

Sammlaren

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. 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.

ISBN 978–91–87666–36–0

ISSN 0348–6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2017

Att transferera en roman

Die Klavierspielerin mellan det österrikiska, tyska och svenska kritikerfältet

AV KRISTIAN LARSSON

Litterär transfer

Elfriede Jelineks publika genombrottsroman *Die Klavierspielerin* (1983) genomgick en komplex transferprocess från sin ursprungliga österrikiska avantgardekontext via den tyskspråkiga bokmarknaden och litteraturkritiken för att slutligen nå det svenska kritikerfältet.¹ Den svenska översättningen av romanen (*Pianolärarinnan*, 1986) var den internationellt sett första översättningen av ett fullständigt verk av Elfriede Jelinek. Hur gick denna transfer till? Fenomenet kommer att undersökas dels som ”brytnings-effekter” mellan kulturella produktionsfält, dels som förmedling genom inflytelserika aktörer på nyckelpositioner.

För att undersöka systematiska skillnader och olikheter mellan det svenska, tyska och österrikiska kritikerfältet kommer en typ av diskursanalys användas som syftar till att frilägga hur begreppsfälten är strukturerade utifrån oppositionella begreppspar (brådåligt, högt-lågt) och värdehierarkier. Metoden har inom litteraturvetenskapen applicerats på just litteraturkritisk diskurs.² Särskilt intressant för vårt ärende är Christine Flitners studie av mottagandet av Jelineks romaner i den västtyska dagspresskritiken. Flitner tillämpar en metod för att frilägga värdeladdade begreppsfält – positivt och negativt laddade egenskaper och kvaliteter – som åberopas och används i den kritiska diskursen.³ Hon tydliggör hur det litteraturkritiska fältet inte bara har en gemensam terminologi utan också i mångt och mycket en gemensam syn som förändras över tid.

För den vidare analysen av förmedling och förmedlare av litteratur hämtas viktiga begrepp från den tysk-franska traditionen av kulturtransferforskning som har etablerat sig i Michel Espagnes och Michael Werners efterföljd.⁴ Pierre Bourdieus kultursociologiska forskningsinriktning mot kulturella produktionsfält bidrar med kompletterande verktyg för en analys av litteraturtransfer.⁵

Kulturtransfer så som den har diskuterats i den tysk-franska forskningen inledd av Michel Espagne och Michael Werner innebär att en artefakt överförs från en ursprungs- till en mottagarkontext vilket i regel medför förändringar i den senare.⁶ Den kulturella artefakten kan förenklat sägas vara en del av en nationell, regional eller lo-

kal kultur med möjliga överlappningar mellan de olika nivåerna; den mottagande kulturella kontexten kan vara beskaffad på ett helt annat sätt än den ursprungliga, som när subkultur importerar till den nationella arenan. En av de teoretiska och metodiska vinsterna med denna ansats är att den frångår den alltför vaga och kontextlösa inriktningen mot ”påverkan” som råder inom de nationellt inriktade filologierna.⁷ I kulturtransferforskningen efter Espagne och Werner finns ett fokus på nationalkultur och vad man kallar det kulturella minnet (*mémoire culturelle, kulturelles Gedächtnis*), där man tänker sig att olika element och komponenter kan ligga lagrade latent för att vid olika tidpunkter eventuellt aktiveras. Espagne och Werner talar om kulturella ”konjunkturer” och avser därmed hur en nationell kultur är orienterad eller beskaffad i ett visst historiskt skede och hur detta påverkar förhållandet till artefakter och importer från specifika främmande kulturer.⁸ I historiska brytpunkter och kriser är det tänkbart att den nationella konjunkturen i mottagarlandet är av sådan art att transfer från en främmande nationalkultur överlag påverkas på ett visst sätt eller i en given riktning. Denna tanke är till viss del förenlig med Bourdieus fältteori, som har beskrivit brytningseffekter som uppstår vid transfer mellan kulturella produktionsfält inom ett land: det finns omständigheter då ett starkt nationellt (politiskt, statligt) tryck utövas mot artefakter, aktörer eller institutioner. Däremot är – i enlighet med Bourdieu – ett sådant synsätt otillräckligt i alla de fall då artefakten transfereras till ett kulturellt fält med relativt hög grad av autonomi. Då är det istället det kulturella produktionsfältets specifika värde-, norm- och tankesystem respektive fältets sociala hierarki och dynamik som styr transfereringen. Deformerande brytningseffekter erkänns emellertid också mer generellt inom kulturtransferforskningen. Rebekka Habermas och Rebekka Mallinckrodt betecknar exempelvis på ett allmänt plan kulturtransfer som ett ”produktivt missförstånd”.⁹

Enligt Bernd Kortländer kan kulturtransfer analyseras i tre dimensioner: selektion, transport och integration.¹⁰ För att förstå integrationen i mottagarkontexten måste man som Kortländer påpekar också förstå selektionen och transporten. Transporten omfattar aktörer, nätverk, institutioner och infrastruktur som möjliggör och genomför förmedling och utbyte. Transporten kan vara statligt reglerad på olika sätt (censur, importbestämmelser, tull, bidrag). Selektionen omfattar dels externa motiv relaterade till sociala förbindelser och olika typer av förpliktelser, tvång eller ekonomiska omständigheter, dels interna motiv kopplade till teknikutveckling, ideologi såsom normer, värden och bildning, vilket här betyder utveckling av självförståelse och förståelse av andra.¹¹ Integrationen i mottagarkontexten kan förstås som a) överföring, vilket i fallet med litteratur ofta gäller språklig översättning, b) imitation och c) omvandling (*Verwandlung*). I likhet med Bourdieus syn på fältbrytningseffekter beskriver Kortländer deformerande transfer som mestadels omedveten.¹²

Med Bourdieus synsätt är integrationen tvådelad. Å ena sidan sker integrationen i produktionsfältets ”möjlighetsrum” med diskurser, stilar och riktningar, vars konkreta texter och historia metodologiskt kan undersökas genom den genetiska textkritiken och på senare tid även med hjälp av elektroniska databaser.¹³ Å andra sidan ges kulturella artefakter uppmärksamhet, status och legitimitet av aktörerna på fältet som ingår i en social hierarki och ett system av relationer mellan positioner. Det litterära rummet är skiktat utifrån sammansättningen av ekonomiskt-politiskt (heteronomt) och litterärt (autonomt) kapital, och varje position inom rummet är alltså en aggregation av kapital.

I anslutning till Bourdieu beskriver Pascale Casanova de övergripande maktrelationerna inom ett internationellt litterärt rum som en marknad för litterärt kapital.¹⁴ Casanova gör inte själv någon analys av olika mått på kapitalomfång hos ett litterärt ”nationellt rum” utan hänvisar till Priscilla Clarks studie av den franska bokmarknaden. Clark beskriver bokpublikationer och försäljning per år, lästid per invånare, ekonomiskt stöd till författare, olika indikatorer på författarens ställning i samhället och i den mediala diskursen, samt antal översättningar på export.¹⁵ Casanova tillägger att koncentrationen av kulturellt kapital av olika slag i ett land (konstnärligt, musikaliskt etc.) ger viktiga synergieffekter och således också påverkar litteraturens status.¹⁶ Omvänt kan en brist på litterärt kapital beskrivas med indikatorer som analfabetism, avsaknad av förläggare, bibliotek, tidskrifter och tidningar, samt allmänt dåliga villkor för författare att verka i samhället och att producera litteratur. Skillnaderna i kapitalomfång mellan olika litteraturvärldar – nationella eller av annat slag – genererar enligt Casanova ett hierarkiskt ordnat internationellt litterärt fält.¹⁷ Litteraturvärldar med mycket kapital eller status har inom detta internationella fält också en betydande ”litterär kredit” eller förtroende. Denna kredit kan även aktörer med begränsat kapital använda sig av för att positionera sig själva internationellt. Casanova exemplifierar med ett antal författare som ursprungligen lever och verkar i periferin av litterära maktcentra som Paris, London, Berlin och Barcelona, men som utvecklar strategier för att motverka den litterära (kulturella, språkliga) segregationen, som Octavio Paz, Rubén Darío, António Lobo Antunes, Danilo Kiš, Franz Kafka, James Joyce och Vladimir Nabokov.¹⁸ För en österrikisk författare som Elfriede Jelinek är det nödvändigt att förhålla sig till Berlin för att kunna verka internationellt och samtidigt skriva på tyska i original.

Den Bourdieuinspirerade forskningen har gett uttryck för skilda synsätt på litteratur- och kulturförmedlars motivation, nämligen som ackumulation av symboliskt kapital respektive som bildning eller möjligen estetiskt spel. Ett åskådliggörande exempel är den österrikiska författaren och kritikern Hermann Bahr. Bahr ville genom import av teori och estetik från Paris 1888/89 övervinna den i Berlin etablerade variant

av naturalism som under slutet av 1870-talet hade varit på modet i Frankrike. Bahr pläderade för en impressionistisk framställning och för nyare varianter av naturalism som präglade det franska litterära rummet. I Casanovas beskrivning är Bahrs motiv främst att modernisera den tyska litteraturen genom kulturtransfer från den dominerande autonoma polen i det internationella litteraturrummet, Paris.¹⁹ Norbert Bachleitner beskriver Bahrs förmedling av estetisk teori från Paris via Berlin till Wien som en form av positionering ägnad att ge honom maximal tyngd och prestige på hans österrikiska hemmaplan.²⁰ Bahr ackumulerar symboliskt kapital genom att vara en hybrid aktör som både överskrider och sätter gränser, ger nya definitioner och perspektiv. Bahr har också både intentionen och motivationen att vinna egen prestige och status genom sin interkulturella förmedling. Bahrs framgångar i Wien fördröjdes emellertid av det faktum att det i Österrike fortfarande var ett slags realism snarare än naturalism som var den förhärskande trenden. Som Michaela Wolf anmärker om Bahr är dock själva förmedlingsakten temporär och ger i sig bara fragmentariskt erkännande i det mottagande kulturella produktionsfältet.²¹ Ackumulation av symboliskt erkännande är således inte tillräckligt för att beskriva aktörers kulturförmedling. Förmedlaren må ha externa motiv i sitt agerande men måste samtidigt ha ett genuint sakligt intresse för att kunna lyckas i sin transferering. Den doxiska kampen som enligt Bourdieu försiggår på autonoma kulturella produktionsfält har enligt Wolf ingen större bäring på det temporära och i viss mån transcendenta ”förmedlingsrum” som hon menar kännetecknar kulturtransfer. När deltagarna i den förhandlingsprocess som förmedlingen utgör återvänder till sina respektive sociala och normativa ordningar medför de en förändringspotential som kan få genomslag på sikt – vilket också var fallet med Bahr i både det tyska och österrikiska litterära rummet.

För att sammanfatta det teoretiska ramverket: Relationen mellan Sverige, Österrike och Tyskland kan i anslutning till Casanovas angreppssätt beskrivas som en hierarki där det senare landets koncentration av kapital (kritiskt, medialt, ekonomiskt) torde påverka transfereringen av en text – inte bara den språkliga översättningen – till Sverige. Att registreras i internationell litteraturkritik och kanske i ännu högre grad att översättas innebär att tas upp i och konsekreras av den autonoma ”världslitteraturen”.²² Att översättas till svenska har dessutom en strategisk betydelse i relation till Nobelpriset i litteratur. Översättningen analyseras alltså i föreliggande undersökning snarare som en del av transportprocessen och som en viktig statusmarkör snarare än som språklig och kulturell integration. Vad gäller integrationsprocessen är det inte omvandlingen av texten i sig – textuella ingrepp förekommer i viss mån – som står i fokus utan hur förståelsen och värderingen av romantexten ändras när den tas upp i det mottagande kulturella produktionsfältet. I fallet med *Die Klavierspielerin* handlar det om en komplex transfer till Sverige med inte en enskild utan snarare en kedja av förmedlare.

Det är också av intresse hur ett svenskt förlag får information om texten för att sedan söka och erhålla licens för utgivning på den svenska bokmarknaden. Detta är en central del av transport- och selektionsprocessen.

