

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 118 1997

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Claes Ahlund (recensioner)

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,

Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Redaktionen tackar de professorer i ämnet som verkat som referenter under en tvåårsperiod:

Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Eva Hættner Aurelius, Ulla-Britta Lagerroth och Thure Stenström.

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

ISBN 91-87666-12-x

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 1998

spaces, of multiplication of the universe, of undecidability, play, polyglotism [...]" (241) Slutsatsen blir att Kristevas stil kan förstås som en sorts maskerad, genom vilken analytikern, text- såväl som psykoanalytikern, träder in i produktionen av text för att dela *exilen* som det grundläggande villkoret för det poetiska språket.

Min avslutande fråga gäller Franzéns underrubrik: "Studier i Julia Kristevas psykoanalytiska *poetik*". Men utvecklar Kristeva verkligen en poetik, om vi med det menar någonting mera än bara "litteraturteori" i allmänhet? Jag tänker mig att vi med "poetik" menar en litteraturteori av största möjliga historiska räckvidd, och täckande ett så brett spektrum av aspekter på diktverket som möjligt. Tzvetan Todorov definierar i sin *Poétique* (1973) en (strukturellistisk) poetiks objekt inte som den faktiska litteraturen, utan som "la littérature possible", dvs. litterariteten (19f.). – Utan att vilja upprätta denna (strukturellistiska) definition till rättesnöre så undrar jag ändå om Kristeva verkligen intresserar sig för den "möjliga" litteraturen? Som flera har påpekat, exempelvis Gérard Genette i *Mimologiques* (1976) och Leslie Hill i den ovan anförda uppsatsen, så arbetade Kristeva länge med ett mycket begränsat urval ur litteraturen. Hennes begrepp om "det poetiska språket" är en absolutifiering av en viss tids litteratur och dess förmåga till "överskridanden", vilket blir tydligt om man jämför hennes "poetik" med den som exempelvis Genette försökt utarbeta i sina arbeten om arketextualiteten, hypertextualiteten, paratextualiteten. Fortfarande i Ebba Witt-Brattströms intervju med Kristeva i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* (1984) betonar Kristeva hur semiotiken är "lierad med avantgardet" – har då hennes teori någon räckvidd utanför denna avantgardistiska, och senare också romantiska litteratur?

Den frågan kan tyckas besvarad redan av den praktik som utvecklats i Kristevas spår. Den är inte alls begränsad till ett fåtal författare av romantisk eller avantgardistisk härkomst. Tvärtom tycks Kristevas teori (eller poetik) ibland utan gränser. Jag önskar att Franzén hade undersökt om det finns något pris för denna utvidgning av teorin, eller om den förutsätter sådana modifikationer att Kristevas poetik görs meningslös. I en avhandling som menar att feminisismens sätt att använda Kristeva varit förfelat, borde frågan ha ställts om andra utvidgningar av semanalysens teori kan rättfärdigas. Men frågan kan kanske bara besvaras av en hela tiden förnyad, och alltmer djupgående användning av Kristevas arbeten.

Jag har velat påvisa att det i Carin Franzéns avhandling *Att översätta känslan* sker en normalisering av Kristeva. Möjligen har den en motsvarighet i Kristevas egen utveckling – i Franzéns egen intervju med henne i *TFL* 1994 framträder hon mer som traditionsbevarare än som kritisk tänkare. Ändå menar jag att det kritiska momen-

tet underskattas av Franzén genom hennes betoning av Kristeva som en helhet. Jag tycker också att Kristeva olyckligt avkånats, och att det provocerande i hennes tänkande, som också återfinns i själva skrivsättet, lagts i skymundan. Men samtidigt som jag intar denna kritiska hållning till *Att översätta känslan* riskerar jag naturligtvis att än en gång göra Kristeva exotisk, till en undantags-tänkare utan värde för vardaglig litteraturvetenskaplig praxis. Det är inte min avsikt, tvärtom. Men denna problemställning belyser det svärbemästrade i Kristevas tanke.

Carin Franzén har i sin avhandling kanske kämpat med en mer grundläggande problematik: att helt enkelt försöka förstå Kristevas tankar, se hur de bildar ett sammanhängande helt som Kristeva utarbetar med stor konsekvens. *Att översätta känslan* präglas av en obrottslig lojalitet med föremålet, och den är beundransvärd i sina exakta och mycket klarläggande definitioner av de avgörande kategorierna i Kristevas tänkande. Den visar också förtjänstfullt på det konsekventa hos Kristeva, där finns både analytiskt och etiskt en linje som löper genom alla hennes arbeten. Jag önskar bara att Franzéns avhandling hade varit längre – dess kvaliteter är sådana att den gott hade tålt en större utförlighet i resonemangen.

