

# Samlaren

Tidskrift för forskning om  
svensk och annan nordisk litteratur  
Årgång 137 2016

*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 Andreas Hedberg (recensioner)  
*Biträdande redaktör:* Ljubica Miočević

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av  
*Svenska Akademien, 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 2017 och för recensioner 1 september 2017. *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 978–91–87666–36–0

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by  
Balto print, Vilnius 2017

”Du måste försöka leva dig in i min situation!”

## *Ironi, humor och det patetiska hos Kristina Lugn*

AV TIM BERNDTSSON

### *Inledning*

Det finns inget så lättexploaterat  
som människors ensamhet.  
Det är det som är grunden för hela min  
affärsverksamhet.<sup>1</sup>

Diktjagets säregna självkaraktäristik sätter fingret på en vanlig föreställning om litteratur: dess möjlighet att vara en imaginär lösning (tröst) på ett reellt problem (ensamhet).<sup>2</sup> Det är lätt att tänka sig att ovanstående ska uttalas ironiskt. Poesin är väl ändå något mer än en exploatering av instabila känsloliv? Men vi kan också tolka det som ett krasst konstaterande, med referens till den faktiska författaren. Kristina Lugns ”affärsverksamhet” består helt bokstavligt i att hitta fram till läsarnas ensamheter och tala *om, för* och *till* dessa – använda ensamheterna som kontaktpunkter mellan liv och litteratur. De som längtar efter tröst köper boken. Men hur kommuniceras sådana imaginära lösningar av reella problem genom Lugns texter?

I Lugns texter ställs känsloupplevelser till läsarnas och åskådarnas förfogande som ställföreträdande livserfarenheter, litteratur som ett slags ”utrustning för att leva”.<sup>3</sup> De erbjuder rum för *inlevelse* i konfliktfyllda subjekt. Kriser upplevs, genomlevs och får genom den litterära gestaltningen en innebörd.<sup>4</sup> En litterärt skildrad kris är förstås inte detsamma som en levd kris. Att läsa om något är inte detsamma som att själv utsättas för det i det reella. Det är också själva poängen. Genom att skapa litterära subjekt som inbjuder till inlevelse öppnar Lugns texter, menar jag, för möjligheten att ”på lek” genomleva sådant som livet närsomhelst kan ställa läsaren inför på allvar.

I denna artikel vill jag visa hur Lugns verk gått ifrån att kommunicera genom ett ironiskt modus, till att snarare göra det med vad Lugn kallat humor. Detta går i stora drag att sätta i samband med författarskapets generella övergång från poesin till dramatiken. Jag menar att denna förändring av litterär genre och kommunikationsform hos Lugn är sammankopplad, men inte identisk, med ett förändrat tilltal i texterna – en anmodan till en annorlunda tolkningsram. Lugns författarskap har förvisso genomgående varit upptaget av att gestalta känslor. Allmänt kan dock sägas att Lugns verk har gått från att

initialt ha kommunicerat innebörden av känslouttryck till att istället främst riktas mot överförande av känsloupplevelser som sådana. I den första tolkningsarten förutsätts läsaren analysera de känslor som framställs, och därigenom nå fram till deras (exempelvis psykologiska, moraliska eller politiska) innebörd. Den andra tolkningsarten, som jag i denna artikel menar är mer lämpad för förståelsen av Lugns senare verk, är att förstå verket expressivt – att leva sig in i dess konflikt. Det betyder inte (nödvändigtvis) identifikation i snäv mening, men ett relaterande mellan det textuella eller sceniska subjektets känsloframställning och åskådarens upplevelse. Det som uttrycks i dikten eller från scenen är tänkt att få resonans i läsarens eller åskådarens känsloliv.

Med begreppet *patetik* vill jag försöka sätta ord på Lugns skildringar av de högsta och mest innerliga frågorna: kärlek, död, trofasthet och svek. Det är teman som ofta föranleder ”patetik” i dess klassiska mening, samtidigt som de hos Lugn inträffar i samma rum som det småaktiga och löjliga i vardagstillvaron. Härmed stöter det klassiska ”patetik”-konceptet ihop med ”patetik” i dess moderna vardagliga mening: ”det patetiska” som något överdrivet sentimentalt, svulstigt. Det centrala är att Lugn använder sig av tematiskt stoff och språkliga klichéer som vetter mot patetik i den senare meningen (patetik i bemärkelsen löjlig överdrift), men förhöjer det genom att behandla sådant som patetik i klassisk mening. Vidare tror jag att detta begrepp blir tydligast genom att ”humor” på textanalytiskt plan används som ett analysbegrepp i motställning till ”ironi”, utifrån de, egentligen tämligen traditionella, betydelser och värderingar Lugn kan förstås inlägga i dessa begrepp.

I någon mening är det alltså fråga om ett slags ”medhårsläsning” av Lugns texter. Jag använder en läsart byggd på poetologiska utsagor inom författarskapet. Jag tror att denna ingång är viktig för att förstå hur Lugns litterära verk tycks ämnade att fungera intentionsmässigt, eller i vart fall hur de *kan* fungera sett till de interna textuella förutsättningarna. Det kan förstås invändas att ”meningen” i ett litterärt verk, inom vår rådande tolkningspluralistiska litterära kultur, är något som alltid överskrider författarens intentioner, då det regelmässigt möter läsare som tillåts, och ofta även uppmanas, att komma med sin egen ”tolkning”. Likaså skulle det väl också kunna invändas att Lugns uttalanden kring sina (senare) litterära verks icke-ironiska estetik kanske även de är präglade ironi, som ytterligare osäkrar textens mening.

Vad jag vill framhäva är dock att läsaren med gott fog kan *välja* att förstå vissa av Lugns diktjag och dramatiska personer som sägandes vad de menar – icke-ironiskt, i all patetisk utlevnad. Och därmed, utan det bortvisande draget i ironins ofrånkomligt reflexiva distans, förstå de litterära texterna som inte bara hänvisande till intellektuell förståelse utan även som *refererande till faktiska* känslor. Det gör egentligen detsamma om läsaren tillskriver dessa känslor författaren Kristina Lugn eller någon annan – till en autentisk instans ”bakom” texten – eller om läsaren istället ser detta som något som

framkallas i det egna jaget under läsningen, att texten ”talar till” egna erfarenheter. Poängen är att dikterna som text utpekar någonting utanför diktens semantiska område, att det finns reella upplevelser som inte går att reducera till det abstrakta, konceptuella.<sup>5</sup> Autenticitetsaspekten handlar alltså inte om att diktjagen ”är” den biografiska författaren, utan att texten imaginärt förstås som laddad med levd erfarenhet. Kort sagt: att texten framställer ett subjektivt stoff – ångestfyllt, kaotiskt, tröstrikt, vad det nu än må vara – för läsaren att *leva sig in i*.

### *Ironi och humor som förståelseformer*

Efter att i tidiga recensioner på 1970- och 80-talet ha uppfattats som en omedelbart självutlämnande poet, etablerades så småningom under 90-talet en bild av Lugns diktning som ironiskt, medvetet och kritiskt spelande med läsarföreställningar.<sup>6</sup> Som Lars Elleström noterat har ”Lugn nästan rutinartat betraktas som ironiker”.<sup>7</sup> I ett flertal av de analyser som gjorts av Lugns författarskap – av Elleström, Ann-Helén Andersson, Maria Österlund, Åsa Beckman, Eva Lilja – har konceptet ironi fungerat som den avgörande läsnyckeln för att frigöra den politiska, och i synnerhet feministiska, tematik, som funnits mer eller mindre tydligt under ytan i texternas betydelseskikt.<sup>8</sup>

Mot denna ironiska läsning av författarskapet i sin helhet finns dock ett antal invändningar, främst gjorda av författarinnan själv, där hon istället velat framhålla *humor* som ett nyckelkoncept. I förordet till *Nattorienterarna* (1999) skriver Lugn: ”Humor är en form av intelligens. Det är en form av kärlek. Det har ingenting alls med ironi att göra.”<sup>9</sup> I en intervju från 2006 har Lugn vidare menat sig vara trött på sitt tidigare bruk av ironi, och menat att ”i ironi finns alltid något lömskt, undangömt”.<sup>10</sup> Björn Sundberg har påpekat att Lugn i sin dramatik förvisso kan vara ”ironiskt spetsig”, men att hennes ”förhållningssätt är präglad av humor, inte ironi”, och tar där stöd bland annat i uttalanden av skådespelerskan Ann Petrén, som ofta gestaltat Lugns karaktärer på scen.<sup>11</sup> Sundbergs framhållande av humorn som det dominerande draget, i synnerhet inom Lugns dramatik, är alltså ett argument som jag kommer driva vidare i denna artikel. I en intervju med Lars Ring från 2011 så betonar också Lugn åter det samma: ”Själv anser hon inte att hon skriver ironiskt, säger sig inte förstå vad det betyder. Humoristiskt, ja. Slagfärdigt, ja. Putsa på underhållningsvärdet, ja. Ironiskt – nej.”<sup>12</sup> Denna förståelse av Lugns text – som ”humoristisk” snarare än ”ironisk” i sitt tilltal – är, menar också jag, central för den inlevelseestetik som i synnerhet Lugns senare produktion kommit att omfatta och föreskriva.<sup>13</sup>

Syftet med att poängtera och lyfta fram denna läsartsförskjutning, från ironiskt till humoristiskt, är att den ironiska tolkningsarten, hur användbar den än är, inte förmår ge en riktig bild av den expressiva direktet som Lugns texter (poesi och dramatik)

med olika medel tilltalar läsaren med. Den missar således också den etiska appell som är så central i inlevelseestetiken, och som har blivit allt viktigare i Lugns senare författarskap.

