

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

fall Jansson upp ett tag. Ett längre stycke ägnas åt att Ekman anför en befintlig litteraturvetenskaplig avhandling, nämligen hans egen. Det är distinktionen mellan platonsk upprepning och nietzscheansk upprepning som intresserat Ekman, och som hon diskuterar i sin roman. Men vilket intresse för läsaren av Janssons framställning får detta när skillnaden i de olika typerna av upprepning kommer ner till den tämligen triviala slutsatsen att om en historiskt befintlig person (som till exempel Selma Lagerlöf) avbildas i en roman, så handlar det om avbildning av ett original (platonsk upprepning), medan om i stället en litterär gestalt upprepas (som till exempel Nils Holgersson) så avbildas ett simulacrum (nietzscheansk upprepning)? Distinktionen i sig förefaller annars fruktbar – kanske också angående t.ex. Rydbergs *Den högsta kasten*?

Värderingsproblemet blir påtagligt i slutet av Janssons bok. Har han nu undvikit att ta upp skillnad i intentionsdjup och andra kvalitativa kriterier mellan olika böcker, så var väl det sympatiskt. Desto mera överraskande då att hitta ett direkt avståndstagande från vissa författare eller verk. De faller inte ur den postmodernistiska fällan för att de har ett mera "modernistiskt" förhållningssätt till text-värld-problemet som Anna Ehn, Eva Lejonsommar, Sisela Lindblom, Lotta Lundberg, Johanna Nilsson och Anna-Karin Granberg, utan på kriterier som väl mest kan liknas vid smak. Jansson skriver, inlett av ännu en refräng av sitt budskap:

Genom sin betonade ytighet, sin beskrivning av nutidsvärlden som bara lösan sand är *Svrandmannen* sannerligen ett tidens tecken. Ty det postmoderna 1990-talet är verkligen ytans tid.

Här och var, även bland yngre svenska författare, antyds stundom dock en längtan tillbaka till djupet. Frågan är bara till vilket slags djup? Hos vissa tycks detta djup vara sådant rent hokusfokus som 'New Age' och annat kvasireligiöst humbug ofta inspirerat av arketypernas mätercharlatan C.G. Jung.

Till 'New Age' och jungskt arketypränkande anknyts tydligt hos sådana författare som Marianne Fredriksson i *Anna, Hanna och Johanna*, (1996) samt Unni Drougge i *Regnbågens tid* (1997) [...]

Särskilt påfallande, och oroande, är författarens uppenbara intresse för det helt irrationella och ockulta. (s. 109)

Skulle inte boken *presentera* den svenska 90-talets skönlitterära prosa? Det metafysiska intresset får inte rum i Janssons modell. Men då är det kanske fel på modellen?

Vetenskapligt tillför Bo G Janssons *Nedslag i 90-talets svenska prosa* egentligen ingenting, då den bygger på tidigare forskning, samt är "essäistisk" genom att inte belägga det den hävdar. Jag skulle dock önska att jag kunde rekommendera boken som en vederhäftig genomgång av ett litterärt decennium för en bokintresserad allmänhet,

att jag kunde rekommendera den som god popularisering. Den entusiasm som är så tydlig hos Jansson är härlig att se. Men det går dessvärre inte heller. Varför då orda om den? Därför att fruktbara kritiska iakttagelser fanns där redan i recensionen av den förra boken. En rejäl funderare hos författaren över dessa synpunkter kunde ha gjort *Nedslag i 1990-talets svenska prosa* till en användbar, tänkvärd och mycket läsvärd sammanställning – och i någon mån ett korrektiv. Så skedde inte. Och det intellektuella samtalet är i allvarlig fara.

Anna Forssberg Malm

Morten Kyndrup, *Riften og sløret. Essays over kunstens betingelser*. Aarhus Universitetsforlag. Aarhus 1998.

