blick, löskopplad från övriga sinnen och t.o.m. från hjärnan (s. 175) – hur nu det kan tänkas gå till. Danius hyllar detta som "a phenomenology of pure perception" (s. 179), något som hon fann påbörjat hos Proust och nu finner fulländat hos Joyce. Det är fråga om "seeing for the sake of seeing" (s. 178), vilket blockerar varje meningsfull integrering av det sedda i en helhet. Danius finner därmed Joyce i gott modernistiskt sällskap med Léger, Vertov och Sklovskij, som hon alla låter bidra till "the primacy of the visual" (s. 185) och till "the modernist conquest of the visual" (ib.).

Kan man se utan att tolka? Det är en knepig epistemologisk fråga, på vilken jag är benägen att svara nej. Det givna och det befintliga är självt ett resultat av tolkning och något sådant som en helt partikulariserad blick är det inte möjligt att föreställa sig. Men det verkar som om Danius säger något annat på Joyces vägnar: hans estetik kallas både omedelbar och icke-medierad och han låter alltid den visuella detaljen "triumfera" över sammanhanget "just as the particular refuses to merge with the whole". (s. 179) Förstår man detta bokstavligt betyder det att Joyce skulle göra det omöjliga. Vad skulle väl en icke-medierad estetik vara? Och är inte tolkningshistorien överväldigande full av läsare, som inte haft några som helst problem med att låta minsta detalj i *Ulysses* gå upp i en tolkad helhet? Mildare tolkat kan Danius' utläggning om omedelbarhetens estetik uppfattas som ett

sätt att karakterisera Joyces montage-aktiva skrivsätt, som hans läsare snabbt känner igen och lär sig hantera genom att pussla ihop mängden av detaljer till helheter. T.ex. när Blazes Boylan skymtar förbi i olika glimtar under Bloom-dagens lopp, så att vi skall kunna foga ihop hans rörelser till och från Mollys säng. Men om detta är "omedelbarhetens estetik" så borde den hellre kallas för en medelbarhetens estetik, eftersom det är en strategi för estetisk organisering av en helhet ("Blooms-Day") snarare än en destruktion av sammanhang till förmån för minsta möjliga sinnesenhet.

Sådan är emellertid inte Danius' version. Hon kommer istället avslutningsvis fram till att Joyce "refuses to mediate" (s. 203), att han med språket flirtar med det allmänna "in order to particularize it" (ib.) för att därmed frigöra våra sinnen till att estetiskt glädja sig över ögonblicket. Som exempel nämns den festliga episod, där Bloom får föreställa sig en förbindelse till gammelfarfar via grammfon och telefon i graven, något som Danius utnämner till "a germinal theory of technology" (s. 198), en teori som skulle prioritera grammfoni framför röst och fotografi framför ansikte. (Man kan undra om det här pågår en dold polemik: Derrida använder nämligen just detta Joyce-citat i sin *Ulysse gramophone* och fäster sig vid det *yes* – "Well, the voice, yes: gramophone" – som Derrida förknippar med "grammfon-effekten": *yes* måste upprepas för att fungera bekräftande, identifierande, affirmerande, så som det också upprepas i Mollys slutmonolog, där det upprepade *yes* ju avslutar hela romanen. Danius nämner inte Derridas utläggning i detta sammanhang men i den långt tidigare not 9, där Derrida får en klapp på axeln för att han kommit med "a few suggestive remarks concerning telephony and gramophony", dock otillräckliga eftersom de handlar om mening och identitet, snarare än om teknologi. Kort sagt för att de handlar om det *yes*, som är så viktigt i Ulysses men som alls inte nämns av Danius).

Det är med *språket* som Joyce "refuses to mediate": Danius påminner om att Joyce tar till det tryckta ordet för att genomföra sin "utopian synaesthesia" (s. 201). Man kan undra vad det annars skulle vara och vad som motiverar Danius att slå fast en sådan självklarhet. Min misstanke är att hon försöker reparera något av den förundran som hennes läsare känner efter att i 40 sidor fått veta att Joyces projekt är den omedelbara och från all "mediering" frigjorda sinneserfarenheten. Eftersom språktecknet inte är detsamma som ett sinnesintryck och språket just "medierar" mellan människa och värld verkar det här som om Joyces projekt vore att befria våra sinnen från språket – och eftersom han samtidigt tillhör de allra mest språkglada av alla modernister har man goda skäl att misstänka att något inte stämmer. Hur står det t.ex. till med det lilla *yes* som avslutar romanen (och som Derrida ägnar sin uppmärksamhet) – på vilket sätt

skulle det benämnas omedelbart sinneserfarenhet? Hur är det teknologiskt bestämt?