En annan fråga är vilken betydelse denna avhandling kommer att få, om den kommer att än mer stimulera vårt intresse för Kristeva och uppmuntra till ett kreativt tillämpande av henne, eller om den genom sin noggrannhet kommer att försvåra den – vilket möjligen är än mer kreativt. Men allra viktigast är att Carin Franzéns avhandling uppmuntrar oss att fördjupa vår kontakt med de Andra, med främlingarna, de exilerade: med litteraturvetenskapens utländska dissidenter.

Ulf Olsson

Christina Bergil, *Mörkrets motbilder. Tematik och narration i fem verk av Birgitta Trotzig*. Avec un résumé en français. Stockholm/Steag 1995. 320 s. ISBN 91-7139-284-x.

I en viktig artikel, publicerad i tidskriften *Ord & Bild* 1976 som "Dikt och Ideologi. Hållpunkter", och omtryckt i *Jaget och världen* (1977) som "Hållpunkter 1975", skriver Birgitta Trotzig: "Den översättlighet som stora områden av kritik och litteraturvetenskap bygger på, är faktiskt ingenting annat än en självnärande illusion." Att konstverket är översättligt beror av att dikten, liksom religionen, inte är ideologi, utan "ett annat språk, [...] ett annat psykiskt skikt, ett annat slags kunskaps- och verklighetstillägnelse än det idémässiga."

Det är inte så att Trotzig avvisar litteraturvetenskapen som sådan. Både i denna artikel, "Hållpunkter 1975" – som jag håller för ett av svensk litteraturs vikt-

gaste estetiska dokument – och i en annan artikel, ursprungligen i Aftonbladet 1969 men likaså omtryckt i *Jaget och världen*, under rubriken ”Ett falskt dilemma”, viljar hennes resonemang delvis på en formalistisk och strukturalistisk grund: hon anför namn som Šklovskij och Mukařovský som stöd för sin betoning av konstens icke-ideologiska karaktär. Den litteraturvetenskapliga imperialism som Troztzig utmanar är alltså uppenbarligen hermeneutiken, tolkningen: översättheten.

Troztzig understryker att det handlar om olika språk, hon betonar ”de olika skiktens verkliga disparata olikhet, deras egna-lagar-lydande egenart”. Denna olikhet är en frihet – men också en begränsning som föder längtan efter likhet, efter enhet: ”För vi lever i de *olika* planens värld. Ständigt i drömmen jagade av Enhetens ibland storinkvisitors – ibland Messiasansikte.”

Litteraturvetenskapen har ändå inte låtit sig avskräckas – men visar den inför Troztzigs text upp detta storinkvisitorsansikte eller ett Messiasansikte?

Varje gång litteraturvetaren närmar sig Troztzigs text, liksom en modernistisk text överhuvudtaget, har han eller hon att möta denna utmaning från textens vägran att låta sig översättas. Tidigare Troztzig-kritik har sysslat med intertextualitet, narratologi, semiotik, psykoanalys – litteraturvetenskapen har använts som en teoretisering av texten eller för en *konstruktion* av en text möjlig att analysera. Delar av denna teoretisering tar Christina Bergil med sig i sin avhandling, men framför allt möter hon Troztzig mer ogarderad: Bergils helt överordnade strategi är, som jag förstår det, närläsning och *tolkning*.

Christina Bergil har kallat sin avhandling *Mörkrets motbilder. Tematik och narration i fem verk av Birgitta Troztzig*. Titeln anger en problematik, som Bergil klarlägger i sin inledning. Hon vill betrakta den troztzigiska texten som en ”motbild” till det givna, till ”tillvarons mörker”. Denna problematik omfattar då både religiösa, teologiska och existentiella aspekter. Men Bergil betonar att det inte är Troztzigs ”religion”, utan ”den värld hon gestaltar” som hon vill undersöka – och de olika aspekterna låter sig heller inte avgränsas från varandra i någon absolut mening.

Inledningen rymmer traditionsenligt en kort genomgång av något som, med ett lätt främmande uttryck, kallas ”Troztzig-forskningen”, samt några elementära begreppsbestämningar, framför allt betoningen av ”berättelsen” som den form Troztzigs texter tar i avhandlingens fem exempel. Bergil avslutar sin inledning med ett resonemang om hur religionen när den ges språk i Troztzigs text både blir till kultisk röst – men också till Maktens röst, som talar om dom och straff. Så tycks den problematik, som Troztzig urskiljde i vår längtan efter Enhet i tillvaron och inför konstverket, återfinnas inne i hennes egen text – där tycks Bergil vilja konfrontera Troztzigs utmaning till litteraturvetenskapen.