Den interartiella forskningen är en genre som ibland präglas av associationer och strävan till synteser, där i extrema fall allkonstverket i operans eller den totala teaterns form framstår som utopi. Ibland präglas undersökningarna av oproblematiserande reflexioner över ekfraser och filmatiseringar. Morten Kyndrups skarpsinniga essäsamling *Riften og sløret* (rubriken är ett citat av Borges), där ett nytt och mera fast fundament lägges på basis av W.J.T. Mitchells *Picture Theory* (1994), är därför mycket hälsosamt att läsa. Kyndrup disputerade 1992 på avhandlingen *Framing and Fiction. Studies in the Rhetoric of Novel, Interpretation, and History. A Composition* (1992) och är verksam vid Center for Kulturforskning vid Aarhus universitet.

Kyndrups framställning inleds med reflexioner över konstens betingelser och konstens utsägelseform. Med termen 'the enunciative paradigm' betecknas en typ av konst och en typ av analys där utsägelsen tillåts spela en viktigare roll för konstens betydelseproduktion än tidigare. Hur förhåller sig utsägelse till handling? Vilka instanser talar i handlingen? Hur är de talande instanserna placerade i förhållande till det som det talas om? På vilka sätt avtecknas den virtuella mottagaren i handlingen själv och hur involveras han/hon i handlingen? Genom konstens egen utveckling har dylika frågor hamnat i fokus.

Konstverket ingår för Kyndrup i en reell utsägelsesituation med konstnär, verk och mottagare, men framstår tillika som 'utsagd utsägelse' eller fruset historiskt montage. En nutida analytiker befinner sig i en situation där den traditionella förståelsemodellen med ett i en viss form gestaltat innehåll inte längre fungerar, eftersom den blivit för grovmaskig. Verken själva, även vissa av dem som söker nå en bred publik, tematiserar numera förståelsen med allt mer raffinerade metoder. Härigenom kommer vi också att förstå verk ur det förgångna på ett nytt sätt. De utsägelsekonstruktioner som en gång doldes blir synliga för den moderne läsare/åskådare vars förståelse präglas av den nutida konsten. Paradoxem-

plet är Quentin Tarantinos film *Pulp Fiction* (1994) där suturerna mellan fragmenten inte bara är blottlagda, utan övertydligt fokuserade.

Begreppet 'frame' hos Kyndrup betyder inte bara att 'inrama', utan också att aktivt 'konstruera', att 'utforma' (i enlighet med ordets gammaltyska etymologi), men det har också bibetydelsen 'narra' (s. 11). I inramningen ingår också vad man annars kallar kontexten. Kyndrup diskuterar varför dialogen i 50-talsfilmer ter sig annorlunda på 90-talet, varför utsvängda byxor har olika konnotationer 1979, 1989 och 1998 etc. 1900-talets konst utforskar sin egen karaktär av att just vara inramad som konst; Kyndrup hänvisar bl.a. till Duchamps 'objets trouvés'.

I måleriet urskiljes 'ars' från 'techné' på 1400-talet, framhåller Kyndrup. Konstbegreppet i vår moderna mening är en 1700-talsprodukt, först utvecklad i Abbé Batteux' *Les beaux arts réduits à un même principe* (1756) och Baumgartens estetik (1750). Konsten får hos dem en aura och avskiljes från det praktiska livet. Hegel betonar i sin *Ästhetik* (1828) konstvetenskapen som en ny vetenskap. En av Kyndrups huvudtankar är att konsten ständigt förändras, såväl till art som till funktion.

I de flesta av essäerna utgår Kyndrup från enstaka konstverk: texter och filmer av Stendhal, Kundera, Borges och Tarantino, men också danska verk som Lars von Triers *Breaking the Waves* och Sven Åge Madsens *Syv aldres galskab*. Kyndrup undviker till varje pris enhetskapande verkinterpretationer och visar upp de brottytor i konstverket som omöjliggör varje form av helhetstolkning.

Kyndrup för dock en i mitt tycke ibland överdriven polemik mot hermeneutikens *Einverständnis* (s. 18). Inramningens betydelse för verket tycks för honom implicera hermeneutikens omöjlighet. Jag kan inte inse att detta måste vara fallet – om man nu inte låter hermeneutikens utveckling stanna vid Dilthey. Speciellt förrädiska är, som Kyndrup framhåller, naturligtvis prokronistiska felslut, d.v.s. analytikern transponerar aktuella diskursiva ramar till förgångna tider och presenterar Platon som dekonstruktivist e.d.