Jag kan inte se annat än att Danius genom sin fixering vid det oförmedlat sinnliga avhänder sig möjligheten att värdera Joyces språklighet, inte bara detta *yes* utan också t.ex. det element av parodi, som är så genomgående i *Ulysses*. Ta kapitlet "The Oxen of the Sun", som skildrar ett gäng glammade medicinare på ett sjukhus, där samtidigt ett barn föds. Joyce knyter ingalunda an till någon som helst teknologi, inte heller försöker han ge något omedelbart sinnligt intryck av födseln, istället utvecklar han – som varje Joyce-kommentator påpekar – en serie groteska parodier på litterärt språk, som sträcker sig över nio sekel för att utmyнна i ett kaotiskt framtida språk, allt som en sorts barock parallell till havandeskap och födsel. Nog är det *språket* snarare än sinnena som här är både subjekt och syfte!

*

I avslutningen, "The Legibility of the Modern World", upprepar Danius sina teser. Mann, Proust och Joyce trevar alla efter sinnessens estetik men Joyce kommer längst i riktning av "the absolute immediacy of experience" (s. 207). Teknologiska innovationer öppnar för denna nya perceptionestetik och modernisterna inte bara tillägnar sig "technologized means of reproducing the real" (s. 209), deras estetik är rentav "interpenetrated by technological categories" (ib.). Hos Joyce har den teknologiskt bestämda perceptionen fullkomnats till estetik. Den fullständigt läsbara värld, som följer av denna framstöt, förbereder modernismens förflyttning av det estetiska intresset från huvud till kropp, något som Danius dokumenterar med en hänvisning till Roland Barthes' bok om fotografiet, *La chambre claire*, där den lite mystiska idén om fotografiets *punctum* sägs bereda vägen för Barthes' och modernismens "aesthetics of corporeal immediacy" (s. 212) – Danius nämner däremot inte att Barthes förknippar fotografiets *punctum* med erfarenheten av död.

I mina kommentarer har jag velat påminna om språkets nödvändiga mediering, om språkligt betingade effekter som ironi och parodi, samt antyda världens slutliga ogenomtränglighet och oläslighet – detta för att upprätta kritisk distans till Danius' entusiasm för omedelbar sinnlighet och fullständig läslighet. Jag vill inte upprepa dessa kritiska synpunkter men istället, till slut, fråga mig vart *sinnena* tog vägen i denna avhandling om modernismens sinnen. Hos Mann, Proust och Joyce har vi utlovats en estetik för alla sinnen, men *blicken* har snabbt tagit över och tilldelats det ena estetiska privilegiet efter det andra. Kan det ha att göra med att Danius själv bedriver ett upplysningsprojekt, där läsbarhet och transparens framstår som högsta värden? Hon inleder sin

avhandling med att ta Nietzsche till intäkt för sitt projekt, men hon verkar glömma att Nietzsche är en *örats* filosof, som har en del att säga om rytm, melodi, smak och diet, för att nu nämna några sensoriska kvaliteter som negligeras av Danius liksom av de flesta företrädarna för *visual cultural theory* (ett undantag är Tim Armstrong, som i *Modernism, Technology and the Body: a Cultural Study*, Cambridge UP 1998, slår ett slag för *diethyläran* som en nyckel till modernismens estetik). I alla hänelser glömmet hon att Mann låter Hans Castorp möta sin Mme Chauchat i en lång dialog *med slutna ögon* och att han till slut i romanen, ensam, får försjunka lyssnande vid grammfonen; att Proust låter sin berättare vakna till ljudet av en tågvisla och annars prisa tystnad och mörker; att Joyce avslutar sin roman med en ensam röst, som ur mörkret upprepar det *yes*, som bekräftar hennes existens. Röst och lyssnande är därför de estetiska kategorier som jag saknar mest i denna avhandling, som annars är så uppmärksam på perceptionens betydelse och så generös med sina exempel på sinnenas betydelse för modernismen.

Arne Melberg

Patrik Mehrens, *Mellan ordet och döden. Rum, tid och representation i Lars Noréns 70-talslyrik* (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 37). Uppsala 1999.