### *Ironisk distans och dess roll i Lugns lyrik*

Ironi är ett vitt begrepp, som i såväl den romantiska som den postmoderna estetiken satts att beteckna ett komplext fenomen. Förenklat innebär ironi att en utsaga genom inom- eller utomspråkliga signaler, bjuder till att förstås som sägande något annat – inte nödvändigtvis motsatsen, men i vart fall alltid något *utöver* – vad den bokstavligt synes säga.<sup>14</sup>

Men vad är detta andra och vem står för det i Lugns dikter? Möjligen är det diktjaget som ”spelar”. Så läser Elleström: ”I min tolkning av Lugns lyriska författarskap utgörs det av en enda jättelik könsrollsför(e)ställning där det kvinnliga jaget ömsom klär upp sig själv och de åtrådda männen i parodiskt överdrivna könskostymer [...] Allt för att finna någon sorts utväg ur konflikten mellan idealbilderna och den ångesttyngda vardagen.”<sup>15</sup> Andersson menar istället att det är ”en ironiskt distanserad blick” som ”ständigt finns närvarande i Lugns lyrik och [...] bidrar till att kritisera de maktstrukturer och sammanhang som karaktärerna talar ifrån.”<sup>16</sup> För Andersson är alltså diktjagen möjligen ovetande om sin förtryckta belägenhet och det är ”den implicite författarens ironiskt distanserade blick” som fungerar som garant och signal för den ironiska tolkningen.<sup>17</sup>

Bägge ovanstående tolkningar vilar på en insikt om att Lugns poetiska språk *skevar*; att stilar från olika nivåer bryts mot varandra.<sup>18</sup> Andersson har påpekat detta: ”Högt och lågt, allvar och tragikomisk patetik flyter i Lugns verk samman. Den ena betydelsen utesluter inte den andra och en hierarkisk distinktion saknas därmed.”<sup>19</sup> Delvis i linje med denna iakttagelse vill jag mena att *stilbrottets princip* är ett strukturerande drag i Lugns dikter. I ett virrvarr dyker det upp tonfall och ströcitater från barnvisor, bibelspråk, självhjälpsguider och Hjalmar Gullberg. Vardagsrealism skildrat med ett snusförnuftigt byråkratspråk kan halsbrytande slå över i hetsigt utlevda våldsfantasterier. Stilarter kolliderar hejvilt och ovanliga ord dyker upp i de mest oväntade sammanhang:

Jag har diktat om himmelsängar, jag har diktat om hundarslen, jag har diktat om herdestunder, jag har diktat om hemorrojder.

Jag har diktat om hur det skulle vara om någon plötsligt skulle fatta tycke för mig och binda fast mig vid sig och falla på knä för mig och hålla tillgodo med mig och gå ut på stan och köpa en burk vaselin åt mig och respektera mig.

För mitt ledsna lilla trynes skull.<sup>20</sup>

I denna dikt (från *Hundstunden* 1989) blandas höga och låga stilelement. Ett karaktäristiskt drag för ”postmodern” poesi om man så vill.<sup>21</sup> Men kanske är det missriktat att beskriva det som att stilnivåerna konfliktlöst flyter samman – för sammanställningen är fylld med spänning. Är det inte mer som att stilnivåer *kolliderar*?

”Herdestunder” och ”hemorrojder” hör inte till samma stilistiska register. Det förra hör hemma i pastoralpoesin och det senare på vårdcentralen. Det ena vetter typiskt åt det vackra och sentimentala, det andra åt det obehagliga och pinsamma. När de så möter varandra uppstår en komisk effekt – skapad av inkongruensen mellan de stilistiska register som termerna vanligen tillhör.<sup>22</sup> På samma vis får den fantiserade kärlekshistorien, med tillhörande frieri, en tve tydlig och mildt absurd innebörd genom den beskrivna kärleksgesten att överrätta vaselin för någons ”ledsna lilla trynes skull”. Det är inte så att de olika tingen och händelserna inte skulle finnas i samma ”verklighet”, det vet alla att de gör. Det är bara brukligt att, med invand känsla för dekorum, utelämma hemorrojderna när vi talar om herdestunderna. För trevnadens skull, för att det passar sig bättre – för att de tillhör olika *delar* av ”verkligheten”. Lugn öppnar slussarna mellan dessa delar, låter dem underminera varandra. Det finns en grundläggande osäkerhet kring tillvarons ”egentliga” tillstånd i texterna.

Ofta fungerar stilbrotten genom ett spel med särskilda ord eller frasers konnotativa (och känslomässiga) sida. Så skapar exempelvis samplade barnramsor – ”essicke dessicke luntan tuntan”, ”imse vimse spindeln” – en känsla av obehag och kuslighet, då de dyker upp mitt i den hotfulla stämningen av psykisk instabilitet och undertryckt våld som dominerar diktsamlingen *Om ni hör ett skott...* (1979).<sup>23</sup> Barnramsornas fridfulla värld dras in i den härva av socialrealistiskt skildrad vardagstristess och thrilleraktiga skräckelement som präglar tillvaron för diktens Camilla i förhållandet med maken Kurt.<sup>24</sup>

Ett liknande drag finns i en dikt från samlingen *Döda honom!* (1978):

Jag har aldrig blivit våldtagen  
på ett verkligt exklusivt varuhus med lila  
damer och små glasflaskor och speglar  
med förgyllda ramar och rosa burkar [...]<sup>25</sup>

Stilistiskt hör ordet ”våldtagen” inte ihop med ett ”verkligt exklusivt varuhus”. Det första ordet har sin plats i polis- och socialutredningarnas domän, det andra i glossigt adjektivsprudlande presentationshäften av storstadens shoppingmöjligheter. Det brutala ordet ”våldtäkt”, med konnotationer av rått sexuellt våld, patriarkalt förtryck och nattlig skräck, passar inte in i varuhusets värld som präglas av exklusivitet (”lila damer”, ”förgyllda speglar”), glättighet (”rosa burkar”) och diminutiv skörhet (”små glasflaskor”). Trots att diktjaget säger sig *inte* ha blivit våldtagen på ett sådant varuhus, så

tingas läsaren ändå tänka möjligheten att en våldtäkt likväl *skulle kunna* äga rum där. Och en annan fråga väcks: Har diktjaget då blivit våldtagen någon annanstans? Bilder av en annan värld, mörka parker med söndersparkade gatljus och unkna cykelkällare (eller vad nu ”varuhusets” antiteser kan sägas vara), träder fram och denna bild sätts emot det glammiga varuhuset. *Varför* blir diktjaget inte våldtagen just *där* i så fall? Ordet ”våldtäkt” så att säga förgriper sig på sitt stilistiska sammanhang. Shoppingvokabulären tvingas hantera ett begrepp den inte har resurser att förklara, då den bara innehar ord för uttryckande av den sinnliga njutningen och exklusiviteten hos materiella och köpbara ting. Återigen: här öppnas slussen mellan skilda språkvärldar, vilket påminner om att språket, och samhället, är fullt av konflikter och spänningar.

Distans – som i regel skapas genom stilistiska brott, vilka uppstår då en torr, eller ibland istället närmast klämkäckt munter stil används till ett känsloladdat och ofta obehagligt ämne – det är grunden till det ironiska osäkrandet av textens mening i Lugns dikter. Denna distans yttrar sig dels som samhälls- och patriarkatkritisk spydighet: ”Och Kurts pudel heter Kurt, efter sin husse. [...] Kurt och Kurt älskar varann så oerhört.”<sup>26</sup> Dels som galghumoristisk självironi:

Jag fick för mej att jag måste gråta.

Jag fick för mej att jag måste springa omkring och gråta och gasta och yla och det är klart att man inte ska springa omkring och gråta och gasta och yla när mamma dricker sitt morgonte, när hon just har tänt dagens första cigarett, när det står en vansinnigt intressant artikel på familjesidan.

Men det är i alla fall bättre än att man skrattar vilt och hejdlöst.

Det är klart att man inte ska skratta när man inte har sagt något roligt.<sup>27</sup>

Ironiska tolkningsarter bygger, som nämnts, på att det finns (åtminstone) två skilda textnivåer: ett plan där dikten händelsemässigt framställs och ett annat bakomliggande som destabiliserar denna framställnings mening, genom antydning om en annan innebörd än den som öppet deklarerats. I denna dikt ges en sådan antydning om något bakomliggande främst av de förmanande satser vilka kommenterar de tidigare utsagorna om vad diktjaget ”fick för sig”, som ”Det är klart att...”. Elleström har anmärkt: ”När man läser Lugn kan man ibland få en känsla av att diktjag och berättare drar åt lite olika håll.”<sup>28</sup> Och så förhåller det sig uppenbart här. Genom den avisande självironiska tonen upprättas en distans mellan berättaren och det ”jag” som det berättas om. Men därutöver finns även en trolig distans mellan det torra språk diktjaget nyttjar och det underliggande innehåll barndomsbilden förmedlar. Det finns alltså ytterligare en nivå av ironi. Det är sannolikt att vi inte ska förstå familjesidans artikel som faktiskt varande ”vansinnigt intressant” eller sympatisera med den i sin morgonro avbrutna mamma – vars tonläge i klagan på dottern troligen är vad som präglar diktjagets formuleringar.

ringar om sig själv som barn. Maria Österlund diskuterar dessa rader och anser diktjaget vara ”medvetet om regler för hur hon borde vara och hur hon borde uttrycka sig men oförmögen att följa dem”.<sup>29</sup> Österlund menar att ”diktjagen silar sina upplevelser genom färdiga formuleringar och förmår inte finna sin egen röst eller ett eget språk” och jämför språket (det vill säga ett slentrianmässigt och okritiska vardagsanvändande av språket, som underförstått är patriarkalt betingat och förtryckande) med en ”obekvämlig korsett”.<sup>30</sup>

För Österlund är ironin således ett redskap Lugn använder för att häva sina diktjags upplevelser utanför det snäva språket, genom att förvisso använda det klichémässiga språket, men samtidigt signalera att detta ”egentligen” uttrycker något annat än det som sägs. De stilistiska skevheter ses symptomatiskt som tecken på självalienation, att diktens jag saknar ett eget språk för sina upplevelser; samtidigt som berättarens distans, uttryckt genom stilens saklighet, ger möjlighet till en ironisk läsning, det vill säga en tolkning av dikten som en ifrån den implicite författarens sida självmedveten beskrivning av detta dubbla tillstånd. Denna åskådning leder till en intellektualiserad åskådningsposition, såväl hos berättaren som läsaren, en position vars syfte Lugn programmatiskt angav i en dikt ur sin första samling *Om jag inte* (1972): ”om jag vågar veta vad jag / innerst inne vet / är överlevandets möjlighet: / känner inte / men tänk!”<sup>31</sup>

### *Bortom ironin?*

En tolkning som Österlunds fungerar effektivt på många av Lugns dikter, särskilt i de tidigare samlingarna. Men i senare diktsamlingar, delvis i *Bekantskap önskas med äldre bildad herre* (1983) och definitivt i *Hundstunden* och *Hej då, ha det så bra!* (2003), är det snarare så att många utsagor kan, och kanske även bör, tas uppriktigt och ibland bokstavligt:

Du måste försöka leva dig in i min situation!