Bergil avslutar sin avhandling med en sammanfattande reflektion över den etik hon menar sig finna i Troztzigs verk. Det handlar om *seendet*, om att se världen som den är, om att se den andra människan sådan hon är: ”seendet präglar allt Birgitta Troztzig skriver”. Så sluts den hermeneutiska cirkel som avhandlingen själv bygger. Den började i seendets motbilder och slutar där, efter att ha inringat fem av Troztzigs verk, med att peka på författarskapet som ”en motbild till förnekelsens mörker”.

Det första kapitlet i *Mörkrets motbilder* undersöker *En berättelse från kusten* från 1961. Bergils analys är här rik, bred, och mönsterbildande för den fortsatta avhandlingen. Text och analys samspelar på ett fint sätt, teologi och litteratur kommer överens. Bergils avhandling upprättar på en rad punkter intressanta samband mellan Troztzigs text och andra texter: naturligtvis Bibeln men också judisk mystik. Hennes läsningar bärs av ett stort allvar, av en vilja att verkligen möta dessa texter i deras tilltal. Men tolkningssättet blir alltmer problematiskt under avhandlingens gång, rikedom i denna första analys tunnas alltmer ut, utan att Bergil riktigt vill se karaktären hos de problem som inställer sig.

Bergil antyder själv ett par gånger att i hennes lärsat finns ett problem: riskerar jag inte att harmonisera texterna, frågar hon sig. Jag vill då hävda att Troztzigs texter här riskerar att inte bara teologiseras utan också psykoologiseras och harmoniseras, och att detta hänger samman med att tolkningen – och kanske en alltför *oreflekterad* tolkning – är av så grundläggande betydelse i Bergils angreppssätt.

Ett första problem är urvalet analyserade texter. Bergil läser fem böcker av Troztzig, men hoppar medvetet över *Ordgränser* från 1968. Hon kallar den för ”prosadiksamling” (159), och ser den som Troztzigs mest ”enigmatiska” bok. Men hur skiljer den konkret ut sig från de andra texterna så att den kan sättas inom parentes här? Dess narrativa karaktär är så pass framträdande att *Ordgränser* mycket väl låter sig inordnas under avhandlingens underrubrik ”narration”. *Ordgränser* är, menar jag, nyckeltexten i författarskapet, och en läsning av den hade nog kunnat förändra särskilt Bergils bild av den därpå följande boken, alltså *Sjukdomen* från 1972. Det viktiga med *Ordgränser* framgår av titeln: texten undersöker ordens gränser, hur de kan uttalas, via tre inledande berättelser i fragment om tre olika konstnärer. Betoningen i *Ordgränser* gäller ordet och rösten, inte bilden och seendet, som Bergil ser som författarskapets centrum. Utelämnandet av *Ordgränser* ur analysen blir i själva verket ett villkor för att dess projekt skall kunna upprätthållas: en avhandling om seendet tvingas blunda för röstens betydelse.

Tolkningens företrädare i *Mörkrets motbilder* framgår också av att det kanske vanligaste litteraturvetenskapliga begreppet här, ”intertext”, används som en enbart her-

meneutisk kategori. Intertexten framstår här som dels en källa till texten, dels som textens meningsinstans: vad en text betyder får vi fram genom att gå till dess källa. Hellre än att gissa – ”kan vara intertext” är en återkommande formulering i *Mörkrets motbilder* – borde man analysera. Men begreppet riskerar bli meningslöst (och därmed användbart för gissningar) om det inte – som hos exempelvis Kristeva, Genette, Riffaterre – också görs icke-hermeneutiskt: ”intertext” har med *textualitet* att göra, hur *texten* blir till, med texten som *produktion* och kan inte begränsas till vad den, eventuellt, betyder.

Bergil är ingen okänslig läsare, tvärtom. Men den oreflekterade karaktären hos hennes sätt att läsa är en begränsning i avhandlingen. Hon kopplar Troztzig hårt till religionen och teologin, framför allt genom Bibeln, men mycket lite till annan litteratur: Dostojevskij och Nelly Sachs anförs men, med en lätt överdrift, inte så mycket mer. Det jag efterlyser är inte komparation, utan en sorts luft kring Troztzigs verk som består av just litteratur. Troztzig kan inte läsas i denna ensamhet, hon måste sättas i relation till annan litteratur.