Brytningseffekter

Att transferera en roman från litteraturfältet till kritiker- och journalistikfältet innebär alltid en omkonstruktion eller omstrukturering genom att den ”mottagande” kulturproducenten (här: kritikern och journalisten) på grund av fältens olikheter lägger till, bortser från eller förvanskar och förvrider element och sammanhang. I sin studie *Konstens regler* talar Pierre Bourdieu om ”allodoxia” för att beteckna en socialt betingad felaktig varseblivning och värdering.²³ Bourdieus normativa språkbruk kan verka avstötande och det är därför viktigt att poängtera att allodoxia inte avser yttrandet eller artefakten i sig utan den omständighet att det är de invigda aktörerna som bestämmer hur olika yttranden uppfattas och värderas på respektive produktionsfält. Det Bourdieu avser är alltså att den allodoxiska ”brytningseffekten” grundar sig i den oinvigde aktörens sociala utanförskap i förhållande till specialistens kunskaps- och verksamhetsfält. I den mån ett litterärt verk eller ett författarskap har utvecklats i ett relativt autonomt produktionsfält så kommer det enligt Bourdieu också att ha del av fältets normer, värden och historia (hierarkier, genrer, kanon). Varje kulturellt produktionsfält har sin egen interna logik, sin egen uppsättning regler och konventioner. Därför uppstår brytningseffekter när en artefakt eller ett problem överförs från ett fält till ett annat.²⁴ Mot bakgrund av Bourdieus resonemang sätter en fältbetingad, i stor utsträckning omedveten deformation av artefakten – i det här aktuella fallet texten och författarskapet – ramarna för de enskilda aktörernas tolkningar.

Elfriede Jelineks estetiska program går ut på att språkkritiskt och satiriskt dekonstruera etablerade tankemönster och hierarkier inom olika kulturella fält. Om den ”kvinnliga” bekännelselitteraturen – som *Die Klavierspielerin* verkar utgöra ett kritiskt och satiriskt svar på – säger Jelinek 1985:

Marknaden är till och med ganska girig efter denna nya självupplevelselitteratur av kvinnor, så länge som de uppfattar det som just ett individuellt eller individualistiskt upplevt lidande. De är ovilliga så fort man försöker föra tillbaka individuella erfarenheter på allmänna samhälleliga orsaker. Det kallar de då generalisering och egentligen känner de sig för det mesta förnärmade.²⁵

Från slutet av 1970-talet har Jelinek till stor del övergivit de populärkulturella ”trivialmyterna” i litteratur, tv, film och reklam, men kan ändå sägas fortsätta skildra de av Roland Barthes analyserade vardagsideologierna beträffande kultur, bildning och smak.

Av vikt för Jelinek torde även vara Barthes syn på ”realismen” som den mest verkningsfulla moderna myten inom litteraturen.²⁶ Jelineks produktionsomfattning låter sig närmast beskrivas som en avantgardistisk österrikisk litteraturscen i växelspel med den tyska litteraturmarknaden och med det tyskspråkiga mediefältet. Eftersom författarens texter och paratextuella utsagor i media fokuserar just brytningar och kollisioner mellan diskursiva ordningar ligger brytningseffekterna ofta redan latent i författarskapet.

Transferering över nationella gränser innefattar komplexa brytningseffekter. Begripligt för de flesta läsare av *Die Klavierspielerin* är den motsättning som finns mellan Wien som den klassiska musikens stad och modern Erika Kohuts krassa syn på finkultur som främst en ekonomisk investering. Emellertid skiljer sig de kulturella och historiska referensramarna, alltså grundvalen för tolkningen, för österrikiska och svenska läsare. Det är svårt att till en svensk förståelsehorisont fullt ut överföra det betydelsekomplex som består i att modern Kohut gärna tittar på *Musikantenstadl*, ”musikantladan”, ett schlager- och folkviseprogram baserat på playback och indränkt i *heimatkitsch*. Detta är den nationella småborgerliga arenan, där familjen Kohut egentligen hör hemma. Denna österrikiska referens- och förståelseram finns i normalfallet inte tillgänglig för svenska läsare. Vidare kan de flesta österrikiska och svenska läsare inse att fördrivningen och exkluderandet av fadern Kohut – alltså hans placering på ett familjeägt ”vårdhem” ute på vischan – är kopplat till småborgerlig egoism. Här finns emellertid också en implicit österrikisk förståelseram som motivet är tänkt att bryta mot: *Opfermythos*. Den österrikiska offermyten efter andra världskriget går ut på att sopa det nationalsocialistiska förflutna och förintelsen under mattan och att den enskilda individen ser sig själv som utan skuld och ansvar. Det intressanta är att varken tyskspråkig eller svensk kritik explicit kopplar Elfriede Jelineks judiske fader till fadern Kohuts öde. Det är snarare Jelineks litterära skapande och mediala utsagor, alltså både en litteraturautonom expertis och en heteronom, paratextuell läsart, som öppnar upp för denna förståelse. Jelinek brukar sammankoppla den österrikiska ”mobila klassen”, alltså småborgerskapet, med den opportunist och rädsla för deklassering som banade väg för Hitlers ”anslutning” av Österrike.

Vad som skall räknas som ”konventionell” litteratur är med nödvändighet avhängigt betraktarens position och tidigare litterära investeringar. Om avantgarde innebär ett uppbyggande av gamla former och myter så infinner sig frågan i vilken mån *Die Klavierspielerin* åstadkommer detta.²⁷ Verkets estetik skulle kunna betraktas som en motrörelse mot ett stelnat ”realistiskt” paradigm för berättande prosa i anslutning till Barthes. Två aspekter av Jelineks antirealism är värda att lyfta fram i detta avseende. För det första det motsägelsefulla och drastiska, för att inte säga våldsamma, bildspråket som konstant genererar stilbrott och sammanblandningar av till synes väsensskilda fe-

nomensfärer. I detta bildspråk ingår att individer genomgående förs tillbaka på och reduceras till materiella värden och stereotyper. För det andra kan romanen ses som ett spel med den ofta nedvärderade ”bekännelselitteraturen” och ”självupplevelselitteraturen”, som vid denna tidpunkt var en litterärt aktuell beståndsdel av den psykologiska realismen. Emellertid är det fullt möjligt att göra en diametralt motsatt tolkning och värdering av texten. Ett pregnant exempel kan hämtas ur den brittiska litteraturkritiken. John Neves, en avantgardeälskande kritiker i den auktoritativa litteraturtidningen *Times Literary Supplement*, är mycket positivt inställd till Jelineks tidiga popestetik och identifierar den språkexperimentella hanteringen av trivialmönster som genuin avantgarde.²⁸ Recensenten anser att Jelinek har gjort avbräck från denna estetik med den förment konventionella romanen *Die Klavierspielerin*. Han har svårt att dölja sitt förakt för det konventionella berättandet:

It is sad to record the retreat of the literary avant-garde in German-speaking Europe. Innovating writers have either [...] gone out of business altogether, or else, [...] begun to tailor their material to conventional patterns as far as possible. Elfriede Jelinek has chosen the second course with her latest novel, which represents a sudden volt-face from the restless and creative tinkering with style and form that used to be her hallmark. *Die Klavierspielerin* is written in straightforward German, the story is told in chronological order, and in brief, the book does not challenge the reader's imagination or intellect. [...] Jelinek's flight into conventional form allows her to indulge her special subjects, such as sadism, masochism, sexual deviation and tyrannical mothers, with abandon. Where in earlier novels the filter of avant-garde styles and forms had prevented her from going into these phenomena in detail, *Die Klavierspielerin* is redolent with descriptions of the finer points, and dries [sic!] out for an X certificate. [...] Somehow the lighter touch of the earlier volumes seemed more human and indeed more amusing, although there are hilarious passages in *Die Klavierspielerin* [...].²⁹

Formspråket i romanen uppfattades åtminstone som okonventionellt i den tyskspråkiga och svenska litteraturkritiken, som skall visas nedan. Recensentens korrekta iakttagelse att romanen är kronologiskt ordnad döljer det faktum att betoningen ligger på språk snarare än på handling, tillståndsbeskrivningar snarare än utveckling, och att två handlingssträngar är sammanvävda med varandra i den första av bokens två delar. Uppenbarligen är Neves i sin avantgardeförståelse låst vid en viss form, nämligen en historisk och kanoniserad avantgardeestetik så som den uttrycktes i Jelineks roman *wir sind lockvögel baby!* (1970).

I den kommersiella polen av kritikerfältet läggs större vikt vid innehållsparafras än reflexion. Den mest handgripliga brytningseffekten i form av ett deformerande ingrepp i originaltexten sker i det österrikiska livsstilsmagasinet för män, *Wiener*, som återfinns i den kommersiella sektorn av litteraturkritiken. Recensionen citerar och för-

vanskar några passager ur romanen utan att i övrigt ta ställning till verket.³⁰ ”Sie hat überwältigende Lust angedeutet, damit der Mann [borttaget: endlich] wieder aufgehört. Der Mann [i original: Herr] hört zwar auf, doch ein anderes Mal kommt er nicht [tilllägg] wieder.”³¹ I Margaretha Holmqvists översättning: ”Hon antydde överväldigande lust för att mannen äntligen skulle sluta. Herrn slutar visserligen, men en annan gång kommer han tillbaka.”³² Det är ett försök att göra en pornografisk text av originaltexten, som möjligen står i en litterär äckeltradition men i sig är allt annat än pornografisk. Jelineks roman kan också uppfattas som ett försök att avmytologisera pornografidiskursen – en strävan som senare realiserats fullt ut i romanen *Lust*. Min poäng här är att den pornografiska deformationen i praktiken återinstallerar det sexuella och patriarkala våld som romanen effektivt bryter med i sin språkbehandling om än inte på handlingsplanet.

Relationen mellan författare och förlag kan präglas av brytningseffekter mellan författarens produktionsfält och förlagsfältet eller litteraturmarknaden i vidare mening, vilket kan ha konsekvenser för textens slutgiltiga utformning. Det lär ha varit lektören Delf Schmidt som övertalade Jelinek att ge den manlige kontrahenten Walter Klemmer, en stereotyp frisk, sund och sportig yngling, större utrymme i *Die Klavierspielerin*, som ursprungligen centrerade helt kring mor och dotter.³³ På detta sätt inskräps den specifikt kvinnliga patologin i det semi-incestuösa förhållandet mellan mor och dotter, och det sunda manliga misstänkliggörs. Detta skulle kunna ses som en marknadsanpassning men också som en tillspetsning av en redan extrem personodynamik i romanen. Vidare kan både förlagets marknadsföring, särskilt vad som sägs på bokomslaget, och författarens mediala utsagor omfatta brytningseffekter mellan författar-, medie- och förlagsfält. Författarens och förlagets paratext i media och i marknadsföring har betydande möjligheter att sätta ramarna för receptionen och förståelsen av texten.

Analysen av Elfriede Jelinek på bokmarknaden, i litteraturkritiken (recensioner) och på det litterära och mediala fältet (verk, intervjuer) kommer nedan att presenteras i vardera två kapitel för det tyskspråkiga respektive det svenska området. I ett första steg beskrivs författarskapets ställning på litteraturmarknaden. I ett andra steg analyseras receptionen utifrån parametrarna autonom/specialiserad och kommersiell. Jag gör också bruk av den begreppsfältanalys som Flitner tillämpar i sin studie av den västtyska Jelinek-receptionen. Vidare förbinder jag diskursanalysen med fältpositioner och gör även ett försök att koppla de få avvikande kritikernas och journalisternas texter och diskurser till deras habitus och symboliska kapital. Analysavsnitten syftar till att frilägga de huvudsakliga spänningarna mellan litteraturfältet och kritikerfältet. Metoden innebär också att recensionerna grovt ordnas efter social och professionell närhet till kritikerkolleger nationellt och enligt position i kritikerfältets kommersiella (dagspress) respektive autonoma pol (litteraturtidskrifter).