Tror du att det är roligt att sitta ensam framför tvn till långt efter sändningstidens slut och tugga på en kall cheeseburgare med en Kalle Anka-pocket och fem gamla årgångar av RFSU-bulletinen som enda sällskap?<sup>32</sup>

Kanske behöver detta inledande utrop inte bara, eller ens främst, ses som svart självironi från diktjagets sida. Kanske kan det istället antas som en faktisk läsanvisning. Om vi vill förstå diktjagen, inte som symptomatiska representanter för samhällsordningens förtryck, utan som bärare av levda erfarenheter, måste läsaren i förhållandet till diktjaget ”leva dig in i min situation”. Detta sätt att tolka tycks mig mest adekvat för att hantera dikter som den följande ur *Hundstunden*:

Detta skriver jag till dig  
från fel sida av verkligheten.

En kväll ligger utbredd här.  
En kvällning över parkeringsplatserna.

Staden sover  
i sitt hemland.

Och i min dröm vilar mina tankar  
i fred för min rädsla.

Och barnkammaren är låst.  
Den är fridlyst.

Allt är som det ska.  
Allt är som det är.

Vi måste våga dö vår egen död  
säger den lilla porslinsherdinnan.

Hon säger att jag är som skapt  
för att inte tillhöra någon.

Min eka ligger i ro  
långt bortom min längtan.

Barnkammaren är lugn  
som en skogstjärn.

Jag vill inte att något ska vara  
som det måste vara.

På fel sida av verkligheten  
finns en mörkrens blomsterbädd.

Och jag ska ligga ner  
Och aldrig mer vara rädd.<sup>33</sup>

Det är en dikt om dödsrädsla. ("Jag vill inte lämna denna världen. Jag vill inte att denna världen ska lämna mig" heter det i en dikt fjorton år senare.)<sup>34</sup> Men det är på samma gång paradoxalt nog en dikt om dödslängtan. Det är denna motsägelse som bär dikten. Den talande lilla porslinsherdinnans råd är också diktens "moral": "Vi måste våga dö vår egen död". Vi *måste* acceptera vår situation. Också den som inte vill "att något ska vara som det måste vara", också den som råkar vara "skapt utan att tillhöra någon" (en i sammanhanget tvetydig frihetslogan) och har sin "eka lagd långt bortom [s]in läng-

tan”. Varför dödslängtan? För att i döden behöver man ”aldrig mer vara rädd”. Rädd för vad? För döden. Liknande budskap har ofta förekommit hos Lugn: ”När man är död / är man sannerligen död / och skiter i hur ledsen man var / medan man gick här på jorden / och såg dum ut.”<sup>35</sup> Men nu är tonläget mer försonande.

Nog finns en vitsighet i diktens inledande parafra av Gunnar Ekelöf och ordleken om barnkammaren som ”fridlyst”, men det leder inte till något skifte av tolkningsnivå. Dikten handlar just om ett jag ställt inför (tanken på) döden. Här finns ingen distans mellan det jag som talar och det ”jag” som upplever: ingen ironi. Dikten låter paradoxalt nog krisen (dödsskräcken) symboliskt få sin lösning – i tänkandet på den stundande döden. Här kan det också tjäna till att påminna om dubbelheten i modergestalten så som den konsekvent framskrivs i Lugns diktning: å ena sidan representerar modern den absoluta tryggheten, å andra sidan är döden ”en mamma som ropar hem sina barn”.<sup>36</sup>

Denna växelverkan mellan dödsrädsla och dödslängtan, där en symbolisk lösning, om än aldrig så tillfällig, kan nås i ord viskade av en liten porslinsherdinna – det är en process som förmedlas i många av Lugns dikter i de senare samlingarna. Det gäller i högsta grad även monologpjäsen *Två solstrålar på nya äventyr* (2003), vars centrala tema kretsar kring precis detsamma som den ovan citerade dikten: jagets förestående skilsmässa från sig självt i döden och den hopplösa kampen mot realitetsprincipen: ”Det absolut enda jag begär är att ingenting ska vara som det måste vara.”<sup>37</sup> Den poetiska texten erbjuder förstås inte en lösning på det grundläggande ofrånkomliga problemet (”Jag kommer inte att klara mig på slutet. / Det är ju självklart.”), eller behändiga tips om hur det ska hanteras, men utgör likväl ett slags meditation, något som i sig, med Ekelöf, kan förstås som ”sång för att döva smärtan”.<sup>38</sup> Det kan läsas funktionellt, som ett sätt att med humor hjälpa läsaren göra det outhärdliga uthärdligt.

Att debattera vad som är ”humor” och ”ironi” kan kanske synas vara poänglöst pennfäktande, i synnerhet som exempelvis Andersson rör sig med ett mycket inklusivt ”postmodernt” ironibegrepp, vilket betonar det ironiska som en tredje odefinierad zon mellan det direkt framsagda och det antydda.<sup>39</sup> Ändå framhårdar jag, eftersom införandet av ett brett ironibegrepp (hur finurligt det än är och trots att ”humor” kan ses som dess underart) missar vikten av den *distinktion* Lugn gjort mellan ironi och humor. Det missar därmed också den positionsförändring rörande den litterära kommunikationens funktion, som Lugn synes eftersträva. Likaså uppfattas inte den etiska appell som finns i humorns accepterande hållning snarare än ironis avvisande, så som Lugn framskriver dessa begrepp. Den förståelse av ironi och humor jag försöker lägga fram här är alltså inte att förstå som grundat på vad dessa fenomen allmänt kan beteckna, än mindre på renodlade filosofiska utredningar. Av betydelse är istället just den skillnad och motsättning mellan dessa två begrepp som görs hos Lugn, och som jag me-

nar är *satt i spel* i hennes texter. I de dramatiska texterna framträder denna distinktion än tydligare än i lyriken.

### *Humor och inlevelse i Lugns dramatik*

”Hur definierar du skillnaden mellan humor och ironi? Finns ett samband mellan humor och kärlek? Det enda jag är absolut säker på är att det finns ett samband mellan humor och intelligens.”<sup>40</sup> Detta yttras av karaktären Karin i *Kvinnorna vid Svansjön* (2004), då hon utreder ”de mest elementära frågorna”. Lite senare säger hon: ”[...] om jag tittar in i en annan människas ögon. Det är kanske spännande. Inte ögonen. Men blicken. Även om den avvisar mig. Du är en medmänniska. Som ska dö. – Jag har bestämt mig för att aldrig mer vara ironisk.”<sup>41</sup>

Humor förbinds i dramaten med medkänsla, *inlevelse*. Ironi däremot förknippas genomgående med bortvisande. Om ironi, genom sin reflexivitet, kännetecknas av en intellektuell *distansering*, kanske uppvärdering av humorn på ironins bekostnad kan ses som ett framlyftande av dramaten omedelbarhet. Till vad syftar denna ”omedelbarhet”? Till förståelsen av rollfigurernas problem och inlevelsen i deras konflikter.

Nästan alla Lugns dramer är relativt händelsefattiga. De är på så vis odramatiska i den klassiska aristoteliska meningen. Det som försiggår på scenen är strukturmässigt snarare lyriskt till sin form – det har en så att säga punktuell djupdimension – då pjästexten i hög grad bygger på rollfigurernas självutjutelser. Pjäsernas förlopp skildrar ofta rollfigurernas försök att förstå den historia som fört dem till den plats där dramat utspelas. Lugns pjäser utspelas så gott som alla i en vagt drömligt definierad situation och på platser som samtidigt tycks vara abstrakta och faktiska.<sup>42</sup> Detta på samma sätt som också hennes dikter utspelar sig i en obestämbart brottszon mellan en dokumentärrealistisk stil och en symbolism med absurda förtecken.

Rollfigurerna långtar alla bort från den grå ledsamma vardagsverkligheten till utopiska landskap, inte sällan föreställda i rosaskimrande stil minnande om författare som Alice Lyttkens. Detta tar i flera pjäser sig uttryck genom sångnummer, ofta utformade som radikala omskrivningar av bekanta melodier från den mjukare repertoaren. I *Tant Blomma* sjunger dagmamman, i dialog med babyn Gugge, en duett till melodin av Alice Tegnér ”Du lilla solskens”. Babyn sjunger: ”Nu vill jag springa på drömmens äng / Ut igenom spjälorna i min säng”. En märklig högpöetisk bild av babyns längtan efter frid och frihet, i full paritet med tonläget i Tegnér visor. Men raderna får en baktyngd av föregående verser där babyn ger uttryck för sin oro: ”En buss kan komma att köra på / En liten mamma med ögon blå”.<sup>43</sup> Det går lätt att se att kontrasten mellan visans trygga värld och mamman som blir påkörd av en buss ger upphov till en *inkongruens* av sådan art som brukar räknas som möjligt incitament för komik; och i vis me-

ning skulle själva förekomsten av en talande baby kunna räknas som en sådan komisk inkongruens.<sup>44</sup> Samtidigt finns det en rädsla hos babyen som inte enkelt upphävs av komiken. Det är inte bara skojigt; det lekfulla upphäver inte allvaret, det smärtsamma i att ingen kommer och hämtar upp barnet.

På samma vis som babyen i *Tant Blomma* är fjättrad i sin spjalsäng och längtar ut till drömmarnas äng, upplever också de vuxna karaktärerna i Lugns dramer en slitning mellan sina drömmars mål och sin faktiska tillvaro. (Kanske är de heller inte fullt ut ”vuxna” utan går, som Lillemor och Barbro i *Idlaflickorna*, runt med ”senila småflickor” i sina hjärtan.<sup>45</sup>) Det ligger ett mörker i detta, då åskådaren görs medveten om det *omöjliga* i önskingarna. Lugns dramer är fyllda av önsketänkare i konflikt med tillvarons realiteter. Så säger exempelvis Alfhild i *Silver Star*: ”Jag skaffade mig blomkrukor i stället för trädgårdar och badkar i stället för det vackra vilda havet.”<sup>46</sup> På samma vis sammanfattar Sundberg konflikten i *Kvinnorna vid Svansjön*: ”Vad spelet mellan de fyra existenserna på scen visar är – än en gång hos Lugn – hur svårt det är att verklighetsanpassa sin längtan.”<sup>47</sup>

Besläktad med denna svårighet att verklighetsanpassa sin längtan är, som antytts, svårigheten att förstå inte bara andra men också sig själv. Samtalet mellan Barbro och Lillemor i *Idlaflickorna* är fulla av disparata utsagor ur de bägge karaktärernas tidigare liv och fantasivärld.<sup>48</sup> Det börjar i full förvirring:

Lillemor: Uppriktigt sagt förstår jag mig inte på dig. Varför är du liksom aggressiv? Tror du att jag är dum i huvudet? Jag förstår inte vad du menar med allt ditt tal. Om regntiden. Här regnar det inte.

Barbro: Regntiden har redan börjat. I vårt känsloliv.