Tydligast är kanske denna begränsning i Bergils sätt att använda litteraturvetenskapliga praktiker – hon gör det nämligen i mycket liten utsträckning. Det innebär att Bergil inte riktigt förmår driva andra teoretiska ansatser inom ”Troztzig-forskningen” vidare, och att hon i hög grad tvingas förlita sig på lexika: ett trettiotal anförs från de allmännaste nationalencyklopedier till specialiserade teologiska lexika. Denna typ av andrahandsuppgifter skapar naturligtvis en akut risk för trivialisering. Marx’ begrepp ”alienation” och ”reifikation” anförs exempelvis ur *Encyclopedia Britannica* respektive *Grand Larousse* men inte från Marx själv – och det är då inte förvånande att analysen här stannar vid ett påstående, eftersom de lexikala definitionerna är för odynamiska för att sätta igång en tankeprocess. Också andra andrahandskällor – Isers receptionsteori anförs utifrån en finsk framställning av Thomas Wallgren, skyddsomslaget till *En berättelse från kusten* citeras som urkund – används på ett besvärande sätt. Johannes av Korset bör kanske inte citeras i Hjalmar Gullbergs översättning (s. 63) – vad jag förstår så menar experterna att dessa översättningar är otillåtet sötsliskiga och att Johannes istället bör översättas så ordagrant som möjligt.

Tolkningarna blir alltmer problematiska i takt med författarskapets förvandlingar – med *En berättelse från kusten* har nog Troztzig, som hon själv någonstans medger, skrivit en mycket teologisk berättelse, och Bergils analysmetod passar naturligtvis då som hand i handske. Men som Bergil själv noterar tycks texterna avteologiseras, och frågan är vilka konsekvenser detta får för en så pass teologiskt och religiöst motiverad tolkningsmodell som Bergils. Troztzigs texter görs *symboliska*, de fås att beteckna något mycket bestämt som kan slås upp i sym-

bollexika, de görs *översättliga*, men jag menar att deras metaforiska bokstavlighet och därmed deras verkligen produktiva ambivalens riskerar att gå förlorad. Jag skall försöka pröva denna hennes läsart genom en diskussion av två texter: *Sjukdomen* (1972) och inledningssagan ”Stadens själ” i *I Kejsarens tid* (1975).

Det finns i Bergils analys av *Sjukdomen* ett paradnummer, den intressanta analysen av vad man kunde kalla Akathistoshymnen i *Sjukdomen*, avhandlingen s. 190ff., Likaså fungerar analysen av apokalyptiken fint (s. 166–168), och allmänt sett är det naturligtvis mycket fruktbart att se *Sjukdomen* som en kombination av ”fruktbarhetsmyt och kristologi” som hon skriver på s. 161. Ändå är jag förvånad över att *Sjukdomen*, denna stora och rika berättelse som kanske är det estetiskt främsta verket av de Troztzig-texter som Bergil diskuterar, ägnas en i avhandlingen relativt kort analys.

Bergils analys tycks låst vid en kanske för enkel bild av *Sjukdomen*. Konkret kommer det till ytan i hennes polemik mot Ebba Witt-Brattströms Kristeva-inspirerade analys: ”Kristevas teori /är/ inte nödvändig för förståelsen” (160). *Sjukdomen* är enligt Bergil ”så klar i sina förutsättningar” att, antar jag, läsaren bara behöver läsa inntantill för att ”förstå” berättelsen. Men borde då kanske analysen lämna hermeneutiken till förmån för retoriken? Skulle inte en analys inspirerad av Kristeva kunna utvecklas också till en semiotisk analys av *stilen* i *Sjukdomen*? Är verkligen förståelsen av *Sjukdomen* given i berättelsens ”förutsättning”?

En utgångspunkt för en problematisering av *Sjukdomen* kunde vara den brudklänning som förekommer några gånger i berättelsen, särskilt då i det märkliga, och vackra, avsnittet om svinavakterskan, hon som intagen på sinnessjukhuset ser

livets tecken

nämligen BRUDKLÄNNINGEN

den vita Klädnaden

pärlemorrådar lintofsar trassuddar

dunklet som klädnaden skimrade som

pärlemorrådar. – Blir sedan ett osammanhängande virkeri av trassuddar lintofsar utdragna slitna trådar ur lakanen. Hon förvarar en hemlighet, *hemligheten om vem hon verkligen är*, gömd under sängen omsorgsfullt hopviken i ett gammalt mjuknött lakan:

mitt i det gröna halvdunklet lyser den oätkomliga Klädnaden. (183)

