Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 127 2006

I distribution:
Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson
Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén
Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin
Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2007 och för recensioner 1 september 2007.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil.

I Samlaren 127/2006 publiceras de bidrag av Hanif Sabzevari (Uppsala universitet) och Lisa Schmidt (Södertörns högskola) som belönats med Svenska Litteratursällskapets pris för bästa magisteruppsats i litteraturvetenskap läsåret 2004–05.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider.

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.littvet.uu.se.

ISBN 91–87666–24–3
ISSN 0348–6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2006

en ny utgåva av det samlade materialet. Hennes artikel är uppenbart tillkommen i anslutning till detta projekt.

Marold utgår från det faktum att de vikingatida skaldedikter vi möter som sammanhängande texter i editionerna aldrig presenteras så i de medeltida verk varifrån vi känner dem. Strofer presenteras oftast fragmentariskt och lösryckta ur sitt ursprungliga sammanhang. I konungasagor som *Heimskringla* citeras de som belägg för uppgifter om historiska händelser, i poetologiska verk som Snorris *Edda* citeras de som belägg för olika poetiska finesser. Frågan är om man kan sammanfoga dessa stroffragment till sammanhängande dikter. Vilka strofer hör ihop i en dikt? Vilken ordningsföljd hade stroferna i dikthelheten? Detta försöker Marold undersöka i samband med tre 900-talsdikter, Hallfreðr vandræðaskálds *Hákonardrápa*, Einarr skálaglamms *Vellekla* och Glúmr Geirasons *Gráfeldardrápa*. Marolds noggranna analyser leder fram till nya uppfattningar om strofföljden i samtliga tre fall. Den ordningsföljd hon föreslår skiljer sig på åtskilliga punkter från den som Finnur Jónsson presenterade i den hittills enda fullständiga editionen. I sin argumentation kommer hon också in på frågor kring tolkningen av dikternas innehåll (s. 113–116, 116–118).

Marolds artikel utgörs av mycket lödig forskning. Ändå måste betonas att hennes bidrag är inriktad på filologiska detaljproblem med relativt begränsad relevans. Texten är specialiserad och enbart riktad till ett litet fåtal initierade experter på detta snäva område. Det är inte generella slutsatser det handlar om, utan lösningar på några punkter som aktualiserats i samband med en edition.

Wolfgang Butt är inte forskare alls utan översättare från svenska till tyska. Hans bidrag bär titeln "Här sitter jag=Hier sitze ich: Bemerkungen zum Übersetzen – insbesondere von Per Olov Enquists Romanen". Butt uppmärksammar några intressanta problem vid översättningen av Enquists romaner. Hit hör inslagen av västerbottnisk dialekt. Resonemanget (s. 360) lider dock av nästan total avsaknad av konkreta exempel, varför framställningen blir ytterst abstrakt. På samma sätt påpekar Butt att Enquists romaner har en alldeles egen berättarton som ställer översättaren inför problem, men inte heller här ges exempel. Det enda problem av detta slag som tas upp är att det frekventa användandet av pluskvamperfekt i *Livläkarens besök* och *Lewis resa* inte gick att återge i samma utsträckning på tyska (s. 356). Inte heller här ger Butt ett enda konkret exempel på det han diskuterar.

En stor del av Butts bidrag utgörs av angrepp på förlagslektörerna, som han menar i alltför hög grad vill göra texten läsbar och därmed offra det specifika verkets egenart (s. 360, 357–359). Motsättningen mellan översättare och förlagslektör är föga överraskande, och detsamma måste sägas om merparten av Butts synpunkter. Att det är knepigt att översätta stilistiska egenheter visste man redan, att dialektinslag bjuder på särskilda svårigheter likaså. Ändå är det detta slags påståenden som Butt fyller sina sidor med – i regel utan konkreta belägg för vad han åsyftar. Några frågeställningar, generella slutsatser, teser, finns inte, och det kanske man inte kan vänta sig av en översättare, men någon form av analys av de nämnda problemen hade man kunnat vänta av ett bidrag i en akademisk festskrift. Vi har att göra med ett enklare kåseri kring några mycket typiska översättningsproblem; man har läst sådana förr, men normalt hör de hemma i veckotidningar, inte i universitetspublikationer med vetenskapligt syfte. Vi blir inte klokare på Enquists litterära egenart. Vi lär oss ingenting nytt om översättningen som fenomen.