Lillemor: Vi har väl inget känsloliv! Vi har väl inget gemensamt känsloliv, menar jag! Jag förstår inte varför du inte kan fråga mig om någonting som man ska fråga folk om. När man är ytligt bekanta.<sup>49</sup>

Men de fortsätter likväl att tala. De försöker berätta om sig själva för den andra, men också berätta den andras historia för denna. Lillemor markerar ständigt distans mot Barbro, men de tycks likväl höra ihop. De har bägge varit Idlaflickor, bägge är, eller har varit, olyckligt gifta med en Herrman. De är bägge rädda för att glömma och att bli glömda, och de berättar om sig själva för att inte tappa bort sig och själva tappas bort i glömskan. ”Jag är Lillemor Åhl” säger Barbro mot pjäsens slut.<sup>50</sup> De känner främlingskap, men inte först och främst för varandra, utan för sig själva:

Barbro: Min ensamhet vandrar. Lång utom räckhåll.

Lillemor: Lång utom räckhåll. Ut ur mitt synfält. Vandrar min längtan.

Barbro: Jag faller i glömska!

Lillemor: Jag faller i glömska.

Barbro: Jag har ingenting alls med mig själv att göra. Håll käften.<sup>51</sup>

Som läsare/åskådare är det knappast identifikation i vardaglig mening vi är tänkta att känna med karaktärerna. De är, som Barbro poängterar, för fragmenterade för att utgöra stabila identifikationsobjekt av typen ”jag är (som) X; X är (som) jag”. Däremot öppnar de rum för inlevelse. Bägge önskar de – Barbro öppenlydligt, Lillemor mer tvekan – att leva sig in i den andra och få den andras deltagande i det egna. Barbro säger: ”Du berättar om ditt liv för mig. Så minns jag vem jag är.”<sup>52</sup> Kanske är de bägge döda, och dramat visar ett utsnitt ur en oändlighetsscenario i Becketts stil – två gestalter fångade i ett limbotillstånd.<sup>53</sup> Dramat slutar också i vad som ytligt sett tycks vara ett fall ner i senilitetens ”barndom”. Men symboliskt kan det också sägas utgöra något slags ömsesidig förståelse:

Barbro: Hej då min vän i det fallfärdiga livet!

Lillemor [upprepar vad Barbro sjungit i pjäsens inledning]: Du lilla gullefjun  
med mjuka silkesdun  
och alla hönsen sa kacka kacka.<sup>54</sup>

Borghild Arnér's sentimentala visa blir en nyckel till det ”gemensam[a] känsloliv” som inledningsvis förnekades, en förlorad barndomsvärld. Och så arbetar, analogiskt sett, Lugns pjäser. De sätter med sitt lyriska språk upp punkter mot vilka mottagarens minnesupplevelser och känslor kan resonera. De återkommande komiska stilbrotten (som det ”håll käften” vilket abrupt följer de lyriska utgjutelserna ovan) skapar här det humoristiska modus jag försöker beskriva. Det lyriska bildspråket skapar en patetisk stilnivå i klassisk mening, en känslös höjd. De plötsliga avbrotten frammanar snöplighet, patetik i samtida mening. En typisk ironisk förståelse vore att se stilbrotten som signaler om den poetiska stilens bristande autenticitet. Men detta tycks inte vara vad dramat vill säga. Här är inga av dessa nivåer på fiktionens *inbördes* nivå överordnad varandra, och såtillvida stämmer Anderssons ovan citerade konstaterande att ”hierarkisk distinktion saknas”. Stilnivåerna bryter mot varandra, motsäger varandra, men samexisterar. Precis som Lillemor och Barbro.

I Lugns helaftonpjäs *Stulna juveler* (2000) är de många obehagsteman som florerat i Lugns tidigare texter – ensamheten, skrällen inför döden, det övergivna barnet – sammanställda i en komisk tragedi, kretsande kring den hänsynslöse och nihilistiske psykiatrikern Rune och de kvinnor som han på olika vis förgriper sig på, men som likväl söker sig till honom i hans kombinerade mottagning och hem.<sup>55</sup> I pjäsens final avslutar Rune sin långa dags färd mot natt med ett absurt bröllop under vilket han vid altaret sviker sina trolovade brudar (!) och istället avser förena sig med sin (genom själv-

mord) avlidna exfru Alfhild, tillsammans med dottern Camilla (ett ytterligare antytt självmord).

Dock, ställt mot detta rituella mörker, som i pjäsens klimax frammanas av Rune, finns också vardagskomik. Rune har en assistent, Gillis Ignell, som påbörjat en blyg kärleksaffär med den plågade Camilla. I en av Rune obehövad stund har han brustit ut i ”friarstråt” till henne: ”Kära kom och vila ut / i min tvåa i Blåsut. // Trevlig lya bakom stan, / Trygg och mysig slentrian. / Natten full av drömda vaggor / stjärnor lyser som små flaggor. / Och när dagen närmar sig / bär den framtiden till dig.”<sup>56</sup>

I Åsa Kalmérs nyuppsättningen av *Stulna juveler* på Stockholms stadsteater 2013, avvann detta stycke stora skrattsalvor hos publiken, då Gillis, spelad av Jakob Eklund, med sprucken sång och tafatta danssteg, framförde denna diskbänksrealistiska trall, baserad på ”Litet bo jag sätta vill”, som kärlekshyllning till sin älskade. Men det fanns också något högstämt i det – ”trygg och mysig slentrian” i en ”trevlig lya bakom stan” och ”natten full av drömda vaggor”. Är det verkligen så mycket mer än detta som många begär av sina liv? Och just genom att Gillis, ”av naturen utomstående och i synnerhet [...] av mycket underordnad betydelse på den här arbetsplatsen”, framför sin önskan så öppet, genom att han naivt framvisar hela sin obetydlighet, så blir han också betydande.<sup>57</sup> Han framstår som en gestaltning av den underkuvade människans längtan efter en dräglig vardag.

Camilla följer antagligen aldrig med Gillis till Blåsut och det är döden som vinner i *Stulna juveler*. Lugns drama är ingen solskenshistoria. Men likväl finns motviker på alla nivåer. Mot Runes demoni står Gillis normalitet. Mot alla vardagsdetaljer insprängs i dialogen, och framförallt i sångnumren, bilder ur poesins mest högstämnda register. Genom skådespelarnas komiska spelstil är det likväl högst allvarliga känslor som förmedlas. Detta gör att det mest storslagna allvar rymmer ett mått av dråplighet, men också att det banala får en värdighet. Att förstå pjäsens stilbrott ironiskt vore att tolka karaktärernas oförmåga att omfatta det höga (kärleken, döden) i en hög stil som ett avsett förlöjligande av dessa ämnens (synbara) allvar; de sänks neråt genom de vitsiga omvändningarna till vardagsspråk. Men Lugns dramer verkar som sagts snarare ha ett annat ärende: de höjer det ringaktade. Det är komiskt och tragiskt på en och samma gång.

Detta liknar i hög grad vad romantikens estetiker ansåg utgjorde den sanna humorn. K.W.F. Solger menade: ”Nichts ist lächerlich und komisch darin, das nicht mit einer Mischung von Würde oder Anregung zur Wehmut versetzt wäre; nichts erhaben und tragisch, das nicht durch seine [...] gemeine Gestaltung in das Bedeutungslose oder Lächerliche fiele.”<sup>58</sup> William Hazlitt ansåg att humorn var en känsla i vilken: ”We cannot suppress the smile on the lip; but the tear should also stand ready to start from the eye.”<sup>59</sup> P.D.A. Atterbom framhöll detsamma: ”Men hända kan äfven, att till den komiska uppfattningen fogar sig i själens djup ett elegiskt element, som gör blicken ej

blott till öfver-hufvud till en förening af skämt och allvar, utan ock enkom till en förening af *löje och tår*. Vi kalla den då [...] *humoristiskt-komisk*.”<sup>60</sup> Humor i romantikens mening är kort sagt kopplad till vad äldre tiders estetiker kallat *sensation mixte* – en sammansatt känsla av smärta och glädje.<sup>61</sup> Det romantiska humorkoncept har även upptagits av samtida teoretiker, och beskrivits som etiskt högstående, då det inte bara förutsätter observation av det komiska objektet utan även innebär inlevelse med det, och en höjning till en högre existentiell nivå där verkligheten kan skådas med förnöjd sinnesfrid.<sup>62</sup> Lugns stilkollisioner förmår uppväcka en sådan *humoristisk* effekt, som kanske idealt kan beskrivas som ett tillstånd i vilket åskådaren är beredd att acceptera flera parallella förståelser av världen samtidigt – och förlikas med dem.

Vad är det som definierar detta tillstånd? I anslutning till den romantiska humorn går det även att tala om Lugns pjäser som *patetiska* i en mening som såväl innefattar den moderna pejorativa användningen av ordet, för någonting uppblåst och löjligt, och den klassiska betydelsen: upphöjd känslsamhet. I Lugns dramer – med karaktärer som ofta ”vandrar omkring på bristningsgränsen”<sup>63</sup> för det normala i sin känslsamhet, sina fantasier och sitt språkbruk – så äger bägge dessa betydelser sin giltighet. Kanske går det att säga att Lugn ger det patetiska i pejorativ mening (det löjliga, sentimentala och svagsinta) en värdighet, en existentiell innebörd. Återigen alltså: *Det ”patetiska” förvandlas till patetik* – i klassisk, storslaget känslostormande, mening, och får genom denna dubbelöverförande process en utökad innebörd.

Att känna sådan patetik är att genom humorns – mycket tillfälliga – upphävelse av den ”höjdskräck” livet är förenat med våga se avgrunden i vitögat. (Lugns drama *Stulna juveler* genomför så det känslomässiga ”sorgearbete” med publiken som huvudkaraktären Rune inte ville göra med sina patienter; han valde att droga dem istället.) Ligger dramats moral i insikten om det småaktiga i människans (förmodade) storslagenhet, eller är det istället en hyllning till hennes storslagna litenhet? Det är i denna ovisshet som dramat fortsätter, även efter att pjäsen är slut.<sup>64</sup> I Lugns pjästexter finns ingen direkt katharsis inom dramats rymd, men dramerna slutar likväl i olika slags valsituationer, inte sällan med någon av huvudfigurernas snart förestående död. Dessa slut är patetiska till sin karaktär då den dramatiska effekten vilar på åskådarnas benägenhet att *känslomässigt* leva sig in i rollerna. Att tolka Lugns dramatik i enlighet med den betydelse av patetik jag beskrivit tycks mig väl lämpat för att förstå tilltalet i Lugns pjäser under 2000-talet liksom de (melo)dramatiska uppsättningar hon varit engagerad i.