Jelinek på den tyskspråkiga bokmarknaden

I slutet av 1960-talet var det för Elfriede Jelinek (f. 1946) liksom för hennes österrikiska författarkolleger som ville nå framgång utanför det egna landet en självklarhet att söka sig till ett etablerat tyskt förlag. Detta innebar en tillgång till den betydande inomspråkliga marknad där Västtyskland, Österrike och Schweiz utgjorde det centrala avsättningsområdet. Möjligheterna att nå erkännande genom ett österrikiskt förlag var, med undantag av det renommerade Residenz Verlag i Salzburg, begränsade. På ett större tyskt förlag var man i stort sett garanterad uppmärksamhet från litteraturkritiker i hela det tyskspråkiga området, om än inte status. Rowohlt – som från och med Elfriede Jelineks första romanpublicering 1970 var hennes förlag – toppade tillsammans med Suhrkamp, Hanser och S. Fischer närvaron i västtyska tidningars bilagor om mässlitteratur, och var med andra ord ett förlag som syntes.³⁴ Rowohlt garanterade således en viss uppmärksamhet, men kunde inte mäta sig med förlaget Suhrkamp i fråga om litterär status.

Elfriede Jelineks författarskap är relativt smalt, åtminstone om man går efter upplage- och försäljningssiffror.³⁵ Förstaupplagan av *wir sind lockvögel baby!* på Rowohlt uppgick till 3 000 exemplar och motsvarade upplagorna för författare som associerades med ”Wiener Gruppe” på samma förlag: Friedrich Achleitner, Konrad Bayer och Gerhard Rühm, samt Friederike Mayröcker. *Die Klavierspielerin* sålde i den inbundna förstaupplagan ganska snabbt i 12 000 exemplar, vilket relativt den totala tyskspråkiga avsättningsmarknaden endast kunde sägas utgöra en blygsam kommersiell framgång. Den österrikiske författarkollegan Thomas Bernhards romaner hade på Suhrkamp vanligtvis en förstaupplaga på 20–30 000 exemplar.³⁶ Den rättsligt skandaliserade romanen *Holzfällen* (1984) – på svenska *Skogshuggning* – hade en förstaupplaga på 50 000 och två nyupplagor på 8 000 respektive 16 000 exemplar.³⁷

1984 och 1985 licensierades *Die Klavierspielerin* till bokklubbar. Vid denna tidpunkt kunde en licensutgåva på österrikiska bokklubben Donauland för skönlitteraturens del innebära extraupplagor på allt från 5 000 till 30 000.³⁸ Under andra hälften av 1980-talet började Rowohlt ge ut Jelineks romaner i pocketutgåva, vilket gav en kommersiell nytändning. Mot slutet av decenniet hade *Die Klavierspielerin* nått en upplaga på 80 000. Försäljningsstatistik föreligger hos Rowohlt endast för tiden från och med 1997. Detta år noterades 11 000 sålda böcker och en total försäljningssiffra på 221 435 exemplar. 2005 var den kumulativa siffran 450 000.³⁹ 2011 låg motsvarande siffra på 535 000. Michael Hanekes film *Die Klavierspielerin* (sv. *Pianisten*) från 2001 bidrog till den ökade försäljningen av romanen, men de viktigaste orsakerna stod att finna i att Jelinek tilldelades några av bokvärldens mest prestigefyllda litteraturpriser som det tyska Georg-Büchner-Preis 1998. Samma år blev Jelinek ledamot av samfundet Deutsche

Akademie für Sprache und Dichtung i Darmstadt, vilket hon 2007 lämnade av personliga skäl.⁴⁰ 2004 belönades hon med Nobelpriset i litteratur för sitt författarskap.

Romanen *Lust* är Jelineks snabbast säljande bok. I inbundet format såldes den på sex veckor i 42 000 exemplar.⁴¹ Under loppet av några månader uppnåddes en försäljning på 100 000 böcker. Fram till 1997 hade den totala försäljningssiffran nått 183 655, fram till 2011 268 000 exemplar. I vissa tidskrifter recenserades boken mer än en gång. Trots en temporär medial hype kring Jelineks försök att skriva ”kvinnlig pornografi”, egentligen anti-pornografi, var denna roman i längden inte mer kommersiellt framgångsrik än *Die Klavierspielerin*. Detta kan heller inte förvåna om man tar genomslaget i den tyska lokalpressen, som mestadels saknar egen kulturredaktion och ofta även en fast avdelning för bokrecensioner, som ett index över bokens kommersiella och mediala relevans.⁴² *Die Klavierspielerin* fick enbart i den lokala tyska dagspressen minst nio recensioner. Topptitlarna bland nyutkomna böcker kunde på 1980-talet räkna med mellan 10 och 15 recensioner i tysk dags- och veckopress, som tillsammans årligen recenserade cirka 5 600 titlar.⁴³ Säkert bidrog genomslaget i lokalpressen till romanens relativa kommersiella framgång.

Die Klavierspielerin i västtysk och österrikisk litteraturkritik

Vad gäller den tyska litteraturkritiken har nyhetsmagasinet *Der Spiegel* ett kommersiellt genomslag nationellt och internationellt. Då tidningen saknar en egen litteraturredaktion utgör den ett forum med ett maximalt medialt respektive minimalt litterärt kapital. Författaren Ria Endres ger i denna veckotidning betecknande nog en tresidig sammanfattning av *Die Klavierspielerin* utan analys och omdömen.⁴⁴ Den välrenommerade veckotidningen *Die Zeit* brukar ha god internationell spridning bland grupper som intresserar sig för tysk och tyskspråkig kultur. Benjamin Henrichs recension i denna tidning kommer av skäl som framgår nedan att behandlas i samband med analysen av den svenska receptionen. Hur ser förhållandet i övrigt ut mellan den västtyska och österrikiska litteraturkritiken?

I sin studie av hur Elfriede Jelinek behandlats på den västtyska dags- och veckopressens kultursidor (”Feuilleton”) belyser Flitner det västtyska kritikerfältets relativa autonomi. Flitner hävdar att den västtyska dags- och veckopressens kritiker i lokal och rikstäckande press med få undantag rör sig inom samma positivt och negativt polade begreppsfält när de diskuterar, motiverar och värderar Jelineks litterära verk.⁴⁵ Den litteraturkritiska diskursen under första hälften av 1980-talet tenderar att uppvärdera begreppet ”kvinnlig” och egenskapen ”sjuk”. Samtidigt nedvärderar man i regel begreppet ”manlig” och egenskapen ”frisk”. Sannantaget innebär detta att framställningen och tematiseringen av sjukliga, osunda tillstånd, ofta genom kvinnliga figurer, i huvud-

sak värderas positivt. Flitner konstaterar att Lothar Baier i *Süddeutsche Zeitung* utgör ett viktigt undantag, då han diskuterar Jelineks språkkritik i *Die Klavierspielerin*. Baier anmärker att romanens språkliga samhällskritik behandlar den litterärt populära och aktuella tematiseringen av mödrar och döttrar utan att fastna i det gängse mönstret av självbiografiska och psykologiska utläggningar.⁴⁶ Recensenten, själv författare, menar att romanen på ett originellt sätt och med bild- och detaljrik, varierad prosa demonstrerar klassamhällets fortsatta giltighet genom språket i sig, särskilt det småborgerliga medvetandet, dess tankesätt och idiom. Enligt recensenten överbryggas Jelinek klyftan mellan inkännande berättande och ironisk distansering.

Den västtyska rikstäckande dagspresskritiken omfattar totalt 6 recensioner. Två av dessa är mycket negativa (Hermann Burger i *FAZ* och Reinhard Beuth i *Die Welt*), övriga fyra positiva. Positivt värderas den experimentella framställningen med omdömet ett ”djärvt bildspråk” och om det behandlade stoffet anføres positivt laddade egenskaper som ”psykologisk – analytisk”, ”kompromisslös”, och ”sarkastisk – distanserad – opartisk”. Omvänt värderas framställningen och det innehållsliga fokuset negativt utifrån egenskaperna ”schematisk – konstlad – platt”, ”obscen”, och ”destruktiv – känslökall – hatisk”. En recensent anför ”språklig osäkerhet” som en negativ aspekt av framställningen. Således verkar det av Flitner skisserade begreppsältet i stora drag äga giltighet för den tyska dagspresskritiken. Vad gäller oppositionen sjuk/frisk och kvinnlig/manlig är bilden inte lika tydlig. Några kritiker uttrycker en fascination för (kvinnelig eller allmän) patologi, vilken emellertid också av en kritiker i negativ bemärkelse ses som en avspeglning av författarens psyke.

De österrikiska recensenterna är journalister, författare respektive frilansande kritiker. Det rör sig överlag om individer med ansevärt utbildningskapital och gedigna fackkunskaper. Men de ingår alltså inte i en professionell kritikerkår i strikt mening.

I den österrikiska rikstäckande veckopressen förekommer en utpräglat positiv recension i *profil* respektive en negativ i *Wochenpresse*. Sigrid Löffler jämför i *profil* Jelineks roman med den östtyska författaren Irmtraud Morgners roman *Amanda*.⁴⁷ Recensenten konstaterar att Jelinek till skillnad från Morgner inte erbjuder några positiva (utopiska, idylliska etc.) identifikationsmönster för kvinnor.⁴⁸ Det centrala temat i *Die Klavierspielerin* är enligt recensenten förstörandet av den kvinnliga sexualiteten, precis som teaterstycket *Clara S.* (1981) handlar om förstörandet av den kvinnliga kreativiteten. De båda jämförelserna Jelinek-Morgner respektive *Die Klavierspielerin-Clara S.* framhäver recensentens kompetens och litterära kapital. Ett liknande förfarande återfinns hos Benjamin Henrichs i den tyska veckotidningen *Die Zeit*. Löffler betecknar boken som en ”feministisk roman”, vilket, åtminstone i sin direkta ordalydelse, särskiljer henne från övriga österrikiska recenser. De tyska kritikerna Lottemi Doormann och Manuela Reichart hade i tysk rikstäckande dagspress menat att romanen

inte kunde likställas med feministiska eller andra ideologiska perspektiv.⁴⁹ Kanske var detta också ett ställningstagande mot Löffler, om än inte explicit som hos Rudolf Burger nedan. I sammanhanget kan man notera att *Die Klavierspielerin* fick en kortrecension i den tidigare nämnda artikeln i det österrikiska livsstilsmagasinet för män, *Wiener*.⁵⁰ Trots Löfflers farhågor var dock herrtidningarnas pornografiska intresse för *Die Klavierspielerin* begränsat. Romanen fick ju över huvud taget inte heller samma mediala uppmärksamhet som *Lust*, som i Tyskland recenserades av ytterligare tre herrtidningar: *lui*, *Playboy* och *Quick*.⁵¹

Eleonore Thun går i *Wochenpresse* till personangrepp och menar att Jelineks giftiga ordkaskader uttrycker ett människohat, samt att figurteckningarna är bristfälliga och platta.⁵² Recensenten är dock säker på att germanister skulle uppskatta romanen. Positioneringen gentemot germanistiken är en tämligen ovanlig men effektiv metod för att misstänkliggöra författarens skrivsätt som esoterisk, i gränslandet mellan svårtillgänglighet och obegriplighet.⁵³ Recensenten menar att den glänsande språkliga behandlingen förvisso visar att Jelinek kan skriva. De perversa överdrifterna som slår över i det irreala bekräftar emellertid samtidigt att författaren inte har något väsentligt att säga, hävdar Thun.

De två ovan behandlade recensionerna i österrikisk veckopress omfattar en ovanlig polaritet, där feminism står för något positivt, och esoterik associerad med germanistik för något negativt. I övrigt överensstämmer begreppsältet med dagspressen, där framställning och innehåll förses antingen med de positivt laddade egenskaperna radikalitet, psykologi och språklig virtuositet eller de negativt laddade egenskaperna hatiskhet, platthet och substanslöshet. Här blir också särskilt tydligt att kvinnlig patologi kan ses som något både positivt och negativt. Kategorin används alltså inte enbart för att uppvärdera en litterär text, vilket Flitner menar är fallet för den tyska dagspresskritiken.