Tyskspråkig skandinavistik är ett imponerande fenomen som emellanåt producerar lysande forskning. Men *Herzort Island* lever inte upp till de förväntningar man kan ha. Påfallande många av uppsatserna är skrivna av personer utanför forskningseliten. De betydande forskare som medverkar gör det i hög utsträckning med arbeten skrivna med vänster hand. Avståndet är stort till verk som festskriften till Heinrich Beck 1994.

Daniel Sävborg

Mary Alexandra Watt, *The Cross That Dante Bears. Pilgrimage, Crusade, and the Cruciform Church in the Divine Comedy.* University Press of Florida. Gainesville 2005.

Även kortfattat elementära översikter av Dantes liv och verk brukar omnämna brevet till hans mecenat Cangrande della Scala i Verona. Där framhäver brevskrivaren emfatiskt att den gudomliga komedien i likhet med de bibliska texterna skall uppfattas på olika betydelsenivåer. Vid sidan av den bokstavliga innebörden föreligger också alle-

goriserade budskap som kan påvisas genom insiktsfull tolkning. Det har ifrågasatts om Cangrandebrevet verkligen är skrivet av Dante, men å andra sidan strider inte innehållet mot de synpunkter han formulerat i andra verk. För Dante och hans samtid var det självklart att en text var såväl bokstavlig som allegorisk.

Ofta har enskilda episoder i komedien tolkats i enlighet med brevets formuleringar, som tillhört Danteexegetikens allmängods alltsedan de första kommentatorerna uppträdde i generationen närmast efter diktarens död. En helt annan sak är att tillämpa ett allegoriserande synsätt vid en övergripande tolkning av hela verket, med innebörd att Dante utöver textens konkreta berättelse om den hinsides resan mellan raderna medvetet konstruerat en annan historia som geografiskt är knuten till jordelivet och sinnevärlden. Antydningar till en sådan tolkningsstrategi möter redan i slutet av trettiotalet hos Erich Auerbach, och på femtiotalet hos amerikanen Charles S. Singleton. Därefter har denna tradition förts vidare och i hög grad utvecklats av italienska eller inhemska Danteforskare verksamma vid nordamerikanska universitet. Mary Alexandra Watt är ”assistant professor” vid University of Florida, och i sin nya bok fullföljer och driver hon mycket långt och med stor konsekvens tesen om den gudomliga komediens allegoriska struktur. I förordet nämner hon som inspirerande föregångare särskilt Amilcare Iannucci och Giuseppe Mazotta, och i boktexten åberopas ofta dantologer som John Demaray och Peter Hawkins; alla dessa har bedrivit sin huvudsakliga forskning vid lärosäten på den nordamerikanska kontinenten.

Watt hävdar att vi för att förstå Dantes komedi måste söka efter det som döljer sig under textens yta. Hon liknar boksidornas text vid en karta, som erbjuder en analog bild av något annat än sig själv. Kartan är inte verklighet men en komprimerad bild av verkligheten. Watt tänker sig i den gudomliga komedien ”a complete parallel narrative existing alongside or underlying the literal journey”. Denna uppfattning är inte en följd av hermeneutisk misstänksamhet eller modern dekonstruktion, tvärtom är Watt uttryckligen inriktad på att klarlägga Dantes egna intentioner. Hon ser sig alls inte som subjektivt anakronistisk förmedlare mellan då och nu i lagercrantzsk anda, för att anknyta till svenska förhållanden. Hennes bok är avsedd som strikt historisk uttolkning av en medeltida text.

Watt söker visa att korset på avgörande vis konstituerar både form och innehåll i komedien. Korset är ju en uråldrig och mångtydig symbol, ej alls bara med anknytning till kristen ikonografi. Med sina tre dimensioner höjd, djup och bredd har det uppfattats som symbol för universum. Bjälkarna som möts kan föra tanken till vägkorsning och vägval under resa, bokstavligt eller allegoriskt. Samma associationer ger korsets likhet med ett segelfartygs master. För den fromme katoliken Dante är det naturligtvis i första hand fråga om korsfästelsen och Kristi lidande på Golgata. Detta kristenhetens kors frammanas genom ”strategically placed textual clues”. Watt vill i sin bok undersöka sådana nyckelställen och hemliga koder i texten, allt i syfte att klarlägga den parallella struktur som växer fram i komedien. Det rör sig då om ett kors som inte existerar i berättelsens tid och rum men snarare i den ideale läsarens ”figural imagination”.