### ”Trasiga hjärtan passar bara på schlagerfestivaler”

”Trasiga hjärtan passar bara på schlagerfestivaler” säger den bortsprungna flickan Camilla i *Silver Star*.<sup>65</sup> Å andra sidan, som Bricken konstaterar i *Nattorienterarna*: ”Kros-

sat hjärta är inte löjligare än till exempel krossat glas och krossade tomater.”<sup>66</sup> Lugn har, som nämnts, i många pjäser lekt med insprängda sångnummer kring hjärta och smärta, och ett direkt steg mot schlagern som poetisk uttrycksform gjorde hon med speltexten till musikalen *Hjälp sökes* (2013), en samproduktion med Benny Andersson (musik), Björn Ulvaeus (sångtext) och Lars Rudolfsson (idé och regi).

*Hjälp sökes* utvecklar en rad standardteman i Lugns dramatik: barn som lever sina liv i skuggan av sina föräldrar (och deras svek och övergrepp), rädslan för döden och själarnas obotliga ensamhet. Ramberättelsen skildrar bröderna Axel och Engelbrekt, vars liv har gått i stå på den gård de ärvt av sina föräldrar. Genom en kontaktannons i tidningen, där en hushållerska eftersökes, får de kontakt med Hillevi, hennes solipsistiska mamma (som ”slagit dövörat till” och blivit ”förstummad av livet”) och geten Kalleman, vilka sporrar såväl Engelbrekts kärlek som Axels vrede.<sup>67</sup> Talande för dramats rapsodiska karaktär är att orden inte räcker till för att vända handlingen. Peripetin kommer istället i den näst sista scenen, under en föreställning som föreskriver levande djur som aktörer på teaterscenen: ”De två korna Ronja och Cindy valsar runt i olika turer. Bröderna, Hillevi och Modern assisterar med vackra gester. [...] Axel manövrerar tre gäss runt gårdsplanen och får dem att balansera på plankan. Föreställningen når sin kulmen, bröderna sjunger av glädje.”<sup>68</sup>

Hillevi, Modern och geten försvinner därefter lika plötsligt som de dök upp – och i den av Ulvaeus skrivna följande sångnumret brukas allmängodstanken att livets meningsfullhet är en nödvändig illusion: ”En substans i fantasierna / Om dom finns får dom gärna stanna / Vi behöver trollerierna / Tack för drömmen, tack för hjälpen [...]” Tidigare har Hillevi talat om kärleken som någonting ”omöjligt” i denna mening: ”Vi är som skapta för att ha alldeles för stora krav på oss, vi människor. [...] Vi är som klippt och skurna för kärleken. Vi är som handgjorda för det omöjliga.” Och i samma ton avslutar Axel hela pjäsen med att förklara livet självt som något outsägligt: ”Jag brukar säga såhär: jag förstår inte varför människor är så angelägna om att förstå sig själva och varandra. Förståelse är för veklingar, tycker jag. Människan har alltid varit och bör förbli, ett mysterium.”<sup>69</sup> *Hjälp sökes* är i den meningen *romantisk*; detta både i vardaglig mening, genom de schlagerartade sångstyckena som behandlar romantik, och litteraturhistoriskt, genom den förhöjda känsla av varats fundamentala obegriplighet som pjäsen kommunicerar.<sup>70</sup>

Lugns dramer kretsar, som sagts, ofta kring samma teman: ensamhet, död och såriga familjerelationer. Förutom de ovan upptagna pjäserna är detta även centrala teman i pjäser som *Att sörja Linnea* (2004), *Vera* (2005), *Jag har ett flygfotografi av kärleken* (2007) och *Hej, det är jag igen* (2014). De ständiga upprepningarna av samma teman är också något som återkommer i flera dramer, som i *Hjälp sökes*:

Axel: [...] Jag känner mig ofta som en kontaktannons på en ödetomt.

Engelbrekt: Det där har du sagt många gånger förr.

Axel: Det blir inte mindre sant för det.<sup>71</sup>

”Jag är inte en schlager. / Jag råkar bara handla om samma saker.” sägs det i *Hej då, ha det så bra!*<sup>72</sup> Detta insisterande på ”samma saker” har en viktig stilistisk motsvarighet, som är kopplad till den stilbrotteffekt som ovan tagits upp: nämligen den kritiska (ironiska) granskningen och den (humoristiska) rehabiliteringen av vardagliga fraser och patetiska klichéer. Denna litterära teknik används om och om igen, och kan utöver sin funktion att växla modus i dikten och destabilisera tolkningsnivåerna även ses som en gestaltning av en ”dubbel” blick på tillvaron, en känsla för de ständigt återkommande självmotsägelser och inkongruenserna i världen. Denna insikt är inte något som görs en gång, utan måste, tycks det, ständigt återupprepas. (Det samma kan för övrigt sägas vara en central teknik även hos Lugns föregångare, Sonja Åkesson, vilken som bekant också diktade ”slagdängor”.<sup>73</sup>) Lugns återkomster har drag av Sisyfos-arbete med de existentiella frågorna, men användandet av samma poetiska tekniker om och om igen går också att se progressivt, som ett redskap i en generalinventering av svenska språkets dolda innebörder. Akademiledamotskollega Per Wästerberg noterade detta i ett hyllningstal: ”De tomma formler och klichéer som hon överallt finner blottar både gråsuppor och själens guldstoff.”<sup>74</sup>

Inom samtida humaniora har begreppet *emotional turn* etableras.<sup>75</sup> Mitt försök att se ”det patetiska” hos Lugn som ett centralt inslag i en affektiv estetik kan ses som kopplat till en sådan strömning. Hos vissa forskare har känslornas ”rationalitet” eller snarare förnuftskompletterande funktion betonats. Men hos Lugn är dock det patetiska uttrycket som jag förstår det främst länkat till röster och karaktärer som själva sällan lyckas använda sina känslor ”konstruktivt”. De är ur led med sin samtid; de ser nostalgiskt tillbaka, exempelvis på sin tid som Idlaflickor, och använder utslitna klichéer för att uttrycka sina innersta känslor. Jag tvivlar på att Lugns pjäser generellt bör förstås som moraliskt betryggande tillrättaligganden av detta tillstånd, att allt är okej som det är. Det senare författarskapet präglas förvisso av förhållandevis förtröstande fulla verk – *Hjälp sökes* liksom den kungliga bröllophymnen ”Vilar glad. I din famn” är klara exempel på detta. Men likväl är kanske Franz Kafkas tanke att litteraturen bör verka som en ishacka mot själslig förfrysning en förståelse som ligger närmare merparten av Lugns texter.<sup>76</sup>

Centralt i Lugns skrifter är imperativet: ”Du måste försöka leva dig in i min situation!” Tillvaron är förjävlig – och det *känns* förjävligt. Det går, och kan vara mycket fruktbart att, i exempelvis Sara Ahmeds mening,<sup>77</sup> göra politik av de känslor av nostalgi, dödsskräck, ångest, vagt hopp – eller bara ren och skär uttråkning – som Lugns

dramer spelar ut och inbjuder till att leva sig in i. Men politiken som tolkningsram är inte direkt framskriven; det vill säga appellen texten ger syftar snarare till omsorgen om det egna livet än vad den inbjuder till direkt politisk tillämpning. I *Jag har ett flygfotografi av kärleken* vrider de bägge personerna ut och in på en mängd samtida floskler om lyckade och lyckliga entreprenörer, och det kan med fog sägas vara en ironisk rågång med samtidens ideologiska ”lyckoindustri” (en kritik som för övrigt finner resonans i Ahmeds *The Promise of Happiness* från 2010). Dramats centrala konflikt rör sig dock väsentligen på det inre ”privata” planet, varvid bruket av floskler som helhet betraktat snarast fungerar i ett humoristiskt ljus, illustrerande karaktärernas försök att överkomma sina ensamheter. De har en föreställning om vad lyckan är, men kan inte nå den – ”ett flygfotografi av kärleken”. Stilbrotten mellan existentiellt allvar och det bagatellartade och löjliga förminskar inte allvaret, men relativiserar det. Lugns text låter bokstavligt talat det dödliga allvaret som huvudkaraktären står inför, samexistera med disparata vardagsminnen av skolbibliotekarie Solveig Fuskmocka. Det humoristiska seendet är prismatiskt, det ger båda sidor på samma gång, på samma plan.

Lugns dramer väcker förvisso otvivelaktigt frågor som är grundläggande politiska och etiska till sin natur, men de mobiliserar inte affekter. Dramat syftar inte så mycket till att agitatoriskt påbjuda ett direktövertagande av känslor, som att bjuda åskådare och läsare att föreställa sig känslornas form: ”hur känns det?”. *Det är inlevelsen som är det centrala egenvärdet*. Och humor är det litterära huvudgrepp som gör inlevelsen i fiktionen estetiskt njutbart.

### *Avslutning*

Jag har argumenterat för att stilbrott är en grundläggande teknik för att skapa såväl ironi som humor i Lugns författarskap. Dessa brott uppstår genom det hejdlösa i språkbruket när det överskrider det idiomatiska, och till exempel abstrakta bildliga uttryck ges konkret innebörd: ”Flodhästar skriker / genom mina referensramar. / Och sprinklern är påslagen / i sommarnattens leende.”<sup>78</sup>

Insikten om omöjligheten att framställa världsalltet, eller det egna jaget, i stabila helhetsbilder finns integrerad i Lugns diktning. Tankevärldens höjder står sällan långt från bakens hemorrojder. Lugn visar upp skarvarna, inkongruenserna, mellan skilda sätt att se tillvaron genom att omplantera ord, ta dem ur sitt sammanhang – hon låter flodhästarna skrida genom referensramarna. Detta urspårande åstadkoms ofta genom att ord uppträder i ett avvikande stilistiskt sammanhang, och är ett vanligt stilgrepp i de tidiga diktsamlingarna. Ett annat frekvent grepp hos Lugn är att bruka ord i sammanhang som förändrar ordets idiomatiska innebörd, som att bildliga eller abstrakta begrepp används i konkret bemärkelse, eller att något av ordleden i en ordsammansätt-

ning får en förändrad roll. Så kan en barnkammare vara ”fridlyst”, det vill säga genomlyst av frid, och en annan gång kan det konstateras: ”Livsmedel har inte mycket med rökt medwurst att göra. Skilsmässa till exempel är livsmedel”.<sup>79</sup>

Den förstnämnda tekniken är framförallt framträdande i Lugns dikter, och kan kallas *ironisk*, då den åstadkommer ett avstånd mellan situationen som händelse (”upplevelsen”) och skildringen av den (”utsägelsen”). Det inför en skillnad mellan utsagan och den avsedda meningen; spänning mellan egentlig och oegentlig mening. Den andra kan kallas för *humoristisk*, och rör sig ofta om ordvitsande lekar med homonymier och ordlikheter, och bygger på ett moment av överaskande omkastning. Här handlar det snarare om spänningen mellan multipla meningslager, anknyttande till en romantisk estetik. Detta har blivit något av ett signum för dialogen i Lugns dramer. Det humoristiska moduset är kopplat till ett *patetiskt* anslag, vilket rymmer en appell till inlevelse med diktjag och dramatiska rollfigurer i enlighet med en i grunden romantisk estetik. Detta kan ses som ett avståndstagande från ensidigt bruk av intellektualistiska verkningsmedel och som en bekräftelse av poesins och dramatikers traditionellt hävdade förmåga att påverka känslor genom att erbjuda inlevelse. Detta drag, har jag vidare hävdad, går att se som kopplat till författarens övergång till den dramatiska genren – men också de tre senaste diktsamlingarna kan läsas utifrån denna vändning. ”Patetiken” i Lugns texter – där konflikter sällan reds ut, men i bästa fall utvärderas genom att uttryckas – ger en imaginär lösning på de reella problem som i Lugns diktning ofta är rotade i känslolivet. Lugns texter ger just så läsaren utrustning för att leva, ”livsmedel”, i den ständigt pågående kris som är livet.