I den österrikiska dagspressen är de fyra kronologiskt första recensionerna övervägande positiva, de två sista negativa. De självbiografiska elementen i romanen behandlas mycket sparsamt. Jelineks utsaga i en intervju från 1982 att hon bara fungerar när hon beskriver ilska tycker Kurt Wimmer är en rimlig förklaring till att kritiker har svårt för hennes verk.⁵⁴ Karin Kathrein förmodar en självbiografisk närhet i vad hon kallar Elfriede Jelineks ärligaste roman.⁵⁵ Recensenterna talar inte riktigt i termer av originalitet när de yttrar sig om författarskapets och verkets status. Wimmer nämner Jelineks tidigare språkexperimentella framgångar och hennes släktskap med litteraturen och estetiken kring Wiener Gruppe.⁵⁶ Romanen är enligt Reinhold Tauber ett exemplariskt stycke "kvinnolitteratur" som dock inte bara vänder sig till kvinnor utan är ett väsentligt bidrag till det österrikiska litteraturlandskapet.⁵⁷ Mest hyllande vad gäller författaren är Alfred Warnes: "En av de politiskt och feministiskt mest engagerade

(och väl också mest begåvade) kvinnliga författarna har med denna imponerande bok iscensatt ett precis och topografiskt exakt privat inferno.”⁵⁸

Om framställningen konstaterar Tauber, tämligen neutralt, att textens analytiska distans inte tillåter något publikfrieri; den kliniska dissektionen omöjliggör både en pornografisk och erotisk läsning. Utöver detta menar Tauber i mer positiva ordalag att tematiken åskådliggörs på ett autentiskt sätt (”lebensecht”).⁵⁹ Mer utpräglat positivt förhåller sig tre av recensenterna. Kathrein menar att romanen undviker krass naturalism genom den hånfulla berättarrösten.⁶⁰ Genom de tillspetsade skildringarna tydliggörs beroenden, tvång, mekanismer och konkreta företeelser – de förlorar inte i giltighet. Kathrein använder ord som ”sanning” och ”sanningsenlighet” för att beskriva satirens och sarkasmens funktion i texten.⁶¹ Warnes inleder sin recension med att räkna upp och förkasta möjliga invändningar: boken är framför allt inget publikfrieri; det som kan uppfattas som hatiskhet, skamlöshet och kärlekslöshet gentemot figurerna är funktionellt betingade, nödvändiga för denna berättelse.⁶² Recensenten berömmar Jelineks raffinerade uppfinningsförmåga som samtidigt avslöjar hennes kärlek till ”sanningen”.⁶³ Sturm påpekar att författaren alls inte, som bokomslaget hävdar, är en ”medlidande poet” utan en analytiker som otvunget och naturligt i romanen lyckas modellera sin värld efter sin marxistiska världsåskådning.⁶⁴ Sturm lyfter också fram att romanen anlägger ett episkt, suveränt berättande med tillbakablickar och med glänsande miljöskildringar. Frankfurter tillstår att texten är fångslande läsning, men är i övrigt negativ: framställningen är äcklig och frånstötande, destruktiv, cynisk och empatilös.⁶⁵ Sarkasmerna och negativiteten får recensenten att ställa frågan vad det hela skall tjäna till, vad som egentligen är författarens syfte.⁶⁶ Wimmer konstaterar att Jelinek skriver med ironisk distans men faller inget annat omdöme än att språkbehandlingen är medelmåttig.⁶⁷

Två kritiker prisar språkbehandlingen. Tauber talar om en häpnadsväckande virtuositet i umgänget med språk, med tanke- och ordlekar.⁶⁸ Kathrein anser likaså att stoffet behandlas stilistiskt suveränt.⁶⁹ Bildspråket ser recensenten som ”konstnärligt, men aldrig konstlat”; Jelinek fruktar inte brott och språng i användningen av sina originella bilder.⁷⁰ De båda i huvudsak negativa omdömena av Wimmer och Frankfurter slår från lite olika utgångspunkter ner på främst språkbehandlingen. Wimmer i *Kleine Zeitung* anser Jelineks våldsamma stilbrott i bildspråket vara förkastliga. Jelineks utsaga att många kritiker inte har något mått för att bedöma hennes verk bemöter Wimmer lakoniskt: kanske ändå medelmåttigheten (”das Mittelmaß”).⁷¹ Recensenten accepterar att författarens renommé vilar på en kanoniserad språkexperimentell avantgardeestetik men utesluter att stilbroten i *Die Klavierspielerin* skulle ha någon liknande estetisk funktion eller betydelse. Johannes Frankfurter i den regionala dagstidningen *Neue Zeit* förvånas över att Jelineks äckelkonst förmår hålla läsaren i sitt grepp från

början till slut.⁷² Texten är äcklig på alla nivåer, menar recensenten: storyn, berättarperspektivet och, inte minst, stilen. Den senare tycker Frankfurter är direkt frånstötande. Det synes recensenten som om Jelinek från sin upphöjda och privilegierade intellektuella position gör sig lustig över mindre privilegierade människors språkliga vanmakt och oförmåga.

I den österrikiska dagspressen förhåller sig flera kritiker positiva till framställningen genom begreppen ”språklig virtuositet” och ”autenticitet – sanning”. En kritiker ser Jelineks roman som ”exemplarisk kvinnolitteratur”. Positivt laddade egenskaper som nämns är ”skoningslös – skrämmande – provocerande”, ”personlig – privat”, ”sanningsenlig”, ”knivskarp – analytisk – precis”. Negativt värderade begrepp är ”äckel – publikfrieri” och ”stilbrott”; en kritiker anför ”pornografi”. Negativa egenskaper är ”destruktiv – negativ”, ”empatilös – känslökall”, ”platt – ointressant”; enstaka kritiker anför ”cynisk – nedlåtande”, samt ”medelmåttig”. Ett fåtal av kritikerna kan sägas uppvärdera vad de uppfattar vara kvinnlig patologi i texten. Däremot är begreppet originalitet endast aktuell i ett fall, nämligen med avseende på medelmåttighet.

Die Klavierspielerin får en anmälan i den österrikiska kulturtidskriften *Forum* respektive den tyska *Pflasterstrand*. I *Forum* kallar Rudolf Burger verket en ”sociologisk roman”, då den beskriver prototyper och det moderna subjektets upplösning.⁷³ Recensenten menar att sadomasochismen i Jelineks roman enbart är symptom på småborgerlighetens pryderi och beröringsskräck. Burger tolkar figurerna i ljuset av freudiansk regression.⁷⁴ Romanens centrala tematik är enligt recensenten den småborgerliga identiteten, vars nationella österrikiska egendomlighet är dess rötter i en vardagsfascism som frodas även i sitt eget förtryck.⁷⁵ En helsida av den långa essäistiska recensionen är ett ”postskriptum” ägnat Löfflers recension i *profil*.⁷⁶ Burger vänder sig starkt emot Löfflers kategorisering av romanen som feministisk och understryker att Jelinek inte framställer kvinnlig masochism som könsspecifik underkastelse utan en form av sexuell perversion.

Att Hermann Burgers recension i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* är extrem i sitt ordval ger avtryck i ett slags metarecension författad av Ulrike Kolb i stadsmagasinet för Frankfurt, *Pflasterstrand*.⁷⁷ Kolb ställer retoriskt frågan hur ”obsцен” en kvinnlig författare får vara. Recensentens huvudpoäng är dock att Jelineks roman lyckas provocera just för att den erbjuder den eftertraktade omdefinition av världen som Burger eftersöker: det nyskapande brukar missförstås. Kolb vänder sig emot Hermann Burgers negativt laddade begreppsapparat: ”fallstudie”, ”horskrivande” etc.

Jelineks roman recenseras även i de tyska litteraturtidskrifterna *Titel* och *Kürbiskern* och i de österrikiska dito, *Wespennest* och den katolska *Die Zeit im Buch*. De tyska recensionerna betonar psykologi, medvetandegörande, det icke-feministiska och det icke-ideologiska. Här skiljer sig de österrikiska motsvarigheterna. Jutta Freund, som i

både rubrik och brödtext kallar Jelineks roman "Die Klavierlehrerin", anser i *Wespennest* att boken är originell i sin extrema tillspetsning av det annars så modebetonade litterära problemkomplexet kring modersmyt och -kult.⁷⁸ Romanen är enligt recensenten ett psykogram utan psykologiskt inkännande, skriven med språksatiriska medel. Freund menar att temat utgör en fortsättning på författarskapets behandling av familjärt, privat förtryck av kvinnan i konsumtionssamhället. Brecht anför av recensenten som en språksatirisk referenspunkt. Jelinek förtingligar människor och personifierar föremål, för tillbaka mänskliga relationer på deras materiella värde, hävdar Freund. Metoden för att åstadkomma detta är enligt Freund typologisering. Recensenten avslutar med att beklaga att romanen ibland förlorar sig i ett flöde av associationer, vilket inte vore nödvändigt med den analytiska skärpa författaren har.

Johann Holzner menar i *Die Zeit im Buch* att Jelineks framställning är nästintill olidligt minutios.⁷⁹ Språket består, menar han, av prefabricerade talfragment på kollision med varandra. Recensenten karakteriserar romanen som uppbyggd av åtskilliga litterära anspelningar. Därmed intar Holzner en särställning bland recensenterna. Skendet skildras enligt Holzner förvisso *in medias res*, men diskrepansen mellan språk- och beteendemönster tvingar läsaren att snarare konfronteras med olika tankesätt kring den handling som utspelas. Romanens framställning är enligt recensenten inte tesdriven, den framför inte någon på förhand given världsuppfattning.

Till skillnad från de tyska litteraturtidskrifterna lyfter alltså de österrikiska motsvarigheterna *Wespennest* (där Jelinek står som medarbetare) och *Zeit im Buch* fram språkkritik och språksatir, och berör i viss mån också intertextualitet. Här blir det tydligt att de autonoma sektorerna skiljer sig åt mellan länderna. Man kan notera att de österrikiska dagspressrecensenternas fokus på autenticitet, äkthet och sanning är diametralt motsatt de autonoma landsmännens fokus på det litterära formarbetet. De kommersiella sektorerna överlappar till stora delar varandra fast den tyska kritiken fokuserar mer på radikaliteten i framställningen än på dess autenticitet och äkthet.

Jelinek på den svenska bokmarknaden

I svensk översättning finns sex romaner av Elfriede Jelinek.⁸⁰ I huvudsak drivande vid utgivningen av dessa var eldsjälarna på små, nischade förlag. Bokförlaget Trevis utgav av *Pianolärarinnan* (1986) i översättning av Margaretha Holmqvist utgjorde den internationellt sett första översättningen av ett fullständigt verk av Jelinek. Tidigare hade endast enstaka utdrag ur hennes verk översatts. Samma förlag gav sedan ut *Lust* (1990) i översättning av Holmqvist och *De utestängda* (1992) i översättning av Eva Liljegren. De egentliga grundarna för att påbörja respektive avsluta utgivningen av Jelinek på Trevi är inte kända.⁸¹ Diskussioner fördes om en eventuell utgivning av den omfångs-

rika romanen *Die Kinder der Toten*, men troligen bedömdes den vara för svårsåld. Trevis rättigheter upptogs 1997 av bokförlaget Forum. Forum, en del av Bonnierförlagen, skulle dock trots att Jelinek var 2004 års Nobelpristagare i litteratur enbart ge ut en ny Jelinek-roman, *Glupsk. En underhållningsroman* (2005), i översättning av Aimée Delblanc.⁸² Detta var den mest kommersiellt upplagda romanen i form av ett slags deckarparodi. Därefter var det återigen små förlag, Ersatz och Brombergs, som bidrog med nya romanutgåvor. Ersatz publicerade *Michael. En ungdomsbok för infantilsamhället* (2007) i översättning av Anna Bengtsson och Ola Wallin, och Brombergs gav ut *Älskarinnorna* (2008) i översättning av Delblanc. Tyvärr föreligger ingen statistik över försäljningen av Jelineks romaner på Trevi, men upplagan, som enligt uppgift från Trevimedarbetare var svårsåld, bör ha legat på omkring 2 000 exemplar.⁸³ Nyutgåvan av *Pianolärarinnan* (Forum 2004) såldes i 26 794 exemplar fram till 2012. Motsvarande siffror för *Lust* är 10 787 exemplar, för *De utestängda* 9 524 exemplar.⁸⁴

Det fanns något av en hausse kring Elfriede Jelinek på den svenska bokmarknaden under andra hälften av 1980-talet, åtminstone om man går efter det på den tiden mycket betydelsefulla bokinköpet genom Bibliotekstjänst som köpte in hela 1 112 exemplar av *Pianolärarinnan*.⁸⁵ Per Landin förklarar det stora inköpet från Bibliotekstjänst med att det fanns en efterfrågan på provokativ ”kvinnolitteratur”, inte minst bland de inköpsansvariga kvinnorna på biblioteken, som annars mest köpte in ungdomslitteratur och deckare.⁸⁶ Det kommersiellt viktiga lektörsutlåtandet från Bibliotekstjänst var författat av Karin Engvén (f. 1937), adjunkt i svenska och tyska, i september 1986 och publicerat i *Sambindning* som vid denna tid låg till grund för de svenska bibliotekens inköp.