På medeltida kartor framställs världen ofta som ett kors, med Jerusalem i centrum. Kyrkorna byggdes på Dantes tid vanligtvis i symbolisk korsform, där besökarens gång mot altaret skulle erinra om pilgrimens färd till Jerusalem. Watt driver tesen att den explicita resan i Dantes komedi också avses väcka föreställningar om resor mot korsets stad Jerusalem och rörelser i det medeltida kyrkorummet. Hinsidesfärdens geografiska markörer med dess ständiga vertikala och horisontella rörelser anspelar även på en tänkt pilgrimsresa mot eller bort från Jerusalem, och på en kyrkobesökares växlande positioner i den korsformade kyrkan. Korset är central symbol och utgångspunkt i båda fallen, ”the cross that Dante creates and then bears”.

Redan i diktverkets inledande scen, ”Nel mezzo del cammin di nostra vita” osv, aktualiseras korset på världskartan. Pilgrimen Dante befinner sig i världens mitt, han skall nedstiga i helvetet medan den allegoriska parallellresan i det geografiska rummet går västerut bort från Jerusalem. Watt vill påvisa hur författaren Dante framställer vandringen genom Inferno som en perverterad version av sinnevärldens fromma vallfärder till den heliga staden. Så motsvaras porten till helvetet av verklighetens stadsportar, och helvetesstaden Dis utformas som genomförd antites till Jerusalem. Stridigheterna i Florens ställs polemiskt mot den enhet som borde leda till framgångsrika korståg, och florentinarna framstår som ”antipilgrims” eller ”anticrusaders” upptagna av destruktiv lokal-

politik. Watt betonar mer än tidigare forskare hur hela komedien är genomsyrad av allusioner och bildspråk med anknytning till korstågen.

Watt har en anmärkningsvärd förmåga att ge ny belysning och innebörd såväl åt skenbart triviala repliker som till välkända och sedan länge omdiskuterade episoder. Hennes övergripande tolkningsstrategi sätter in komediens händelser och personer i ett nytt sammanhang, som visar sig högst fruktbart och meningsfullt. Som exempel kan nämnas analysen av Odysseus' berättelse i Infernos tjugosjätte sång. Den traditionella tolkningen går ut på att han straffas för att ha förrått Troja och därmed idén om det romerska världsherraväldet. Det brukar också framhållas att Odysseus begått synden att överskrida givna gränser, att han söker den kunskap som är av Gud förbjuden. Watt tillför ett intressant resonemang kring resans och pilgrimsfärdens återkommande tematik. Det ligger en väsentlig symbolik i att Odysseus seglar just västerut: "Dante focuses on Ulysses' movement away from Jerusalem, revealing Ulysses as an Antichrist". Han söker kunskap för egen del, ej för frälsning; därmed framstår hans företag som gudlöst. Mycket riktigt avbryts resan som inte leder till något mål. Watt visar också med övertygande exempel hur texten i fortsättningen erbjuder positiva motbilder till Odysseus' företag, framför allt den allegoriska båtresan i upptakten till Purgatorio med korset i himlen som vägvisare.

Enligt Watt vävs tre dominerande motiv samman i Purgatorio: judarnas exodus i 2 Mosebok, korsfästelsen på Golgata samt medeltidens pilgrimsfärder och korståg till Jerusalem. Den allegoriska resan går nu tillbaka i östlig riktning, mot det heliga landet som skall återerövras. Det är alltså fråga om en genuin vallfart, inte en perverterad inversion som i Inferno. Hymnen i Purgatorios andra sång "recalls not only the actual historical Exodus but also the common practice of medieval pilgrims approaching Jerusalem".

I Purgatorio förekommer ständiga anspelningar tillbaka på Inferno. Watt visar här på ett intrikat mönster av upprepningar och kontraster. Hon konstaterar att "Dante the writer leaves nothing to chance". Speciellt intressant tycks mig exemplifieringen av de chiastiska förbindelserna mellan komediens två första delar, en retorisk tankefigur som åter frammanar föreställningen om det kristna korset. Dödsrikenas båda väktare Cerberus och Cato Uticensis ställs då mot varandra, och det kan också röra sig om syndiga fäder i helvetet till vilka ångerfulla söner i skärselden tjänar som korrigerande motbilder (t.ex. de båda fältherrarna Guido och Buonconte da Montefeltro). Tidigare forskning har naturligtvis observerat detta mönster, men Watt tillför onekligen ytterligare iakttagelser om sådana chiastiska korrespondenser.