## NOTER

- 1 Kristina Lugn, *Hundstunden. Kvinnlig bekännelselyrik*, Stockholm 1989, s. 33.
- 2 Tanken om litterära verks funktion att verka som en ”imaginary resolution of a real contradiction” hämtas närmast ifrån Frederic Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York 1981, s. 77, 256. De motsättningar Jameson analyserar är främst ekonomiska och klassrelaterade, men formuleringen går enkelt att tillämpa även på problemkomplex av annan form.
- 3 Den amerikanske kritikern Kenneth Burke har talat om litteratur som ”equipment for living” och menat att den förmår erbjuda: ”a ritualistic way of arming us to confront perplexities and risks”. Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*, 3. rev. uppl., Los Angeles 1973, s. 440.
- 4 Inlevelse som koncept kan sägas ha hängt med i estetik sedan Aristoteles poetik, och är, kanske just därför, filosofiskt sett tämligen snårigt – inte minst som det ofta sammankopplas med koncept som medkänsla och medlidande. Viktigt är härvid Gotthold Ephraim

- Lessings betoning av den centrala betydelsen av *Mitleid* i Aristoteles teori om det tragiska, vilket framläggs i *Hamburgischer Dramaturgi* (1767–1769), särsk. stycke 75. En konceptuell översikt kan hämtas hos: Martin Löw-Beer, ”Einfühlung, Mitgefühl und Mitleid” i *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, red. Klaus Herding & Bernhard Stumpfhaus, Berlin 2004, s. 104–121. För denna artikels vidkommande är inlevelse närmast att förstå som nyttjandet av en språklig ”kod”. Känslor förstås ha en semiotisk bas på det sätt som väl beskrivs i Simone Winkos teser om förutsättningarna för känslokommunikation i lyrik: “[...] daß sprachlicher Emotionsausdruck konventionalisiert ist, daß Literatur an diesen Konventionen partizipiert, zugleich aber die Möglichkeit hat, sie zu modifizieren, zu erweitern, zu differenzieren, und zu erneuern und daß es gattungsspezifische Möglichkeiten gibt, dies zu tun.” (Simone Winko, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin 2003, s. 123. “[...] att språkliga känslouttryck är konventionaliserade, att litteraturen deltar i dessa konventioner, men också har möjlighet att modifiera, vidga, differentera och förnya dem och att det ges genrespecifika möjligheter att göra detta.” Min övers.) Se äv. idem, s. 190–202, för diskussion om hur inlevelseestetik formulerades som en poetologisk kod i psykologiska och estetiska texter kring sekelskiftet 1900, en etik som jag i denna artikel menar i hög grad resonerar med den förståelse av sina verk som Lugn i sin senare karriär försökt framskriva.
- 5 Också detta finns det uttalanden av Lugn som stödjer: ”Man kan ljuga om allt utom om sina känslor när man är författare. Allt jag skrivit har jag erfarit. Men yrkesutövandet består i att generalisera dessa erfarenheter, att skapa ett sammanhang åt dem, där alla människor jag inte känner är välkomna.” (Kristina Lugn, ”Det är *det där Kristina Lugn* jag inte tycker om...”, *Biblis*, 19/20, 2002, s. 24.)
  - 6 Vissa tidiga recensioner liknar närapå skvallerjournalistiska spekulationer över författarinns person. Men det kan också märkas att även en inkännande och hyllande läsare som Karl Vennberg obekymrat tillät sig en sådan ekvation i efterordet till samlingsvolymen *Lugn bara lugn*. (Karl Vennberg, ”Kristina Lugn och hennes värld”, i Kristina Lugn, *Lugn bara lugn. Samlade dikter med efterord av Karl Vennberg*, Stockholm 1984, s. 231–238.) En vidlyftig genomgång av Lugns författarbana ur medial aspekt ges i Ann-Heléné Andersson, ”*Jag är baserad på verkliga personer*”. *Ironi och röstgivande i Kristina Lugns författarskap*, Umeå 2010, s. 119–185. Samma aspekt, ”författaren som kändis”, intas i Torbjörn Forslids kapitel om Lugn i Torbjörn Forslid & Anders Ohlsson, *Författaren som kändis*, Lund 2011, s. 53–86.
  - 7 Lars Elleström, *En ironisk historia. Från Lenngren till Lugn*, Stockholm 2005, s. 193 f.
  - 8 En uttömmande förteckning av tidigare forskning om Lugn t.o.m. 2010 ges i Andersson 2010, s. 26 f.
  - 9 Kristina Lugn, *Nattorienterarna*, Lund 1999, s. 3 f.
  - 10 Maria Leijonhielm, ”Den ofrivilliga ironikern”, *Språktidningen* 10.6.2010, s. 44–47, här: s. 45.
  - 11 Björn Sundberg, *Nedslag i nutida svensk dramatik. Katarina Frostenson, Kristina Lugn, Lars Norén, Agneta Pleijel*, Visby 2005, s. 91. Sundberg diskuterar också sitt synsätt på Lugns dramer som humoristiska snarare än ironiska i en recension av Anderssons avhand-

ling och gör däri den också enligt mig helt berättigade invändningen att Anderssons användning av begreppet ”ironi” är undanlidande. De i och för sig helt korrekta resonemangen om ironi som en möjlig ”tolkningsstrategi”, där ironin framförallt är en potential läsaren kan aktivera, står till synes i motsats till Anderssons intentionalistiskt baserade argument om Lugs författarskap som ”ett ironiskt projekt”. (Björn Sundberg: ”Recension: Ann-Hélen Andersson, *Jag är baserad på verkliga personer*”. *Ironi och röstgivande i Kristina Lugs författarskap*, *Samlaren*, 2011, s. 269–273.)

- 12 Lars Ring, ”Så vackert, så trösterikt och underbart galet. Lars Ring samtalar med Kristina Lugn”, *Litterär kalender*, Stockholm 2011, s. 196–215, här: s. 201.) I samma intervju säger Lugn att hon känner sig besläktad med den gränsupplösande ”romantiska ironin”.
- 13 Som förklaras i texten ovan är avsikten med denna artikel inte att med hjälp av teoretiska texter framlägga en teori om ”humor” utifrån vilken Lugs texter kan förstås, utan snarare att ta fasta på den distinktion som Lugn gör mellan ironi och humor, en distinktion som utreds i artikeln. Härvidlag synes Lugn göra ett i grunden ganska traditionellt särhållande, där ironi förbinds med avstånd och humor med inlevelse, något som ligger nära en romantisk förståelse av humorbegreppet. För introduktion i humorns begreppshistoria och de skilda teorier som etablerats kring fenomenet, se Simon Critchley, *On Humour*, New York 2002, och Noël Carroll, *Humour. A Very Short Introduction*, Oxford 2014, bägge med användbara referenser.
- 14 För en koncis genomgång av ironibegreppets historia: Ernst Behler, ”Ironie”, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 4, red. Gert Ueding, Tübingen 1998, s. 598–624.
- 15 Elleström 2005, s. 193 f.
- 16 Andersson 2010, s. 46.
- 17 Ibid., s. 207. Vad Andersson förstår med den ”implicite författaren” är inte helt tydligt: ”Centralt för talandet såväl hos karaktärerna som indirekt hos den implicite författaren i Lugs författarskap är att det sker från en innesluten position. Det är med andra ord inte bara röstgivandet som sådant som är säreget, utan den speciella form som det manifesterar sig i. Lugn intar vad som kan benämnas som en *postmodern innesluten position*. Här avser jag en författarposition som ställer sig på samma nivå som det skildrade.” (Anderson 2010, s. 42.) Mot bakgrund av Anderssons intresse för Lugs ”själviscensättning” i massmedia får väl ”implicit författare” ungefär förstås som den subjektiva avsändarinstans som läsaren kan förmoda att författaren Kristina Lugn anlagt i det hon skriver. Jag tror att Andersson har observerat en viktig poäng i Lugs dikter – att jaget som berättar inte distanserar sig från det jag som det berättas om. Jag önskar dock beskriver detta lite annorlunda än Andersson gör och menar alltså att detta inte så mycket är fallet i den tidigare diktningen (som är mer direkt ironisk) utan snarare gäller den senare lyriken och framförallt dramatiken.
- 18 Lars Elleström ger i essän ”Tryggare kan ingen vara” en kort beskrivning av olika ironiskapande tekniker hos Lugn och sammanfattar: ”Över huvud taget bygger Lugs poesi mycket på kontrasteffekter i fråga om språkliga stilnivåer. Hennes dikter består ofta av märkliga legeringar.” (Lars Elleström, ”Tryggare kan ingen vara”, i *Samtida. Essäer om svenska författarskap*, red. Lars Elleström & Cecilia Hansson, Stockholm 1990, s. 98.)