Bergil kopplar denna brudklänning till Bibeln, där brudklädnaden är en apokalyptisk symbol i Uppenbarelseboken, men påpekar också att den kan hänga samman med föreställningen om en Guds brud, dvs. Maria. Detta verkar rimligt, i *Sjukdomen* betonas ju brudklänningen som ett utkorelsestecken – den har att göra med ”*vem hon verkligen är*”. Men klänningen är alltså tom,

där är ingen i den: ett Intet, en behållare, ett kärll, som måste fyllas med innehåll, med betydelse. Bilden av klänningen säger något om det problematiska med detta "vem hon verkligen är" som i olika variationer återkommer i Troztigs verk: detta vem man egentligen är framstår som en identitet som man bara kan ikläda sig, varför den autenticitet som personerna får eftersöka i sig själva och i andra i detta perspektiv framstår som en illusion – brudklänningen visar att "jag är en annan".

Analysen av brudklänningen i *Sjukdomen* kompliceras också av att den förekommer i texten på ett sätt som Bergil inte observerat. Eljes far Albin skaffar en hushållerska, men den fasen i deras liv avslutas med att hushållerskan rymmer, medtagande Albins sparbanksbok. Elje förhåller sig avvaktande till hushållerskan: "Elje fattade det som så, att en brudklänning skymtade någonsans för hennes syn [...]". (116) Han äter gärna hennes bullar, men tanken finns där hela tiden: "Elje hade sina egna tankar om bruddräkt och brudslöja." (117) Också här har klänningen något med identitet att göra: en social identitet som man med brudklänningen ikläder sig. Troztig använder alltså samma tecken, klänningen, i två funktioner, en mystisk och en social – samma tecken dubbleras i typ och antityp. Den läsning som inte ser denna grundläggande dubbelhet i Troztigs texter riskerar att bli alltför entydig.

Den självklara utgångspunkten för läsningen av *Sjukdomen* är att den handlar om en sjuk människa. Samma utgångspunkt har också Bergil: "I centrum för berättelsen *Sjukdomen* står en sjuk människa." (164) – Men ma kan med fog ställa frågan om Elje verkligen är sjuk och, i så fall, i vilken mening? Där finns åtminstone en avvikande uppfattning. Den är Birgitta Troztigs. I Karl-Erik Lagerlöfs stora intervju med Troztig om *Sjukdomen* (i *Dagens nyheter* 28.5.83) står det: "Elje är inte svagsint, betonar Birgitta Troztig". Och intervjuad av Bernard Noël i *La Quinzaine littéraire* (april 1977) säger hon: "Quand le livre est sorti en Suède, on a parlé de description d'un cas psychiatrique, j'ai été très étonnée. Ce type, je ne l'avais jamais ressenti comme anormal, il était complètement moi-même. Car je me sens toujours comme si je ne m'exprimais pas, comme si j'étais tout à fait muette." Troztig vidgår sedan på fråga att boken handlar om *stumheten*. Inte ens författaren har någon företrädesrätt till tolkningen, men om man modererade diagnosen av Elje (exempelvis till att han *blir* sjuk) skulle tolkningen till sin helhet kanske förskjutas, det vill säga bli mer profan, historisk och samhällelig, vilket möjligen är detsamma som, med ett ord som hade mer estetisk aktualitet när *Sjukdomen* skrevs, *politisk*?

Bergil ser naturligtvis en politisk dimension i *Sjukdomen* när hon skriver: "Sjukdomen är den kulturella masspsykos som möjliggör förtingligande av människor, som ytterst möjliggör kriget." (164) Men är det inte

tvärtom Maskinen som skapar den sjukdom som är förtingligandet? Som det i klartext står i *Sjukdomen*: "Det är Maskinen som gör likgiltigheten. Människan mals krossas behandlas: en dag kommer hon ut som en annan än den hon var från början. Hon har blivit Maskin: allt hon gör är Maskinens verk." (149) Och handlar inte *Sjukdomen* om hur Maskinen krossar människor, omformar dem, infogar dem i massan – och om hur människan, Elje, försvarar sig mot maskinen? Eljes försök att fly undan Maskinen är ett försök att undvika att inträda i det sjukdomstillstånd som är *upprepnigen* – men varken Elje eller Albin förmår bryta detta tvång.

Bergil försöker också precisera vad jag förmodar skulle vara "motbilden" till Eljes faktiska omständigheter: "I *Sjukdomen* [...] skildras människan som en varelse med behov av frihet och individuell växt, av accepterade kärlek och förankring i sitt ursprung." (161) – Problemet är bara *var* detta i så fall "skildras"? Är det inte så att *Sjukdomen* skildrar personer *utan* just detta (och mycket annat), men innebär det att berättelsen skulle uppställa ett ideal om kärlek, frihet, förankring, individualitet?