I Paradiso förvandlas profetian till sanning. Pilgrimen Dante kommer fram till målet där resenären blir celest medborgare. Den metafysiska färdens slut högst uppe i himlen motsvaras allegoriskt av templet i Jerusalem, stadens högsta punkt. Watt visar att bildspråket i Paradiso är påfallande martialiskt, och diktverkets sista del inger manande föreställningar om ett framgångsrikt korståg. Vandraren Dante talar också som krigare. Idealet blir den kristne krigaren, som kejsar Justinianus i sjätte sången. Även himmelrikets väktare Petrus, under medeltiden uppfattad som betydligt mer krigisk än i senare tradition. Tomas av Aquino framstår inte bara som teolog och filosof, han är därtill "the warrior of God". I paradisets övre regioner möter vi föga krigiska helgon, men det militärt färgade språket lever kvar. Pilgrimen Dantes siste vägvisare blir den helige Bernhard av Clairvaux, vanligtvis beskriven som blid mystiker. Watt menar däremot att han fått den ärofulla rollen i komedien främst i egenskap av inspiratör och propagandist för det s.k. andra korståget i mitten av 1100-talet.

I tre kapitel, ett för varje del av diktverket, granskar Watt den jordiska pilgrimsfärdens roll i komedien. Tre kapitel ägnas också åt den korsformade kyrkans betydelse. Altarets plats motsvarar här Jerusalem på världskartan, och i kyrkorummet kunde alltså varje besökare mentalt utföra den resa som inte lät sig genomföras fysiskt. Man reste då allegoriskt, liksom vid läsning av den gudomliga komedien. Kyrkans helgonbilder erbjöd lärorika exempel, liksom Dantes episoder. Ofta liknas *Divina commedia* vid en katedral, men Watt använder sig av en tänkt medeltida "normalkyrka" för att belysa verkets djupare innebörd. Byggnadens korsform transformerar kyrkan till en ikon för frälsningen, den blir det som den betecknar. Och Watts poäng är att just så fungerar också den gudomliga komedien. Korset som verkets övergripande och ordnande symbol är det kors som den kristne tar upp och bär, som deltagare i gudstjänsten och som läsare av Dantes text.

Färden genom helvetet liknar en parallell vandring bort från altaret, och ut ur kyrkobyggnaden. Enligt bokstavlig läsning befinner vi oss i en skog i första sången, men fortsättningen av Inferno bekräftar onekligen liknelsen med kyrkan. Handlingen börjar då inför den korsfäste och rumsligt ”i mitten”, där mittskepp och tvärskepp möts. Tillträde till absiden kräver utvaldhet och särskild status; sådan värdighet kan pilgrimen Dante uppnå först i verkets avslutning. Nu beskrivs först den perverterade eller bakåtriktade rörelsen, ner i synden medan avståndet samtidigt växer till frälsningen vid den metalitterära kyrkans altare.

Den obönhörliga skriften på helvetesporten talar uttryckligen om en väg bort från frälsning. De ädla hedningarna befinner sig nära det tänkta altaret, men ändå är det för dem omöjligt att röra sig några få steg framåt mot räddningen. Medan vi under läsningen vandrar genom den allegoriska kyrkobyggnaden får vi bevittna hur kristenhetens centrala föreställningar alltmer urartar och karikeras. Treenigheten blir till Cerberus' tre huvuden, och de tre furierna perverterar de tre slag för bröstet som ackompanjerar det ångerfulla utropet ”mea culpa”. Att inträda genom portarna till det egentliga helvetet motsvaras allegoriskt av att lämna kyrkobyggnaden. Dittills har beskrivits syndare som befunnit sig därinne men avvisat budskapet. Nu har vi kommit till en situation där syndarna inte längre kan se det heliga altaret, och ute i det fria möter först kyrkogården med de dödas gravar. I brinnande likkistor tillbringar Farinata och andra kättare evigheten, enligt beskrivningen i sjätte sången.