För de flesta av oss är väl Lars Norén numera dramatiker Lars Norén, vars skaparkraft på teater scenen undanträngt vårt minne av poeten Norén, även om vi erinras om hans lyriska period, då vi drabbas av ordens skönhet i vissa dramareplikker – ”speltextens poetiska öar”, för att låna Agneta Ekmaners målande uttryck i en BLM-text från tidigt åttital.

Också de litteraturforskare och essäister som skrivit om Norén har nog ibland så att säga reducerat lyriken till en materialsamling och en förberedelsefas för dramatiken. Det är också verkligen frapperande att se hur formuleringar som först mötte i lyriksamlingarna senare dök upp i dramerna. Men det är ju också så att passager som vi tidigare mött i dramatiken senare kunde dyka upp i diktsamlingarna. I grund och botten var det naturligtvis så att Norén länge prövade hur han konstnärligt och genremässigt skulle hantera det stoff, som är hans författarskaps grundval: separationen, jagförlusten, relationen till den Andre ...

Själv har Norén vid olika tillfällen kommenterat detta vägval mellan dramatik och lyrik och då också givit divergerande förklaringar; en är att han mot slutet av sjuttitalet tyckte sig märka att poesin var ”försvinnande”, den blev ”allt tunnare och tunnare, mer och mer isolerad” (som orden föll i ett samtal med Leif Janzon, återgi-

vet i *entré* 1982). En annan är att han kände hur poesins bildrikedom måste bromsas, den hotade att dränka honom; därför fick lyriken vika för dramatiken (så i en tevedokumentär av Ola Hjelm och Urpo Jääaro, inspelad 1988–89).

Men det var alltså som lyriker Norén debuterade. En sk brådmogen poet som blott 17-årig framträdde med sviten ”Fuga” i tidskriften *Rondo* 1962 och som året därpå kom ut med sin första diktsamling på Bonniers, *Syrenner, snö*. Under de följande sjutton åren gav han ut lika många lyriksamlingar, parallellt med skrivandet av romaner och Hörspel och pjäser. En remarkabel prestation redan kvantitativt, men det intressanta är givetvis att Norén gradvis kom att framstå som en av sin generations främsta lyriker, och hans samling *Order* (1978) – som belönades med Gerhard Bonniers lyrikpris – tillhör tveklöst 70-talets viktigaste skönlitterära verk.

Denna lyriska produktion har förvisso uppmärksamats av essäister och forskare; bl a Birgitta Trotzig (1978), Jan Olov Ullén (1978) och Tom Hedlund (1980) skrev tidigt inläggande essäer, men i avhandlingssammanhang dröjde det ända till 1996, då Cecilia Sjöholm ägnade ett av tre avsnitt åt Norén i sin dissertation *Förställningar om det omedvetna. Stagnelius, Ekelöf, Norén*. Sjöholms framställning, som analyserar Noréns sk schizopoesi i 60-talssamlingarna, är över huvud taget mycket givande och särskilt intressant i det hon förmår visa att även dessa skenbart splittrade och ostrukturerade samlingars ordflöde i själva verket präglas av estetisk målmedvetenhet och strukturell komplexitet. Likaså ägnar Mikael van Reis åtskilliga sidor åt lyriken i sin avhandling *Det slutna rummet. Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963–1983* (1997), men hans framställning har sin tyngdpunkt i dramatiken och vägen dit. Lars Nylander *Den långa vägen hem. Lars Noréns författarskap från poesi till dramatik* (1997) skall naturligtvis också nämnas även om hans bok inte är någon avhandling; detta postdoktorala arbete tar – åtminstone synes det mig så – det hittills mest givande helhetsgreppet på Noréns författarskap. Men, som redan undertiteln indikerar, Nylander läser författarskapet som en process från lyrik till dramatik och därmed riskerar lyriken än en gång att få tråda i bakgrunden.

Desto mer spännande blir det då att ta del av Patrik Mehrens avhandling *Mellan ordet och döden. Rum, tid och representation i Lars Noréns 70-talslyrik*; Mehrens är alltså den förste som enbart ägnar sig åt Norén och samtidigt fokuserar lyriken. Hans framställning är, det måste påpekas, svärgenomtränglig redan genom sin språkliga dräkt och sina vindlande fotnoter. Därtill kommer att avhandlingen ofta knyter an till komplicerade resonemang hos teoretiker som bl a Jacques Derrida och Paul de Man; resonemang, vars komplexitet varken kan eller bör förenklas, men Mehrens text kommer härigenom att