För att belysa det problematiska, som jag menar, med varje försök till "positiva" läsningar av Troztig av denna typ, skulle jag vilja föreslå att en intertext som *inte* hämtas från den religiösa världen, nämligen Selma Lagerlöfs *Kejsarn av Portugallien*, läses in *Sjukdomen*. Också den berättelsen cirklar kring kärlek och galenskap, men den är jämfört med Troztig mycket idyllisk. Men är då inte Troztigs *Sjukdomen* en sorts anti-typ till Lagerlöfs, också innefattande en *kritik* av Lagerlöf? Och där Lagerlöf då nog kan sägas ta kärlekens parti, så gör Troztig inte det – hennes berättelse är betydligt mer ambivalent, blandad, flytande. Troztig menar själv i Noël intervju att hennes bok utgör "en hyllning till det smutsiga kontra det rena".

Bergil kommenterar egentligen inte det smutsiga i *Sjukdomen* i den form det framför allt tar, nämligen det *groteska*. Elje är beroende av sitt kön, och hur detta utvecklas i en äkta grotesk. "Denna sak" – som Eljes kön kallas – kunde bli "tre gånger så stor som sig själv och stod där för sig själv, vips! så hade den mustascher som en riktig kejsare. Och så gav den sig ut att marschera, ehuru det var på stället marsch – upp och ner! upp och ner! men fastän det gick på stället, vart bar det hän? det bar hän hur långt som helst, den var mycket starkare än han. Och den drog iväg och drog iväg." Och denne falliske kejsare antrar ju faktiskt också en predikstol för att där uttala att GUD EI EN ORNE (187). Bergil nöjer sig med att kommentera detta i termer av "blasfemiskt" (170f.), men man kunde få ut betydligt mer ur denna grotesk om man betraktar den just som en sådan – det är heller inte förvånande att Troztig intervjuad av Noël hänvisar till Michail Bachtins karnevalism.

Denna grotesk är, menar jag, en grundläggande estetik strategi hos Trotzig, och utan en förståelse av hur den fungerar riskerar författarskapet att idylliseras. I ett mycket intressant avsnitt (182–89) analyserar Bergil ett viktigt ställe i *Sjukdomen*. Det handlar om ”Den helige”, och denna gestalt kallar Bergil för ett ”subjekt” som tematiskt utgör en ”motpol till kejsaren” (182) Denna gestalt ”den helige” blir en av de konstituerande kategorierna i vad Bergil kallar ”motvärlden” i *Sjukdomen*, vilken då står mot kejsarmakten. Analysen bygger alltså på ett starkt dualistiskt synsätt, och det går igen i Bergils narratologi: hon delar upp detta märkliga avsnitt om den helige i *Sjukdomen* (s. 117–118) i ett ”auktorialt” och ett ”figuralt” berättande, efter Franz Stanzels modell. Det auktoriala är alltså berättarens röst, det figurala personens röst, här Eljes. Och Bergil tillmäter dessa två typer av narrativa situationer olika värde: ”Som jag ser det, finns en auktorial berättarröst bakom skildringen av den helige, medan Eljes upplevelse är just – upplevelse. Vad han upplever har inte giltighet utanför hans eget skadade, splittrade psyke.” (188) Om Eljes röst på detta vis kan diskvalificeras, måste den auktoriala tvärtom stärkas. Bergil skriver: ”I avsnittet om den helige ser vi hur en vårvinternatts vindar, ljud och vattenströmmar visar sin egentliga innebörd: det handlar om en levande kropp, med budskap om alltings enhet.” (187) Här skymtar vi det autenticitetstänkande som jag tidigare noterat: avsnittet har alltså en ”egentlig innebörd”, förmodligen i motsats till den psykiskt skadade Eljes ”oegentliga” upplevelser. Och samtidigt noterar vi en paradox: en starkt dualistiskt präglad analys, som hela tiden särskiljer det ena från det andra, noterar att avsnittet i *Sjukdomen* har ett ”budskap” om ”alltings enhet”. I avslutningen till sin avhandling betonar Bergil denne ”den helige” än starkare; han är här en ”aktiv och stark gudomlig gestalt” (260) och ”den starkast positiva av Trotzigs alla religiösa gestalter.” (261)