Episoden om Odysseus uppmärksammas även i detta avsnitt om den allegoriska eller metatextuella/metafiktiva kyrkan (Watt använder alla termerna). Odysseus har ju seglat västerut från den kända världen, vilket innebär att han följt den bana som innebär utträdande ur en korsformad kyrka. Bokstavligt läst seglar han med sina män ut genom Gibraltar sund, men parallellt därmed försvinner han visuellt genom den västra porten i den allegoriska kyrkobyggnaden: ”The crazy infernal flight can lead only to death and to exclusion from the church that it mocks”. I det nedre helvetet vistas de mest förhärdade, de som inte bara står utanför kyrkan utan dessutom vill förgöra densamma. Det budskapet aktualiseras med hjälp av den metafiktiva kyrkan, med stor tydlighet exempelvis i episoden om den falske rådgivaren Guido da Montrefeltro i tjugosjunde sången. Denne har först fått absolution och sedan syndat, han har alltså varit vid altaret som han sedan lämnat för att i en formlig ”unconversion” genomgå den kyrkliga proceduren i omvänd ordning.

Efter att ha passerat Satan fastfrusen i helvetesisen vänder pilgrimerna Dante och Vergilius allegoriskt tillbaka mot den korsformade kyrkans altare: ”The climb that purgatory requires constitutes an explanation of how to correct and find one's way back to the altar so as to partake of the salvation it offers.” Helvetesresan upprepas, men korrigeras samtidigt. Den strävsamma vandringen uppför skärseldsberget innebär metaforiskt också att de båda pilgrimerna går tillbaka. Purgatorios inledande sång slutar med att den allegoriska berättelsens resenärer åter träder in genom kyrkans port. I tredje sången börjar så den egentliga färden uppför berget, och samtidigt också en begynnande rörelse fram mot altaret i den metafiktiva kyrkan. Sambandet med erfarenheterna från vandringen i motsatt riktning framhäver Watt genom att uppmärksamma interagerande eller chiastiska episoder.

Mötet mellan pilgrimen Dante och Beatrice sker i den allegoriska kyrkan inför altaret. Triumfprocessionen i tjugonionde sången med dess strålande ljus och kandelabrar levandegör då tidstypiska dekorationer i kyrkorna. Pilgrimen är nu tillbaka där han började i Inferno, men ”reoriented”. Han är på väg mot himlen och den sanna gemenskap som nattvarden förebådar. Liksom i verkets upptakt befinner han sig vid en avgörande korsväg, i det tänkta kyrkorummet där mittskepp och transept möts. Hit men inte längre tilläts lekmannen komma under medeltiden. Bortom altaret ligger koret och sanctuariet, heliga rum som endast får beträdas av de förtjänta och utvalda. Till dem hör nu pilgrimen Dante.

I Paradiso fortsätter rörelsen i det allegoriska kyrkorummet i vertikal riktning, från mötespunkten framför altaret. Textens bilder aktualiserar absidernas färgrika kupoldekorationer. Watt vill exempelvis se de saliga själarnas krans i tionde sången som en verbal motsvarighet till liknande bildframställningar i verklighetens italienska kyrkor. Författaren Dante pryder väggarna i sitt sanctuarium med didaktiska bilder ur helgonens liv, som i elfte sångens både realistiska och överjordiskt vackra beskrivning av den helige från Assisi: ”As St. Thomas Aquinas recounts the life of Francis, Dante's readers follow along the walls of the metatextual church”. Watt vill alltså påvisa

hur Dante genom hela komedien parallelliserar den bokstavliga berättelsens hinsides resa med en allegorisk pilgrimsfärd i en tänkt och för medeltida arkitektur typisk kyrka. Dessa heliga byggnaders korsform framhäver och upprepar dessutom budskapet, att diktverket aktualiserar den kristnes hela livsresa i korsets tecken.