Österrikiskan Elfriede Jelinek väckte 1983 stor uppmärksamhet med *Die Klavierspielerin*. Denna hennes femte roman, som nu föreligger i en svensk översättning som gör hennes språk full rättvisa, är en bok med många bottnar. Den 35-åriga konsertpianisten, numera pianolärarinnan Erika Kohout [sic!] lever tillsammans med sin gamla mor i ett ömsesidigt, hatfyllt beroende. Hon är känslomässigt vingklippt och lever ett sällsamt dubbelliv mellan undervisning och ”hemliga laster”, vars utsträckning inte ska avslöjas här. Romanen ger också bilder av en österrikisk kultur- och människosyn, som kan överraska många. [...] Jelineks språk är samtidigt våldsamt och kyligt rannsakande. Pianolärarinnan är en bok som inte kan lämna någon läsare likgiltig!⁸⁷

Lektörsomdömet betonade således det säregna språket. Engvén hade redan 1983 recenserat originalutgåvan för BTJ:s räkning, där dock uteslutande den spännande handlingen lyftes fram.⁸⁸

Bokmässan i Frankfurt är ett centralt forum för de tyskspråkiga förlagens marknadsföring gentemot potentiella licensbärare. Det är fullt tänkbart att Trevi-förlägga-

ren Solveig Nellinge (1931–1998), som var erkänt skicklig i sitt nätverkande, vid bokmässan först blev uppmärksammas på *Die Klavierspielerin*.⁸⁹ Nellinge som 1971 grundade Trevi med den tidigare Forum-medarbetaren Adam Helms (1904–1980) hade ett synnerligen gott renommé i förlagsvärlden. Förlagspolitiskt förespråkade hon ett större fokus på kvalitet och variation i den svenska bokutgivningen.⁹⁰ Inte minst introducerade hon Nobelpristagarna Toni Morrison och Doris Lessing för en svensk publik. Tre av de totalt tretton kvinnliga författare som har fått Nobelpriset i litteratur till och med 2013 har därmed nått den svenska bokmarknaden via Trevi. Nellinge vände sig tidigt till den skandinaviska rättighetsföreträdaren för Rowohlt och alltså för Jelineks verk, den i Köpenhamn baserade Leonhardt & Høier Literary Agency.⁹¹ Nellinge erhöll rättigheterna till romanen i juni 1984. Inget annat förlag i Norden hade visat intresse för Jelinek-rättigheter vid denna tidpunkt.⁹²

Die Klavierspielerin nämndes första gången i svensk press av germanisten Synnöve Clason i en understreckare i *Svenska Dagbladet* publicerad i slutet av 1984.⁹³ Clason (f. 1938, Oslo) bidrog i *Svenska Dagbladet* med många recensioner om kvinnliga författarskap och författade dessutom omdömen för Bibliotekstjänst. Hon skrev även en kort recension i den kommenterade boklista, *Tysk prosa från Becker till Wolf*, som hon själv gav ut i Btj-serien 1987. Clason anmärkte där att *Pianolärlarinnan* ”är den mest radikala, svarta och samtidigt konstnärligt mest fullödiga roman som den tyskspråkiga kvinnolitteraturen framfört, sedan den lade om kursen på 70-talet. [...] Resultatet har blivit en helt igenom spännande, ja fascinerande berättelse, i vilken den bärande energin, hatet, har gett språket dess utomordentliga kvaliteter, bilder och symboler”.⁹⁴ Det framgick av Clasons förord att målgruppen i första hand var ”professionella förmedlare av litteratur som bibliotekarier, lärare och andra som snabbt behöver skaffa sig en överblick”.⁹⁵ Här angavs också att ”kultursidorna i *Die Zeit*” och ”bokrecensioner i *Der Spiegel*” var viktiga för den ”löpande litteraturbevakningen”.⁹⁶ Möjligen nämnde Clason boken för Solveig Nellinge.⁹⁷ I vart fall aktualiserar Nellinges specialisering mot anglosaxisk litteratur frågan om andra aktörer bidrog till att förmedla Elfriede Jelineks författarskap.

Det svenska kritikerfältet

I svensk dagspress förde teoretiskt intresserade kritiker från sommaren 1982 den så kallade poststrukturalismdebatten vilken enligt Donald Broady och Mikael Palme handlade om ”litteraturens och kritikens uppdrag och behovet av språk- och textmedvetenhet”.⁹⁸ Motståndet mot den institutionella och funktionella textuppfattningen, en position vars medialt mest framträdande exponent var Horace Engdahl (f. 1948), var i den kommersiella kritiken tämligen kompakt. Broady och Palme hävdar att det

bland de mer teoretiskt orienterade dagspresskritikerna fanns ett slags ytlig språkmedvetenhet som bland annat yttrade sig i föreställningen att litteraturen konstituerades av tal och retorik.⁹⁹ Den textfunktionella utgångspunkten var istället att en litterär text var producerad i en värld av texter och av kulturella, språkliga och litterära diskursmönster. Den teoretiska debatten till trots torde den svenska kritiken sammantaget ha haft begränsade förutsättningar att tillgodogöra sig Elfriede Jelineks estetik.

Synnöve Clasons understreckare i *Svenska Dagbladet* 1984 utgör det första omnämnandet av *Pianolärarinnan* i svensk dagspress. Clason anmäler i sin understreckare 1984 att en översättning till svenska är på gång i regi av bokförlaget Trevi.¹⁰⁰ Recensenten karakteriserar romanen som ”trollbindande”, ”spännande” och på ett symbolplan ”psykologiskt fullkomligt övertygande”, nämligen som en österrikisk variant av samhälls- och kulturkritik. En passus ur recensionen som betonar textens originalitet och det satiriska, objektiverande perspektivet kring både Österrike och allmängiltiga fenomen, används senare som baksidestext till *Pianolärarinnan*.

Pianolärarinnan Erika Kohut är en figur som inte liknar någon man träffat förut i den s.k. kvinnolitteraturen. Hon, den stränga fostraren av ambitiösa akademielever, har sina hemliga laster i drömstaden Wien. Hon slösar pengar på kläder som hon aldrig bär, i stället för att spara av sin lön till den gemensamma bostadsrätten som modern drömmer om. Och hon har sina hemliga stigar, i förstäderna och i Praterskogen. I biosalongernas mörker studerar hon utbudet av pornografisk film, och hukad bakom några buskar i Wiens stora nöjespark följer hon de snabba mötena mellan sexuellt utsultna invandrare och åldrade prostituerade på dekis. Efter sådana utflykter är det modern som står uppställd och utkräver förklaringar. Elfriede Jelinek känner sitt Österrike och skär bort de ruttna ytorna. Men hon når längre än så. Hennes konstnärskap rör vid det allmängiltiga, och hennes djupa originalitet gör varje läst sida till en vandring i ett nytt och ändå igenkännbart landskap. Vårt eget psykes, groteskt uppförstorat.¹⁰¹

Ungefär en tredjedel av recensionen behandlade romanens kopplingar till Elfriede Jelineks biografi, men då snarare som en negativ- eller alternativbild till huvudpersonens livsöde. Clason avfärdar vissa tyska kritikers nedslag på Jelineks förment ”onda blick” som missriktad och karakteriserar istället den radikala satiren som betingad av ett ”passionerat medlidande”.¹⁰² Recensenten lyfter fram temat manipulerad sexualitet som en viktig förbindelselänk till sjuttioårsromanen *Die Liebhaberinnen* respektive temat småborgerlighet som länk till romanen *Die Ausgesperrten*. Den senare texten publicerades bara tre år före *Die Klavierspielerin* och innehåller enligt recensenten författarskapets första symboliska föräldramord (en av huvudpersonerna, Rainer Krokowski, dödar sina föräldrar och sin syster).

Sannolikt fick Clason upp ögonen för romanen genom den renommerade, internationellt spridda tyska, veckotidningen *Die Zeit*.¹⁰³ Där jämför litteraturkritikern Ben-

jamin Henrichs (f. 1946; 1973–1997 kulturredaktör för *Die Zeit*) i en fyllig artikel Jelineks roman med Rahel Hutmachers bok *Tochter* och drar slutsatsen att den sällan skildrade, onda kärleken mellan mor och dotter i båda verken här gestaltas som sagofunktioner – gamla fru Kohut utgör moderdraken som bevakar hemmagrottan.¹⁰⁴ Båda författarna beger sig därmed enligt recensenten in i litteraturens kallare, satiriska regioner, och lämnar simpel socialkritik och psykoanalytisk realism bakom sig. Jelinek placeras in i en människoföraktande liga av manliga österrikiska författare som Nestroy, Bernhard och Handke. Henrichs är lika lyrisk som Clason. Båda kritikerna framhäver romaninledningens explosivitet, det faktum att den spänningsfyllda intensiteten i berättandet upprätthålls genom hela texten, den språkliga virtuositeten. Henrichs berör till skillnad från Clason dessutom vad han anser vara språkets primära funktion i romanen, nämligen att genom disharmoni, genom kraft och storslagenhet ("Herrlichkeit"), paradoxalt skildra förlamning och vanmakt. Henrichs poängterar också att somliga läsare säkert kommer att irriteras över och kämpa med det säregna skrivsättet men ändå till slut fortsätta läsandet.

De ordinarie anmälningar av *Pianolärarynningen* som sedan följer i svensk press 1986–1987 omfattar nio recensioner i dagstidningar och en anmälan i en litteraturtidsskrift.¹⁰⁵ De två rikstäckande dagspressrecensionerna författade av Eva Adolfsson i *Dagens Nyheter* och Svante Weyler i *Expressen* balanserar mellan positivt och negativt. Den lokala dagspresskritiken omfattar däremot fem mer eller mindre renodlat positiva omdömen författade av Nils Berman i *Norrköpings Tidningar*, Rolf Stridh i *Helsingborgs Dagblad*, Ulva Cederholm i *Göteborgs-Posten*, Ingemar Johansson i *Göteborgs-Tidningen* och Marianne Steinsaphir i *Arbetarbladet*. Vidare återfinns där också två renodlat negativa anmälningar av Per Landin i *Sydsvenska Dagbladet* och Paul Patera i *Uppsala Nya Tidning*.

Det självbiografiska elementet registreras tämligen neutralt av två recensenter. Det nämns i förbigående av Berman. Mer än en tredjedel av Johanssons anmälan behandlar det autobiografiska sammanhanget. Liksom Clason anför recensenten Jelineks intervjuutsaga att hennes hjärna enbart är mottaglig för negativa intryck; liksom Clason menar Johansson att *Pianolärarynningen* är ett slags kontrafaktisk skildring av hur det kunde ha gått för Jelinek om hon inte slitit sig loss ur moderns grepp. Sex recensenter förhåller sig positiva till språkbehandlingen som man uppfattar som originell. Berman betonar språkets funktionalitet i relation till den inre värld som skildras.¹⁰⁶ Övriga recensenter påpekar samtidigt att Margaretha Holmqvists översättning är mycket lyckad. Adolfsson anmärker i en jämförelse med Peter Handkes idylliserande skrivsätt att Jelineks "barocka bildsnickeri" hotar att överskugga det tragiska skeendet.¹⁰⁷

Fem kritiker uppskattar mer allmänt den psykologiskt realistiska framställningen. Recensenterna anser att det i huvudsak rör sig om en hyperrealistiskt skildrad patologi

– däremot omtalar man inte texten i termer av satir. Huvuddelen av recensenterna beskriver författarskapets karaktär och status i positiva termer. Berman talar om ett ”annorlunda” författarskap, Johansson om ”ett av de viktigaste tyskspråkiga författarskapen just nu.”¹⁰⁸ Stridh anser att boken ”utan tvekan” är ”en av årets mest intressanta böcker, ett verkligt personligt prosakonstverk”.¹⁰⁹ Weyler är den ende som lyfter fram Jelinek som dramatiker och det faktum att författaren 1986 belönas med Heinrich-Böll-priset. Jelinek är enligt Weyler ”ett hett namn i den tyskspråkiga litteraturen”, hon ”skriver skandalomsusad dramatik och har dessutom, enligt omslagsfliken, ett litet helvete bakom sig”.¹¹⁰ Recensenten betonar alltså romanens och författarens mediala och kommersiella relevans, vilket indirekt skulle kunna tas som intäkt för att texten i sig är mindre intressant. Fyra recenser lyfter fram den patologiska mor-dotter-relationen som ett originellt tema.