Vad gäller tolkningshistorien är Flauberttolkningarna speciellt intressanta. Flaubert har för eftervärlden framstått som realist, men även som förebild för Proust, Joyce och Virginia Woolf. Dessutom finns en poststrukturalistisk Flaubertreception hos Christopher Prendergast och Shoshana Felman. Hur skall vi förstå detta fenomen? Kyndrup polemiserar mot två hållningar. Enligt den ena skulle vi bli allt klokare och upptäcka allt mer av sanningen om och hos t.ex. Flaubert (detta kallas i *Riften og sløret* för fundamentalism), enligt den andra är all tolkning relativ och till sitt väsen en projektion av analytikern: "anything goes". Men Kyndrup väljer en tredje och mer reflekterad hållning som kan påminna om Hans Robert Jauf' receptionestetik. De strukturer i vilka vi

föreställer oss och ger form åt historien måste "medtänkas" som något som både tänker oss och tänker i oss. Att fokusera sina egna inre rörelser och samband är just det som är konstens specialitet.

Fiktio hos Kyndrup ställes icke i motsättning till 'verklighet' e.d. utan betraktas som en annan värld i denna världen. Fiktio hos Kyndrup är inte en egenskap hos en abstrakt företeelse, utan mera ett slags *aspekt*, något som problematiserar rörelse och korrelation samt differentiering. Därmed ändrar förhållanden som mimesis/diegesis, utsaga/utsägelse, showing/telling och hvad/hvordan karaktär. De senare elementen i begreppsparen träder i fokus som prekära.

Speciellt intressant i *Riften og sløret* är Kyndrups ställningstagande till distinktionen sjužet/fabula eller på svenska ungefär 'intrig' och 'fabel'. Med hjälp av Faulkners *The Sound and the Fury*, där läsaren ju utifrån fyra intriger söker formulera en fabel, hävdar Kyndrup att fabeln i själva verket är en produkt av intrigen (s. 30). En längre diskussion ägnas också fokaliseringsen, eller aspekten, "vem ser?", och berättarsituationen, "vem talar?"

Paradoxa i romaner blir särskilt givande. I exempelvis Diderots *Jacques le Fataliste* manifesterar hjälten Jacques sin frihet med att *frivilligt* bekänna sig som fatalist.

Frånvaron av berättarröst i *Madame Bovary* framhäver den implicita styrningsinstansen. Bilden av Emmas djupa enfald kommer att ifrågasättas genom det skarp-sinniga framställningssättet. Stendhals *Rött och svart* kritiserar inte bara tidens moral, utan innehåller också textavsnitt som står vid sidan av den, vilket gör att Artaud och Bataille kan läsa romanen på ett nytt sätt. Ju större precision, desto mer närvarande blir den selekterande och framställande berättarinstansen.

Stendhals *Rött och svart* (1830) blev illa mottagen och betraktades som osannolik och omoralisk. Arrivisten Julien Sorel passerar, med Kyndrups term, mellan olika 'doxala rum': bygemenskapen, prästseminariet och den högadliga miljön i Paris. Romanens värld präglas av en splittring mellan en yttre och en inre värld (det socialt viktiga är de yttre tecknen, inte sinnelaget; det är viktigare att rabbla evangelietexter än att tillägna sig innehållet), där Julien ständigt ifrågasätter sin egen diskurs, i motsats till övriga protagonister som går upp i sina respektive diskursiva rum. Det värsta man kan göra i denna värld är att tänka själv och Julien väljer att spela dum. På så sätt formulerar romanen en svidande samhällskritik. För romanfigurerna är värde aldrig något i sig, utan ständigt bundet vid relationella aspekter. Tekniken med en allvetande berättare, flash-forwards och flash-backs samt täta fokalisationsskiftet och avsaknad av språkrör i texten är effektiv. Då och då förekommer 'parabaser', berättarens sidoreflexioner, och Kyndrup noterar hur denne, när han kommenterar Mathilde, tycks tala till en läsare på den inskränkta romanvärldens nivå. Därmed blir den

implicite läsaren både dum och klok; dum såtillvida att han finner sig i berättarens brutala behandling av honom, klok såtillvida att han inser och förstår finessen i berättartekniken. Tidsmässigt avstånd kan underlätta för läsaren att inta denna dubbla position, eftersom han gärna vill tro sig klokare än sina föregångare.