- 19 Andersson 2010, s. 37.
- 20 Kristina Lugn, *Hundstunden. Kvinnlig bekännelselyrik*, Stockholm 1989, s. 46 f.
- 21 Det ”postmoderna” tillståndet definierades av Jean-Françoise Lyotard just genom sin upplösning av entydiga berättelser till ett flertal parallella och icke-reducerbara ”språkspel” i dennes *A Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979. Lyotard menar att den postmoderna litteraturen söker presentera världens ”opresenterbara” rörlighet, och därför systematiskt bryter mot äldre tiders stilregler: ”Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes [...]”. (Jean-Françoise Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–1985*, Paris 1985. ”Det postmoderna kan sägas vara det som i det moderna förlägger det som inte kan presenteras till presentationen själv; det som förmår de goda formernas tröst [...]” Min övers.). Ett liknande perspektiv användes även som analytisk utgångspunkt hos exempelvis Marjorie Perloff, *Poetics of Indeterminacy*, Evans-tone, Ill., 1981, vilket blivit ett viktigt verk för senare förståelse av det ”postmoderna” som litterärt fenomen. Det ”postmoderna” har en central roll i Andersssons analys av Lugn, såväl som tidsbeteckning som estetiskt begrepp. (Andersson 2010, se särsk. s. 34–38.)
- 22 Att komik skapas ur inkongruenser är ett *common place* i teorier om skratt och det komiska. Känd är Immanuel Kants förklaring: ”Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts”. (Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, i *Werke im sächs Bände*, 5, red. Wilhelm Weichsedel, Wiesbaden 1957, s. 437. ”Skrattet är en affekt som beror på att en spänd förväntan förvandlas till intet.” Min övers.) Denna insikt finns dock redan i antika teorier. Idag är tesen central bland annat för de många lingvistiska studier av ”komik” och ”humor” som bygger på tanken om att det lustiga i vitsar uppstår genom snabba byten av språkliga koder, ”scripts”, se ex. Salvatore Attardo, *Humorous Texts. A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin 2001, för en, inom fältet, stilbildande ansats.
- 23 I Sigmund Freuds klassiska bemärkelse av ”*Unheimlichkeit*”: att det hemvana inom sig kan inrymma en hemlig nivå, vilken, då den uppenbarar sig, får det hemvana att plötsligt framstår som främmande och obestämt hotande – kusligt. (Sigmund Freud, ”Das Unheimliche”, i *Gesammelte Werke*, XII, red. Anna Freud et al., Frankfurt a.M. 1999, s. 227–278.) På liknande vis talar Margareta Wirmark om ”en sorts verfremdung” i Lugns pjäs *Tant Blomma*. (Margareta Wirmark, ”Det banala, det skräckfyllda och det euforiska. Om Kristina Lugns Tant Blomma”, *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 1997:2, s. 122–129.)
- 24 För exempel på vardagstristess, se: ”Det hänger en Carl Larsson-reproduktion bakom Kurts huvud. / Camilla har ett sår i höger mungipa. / Hon har köpt ett nytt kryddställ på Domus idag. / Kurt tycker det var en onödig utgift.” (Kristina Lugn, *Om ni hör ett skott...*, Stockholm 1979, s. 7 f.) För ett exempel på thrillerelement, se: ”Kurt är ordförande i oräkneliga sekreta sammanslutningar. / Han har hundra hemliga identiskt lika lästa dokumentportföljer i garderoben.” (Ibid., s. 33.)
- 25 Kristina Lugn, *Döda honom!*, Stockholm 1978, s. 8.
- 26 Lugn 1979, s. 13.
- 27 Kristina Lugn, *Percy Wennerfors*, Stockholm 1982, s. 14.

- 28 Elleström 2005, s. 199.
- 29 Maria Österlund, ”’Det måste finnas en reservutgång’ – Om rumslighet i Kristina Lugns lyrik”, i *Hemmet, Rummet och Revolten. Studier i kvinnligt gränsöverskridande*, red. Pia Ingström, Maria Österlund & Kristina Malmio, Åbo 1996, s. 101–177, här: 157.
- 30 Österlund 1996, s. 159.
- 31 Kristina Lugn, *Om jag inte*, Stockholm 1972, s. 37.
- 32 Kristina Lugn, *Bekantskap önskas med äldre bildad herre*, Stockholm 1983, s. 15.
- 33 Lugn 1989, s. 50 f.
- 34 Kristina Lugn, *Hej då, ha det så bra!*, Stockholm 2003, s. 44.
- 35 Lugn 1989, s. 63.
- 36 Modersymboliken i Lugns dikt är huvudtemat för analysen i Åsa Beckman, *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*, Stockholm 2002, s. 43–57.
- 37 Manus till *Två solstrålar på nya äventyr* (uppsatt 2003, på Teater Brunngatan 4, med Lena Nyman i den enda rollen), publicerades senare som en dikt: Kristina Lugn, ”Jag var en gång”, *Lyrikvännen*, 2007:1, s. 20–27, här: s. 22.
- 38 Citatet inom parentes: Lugn 2007, s. 24. Citatet av Ekelöf är från dikten ”Sång för att döva smärtan”; Gunnar Eklöf, *Skrifter*, 1, utg. Reidar Ekner, Stockholm 1991, s. 65.
- 39 Se Anderssons diskussion av Linda Hutcheons ”anti-hierarkiska” ironiförståelse, som undviker en formell åtskillnad mellan två meningsdimensioner och istället söker sätta in ironin i en socialt situationsbestämd ”scene of irony”. (Andersson 2010, s. 31–38.)
- 40 Kristina Lugn, *Kvinnorna vid Svansjön*, Köpenhamn 2003, s. 42.
- 41 Lugn 2003, s. 51
- 42 Det är inte för mycket sagt att dramernas platser också är själsliga landskap som korrelerar med den livssituation rollfigurerna ger uttryck för. *Tant Blomma* utspelas i en förortslägenhet där babyn Gugge inte blivit hämtad av sin mor vid dagens slut utan lämnats, på obestämd tid, hos sin dagmamma. *Idla flickorna* har en tillsynes öde semesteranläggning ”vid Gardasjön” som scen. I både *Nattorienterarna* och *Silver Star* tilldrar sig handlingen i nattmörka förortskogar. I *Titta, en älg!* (2001) är spelplatsen en anonymt tecknad tågstation, där huvudfiguren Stig Ogebratt väntar på avfärd.
- 43 Kristina Lugn, *Tant Blomma*, tryckt i *Samlat Lugn*, Stockholm 1997, s. 293.
- 44 Så är t.ex. en pratande bebis den stående grunden för skämt i Amy Haeckerlings Hollywoodkomedi *Look, who’s talking* (1989) med dess flertaliga uppföljare.
- 45 Kristina Lugn, *Idla flickorna*, tryckt i *Samlat Lugn*, 1997, s. 317. Åsa Beckman ser konflikten med den oförstådda och missanpassade dottern som ett huvudtema hos Lugn, se Beckman 2003. Andersson har noterat att barnets position ”är närvarande i så gott som all Lugns produktion.” (Andersson 2009, s. 210.)
- 46 Kristina Lugn, *Silver Star*, tryckt i *Samlat Lugn*, 1997, s. 365.
- 47 Sundberg 2005, s. 83.
- 48 *Idla flickorna* analyseras i större längd i Sundberg 2005, s. 57–60 och Birgitta Johansson, ”Absurdistiskt språkspel och psykologiskt bråddjup i Kristina Lugns ’Idla flickorna’”. i *Dikten som mötesplats. Festskrift till Eva Lilja*, red. Sissel Furuseth & Lisbeth Stenberg, Göteborg 2008, s. 56–67. Jag håller i huvudsak med om vad dessa tolkningar gör gällande men

har en annorlunda tanke om slutet, som jag menar går att förstå mer ”hoppfullt”. Också Andersson läser i sin tolkning slutet som hoppfyllt, även om jag har svårt att hålla med om att det är fyllt av ”upprorsanda och frihetslängtan”; jfr Andersson 2010, s. 199–204, här: 202.

49 Lugn 1997, s. 324.

50 Ibid., s. 346.

51 Ibid., s. 349 f.

52 Ibid., s. 333.

53 Jfr konstaterandet i Ring 2011, s. 210: ”Livet efter detta är en evig semesterort där Lillemor och Barbro är dömda att mäta sig med varandra för alltid.”

54 Lugn 1997, s. 351.

55 *Stulna juveler* analyseras tämligen utförligt i Andersson 2010, s. 190–199, 204–211, 230–236. Många poänger är goda och Andersson gör träffande anmärkningar om Lugns mångsidiga grepp, inte minst gällande de ständiga ”illusionbrotten” liksom att karaktärerna ”omväxlande träder in i subjekts- och objektpositioner gentemot sig själva”. (Andersson 2010, s. 210.) Det vill säga: personerna agerar som visste de sig själva vara med i en pågående teaterpjäs. Dock fastnar analysen ofta vid en tämligen förutsägbar ”maktkritik” (att Rune allmänt agerar som hänsynslös manlig skitstövel är helt riktigt men också rätt uppenbart). Analysen stannar därigenom delvis vid bilden av dramat som en ironisk-kritisk ”grotesk”, utan att vidare fördjupa de symboliska dimensionerna, främst då kopplingen mot döden, Runes och Camillas men i förlängningen allas. Döden är det som jag menar på ett dramatiskt plan strukturerar förloppet och det mot vilket personernas inbördes, komiskt skildrade, konflikter får sin mörka fond.

56 Kristina Lugn, samlingsvolymen *Bekantskap önskas med äldre bildad herre, Hundstunden, Stulna juveler*, Stockholm 2000, s. 184.

57 Citat från *ibid.*, s. 144.

58 Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und das Kunst*, Berlin 1907, s. 353. ”Ingenting är löjligt och komiskt, som inte också innehåller en blandning av värdighet eller impuls till vemod; ingenting upphöjt eller tragiskt, som inte genom sin [...] vardagliga gestaltning faller i det betydelselösa eller löjligen.” Min övers.

59 William Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers*, London 1819, s. 11.

60 P.D.A. Atterbom, *Svenska siare och skaldar eller grunddragen af svenska vitterhetens häfder. Intill och med Gustaf den III:s tidevarf*, 6:1, Örebro 1852, s. 91.

61 De romantiska estetikernas humorbegrepp är mångomskrivna. En genomgång av Jean Paul Richters teori om humor – den som kanske varit mest central inom den tyska romantikens förståelse av begreppet – ges i Paul Fleming, *The Pleasures of Abandonment. Jean Paul and the Life of Humor*, Würzburg 2006. En studie över detta humorbegrepps inflytande på svensk 1800-talsromantik är Jonas Asklund, *Humor i romantisk text. Om Jean Pauls estetik i svensk romantik. C.F. Dahlgrens Mollbergs epistlar (1820), C.J.L. Almqvists Amorina (1822) och C. Livijns Spader Dame (1825)*, Lund 2008. Om det komiska skrattet som en ”sensation mixte”, se Bertel Appelberg, *Teorierna om det komiska under 1600- och 1700-talet*, Helsingfors 1944, s. 110–112.