Estetiken i stort problematiseras på ett balanserat sätt av två recenser. Berman skriver: ”Det lönar sig att följa med henne i denna beskrivning av människor som känslomässigt är placerade utanför den borgerliga miljön. Men det är en tung uppgift att läsa Elfriede Jelinek. Hennes prosa är artistisk men svårtillgänglig”.¹¹¹ Adolfsson menar å ena sidan att Jelinek skriver in sig ”i den stora äckeltraditionen”, boken är ett ”originellt bidrag till traditionen, i en egen ton av distanserad förtvivlad cynism”.¹¹² Romanen har ”slakteriet som grundmetafor”. Å andra sidan anser Adolfsson att det finns ”något trögt och statiskt över denna bok, Jelineks språkliga virtuositet till trots, kanske också tack vare den? För här tycks varje möjlighet till en roande och avslöjande elakhet tillvaratagen”.¹¹³

De två uttalat negativa omdömena av Landin och Patera är båda efterslänrare och i viss mån reaktioner på de mer positiva recensioner som redan publicerats. Landins korta anmälan i *Sydsvenska Dagbladet* är på många sätt överensstämmande med huvudfåran av den negativt inställda tyskspråkiga kritiken då han kritiserar diskrepansen mellan den kyliga framställningens empatilösa distans och den förmodat självbiografiska närheten. Framställningssättet kopplas till författarens brist på empati. Recensenten verkar mena att både texten och författarens förhållningssätt är destruktiva i sin absoluta negativitet. (Jämför Clason ovan som i sin understreckare försöker föregripa och desarmera denna kritik mot bakgrund av de tyskspråkiga reaktionerna.) Landin förmodar även att en identifikation bland läsarna med huvudpersonens ”kvinnliga frustration” står bakom bokens framgångar. Recensenten själv säger sig ”sakna mottagningsorgan” för texten.

En fylligare och radikalare kritik levererar Patera i *Upsala Nya Tidning*. Recensenten säger sig, liksom Landin, finna romanen ointressant. Av Pateras personligt hållna anmälan framgår hur provocerad kritikern är av texten. Recensenten känner ett ”äckel” inför boken. Elfriede Jelinek ”babblar sig” enligt Patera ”på ett mycket tröttande sätt”

och på ett ”enerverande manér” igenom bokens 250 sidor. Patera ser sig som en auktoritet på ”sitt” distrikt i Wien, det centralt belägna, borgerliga åttonde distriktet Josefstadt, ”om vilket det i romanen heter att där begås de flesta mord i Wien. Men snälla fru Jelinek, inte ska man hata sitt eget distrikt så att man far med osanning! Ska vi slå vad om att de flesta mord begås i Simmering, Ottakring och Favoriten?”¹¹⁴ Som en jämförelse kan man notera att en positivt inställd kritiker, Nils Berman, istället utgår från Jelineks kritiska syn på Wien: ”Elfriede Jelinek har skildrat ett speciellt hörn av Wien som inte har någonting med Donau-valsarna att göra. Hennes Wien existerar säkerligen också.”¹¹⁵

Patera identifierar först ett ”könsäckel” i boken, men väljer sedan paradoxalt nog att kategorisera texten som ”damporr”. Patera ger således uttryck för samma inställning som Hermann Burger i den tunga tyska dagstidningen *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.¹¹⁶ Patera avfärdar den av kritikerkolleger så ofta påtalade språkliga originaliteten som en ”tråksam exakthet i skildringen av våld eller sexualitet”, där varje ”händelse, varje tanke, varje känsla sönderpratas i manisk besatthet”. Översättaren Margaretha Holmqvist får ett erkännande för sin ”känslig[a] tolkning” och hennes kamp med det speciella språket, ”wienskan”. Slutligen ställer sig recensenten frågan varför just *Pianolärarynman* översatts till svenska när det finns så mycket annan viktig och intressant österrikisk samtidslitteratur, en litteratur som dock enligt recensenten liksom Jelineks roman till stora delar uppvisar ”destruktiva drag”. När recensenten sammanför Jelineks roman med blodiga happenings och mytiska orgier inom den wienska konsten så som den företräds av Muehl, Nitsch och Brus tillerkänns texten enbart ett slags ”shock value”, men inga specifikt litterära värden.

Sammanfattningsvis använder kritiken i svensk dagspress 1986 de positivt värderade begreppen ”inre värld – psykologisk komplexitet”, ”språklig virtuositet” och ”emotion”. En kritiker gör bruk av begreppet ”litterär äckeltradition”. Positiva egenskaper som också anförs är ”brutal – grotesk – skrämmande” i just meningen autentisk hyperrealism; vidare anförs ”personlig”, ”originell” och ”allmängiltig”. Negativt värderade begrepp som används är ”yttre värld – handling”, ”fallstudie”; en kritiker anför begreppen ”damporr” och ”shock value”. Negativt värderade egenskaper som påtalas är ”destruktiv – negativ”, ”empatilös – känslokall”, ”platt – ointressant” och ”svårtillgänglig – monoton – enerverande”.

Den autonoma delen av kritiken omfattar vid tiden för romanens utgivning endast Jan Kauris anmälan i litteraturtidningen *Allt om Böcker* 1987. Kauri anmärker att Margaretha Holmqvists översättning av *Pianolärarynman* är utmärkt.¹¹⁷ Boken är en ”sällsam, mörk och stilistiskt virtuos berättelse.” Jelinek ”undviker att analysera enligt gängse normer” och balanserar skickligt mellan ”ironi och sentimentalitet.” I de allra mest dramatiska och brutala scenerna anser recensenten att språket är mindre effektivt

eftersom författaren där överger sitt annars så skarpa och originella detaljfokus till förmån för en allmän och konventionell dramatik. Kritikern menar sålunda att Jelineks framställning av till exempel våldtäkten av protagonisten är platt och konventionell, och verkar samtidigt utesluta att det skulle röra sig om ett funktionellt upphävande av den språkliga distansen. Slutintrycket blir ”en väl fungerande kasper- eller marionett-teater vars dockor Elfriede Jelinek styvt håller i sin hand, allt medan hon med ett slags tilltal (till publiken och till dockorna) broderar en väv kring dem, som språkligt blir till en hermetiskt sluten glaskupa, lika sluten som tankarnas tvångströjor kring personerna. Texten utlägger alltså inte blott aktörerna utan refererar ständigt tillbaka till sig själv.”¹¹⁸

En kort jämförande utblick mot reaktionerna på Nobelpriset i litteratur 2004 kommer att avrunda diskussionen av den svenska receptionen.¹¹⁹ Vad gäller det övergripande svenska sammanhanget kan man notera att akademiledamoten Knut Ahnlund upprepar vissa argument och ställningstaganden från tidigare svensk och tyskspråkig kritik när han opponerar sig mot valet av Elfriede Jelinek. Hur såg svenska kritikers respons ut? *Pianoläraryinnan* får fem recensioner i den lokala dagspressen. En recension är tematiskt orienterad: Mats Granberg placerar romanen i den österrikiska traditionen av anti-hembygdslitteratur men ser boken främst som ”en skildring av ett sjukligt symbiotiskt förhållande till modern.”¹²⁰ Två kritiker fokuserar på den språkliga suveräniteten: Marie Pettersson beskriver språket som närmast akademiskt och tungrott, och samtidigt som ett ”kliniskt och distanserat” sätt att ”bjuda motstånd mot förenklingar och banaliseringar”.¹²¹ Recensenten förhåller sig kritisk till ”en frossande tendens” och en viss tjatighet i skildringen av sexuellt våld och dominansrelationer.¹²² Ändå ser hon just i ”Jelineks förmåga att framhäva den mekaniska, absurda sidan av sexakten” som ”romanens intressantaste spår”.¹²³ Inger Dahlman recenserar de tre böckerna *De utestängda*, *Pianoläraryinnan* och *Lust*, och konstaterar att *Pianoläraryinnan* är ”litterärt suveränast” men att den trots sitt gentemot författaren biografiskt och miljömässigt näraliggande innehåll är svår att förlika sig med som läsare på grund av den extremt påträngande framställningen.¹²⁴ Recensentens avslutande omdöme lyder: ”Just kombinationen språklig intensitet och totalt ämnesengagemang motiverar Nobelpriset. Dock hävdar jag att den bild författaren ger av sin tid och sin miljö är missvisande.”¹²⁵ En recensent tar upp kombinationen språk och satir: Clemens Altgård karakteriserar Jelineks framställning som estetiskt radikal och präglad av en ”satirisk stil” utan pekpinnar men med ett tydligt samhällskritiskt engagemang.¹²⁶ Texten, som recensenten betraktar som i viss mån inspirerad av författarens eget liv, inbjuder till reflektion över varför huvudpersonen ”blivit så instängd i sig själv”.¹²⁷ Det slutliga omdömet lyder: ”Ett så konstnärligt avancerat språk som detta kräver mycket av uttolkaren, men förhoppningsvis får vi snart ta del av mer Jelinekprosa i svensk språkdräkt.”¹²⁸ Slutligen lyfter en

recensent fram det ironiska spelet med intertextualitet: Staffan Bergsten menar att Jelineks klara, konkreta och påträngande framställning är ”svår, ofta plågsam och ibland nästintill outhärdlig”.¹²⁹ Bergsten menar att ett antal tolkningsnycklar, bland annat författarens antinazistiska engagemang, behövs för att fullt ut förstå texten. Han lyfter fram parodin som en viktig princip i boken och den täta väven av ”ironiska citat och allusioner”.¹³⁰ Recensenten ser en närhet till akademiledamoten Katarina Frostensons kryptiska poesi.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att *Pianolärvinnan* 2004 i lokalpressen definieras som språkligt suverän och även placeras i en österrikisk och ideologisk, särskilt antinazistisk, förståelseram. Det finns större mottaglighet för den satiriska drivkraften än tidigare, även om en kritiker betraktar romanen som verklighetsfrämmande. Att lokalpressen överhuvudtaget registrerar ”autonoma” litterära grepp som intertextualitet har i det här aktuella fallet att göra med att en hybrid aktör, en författare, kritiker och litteraturvetare, tar sig an att skriva om Nobelpristagaren.

Slutreflektioner

Den semi-autonoma sektorn på kritikerfältet omfattade ett fåtal inflytelserika nyckelpersoner i den tyska och svenska dagspresskritiken som hade en avgörande betydelse för transfern av romanen till den svenska bokmarknaden. Särskilt betydelsefulla för transfern av *Die Klavierspielerin* var sålunda aktörer på kritikerfältet som var teoretiskt orienterade och utrustade med ett akademiskt och litterärt kapital som utmärkte dem i förhållande till kritikerkolleger och etablerade begreppsält. Sådana ”hybrida” aktörer har en tillräcklig tyngd för att påverka andra likasinnade aktörer och institutioner som förlag vilka intar strukturellt likartade positioner. Synnöve Clason band samman akademi (germanistik), dagspresskritik och även bokmarknad då hon hos Boktjänst publicerade översiktliga kommentarer om tyskspråkig översättningslitteratur i Sverige. Det är sannolikt att det första omnämmandet av *Die Klavierspielerin* i svensk press 1984, författat av Clason i *Svenska Dagbladet*, var en följd av en hyllande recension i *Die Zeit*. De båda recensionerna liknade i många avseenden varandra och skiljde sig samtidigt från den rådande diskursen i sina respektive kritikerfält.