Frågan är då om denna klyvning och tolkning av avsnittet är rimlig. På s. 182–183 citerar Bergil avsnittet i vad som kan tyckas vara dess helhet, och i not 59, s. 286 motiverar hon just detta citat narratologiskt. Och det är lätt att hålla med om att före och efter citatet är texten annorlunda. Men hon förtiger också de satsen som omedelbart omger citatet, vilka är nog så viktiga. Före det av Bergil citerade står: ”Alltjämt kunde han inte drömma.” Sedan följer ”Men en natt hörde han...” (notera att han dessutom hör ett *underjordiskt* smältvatten). Och efter den sista satsen i Bergils citat följer: ”Nu satt han rakt upp i bädden och grät.” Citatet är alltså mycket hårt inskrivet som Eljes: i fiktionen är detta Eljes vision. En mimetisk och psykologiserande läsart invänder då att Elje är en idiot och inte kan uttrycka sig så här – men det är just en poäng hos Trotzigs skrivsätt att de språklösa ges språk i hennes text.

Särskilt Karl Vennberg har mycket fint betonat denna (egentligen mycket bachtinska) sida hos Trotzig. I en recension av *Dykungens dotter*, i *BLM* 2/85, skriver han om hur berättelsens två språk, berättarens ”överspråk” och personernas glider in varandra: ”Och det är här det mirakulösa, för Birgitta Trotzig unika inträffar: det dolda, vanställda och vanmäktiga språket /alltså personernas språk/ styr inte sällan överspråket, lånar ord som det inte har och en helt främmande intellektuell syntax för sina oformliga upplevelser och erfarenheter.” Och, tillägger Vennberg, ”här uppstår den avgörande ironin.” Flyttar vi över Vennbergs resonemang till *Sjukdomen* så är, menar jag, citatet om den helige illustrativt – framställningen växlar inte mellan auktorialt och figuralt, den dualiteten är alldeles för grov, utan språket glider i vad man kan kalla en indirekt stilisering – språket går inte att härleda, att ge en entydig källa: det är orent. Och, frågar man med Vennberg, finns här då någon ironi, eller finns här ett ”budskap” som Bergil hävdar?

Som en ironi kan man nog betrakta det att läsaren redan tidigare i *Sjukdomen* har mött en gestalt slående lik denne ”helige”, nämligen Eljes far Albin. Denne är arbetslös och hungrig, han bryter sig in i knäckebrödsfabriken, äter och somnar där. Han vaknar, omgiven av vita änglar, de mjöliga knäckebrödsarbetarna. Och dessa bär iväg Albin till kanalen och slänger i honom i kanalens ”iskallt slemmiga vatten”. Och ur detta vatten kommer Albin vandrande: ”med slem i håret och slemmigt obestämbara ting hängande över ansikte och axlar kom han vadande mot dem på stranden. Den våta kostymen blänkte i det röda ljuset /Så kom han han vadande där i isdyvattnet, totalt förvirrad. Han grät som ett litet barn nu, hickande på småbarns sätt.” Och denne man som kommer ur kanalens djup utvecklar sedan faktiskt ett budskap om enhet, vilket understryks av det ”röda ljuset”, som Bergil i analysen av ”Stadens själ” vill se som ett tecken för ”den nya skapelsen”: nämligen budskapet om Guds ordning, hans ”universella organisation” (80) Och är sedan inte Elje på ett besynnerligt vis ”inte särskild”, vilket den helige från djupens skulle ha som budskap – Elje lever i en värld där tiden stannat, en värld utan rörelse, ett ”glas-hav” (87), en tyst värld, en värld som är *vit*.

Hela min poäng är att Trotzigs texter kanske inte låter sig särskiljas på Bergils vis, de kan inte betraktas dualistiskt, som en ytlig berättelse som inom sig bär en ”egentlig innebörd”. Det finns en underlig dubbelhet i Eljes vision, ett både och där faderns dödande helighet och en annan, livgivande helighet förenas i en enda gestalt – och världen tycks just så tvekydig. Texternas ”budskap” låter sig inte översättas, budskapet består i den språkliga handlingen som sådan, i den ”revolt” som enligt Trotzig modernismen innebär. Och, det vill jag understryka, den medvetenheten finns också i Bergils

analys av detta ställe i *Sjukdomen*, när hon talar om att textstället liknar hymnen, och dess "karaktär av många rösters kollektiva bekännelse" (189). Trotzigs text är alltså i grundläggande mening polyfon: den särskiljer inte, den har inget enhetligt eller egentligt budskap, ingen sanning som på detta vis kan pekats ut: den låter olika röster tala.