Boktitelns formulering ”the cross that Dante bears” syftar bland annat på att komediens text enligt Watts tolkning även gestaltar författarens egen livsresa, så att hans jordiska levnad formar sig till allegorisk fullbordan av diktverkets *figura:* ”The journey is Everyman's but the trip is Dante's”. Exilen blir det kors som Dante måste bära. Tiden i Florens med dess politiska intrigspel framstår då som hans livshelvete, och födelsestaden blir mikrokosmisk representation av syndens värld där frälsning köpes och säljes för pengar. Skärseldsvandringen inleds i Siena, där den historiske personen Dante Alighieri fick budskapet att han i födelsestaden dömts till landsflykt på livstid. Skärseldsvistelsen fortsätter sedan i städer som Padua och Ravenna, varpå författaren slutligen når sitt paradis i Ravenna med de praktfulla guldmosaikernas glittrande kors och lyckliga trädgårdar. En poäng är att komediens avslutande del Paradiso troligen fullbordades just i Ravenna, och där bör beskrivningen av de paradisiska trädgårdarna i tjugotredje sången ha tillkommit. Enligt en sådan läsning skulle Dante alltså tolka sitt liv som en pilgrimsresa, också den utspelande sig i den metatextuella kyrkan. På det viset uppstår även en sammansmältning av liv och dikt: ”Dante's poem is his cross; the meaning of the poem is salvation, and the meaning of his life is salvation through suffering”.

Resonemanget gör onekligen ett elegant intryck, men frågan är om ett självbiografiskt projekt av det storstilade slaget verkligen vore tänkbart i den medeltida litteraturen. Å andra sidan är ju den gudomliga komedien *per definitionem* ett av världslitteraturens märkligaste verk, som både följer och upphäver sin tids estetiska konventioner. Tills vidare vill jag nog se de självbiografiska inslagen som inströdda antydningar, mer än som genomförd parallellberättelse. Watts analys utgör dock ett mycket intressant uppslag, och vidare forskning kring denna frågeställning ter sig högst motiverad och angelägen.

Watt liknar den gudomliga komedien vid en stor byggnad, vilkens form och helhet framgår först när konstruktionen under begrundan betraktas på avstånd. Då uppenbaras den övergripande strukturen, hur bilden av korset skänker avgörande och till och med frälsande innebörd åt Dantes litterära projekt. Det är slående hur Watts tolkningsperspektiv förmår ge belysning åt omdiskuterade textställen eller ny innebörd åt till synes obetydliga repliker eller episoder. Hon hävdar att föreställningen om den allegoriska resan alls ej är ständigt närvarande, utan aktualiseras som ovan nämnts genom strategiskt utplacerade ”textual clues”. Detta medför naturligtvis att slutsatser beträffande diktverkets enskilda detaljer förvisso kan kritiskt diskuteras och ibland ifrågasättas.

Författarinnan har rest omkring i Italien i Dantes spår, medförande flitigt använd kamera. I kyrkorna har hon fotograferat bilder och skulpturer som sedan återges i boken och vilka enligt hennes analys varit av direkt betydelse för komediens utformning. Beskrivningarna av kyrkorummet och dess dekorationer skulle enligt det synsättet i många fall bygga på konkreta motsvarigheter i verkligheten. Sådana slutsatser är alltid vanskliga, och sammanställningarna är inte alltid helt övertygande. Sålunda tillmäts Il Campo i Pisa med dess klerikala byggnadskomplex stor betydelse som förebild för komediens stadsbeskrivningar, framför allt i Inferno där helvetesstaden Dis av Watt anses vara konstruerad som i detalj perverterad motsvarighet till de ecklesiastika anläggningarna i anslutning till det lutande tornet. Örnen på fasaden till kyrkan San Miniato al Monte på kullarna söder om Florens syftar enligt Watts kategoriska påstående på några rader i Purgatorios nionde sång. Namngivna kyrkor i norditalienska städer förknippas med detaljer och interiörer från Paradiso. Om Dante verkligen har syftat på existerande kyrkor kan sådana anspelningar inte gärna ha uppfattats av publiken. Ytterst få av tidens italienare var så beresta som Dante, de flesta hade väl bara sett den egna stadens eller regionens byggnader och var inte förtrogna med interiörer och dekorationer från ett flertal avlägsna städers kyrkor. Det förefaller mig troligare att Dante laborerat med litterärt utformade miljöbeskrivningar utan att avse exakt geografisk placering. Komediens kyrkointeriörer behöver inte finnas i sinnevärlden, på samma sätt som Hemsö och Wadköping blott har litterär existens men ej kan återfinnas på kartan.