Brytningseffekten mellan romanens litterära produktionskontext och reception i den kommersiella delen av det tyska och österrikiska kritikerfältet var tämligen drastisk och kom under lång tid att prägla den bredare receptionen av romanen och författarskapet. Den kommersiella sektorn betonade spänning, psykologi, patologi och i viss utsträckning obscenitet. I termer av fältbrytningseffekter låg den österrikiska autonoma kritiken närmast författarskapets estetik och produktionskontext då intertextualitet och diskurskritik tematiserades av recensenterna. De tyska litteraturtidskrifterna

lyfte istället fram samhällskritiska och ideologiska aspekter i texten och dess relation till författarens tidigare verk. I Sverige identifierade en anmälan i litteraturtidningen *Allt om böcker* ett slags hermetiskt självreflexiva och retoriska kvaliteter i Jelineks text. Dessa var av det slag Broady och Palme menar utmärkte den kritiska språkförståelsen i den teoretiskt orienterade sektorn av det svenska kritikerfältet. Det rörde sig därmed inte om ett institutionellt eller funktionellt synsätt som beaktade det diskurskritiska tillvägagångssättet hos Jelinek. Dagspresskritiken i Tyskland, Österrike och Sverige talade i mycket liten utsträckning om Jelineks roman som satir och språkkritik med avseende på genre, tradition och estetik. Den dominerande läsarten gällde psykologisk realism.

Språkbehandlingens säregenhet uppfattades också av de flesta recensenter ligga i linje med en realistisk eller hyperrealistisk studie i psykologi och patologi. Undantaget i den tyska dagspressen var författaren Lothar Baier i *Süddeutsche Zeitung* som talade om Elfriede Jelineks språkkritik. Här rörde det sig om en aktör med ett eget specifikt litterärt kapital. Även några negativa, för att inte säga direkt fientligt inställda, kritiker kunde tillåtas verka just för att de besatt ett ansenligt kulturellt kapital – även om deras diskurs uppfattades vara illegitim av kritikerkolleger. *Die Klavierspielerin* bedömdes av många kritiker i dagspressen vara en intressant text men de flesta kritiker var samtidigt reserverade i sina omdömen. Få kritiker var lika lyriska som Henrichs i *Die Zeit* och Clason i *Svenska Dagbladet*.

Sammantaget framstår emellertid den svenska dagspresskritiken som mer lyhörd för både språkkritik och språkexperiment än den österrikiska. Diskussionen om språkmedvetenhet och litterär form under första hälften av 1980-talet hade åtminstone på ytan haft ett visst genomslag i den svenska litteraturkritiken. Baiers recension kan ha haft en indirekt påverkan genom Trevis marknadsföring. Det tyska förlagets marknadsföring, inte minst bokomslaget, lyfte fram den kvinnliga huvudpersonens sökande efter sin "sexuella identitet" och hennes voyeurism.¹³¹ Det huvudsakliga fokuset även från Trevis sida låg på "storyn", inte framställningen. På omslagsfliken av *Pianolärarinnan* hette det dock att Jelinek var en "djupt originell språkkonstnär" och räknades till en "av Österrikes intressantaste författare".¹³² Dessutom menade Trevi – här verkade förlaget använda Baiers i den tyska dagspressdiskursen unika recension – som underlag – att romanen hänfullt avslöjade "myten om att det västliga samhället rivit skrankorna mellan klasserna. Och denna samhällskritik är inte utifrån inmonterad i romanen, den utvecklas i språket".¹³³ Det har rimligen betydelse om ett förlag som Trevi uppmärksammar röster som avviker från den litteraturkritiska normen och det begrepps-fält som dominerar. Paratexten i förlagens marknadsföring och särskilt bokomslags-texten konstruerar en referensram för kritikernas tolkning och kan på så sätt bidra till fältbrytningseffekter mellan litteraturens och kritikens fält. Inordningen av romanen i

det paradig som råder i den mer kommersiella delen av respektive nationellt kritikerfält möjliggör att texten får den av förlaget eftersträvade uppmärksamheten. Samtidigt utesluter Elfriede Jelineks tilltagande litterära konsekvrering och ansamling av specifikt symboliskt kapital att det ”kvinnliga” – med tillhörande kategorier och begrepp som kvinnolitteratur, bekännelse och feminism – får vara bestämmande i bedömningen av författarskapets eller textens status.

NOTER

Föreliggande artikel är en del av ett större forskningsprojekt om Elfriede Jelinek i Sverige, Tyskland och Österrike. Projektet har finansierats av Wenner-Gren Stiftelserna och av Åke Wibergs Stiftelse. Författaren vill tacka de anonyma fackgranskarna på *Samlaren* för konstruktiva synpunkter.

- 1 Elfriede Jelinek, *Die Klavierspielerin. Roman*, Reinbek bei Hamburg 1983. – Elfriede Jelinek, *Pianolärarinnan. Roman*, övers. Margaretha Holmqvist, Stockholm 1986.
- 2 Karen Kramer Ruoff har undersökt den nya subjektiviteten i 1970-talets tyska kritik. Karen Kramer Ruoff, *The Politics of Discourse. Third Thoughts on New Subjectivity*, New York & Bern 1994.
- 3 Christine Flitner, *Frauen in der Literaturkritik. Gisela Elsner und Elfriede Jelinek im Feuilleton der Bundesrepublik Deutschland*, Pfaffenweiler 1995.
- 4 Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, övers. Johan Stierna, Stehag 2000. Michel Espagne & Michael Werner, ”Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.”, *Francia*, 13, 1985, München 1986, s. 502–510.
- 5 Bourdieu 2000, s. 351.
- 6 Espagne & Werner 1985, s. 508.
- 7 Denna kritik gentemot en kontextlös inriktning mot ”påverkan” och ”reception” återfinns också hos Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, Cambridge, Mass., & London 2004, s. 103.
- 8 Espagne & Werner 1985, s. 505.
- 9 Rebekka Habermas & Rebekka V. Mallinckrodt, ”Einleitung”, i *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*, red. Rebekka Habermas & Rebekka V. Mallinckrodt, Göttingen 2004, s. 9–23, här: s. 12.
- 10 Bernd Kortländer, ”Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa”, i *Nationale Grenzen und internationaler Austausch* (Communicatio 10, Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte), red. Lothar Jordan & Bernd Kortländer, Tübingen 1995, s. 1–19, här: s. 6–10.

- 11 Ibid., s. 7. Bildning är här min term, Kortländer talar istället om ”praktisches Interesse”.
- 12 Ibid., s. 8.
- 13 Se Moritz Baßlers metodologi vad gäller det ”kulturella arkivet”. Moritz Baßler, *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Tübingen 2005.
- 14 Casanova 2004, s. 14.
- 15 Priscilla Pankhurst Clark, *Literary France. The Making of a Culture*, Berkeley etc., 1987, s. 217–223.
- 16 Casanova 2004, s. 16.
- 17 Ibid., s. 17.
- 18 Ibid., s. 95.
- 19 Ibid., s. 102.
- 20 Norbert Bachleitner, ”Eine soziologische Theorie des literarischen Transfers. Erläutert am Beispiel Hermann Bahrs”, i *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart* (Studien zur Moderne 22), red. Helga Mitterbauer & Katharina Scherke, Wien 2005, s. 147–156.
- 21 Michaela Wolf, ”’Der Kritiker muss ein Verwandlungsmensch sein, ein ... Schlangemensch des Geistes.’ Ein Beitrag zur Dynamisierung der Feldtheorie von Pierre Bourdieu am Beispiel von Hermann Bahr”, *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart* (Studien zur Moderne 22), red. Helga Mitterbauer & Katharina Scherke, Wien 2005, s. 157–171.
- 22 Casanova 2004, s. 133–136.
- 23 Bourdieu 2000, s. 351.
- 24 Bourdieu talar om ”fältets prismatiska brytningskraft”. (Ibid., s. 321.)
- 25 Min övers. ”Der Markt ist sogar ziemlich gierig auf diese neue Selbsterfahrungsliteratur von Frauen, solange sie das eben als individuell erfarenes oder individualistisk geschildertes Leid begreifen. Sie sind in dem Augenblick unwillig, wo man versucht, individuelle Erfahrung auf einen gesamtgesellschaftlichen Nenner zu bringen. Das nennen sie dann Verallgemeinern und nehmen es einem eigentlich meistens übel.” (Jacqueline Vansant, ”Gespräch mit Elfriede Jelinek”, *Deutsche Bücher*, 1, 1985, s. 1–9, här: s. 4.)
- 26 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, fullst. utg., övers. Horst Brühmann, Berlin 2010, s. 287.
- 27 Jfr Margarete Lamb-Faffelberger, *Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs*, New York 1992, s. 24.
- 28 John Neves, ”Sounding a retreat”, *The Times Literary Supplement* 7.10.1983.
- 29 Ibid.
- 30 Se Anja Meyer, *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. Die Klavierspielerin und Lust im printmedialen Diskurs*, Hildesheim etc. 1994, s. 109–111. Jelinek 1983, s. 97.
- 31 Inom hakparentes ges originaltexten; understruken text har infogats av recensenten.
- 32 Jelinek 1986, s. 69.
- 33 Verena Mayer & Roland Koberg, *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*, 2., utvidg. uppl., Reinbek bei Hamburg 2007, s. 116, ingen källhänvisning. Uppgiften bör rimligtvis komma från

- Jelinek. I privat e-post till förf. påtalar Schmidt endast att man på grund av den ”mer utbyggda psykologin” och den därmed sammanhängande tillgängligheten från förlagets sida förväntade sig kommersiella framgångar. Schmidt understryker i övrigt att endast Elfriede Jelinek kan kommentera själva skrivprocessen. Förf. / Delf Schmidt, privat e-post, 29.11.2011.
- 34 Flitner 1995, s. 17.
- 35 Enligt Verena Mayer och Roland Koberg uppgick upplagan av *Die Ausgesperrten* inte till mer än en tredjedel av upplagan av *Die Liebhaberinnen*, men det är för mig okänt huruvida man då har räknat med DDR-licensen av den senare romanen (Mayer & Koberg 2007, s. 94; Elfriede Jelinek, *Die Liebhaberinnen* (Spektrum 112), Berlin 1978 [= Softcover]). Enligt kontraktet med Rowohlt-förlaget från februari–mars 1977 uppgick DDR-upplagan av *Die Liebhaberinnen* till 10 000 ex., men ur senare akter från 90-talet som behandlar de s.k. ”plusupplagorna”, d.v.s. de som inofficiellt trycktes utöver licenserna, framgår att man i verkligheten tryckte 24 000 exemplar. Förmodligen såldes dessa mycket snabbt. (Sabine Wolf vid Literaturarchiv der Akademie der Künste, Berlin, bistod med dessa uppgifter.)
- 36 Se Jens Dittmar, *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*, Frankfurt a.M. 2002.
- 37 Dittmar 2002, s. 270. Thomas Bernhard, *Holzfällen. Eine Erregung*, Frankfurt a.M. 1984.
- 38 Claudia Wild, *Buchmarkt in Österreich. Die Rahmenbedingungen für das österreichische Verlagswesen*, 2. uppl., Wien 1993, s. 134.
- 39 Mayer & Koberg 2007, s. 116.
- 40 Corinna Blattmann, pressavdelningen vid Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, lämnade denna uppgift.
- 41 Anja Meyer åberopar här en uppgift från Rowohlts pressavdelning. (Meyer 1994, s. 119.)
- 42 Flitner 1995, s. 47.
- 43 Meyer 1994, s. 18. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* recenserar 1984 1 462 titlar, *Süddeutsche Zeitung* 636, *Die Zeit* 568, *Frankfurter Rundschau* 386, *Die Welt* 488, *Der Spiegel* 129 årligen. Vissa böcker recenserar mer än en gång. (Meyer 1994, s. 16, not 9.)
- 44 Ria Endres, ”Ein musikalisches Opfer. Die Schriftstellerin Ria Endres über Elfriede Jelineks Roman ’Die Klavierspielerin’”, *Der Spiegel* 23.5.1983, s. 174–177. Tidskriften har en internationellt distribuerad upplaga på ca 900 000 och en uppskattad läsarräckvidd på ca 5 miljoner.
- 45 Flitner 1995, s. 160 f.
- 46 Lothar Baier, ”Abgerichtet, sich selbst zu zerstören”, *Süddeutsche Zeitung* 16–17.7.1983.
- 47 Sigrid Löffler, ”Ohnmacht – ein Aphrodisiakum?”, *profil* 28.2.1983, s. 72 f.
- 48 Irmtraud Morgner (1933–1990) författar från 1968 feministiska böcker som blandar fantastik och realism.
- 49 Lottemi Doormann, ”Folter einer Mutterliebe”, *Deutsche Volkszeitung* 9.6.1983. Manuela Reichart, ”Literatur braucht Zukunft”, *die tageszeitung* 10.6.1983, s. 17.
- 50 Gerhard Sturz, ”Die neue Jelinek”, *Wiener*, 35, 1983, s. 53, 55.
- 51 Meyer 1994, s. 66.
- 52 Eleonore Thun, ”Verbale Artistik”, *Wochenpresse* (Wien) 5.4.1983.
- 53 Två år senare avfärdar Amon både germanistiken och kulturjournalistiken som inkompe-