Romantraditionen från Rabelais, Cervantes, Diderot och Sterne utmynnar i *Riften og sløret* i Milan Kunderas romanestetik. Av Kunderas egna romaner är *L'immortalité* (1990) av särskilt intresse. I denna roman uppträder en explicit berättare vid namn Milan Kundera och romanen har fem olika fiktionsnivåer. Elementen i de fem intrigererna är invävda i varandra (genom sammanflätning via personer, sidoställning av element ur intriger på olika nivåer och genom möten mellan personer på fiktionellt skilda nivåer) i en så komplex konstruktion att romanen blir elliptisk, kontrapunktisk, fragmentarisk och självvironisk. Men viktigare än så är att det inte går att etablera en absolut läsning. De ständiga reflexionerna gör att parabaskonstruktionen ter sig som en oändlig process. Dels kan man inte undkomma essensen, t.ex. liv och död, dels kan man inte undvika det tillfälliga, t.ex. eftermälets beroende av slumpen, eller oavsedda konsekvenser av ens handlingar.

I övriga Kunderaromaner är berättaren en privilegierad kommentator och den ontologiska hierarkin bryts inte. I *L'immortalité* skärps självreferentialiteten till en paradox och konstruktionskaraktären blir konstitutiv, liksom ellipserna. Parabasen är inte konsekvent något utanför, utan 'inflekteras' i berättelserna.

Realismens objektorientering terminerar i att subjektet och dess brister som bildproducent framhäves. Kyndrup är enig med Roman Jakobson om att realismen inte är en speciell typ av konst som skulle stå närmare objektet än andra former. Realitet framstår som en effekt av texten. Däremot tycks rationaliteten och komplikationen mer förenliga med romantiska konstverk.

Kyndrup använder gärna Gilles Deleuzes kategorier som ett slags "maskiner" att tänka och förstå romaner och filmer med, t.ex. vad gäller parabaskonstruktioner och fördubblingar i konstruktionen.

En annan analyserad text är José Luis Borges *El Aleph*, där i synnerhet just sökandet efter fabulan betonas. I Borges berättelse är det tydligt vad som berättas, men problemet är att fastställa den tidpunkt eller de tidpunkter i vilken/vilka berättandet äger rum. Denna problematik kommenteras utifrån Ricoeurs distinktion mellan kosmisk och subjektiv tid. Berättelsen bygger en bro över svalget mellan dessa båda former av tid, utgör ett försök att bemäktiga sig tiden, men kommer samtidigt att markera en inmontering av frusen subjektiv tid i den kosmiska.

Teaterkonstverket saknar berättare. Samtidigt som åskådaren har omedelbar sinnlig tillgång till det på sce-

nen framförda finns en dold selekterande instans. Teatern blir därmed synnerligen välägnad för komplexa parabaskonstruktioner. Men teatern kan också levandegöra avsaknaden av mening mer förnimbart än övriga konstarter. Kyndrup utgår från Kirsten Dehlholms teaterarbete, där musik, scenbild, rörelse och ljud tecknar sin egen-sinniga bana i konstverket. Ett annat exempel är Odin Teatrets *Itsi-Bitsi*, där en komplicerad relation uppstår därigenom att en skådespelerska framställer sig själv i det förflutna. Mening blir här blott en effekt av uttrycket.