Det gör också ett något egendomligt intryck att Watt genomgående omnämner Dantes pu-

blik som ”readers”, trots att läskunnigheten på hans tid var föga utbredd och det överväldigande flertalet snarare lyssnade till uppläst och kanske också kommenterad text. Vi vet att exempelvis Boccaccio, redan kring mitten av 1300-talet, i florentinska kyrkor läste högt ur komedien och interfolierade recitationen med uppbyggliga kommentarer. Vidare måste sägas att Watts bok har en något kuriös komposition: första kapitlet består av 7–8 sidor som ger en komprimerad version av hela bokens innehåll, varför man under den fortsatta läsningen i stora drag vet vad som sedan är att vänta. Det är som att läsa Summary först och därefter det refererade verket.

Emellertid torde ha framgått av den föregående framställningen att det här inte bara är fråga om ännu en Dantebok i den strida strömmen av Danteböcker. Det är svårt för den intresserade men inte specialiserade läsaren av komedien att finna givande facklitteratur. Den ambitiöse studenten eller den akademiske läraren som vill förbereda en lektion om Dante ställs alltför ofta inför populärvetenskapens Schylla i form av ytlighetens dilettantiska och anakronistiska spekulationer, eller lärdomens Charybdis med oöverskådlig ansamling av antikvariska detaljers adiafora. Watts bok undviker dessa ytterligheter och infogar på övertygande sätt komediens häpnadsväckande rikedom på allusioner och allegoriska dubbelmeningar i ett meningsfullt mönster. Dessutom är framställningen så tät och komprimerad att knappast en enda mening låter sig utelämnas. Vägvinnande transportsträckor i form av mångordiga referat och omtagningar lyser med sin frånvaro.

Efter sekler av lärda kommentarer och utläggningar är det fortfarande möjligt att läsa komedien på ett nytt sätt, att se sådant som andra inte tidigare sett och att presentera en övergripande tolkning som gör att texten berikas med nya egenskaper och innebörder. Detta omdöme utgör ett högt betyg åt både diktare och uttolkare. All god forskning bygger som i detta fall till viss del på tidigare insatser, men samtidigt är Watts bok så originellt nyskapande att jag gärna vill se den som ett blivande standardverk inom Danteforskningen.

Conny Svensson

Den gamla översättningen. Karl XII:s bibel och dess receptionshistoria. Föredrag vid en konferens i Lund 21–25 februari 2003 anordnad av Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundet i Lund. Red. Tord Larsson & Birger Olsson (Skrifter utgivna av Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundet i Lund LXXXIV). Lund 2005.

Det tycks som vi ånyo lever i attentatens och jubelfesternas tidevarv. Till de jubileer som nyligen avfirats hör 300-årsminnet av den s.k. Karl XII:s bibel, vilket uppmärksammades med en konferens i Lund våren 2003. Föredragen vid konferensen, som samlade lärde från en lång rad discipliner, föreligger nu i en fyllig och vackert illustrerad volym utgiven av Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundet i Lund.

Med Karl XII:s bibel brukar avses den språkligt reviderade utgåva av den svenska reformationsbibeln som på kunglig befallning trycktes i Stockholm 1703. Från början var det tänkt att bibeln skulle tryckas i kvartoformat, men under arbetets gång ändrades det till folio, vilket gjorde att utgåvan fick karaktär av officiell kyrkobibel. Som sådan kom den att brukas ända fram till 1900-talets första decennier: först i och med den nya evangelieboken 1921 ersattes den definitivt med 1917 års bibelöversättning. Hur starkt översättningen har blivit förknippad med föreställningen om ”Guds ord på svenska” belyses av att den fortfarande läses i vissa kyrkliga kretsar.

Den bibelutgåva som såg dagens ljus 1703 var resultat av långdraget kommittéarbete. Ändå – eller kanske just därför – bjöd den på få nyheter. Redan under 1500-talet hade invändningar riktats mot bibelöversättningen från 1541, såväl i exegetiskt som i språkligt avseende. De ledande teologerna såg dock helst att man höll fast vid den, eftersom den vilade tungt på Luthers auktoritativa tyska översättning, och även om det under 1600-talet togs flera initiativ till en översyn baserad på grundtexterna utmynnade arbetet i blott en försiktig justering av texterna, vars språkdräkt i stort förblev densamma som tidigare. Redan vid mitten av 1700-talet restes åter önskemål om en nyöversättning, men då den bibelkommission som skulle leverera denna kunde slutföra sitt arbete först efter 144 års arbete (!) kom Karl XII:s bibel att konservera den gamla svenska reformationsbibeln för lång tid framåt.

Att 1703 års bibel brukades under så lång tid innebar att den kom att få djupgående inverkan