- tent, då man har hyllat Elfriede Jelineks ”förvirrade” texter *Ob Wildnis, ob Schutz vor ihr* resp. *Burgtheater*. Michael Amon, ”...meist aufreizend, immer entlarvend.’ Elfriede Jelinek und die österreichische Kulturkritik”, *Wiener Journal*, Dezember 1985/Jänner 1986, s. 27.
- 54 Kurt Wimmer, ”Wenn die Wut den Stil umbringt...”, *Kleine Zeitung* 8.7.1983. Wimmer syftar på den beryktade intervjun med Hilde Schmölder.
- 55 Karin Kathrein, ”Höllenfahrt der Wünsche”, *Die Presse* 27.4.1983.
- 56 Wimmer 1983.
- 57 Reinhold Tauber, ”Gefühle im Gefrierfach”, *Oberösterreichische Nachrichten* 1.4.1983.
- 58 Min övers. ”Eine der am meisten politisch und feministisch engagierten (und wohl auch eine der begabtesten) Autorinnen hat mit diesem [...] eindrucksvollen Buch präzise und topographisch genau ein privates Inferno inszeniert.” (Alfred Warnes, ”Inszenierung eines privaten Infernos”, *Wiener Zeitung* 4.6.1983.)
- 59 Tauber 1983.
- 60 Kathrein 1983.
- 61 Ibid.
- 62 Warnes 1983.
- 63 Ibid.
- 64 Sturm 1983.
- 65 Johannes Frankfurter, ”Elfriede Jelinek und die Kunst des Ekeln”, *Neue Zeit* 7.7.1983.
- 66 ”[S]o gnadenlos wird alles vernichtet, daß man sich schließlich fragt, wozu das alles eigentlich gut sei, worum es eigentlich der Autorin ginge”. Frankfurter 1983.
- 67 Wimmer 1983.
- 68 Tauber 1983.
- 69 Kathrein 1983.
- 70 Ibid.
- 71 Wimmer 1983.
- 72 Frankfurter 1983.
- 73 Rudolf Burger, ”Dein böser Blick, Elfriede”, *Forum* (Wien) 20.4.1983, s. 48–51, här: s. 48.
- 74 Ibid, s. 51.
- 75 Ibid, s. 48.
- 76 Ibid, s. 49.
- 77 Ulrike Kolb, ”Für Männer zu obszön? ’Die Klavierspielerin’ und ihre Rezensenten”, *Pflasterstrand* 10, 1983.
- 78 Jutta Freund, ”Elfriede Jelinek: Die Klavierlehrerin” [sic!], *Wespennest*, 53, 1983, s. 44 f.
- 79 Johann Holzner, ”Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin”, *Die Zeit im Buch*, 4, 1983, s. 204.
- 80 På svenska finns av Jelinek dessutom teatertexterna *I alperna* och *Prinsessdramer*, och även lyrikbandet *Under morgonens bila*. Elfriede Jelinek, *I Alperna*, övers. Magnus Lindman, Riksteatern 2006, 42 s., inkl. översättarens anmärkningar om intertextualitet i verket. Elfriede Jelinek, *Prinsessdramer*, förord och övers. Magnus Lindman, Umeå 2013. Elfriede Jelinek, *Under morgonens bila*, övers. Sofia Stenström, Stockholm 2010. Upplaga: 750 ex. Modernista lämnade upplysning om lyrikbandets upplaga.
- 81 Kaj Schueler, ”Författare utan förlag”, *Svenska Dagbladet* 8.10.2004.

- 82 I samband med Nobelpriset 2004 ger Trevi ut tre gamla böcker: *De utestängda*, *Pianolärarinnan* och *Lust*.
- 83 En systemomläggning ligger bakom att Bonnierarkivet inte har någon dokumentation kring försäljningen på Trevi. Detta enligt uppgift från Ingemar Perup, Bonnierarkivet. Inte heller Nellingearkivet, Stockholms universitetsbibliotek, har kunnat upplysa om försäljningsstatistik. Karin Strandberg som var Jelineks redaktör på Trevi lämnade en uppskattning om upplagestorlek.
- 84 Sara Lindegren, Forum, Bonnierförlagen, upplyste om försäljningssiffror.
- 85 Per Landin, *Von dort nach hier. Zum Prozess der Vermittlung und Aufnahme deutschsprachiger Belletristik in Schweden 1980–1988*, Stockholm 1990, s. 309.
- 86 Förutom *Pianolärarinnan* köper man in relativt stora mängder böcker författade av Helga Nowak, Katja Behrens och Ingeborg Drewitz. (Landin 1990, s. 161 f.)
- 87 Engvén 1986, opag.
- 88 Karin Engvén, "Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin", *Sambindning. Böcker på utländska språk*, 16, 1983, opag.
- 89 Märta Tikkanen, "Förläggaren bakom Elfriede Jelinek", *Dagens Nyheter* 10.12.2004.
- 90 Carina Waern, Solveig Nellinge, P. A. Sjögren, Erik Hyllner, Jan Gehlin, Agneta Pleijel, Ejde Segerbäck, Peter Curman, Lars-Olof Franzén & Karin Monié, "Har boken en framtid?" (Debatt), *Allt om böcker*, 1, 1982, s. 4–9, här: s. 4.
- 91 Anneli Høier och Monica Gram på Leonhardt & Høier Literary Agency A/S lämnade upplysningar i privat e-post till förf., 8.1.2013. Jelineks teatertexter företräds av Nordiska AsP.
- 92 Danska rättigheter såldes först till förlaget Tiderne Skifter 1989, för romanen *Lust*, och norska rättigheter först 1995 till Solum Forlag.
- 93 Synnöve Clason, "Elfriede Jelineks perversa normalitet", *Svenska Dagbladet* 17.12.1984.
- 94 Synnöve Clason, "Elfriede Jelinek: Pianolärarinnan", i *Tysk prosa från Becker till Wolf. Utvecklingen efter 1968 samt kommenterad boklista* (Btj-serien 155), utg. Synnöve Clason, Lund 1987, s. 124.
- 95 Ibid., s. 6.
- 96 Ibid., s. 6.
- 97 Det är åtminstone ett plausibelt scenario enligt Clason i privat e-post till förf., 28.5.2011.
- 98 Broady och Palme författar sin text 1984, men den publiceras först i en artikelserie 1991–1992. Donald Broady & Mikael Palme, "Intrådet", del I–II, *Ord & Bild*, 4, 1991, s. 89–99, resp. 1, 1992, s. 113–126; citatet är taget från del II, s. 113.
- 99 Broady & Palme 1992, s. 114.
- 100 Clason 1984.
- 101 Ibid. Se även baksidestexten till originalutgåvan av *Pianolärarinnan*.
- 102 Ibid.
- 103 Detta meddelar Clason i privat e-post till förf., 28.5.2011.
- 104 Benjamin Henrichs, "Mütterdämmerung. Frauen schreiben über die Mutter-Tochter-Beziehung", *Die Zeit* 15.7.1983.
- 105 Eva Adolfsson, "Ett samhälle byggt på äckel", *Dagens Nyheter* 11.9.1986. Svante Weyler,

- ”Sex och piano i Österrike”, *Expressen* 11.9.1986. Rolf Stridh, ”Resa genom ett psykiskt landskap”, *Helsingborgs Dagblad* 11.9.1986. Ulva Cederholm, ”Urartad moderskärlek”, *Göteborgs-Posten* 11.9.1986. Marianne Steinsaphir, ”Genomlyst utan pardon”, *Arbetsbladet* 7.10.1986. Ingemar Johansson, ”Själslig förödelse. Elfriede Jelinek: ’Pianolärarynnet’”, *Göteborgs-Tidningen* 14.9.1986. Nils Berman, ”Uttalad originalitet”, *Norrköpings Tidningar* 11.9.1986. Per Landin, ”Destruktiv frustration”, *Sydsvenska Dagbladet* 19.9.1986. Paul Patera, ”Obekvämlig roman från Wien”, *Upsala Nya Tidning* 29.9.1986. Jan Kauri, ”Elfriede Jelinek: Pianolärarynnet”, *Allt om böcker*, 1/2, 1987, s. 62 f.
- 106 Berman 1986.
- 107 Adolfsson 1986.
- 108 Berman 1986; Johansson 1986.
- 109 Stridh 1986.
- 110 Weyler 1986. På omslagsfliken nämns Jelineks kamp med den dominanta modern, hennes musikaliska uppfostran, hennes psykiska sammanbrott i artonårsåldern och en allmänt katastrofal familjesituation med den judiske fadern som dör på ett mentalsjukhus.
- 111 Berman 1986.
- 112 Adolfsson 1986.
- 113 Ibid.
- 114 Patera 1986.
- 115 Berman 1986.
- 116 Hermann Burger 1983.
- 117 Kauri 1987.
- 118 Ibid., s. 63.
- 119 En översikt över de allmänna kommentarerna i internationella inklusive svenska media ges i: Pia Janke m.fl., *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*, Wien 2004.
- 120 Mats Granberg, ”På spåret med Elfriede Jelinek”, *Norrköpings Tidningar* 10.12.2004.
- 121 Marie Pettersson, ”Avgrunden mellan samhälle och driftsliv”, *Helsingborgs Dagblad* 3.11.2004.
- 122 Ibid.
- 123 Ibid.
- 124 Inger Dahlman, ”Våld, sex och makt är hörnstenarna”, *Barometern* 10.12.2004.
- 125 Ibid.
- 126 Clemens Altgård, ”Texten lever sitt eget liv”, *Skånska Dagbladet* 10.12.2004.
- 127 Ibid.
- 128 Ibid.
- 129 Staffan Bergsten, ”Sex, våld och estetik”, *Vestmanlands Läns Tidning* 11.11.2004.
- 130 Ibid.
- 131 Jelinek 1983 [baksidestext].
- 132 Jelinek 1986 [omslagsflik].
- 133 Ibid.

ABSTRACT

Kristian Larsson, Department of German Studies, Salzburg University

Transferring a Novel. *The Piano Teacher* between the Austrian, German, and Swedish fields of literary criticism (Att transferera en roman. *Die Klavierspielerin* mellan det österrikiska, tyska och svenska kritikerfältet)

The purpose of the essay is to examine the literary transfer of Elfriede Jelinek's commercial breakthrough novel *The Piano Teacher* (*Die Klavierspielerin*, 1983) between Austria, Germany, and Sweden. The phenomenon of literary transfer essentially feeds on powerful mechanisms of literary success — specifically, the way status (literary value) and attention (economic value and media capital) are created. The study seeks to contribute to the understanding of transnational literary transfer by exploring two dimensions: (1) the relations between fields of cultural production, and (2) the role of individual gatekeepers within the fields. The main focus is on literary criticism in the general and specialized press. The study also touches on the marketing strategies of the publishing houses and the media coverage of Jelinek in interviews. The literary criticism is roughly ordered along the axis of autonomous — commercial/heteronymous. The normative and conceptual systems of the national fields of literary criticism are examined and compared. The national fields of literary criticism show many structural similarities, but also display their own separate and consistent value and norm systems. The autonomous or specialized criticism to some extent addresses the textual functions and literary methods of Jelinek's novel. Swedish critics in the daily press display a greater interest in textual and rhetorical devices than their German-speaking counterparts, which may be linked to the contemporary Swedish discussion of post-structuralism and language awareness. Notable deviating voices draw on literary or media capital as well as on critical capital. Such 'hybrids', amassing a substantial amount of literary capital, use their positions as gatekeepers to promote Jelinek's text.

Keywords: literary transfer, literary field, literary criticism, Elfriede Jelinek, symbolic capital