De viktigaste filmerna i *Riften og sløret* är, förutom *Breaking the Waves*, Kieslowskis *La double vie de Véronique* och Quentin Tarantinos *Pulp Fiction*. En av bokens viktigaste teser vad gäller interart-studier aktualiseras i samband med den sistnämnda filmen som ägnas en skarpsinnig och penetrerande analys. I enlighet med Mitchell polemiserar Kyndrup mot tanken att olika uttrycksarter som bild och ord skulle konvergera mot ett slags gemensam grundrepresentation. Mitchell och Kyndrup ser i stället ord och bild som inkommensurabla storheter. Konstarterna arbetar med skilda arter av tecken. Analogier och konstlade synteser samt utfyllning av hål bör undvikas av forskaren, som i stället bör koncentrera sig på disjunktionen och det komplexa förhållandet mellan 'lexis' och 'opsis', mellan olika arter av tecken. Kort sagt: den realistiska romanen och det realistiska måleriet arbetar med helt olika tecken och är icke kompatibla. Att just *Pulp Fiction* blir ett paradexempel beror på att den nästan demonstrativt motsätter sig varje försök att "organisera" handlingen.

Kyndrup utreder fyra typer av det han kallar representationella effekter: referentiell (som gäller stoff och referens), kreatorisk (som har med konstnären att göra), generisk (som beror av konst och genre) och funktionell (som rör tillägelsen) typ. Detta är ingen unik distinktion, men Kyndrups poäng är att alla fyra i princip är i verksamhet samtidigt i konstverket.

I några av essäerna i *Riften og sløret* är mer allmänna förhållanden utgångspunkten, t.ex. konsternas relation till vetenskapen. Ett uttalande från Arthur C. Danto om att den visuella konsten börjar med 1400-talsmästarna och upphör med Jackson Pollock blir föremål för kritisk diskussion i bokens sista essä. Ett annat ämne är konstmuséets funktion i en tid av ready-mades. Kyndrup är kritisk till muséernas pedagogiska videoskärmar och anvisningar om hur Tizian och Tintoretto skall uppfattas.

Kyndrup tematiserar också vetenskapens förhållande till konsten. Hans principiella grundsyn är att konsten inte bör inkräkta på vetenskapens domän och vice versa; man bör t.ex. inte begagna sig av konstnärliga effekter i vetenskaplig prosa. Vetenskap handlar om att klargöra och utreda, inte suggerera. Jag tror att Kyndrup här skjuter över målet; hans resonemang tycks förutsätta existensen av ett klargörande utredande språk. Problemet för

den som t.ex. analyserar poesi är ju att detta språk inte existerar, att vissa av diktens bilder faktiskt är tjänliga även som analytiska kategorier (och hur är det förresten med Kyndrups eget 'frame'-begrepp?).

De flesta av de verk Kyndrup analyserar är rationellt strukturerade och komplicerade. Man kan med goda skäl fråga sig hur ett skapande styrt av begär och/eller pathos ter sig i representationalitetens ljus. Föreningen mellan pathos och ironi finner Kyndrup faktiskt i Lars von Triers *Breaking the Waves*. Filmen skapar ett rum av samtidigt existerande betydelser, där det inte går att finna en enda position utifrån vilken hela filmkonstverket kan betraktas. Och det är kanske här den Kyndrupska analysen måste stanna. Den förmår på ett raffinerat sätt formulera utrymmet för en patetisk position, men tycks inte förmå att ge sig i kast med den – och det är ju heller inte den tolkningskritiske Kyndrups syfte.

I motsats till Deleuze, som ju i *Proust et les signes* visat hur en tecken- och begärsanalyserande metod kan fördjupa förståelsen av en subtil roman som skildrar medvetandets försök och misslyckanden att gripa sig självt och tiden, går Kyndrup egentligen inte in på mer raffinerad skönandlighet utan stannar vid den kalkylerade komplexitet som i vår tid – i och med bl.a. *Pulp Fiction* – håller på att genomsyra också populärkulturen. Men en dylik invändning är blott marginell; ingen analysmetod kan ge oss nycklar som passar alla lås.