- 62 Den romantiska idén om humorn som etiskt (och estetiskt) överlägsen komiken finns ex. hos Simon Critchly, som sätter det humoristiska leendet över det komiska skrattet. ”For me it is the smile – deriding the having and not having, the pleasure and pain, the sublimity and suffering of the human situation – that is the essence of humour. [...] [T]his smile does not bring unhappiness, but rather elevation and liberation, the lucidity of consolation.” (Critchley 2002, s. 111.) Detta påminner starkt om Jean Pauls resonemang om ett slags total världshumor: ”Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt [...] weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts.” (Jean Paul, *Sämtliche Werke. Abt. I, Bd II, Vorschule der Ästhetik*, Weimar 1935, s. 112. ”Det finns för den ingen enskild dårskap, inga dårar, bara dårskap och en dåraktig värld [...] eftersom allt inför oändligheten är lika mycket och intet.” Min övers.)
- 63 Lugn 1999, s. 32.
- 64 ”Jag vill väldigt gärna att dramat ska fortsätta när pjäsen är slut.” Så förklarade Kristina Lugn sin dramatiska poetik i företalet till *Nattorienterarna*. (Ibid., s. 3 f.)
- 65 Kristina Lugn, *Lugn bara lugn*, 1997, s. 362.
- 66 Lugn 1999, s. 33.
- 67 Citat från Kristina Lugn et al., *Hjälp sökes*, Stockholm 2013, s. 32.
- 68 Ibid. s. 72.
- 69 Citat från ibid., s. 75, 62, 75.
- 70 Om obegriplighet som tema inom den romantiska traditionen, se ex. antologin *Obegripligheten*, red. Horace Engdahl, Lund 1992.
- 71 Lugn 2013, s. 19.
- 72 Lugn 2003, s. 39.
- 73 Om detta stillbrotsdrag, med medföljande dubbla blick, hos Åkesson se ex. avsnittet ”Det omöjliga språket” i Amelie Björck, *Sonja Åkesson*, Stockholm 2008, s. 77–84. Om Åkessons användning av ”svart humor”, se Eva Lilja, *Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi*, s. 85 f. Koppling mellan Åkesson och Lugn i just den ”svarta humorn” görs även av Lilja i avsnittet ”Den ironiska traditionen. Bodil Malmsten”, i *Den svenska litteraturen*, 3, red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, Stockholm 1999, s. 487. Kopplingen mellan poeterna görs i tidigare forskning annars mest genomgående av Elleström, som bland annat hänvisar till Lugns uppskattande artikel om Åkesson i *Kvinnornas litteraturhistoria*. (Elleström 2005, s. 192.) Lugn har dock själv i en senare intervju velat betona skillnaderna mellan Åkessons författarskap och sitt eget: ”Nej, visst, jag kom ju att känna Sonja, men jag har alltid stått mera nära Elsa Graves lyrik, exempelvis. Sonja har ju en helt annan kontext, skrev ju otroligt bra men jag känner mig som ett helt annat slags poet. Hon kom ju från en glasklar arbetarklasskontext. Möjligen har jämförelserna att göra med våra sinnen för humor men synen på samhället skiljer oss. Sonja var mycket mer tydlig med att hennes kvinnliga gestalter var offer på gränsen till att göra det slutgiltiga upproret. Revolten låg alltid bakom hörnet. Jag skildrar kvinnor som är mer instängda, uppgivna vädjar de till sina plågoandar istället för att utmana dem. Mina texter har ju en annan rot, helt andra fästen vid verkligheten.” (Ring 2011, s. 200.)
- 74 Per Wästerberg, *Lovord*, Stockholm 2014, s. 177.

- 75 Uttrycket myntades av Thomas Anz i artikeln ”Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung, i e-tidskriften *literaturkritik.de*, 2006:12, [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=10267](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267) (10.5.2016). I Tyskland har denna strömning framförallt varit riktad mot känslornas historia; se Jan Plamper, *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte*, München 2012, och Ute Frevert, *Vergängliche Gefühle*, Göttingen 2013. Ett tidigare liknande verk med inriktning mot anglosaxisk kontext är William Reddy, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge 2001, liksom Barbara Rosenwein, ”Problems and Methods in the History of Emotions”, *Passions in Context. Journal of the History and Philosophy of the Emotions*, 1, 2010:1. Ett centralt verk för den ”känslomässiga vändningen”, i synnerhet inom fältet för ”cultural studies”, är Sara Ahmed queerteoretiska arbete *The Cultural Politics of Emotion*, 2. rev. uppl., Edinburgh 2014. Verket förmedlar analysverktyg för att förstå känslor och känslouttryckens politiska innebörd i det samtida 2000-talet. Exempel på hur denna linje tagits upp och dragits vidare i olika riktningar (vilka delvis kritiserats av Ahmed) ges i antologier som *The Affective Turn. Theorizing the Social*, red. Patricia Ticineto Clough & Jean Halley, Durham 2007, och *Structures of Feeling. Affectivity and the Study of Culture*, red. Devika Sharma & Frederik Tygstrup, Berlin 2015. Förhållandet mellan känslor och politik har också studerats av t.ex. Brian Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham 2002, och senare i *Politics of Affect*, Boston 2015, även om det bör noteras att hans förståelse av ”affekter” är en annan än Ahmeds förståelse av ”känslor”. En ytterligare filosofisk linje, som likaledes framhävt känslors politiska dimension och funktion, men snarare med en affirmativ än kritiskt tendens (vilket Massumi och Ahmed, på olika sätt, uttrycker), representeras av Martha C. Nussbaum, *Political Emotions Why Love Matters for Justice*, Cambridge, Mass., 2013. Delvis utifrån samma grundsyn som Nussbaum har analytiska filosofer försök att styrka känslouttryckens sanningsanspråk, se t.ex. Ronald de Sousa, *Emotional Truth*, New York 2011. En klagörande utredning av skillnaderna i framförallt den amerikanska begreppsdiskussionen under 00-talet ges i Ruth Leys, ”The Turn to Affect. A Critique”, *Critical Inquiry*, 37, 2011, s. 434–472; denna artikel utgör också en skarp kritik mot i synnerhet Massumi. I litteraturvetenskapligt hänseende kan särskilt Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham 2003 (som också tillhör de kritiserade hos Leys), sägas vara relevant, då hennes läsningar av filosofiska skrifter i hög utsträckning relateras till litteraturens och fiktionens verkan. Om känslors funktion i litteratur(historien) och litteraturens känslomässiga verkan, finns en mängd verk, t.ex. Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999; Maria Karlsson, *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst*, Eslöv 2002; Jenefer Robinson, *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford 2005; Otto Fischer, ”Skatter af känslan – tecken af oskulden”. Om sentimentalitet och litterär kommunikation. Exemplet Granbergs *Enslighetsälskaren*”, *Samlaren*, 2006, s. 41–84. Av intresse är också sociologiprofessor Eva Illuz studier av kopplingar mellan känslor (främst kärlek) och materiella föremål i en kapitalistisk kultur, vari inte minst populärlitteratur har en roll: Eva Illuz, *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, Los Angeles 1997, är ett klassiskt

arbete; dens. *Hard-Core Romance. Fifty Shades of Grey, Best-Sellers, and Society*, Chicago 2014, är en kort monografi som använder samma ramverk men fokuserar mer direkt på samtida populärkultur. Ett försök att analytiskt utreda känslors roll vid litteraturläsning, utifrån ett neurovetenskapligt perspektiv är Michael Burke, *Literary Reading, Cognition and Emotion. An Exploration of the Oceanic Mind*, New York 2011.

- 76 Denna modernistiska estetik framträder bland annat i ett uttalande av Lugn i en intervju från 2010: ”Det mediokra är farligt på samma sätt som tv och smågodis [...]. Det ger förströelse och får tiden att gå. Men när man slagit igen boken finns ingenting kvar mer än tomheten. Jag har aldrig fått några goda råd av vare sig Shakespeare eller Dostojevskij, inte svar på några frågor heller. Men stor litteratur ger mig tillgång till en värld av skönhet och glädje.” (Leijonhielm 2010, s. 46.)
- 77 ”The ‘doing’ of emotions, I have suggested is bound up by the sticky relation between signs and bodies: emotions work by working through signs and on bodies materialise the surfaces and boundaries that are lived as worlds.” (Ahmed 2014, s. 191). Kort sagt, känslor i den mening Ahmed talar om, är ett slags gränssnitt som individen har mot omvärlden, och som denna omvärld konstrueras genom; samtidigt som de därmed också är retoriska uttryck där maktrelationer framskapas – individer är inte bara subjekt för egna ”känsloupplevelser” utan är yttermera objekt för andras känsloprojektion av hat, fruktan, åtrå o.s.v. vilket formar deras kroppar och ”levda världar”.
- 78 Lugn 2003, s. 34.
- 79 Lugn 1989, s. 50; resp. Lugn 2003, s. 59.

## ABSTRACT

Tim Berndtsson, Department of Literature, Uppsala University

"You have to understand my situation!" Irony, humour and the pathetic in the works of Kristina Lugn (*"Du måste försöka leva dig in i min situation!"* Ironi, humor och det patetiska hos Kristina Lugn)

Use of irony has long been conceived as the primary characteristic of the Swedish author Kristina Lugn (1948–). In this article I treat irony as an important feature in Lugn's literary texts — but I further argue, with support from claims made by the author, that the role of irony is significantly lesser in Lugn's later authorship, which instead tries to establish "humour" as a mode of reception. This switch also corresponds (but is not identical) to Lugn's change from writing collections of poems to primarily writing plays instead. The modes of irony and humour are both effectuated through breaches of style. Two or more stylistic levels can collide with each other, creating dissonance between different levels of reality, or words are used in non-idiomatic senses, thus creating unexpected connections and revealing several layers of meaning. The mode of irony is primarily established through the first technique, and aims to create a distance between the event and the statement, a distance which creates room for criticism. The mode of humour is more often established through the second technique, and aims at empathy with the person speaking, rather than establishing distance. Likewise, this mode does not separate between apparent meaning and implied meaning. Lastly, I argue that the mode of humour, which in Lugn's texts seems close to that of the romantics, is connected to a sort of rehabilitation of the pathetic as an affect. By humorously treating classic topics such as love, death, family conflicts and illness, Lugn is being pathetic in the classical sense of arousing strong emotions, while at the same time — by inserting stylistic switches between the poetically serious and the prosaically mundane — being able to view the pathetic, in the sense of "overtly emotional", in a humorous light.

Keywords: Kristina Lugn, humour, irony, the pathetic, breach of style