Egentligen är jag oenig med Kyndrup blott på en enda viktig punkt och det rör våldet i *Pulp Fiction*. Kyndrup är kritisk till censurans fördömande av filmen, eftersom dess våldshandlingar betraktas på distans och inte kan sammanfattas till en denotativ koherent berättelse (s. 172). Men är inte just detta själva det tvivelaktiga i filmen? Våldet görs acceptabelt smygvägen genom att raffinerat förpackas. Utan att man märker det går ens uppskattning av berättartekniken över i ett, först kanske skämtsamt, accepterande av pulp-fiction-våldet, ett våld som till förväxling och förblandning liknar annat filmvåld. Brutaliseringen invaderar oss utan att vi märker det.

Kyndrups bok är en mycket viktig bok för en skandinavisk läsekrets, mera lättillgänglig än avhandlingen. De upprepningar som kan te sig som störande fläckar har också en pedagogisk verkan. Med Kyndrup borrar vi oss allt djupare in i den moderna och postmoderna konstens prekära dilemma och frågorna utmynnar ständigt i aporier. Här skildras inte bara hur *homo faber* blir *homo significans*, utan också hur *homo significans* får *homo faber* att framstå som en tidig *homo significans*.

Det fascinerande i Morten Kyndrups *Riften og sløret* är det ständiga problematiserandet, den eviga oviljan att slå sig till ro med ett facit, med en färdig interpretation.

Roland Lysell

Strindberg, Ibsen & Bergman. Essays on Scandinavian film and drama offered to Egil Törnqvist on the occasion of his 65th birthday. Red. Harry Perridon, Shaker Publishing, Maastricht 1998.

Festskrifter skapar ofta problem för recensenten. Ett kan vara skribentens relation till föremålet för hyllningen. Akademisk kutym tycks nämligen ofta gå ut på att dölja att vänner och intellektuella själsfränder här främst har en form för att höja varandra till skyarna – i likhet med förhållandena på andra kulturella odlingsfält skulle Pierre Bourdieu säkert stillsamt påpeka.

Personligen har jag inte träffat Egil Törnqvist mer än tillfälligtvis. Därför kombineras recensensuppdraget denna gång med en nyfikenhet – vilken är forskarens krets? Av den föreliggande skriften att döma har Törnqvist genom åren fått många i bästa mening goda vänner bland dem som intresserar sig för nordiskt kulturliv och som rör sig på de internationella kongresserna.

Här kommer vi in på det andra problemet med att granska festskrifter som vetenskapliga publikationer. Ofta saknar de som böcker fokus, ett centrum där lidelsen att presentera goda resultat blir synlig. Många festskrifter kommer säkert också till genom att festföremålets bekanta eller uppåtsträvande adepter publicerar sånt som blivit liggande i byråladorna, i många fall borde uppsatsalstren tyvärr helst ha förblivit där.

När det gäller antologin som nu gets ut till Egil Törnqvists ära är förhållandet emellertid det rakt motsatta. Det är rent av märkligt hur boken kommit att innehålla så många pärlor i form av essäer och uppsatser. Törnqvists vänner är kunniga och många är skickliga. De har uppenbarligen låtit sig inspireras på djupet av vännens resultat och intresseområden. Och Harry Perridon har som redaktör gjort en antologi med inriktning på August Strindberg, Henrik Ibsen och Ingmar Bergman som stabilt står på egna ben.

Som läsare tvingas man dock – i likhet med många andra "festliga" mottagarsituationer – att vara mycket flexibel. Uppsatserna i boken är ordnade i bokstavsordning efter bidragsgivarens namn istället för tematiskt. Några skriver om ämnen vid sidan av rubriken, men givetvis i samklang med den hyllades breda intresse för media, film, drama och teater. Annelies van Hees genomför en lättsam, postmodern och Lacan-inspirerad analys av Hans Christian Andersens lek med teatrala identiteter i vaudevillen *Kjerlighed paa Nicolai Taarn* och av dess mottagande vid premiären 1829. Man kan vara enig med författaren att pjäsen är mycket sofistikerad, vilket förtjänstfullt klarläggs med lätt hand, utan att för den skull hålla med om att den eller Andersen för den skull är "very postmodern"!

Mer ambitiös är Jan van Luxemburg som ägnar sin uppsats åt Suzanne Ostens och Per Lysanders *Medeas*