Därför, menar jag, låter sig heller inte Trotzigs texter sammanfattas i ett budskap om "seende". Också seendet är, vill jag hävda, en tvetydig, ambivalent kategori hos Trotzig. Det märks exempelvis i den groteska bilden av könet i *Sjukdomen*: könet är ett öga, ibland seende, ibland blint seende, men alltid förbundet med makt och med en kraft som personerna inte rör på. Och just i det textställe jag diskuterat finns en seendets problematik inskriven: där står "ordets ögon", och här betonas hur Elje ser – men också hur han saknar röst, han har "stenläten" men inte ord. (118) Här skymtar ett centralt problemfält för läsningen av Trotzig, och jag skall försöka förtydliga det genom en kritik av Bergils läsning av "Stadens själ", den första "sagan" i samlingen *I Kejsarens tid* från 1975).

"Stadens själ" handlar om en man i en storstad, han arbetar som fotograf på porrklubb och som del av en allmän övervakning. Bergils tolkning ser då mannen och de måsflockar som virvlar genom stad och berättelse som "stadens själ". Hon betonar hur mannens ensamma liv i en högt belägen lägenhet är "självalt" (217), och hon menar att könet utgör det enda egentliga hotet mot isoleringen: det hotar med kontakt med det andra, det som egentligen skall övervakas. Bergil sätter så denna berättelse i kontakt med kabbalistisk mystik och med Bibeln. Det kabbalistiska kommer till uttryck när berättelsen benämner staden som "skalstaden", när den beskriver mannen som "skal". Bergil ansluter sig till Ragnar Ohlssons tolkning i en recension (*BLM* nr. 2, 1976), och menar att skalen är "de prefabricerade mönstren, det inhumana förtrycket, låstheten i det egna jaget". I denna betoning av skalet finns naturligtvis inbyggt en förväntan om att där finns någonting under skalet. I Bergils tolkning är detta underliggande "verkligheten": "sprickan är när verkligheten bryter igenom och blir sedd" (220). Men den första fråga som inställer sig är om skalet någonsin spricker i denna berättelse, och om det som visar sig är "verkligheten" i en mer genuin mening? Berättelsen betonar att denna värld är stadd "i sakta sprickbildning" (9) – men där står också: "Sålan såg man en livgivande spricka – sprickbildningen kännetecknades nästan enbart av mörkt tomt förfall." (8)

"Stadens själ" handlar om seende, men dess strategi för detta är snarast en *kritik* av blicken. Huvudpersonen är ju någon som ser, som ständigt iakttar, han är en "prisma-del av ett stort allskådande mot allas bästa och

det yttersta goda syftande öga: att stå i ett direkt närings- och andningssamband med det organ som mer än något annat symboliserade den allmänna säkerhetsviljan." (29) Poängen med mannens "isolering" som Bergil talar om är ju också att han bor så högt att han kan se utan att blicken hindras i sin rörelse. Detta seende öga har också måsarna, "avskrädesfågeln", som håller "uppsikt" över staden. Och där finns tornen, varifrån världen betraktas och bevakas.

Bergil menar att tornet och sprickan är "symboler", vilka kan ges en religiös tolkning. Men om de är symboler, för vad? Anger de inte snarare polerna i ett metaforiskt fält, inkluderande en sexuell kod, över vilket berättelsen spänns ut? Bergil tvingas också till sist till reträtt: "hos Trotzig möter vi ingen entydig symbolik" och "man kan knappast hävda att den /"Stadens själ"/ är inskriven i en specifikt kristen världsuppfattning." (229) Men borde inte denna insikt ha föranlett en annan tolkning? Frågan är också vad det betyder att den fågel som knacker på mannens ruta är en fiskmå, till skillnad från de andra måsarna i berättelsen, som är skratmåsar.

Ett sätt att komma längre kan vara att betona textens profana sammanhang: att den är litteratur. Som Bergil själv ser så skymtar i berättelsen Dostojevskijs "En löjlig människas dröm" – men Bergil gör mycket litet av detta, hon nöjer sig med en fotnot (not 56, s. 292). Den definition som Trotzig ger här i berättelsens första sats är, menar jag, nyckeln till berättelsen: "En löjlig människa är den som vill vara något han verkligen inte alls är." Detta återkommer gång på gång i texten: mannen "verkade utklädd" (7). Också den sexualitet som behärskar mannen ingår i detta förklädningstema, den är en "narr" (17). Förklädningstemat får sin mest drastiska tillspetsning hos de som arbetar på porrklubben, de som klyver sig själva i två jag: och till "dem själva" hör inte bara, som det står, "nervändar" utan också "historia", vilka är kategorier motsatta det jag som är en "roll" (34), till och med fiskmåsen som knacker på hos mannen bestäms som "dvärgen fågelnarren" (25)

Är då detta ett existentiellt eller religiöst tillstånd för världen? Texten säger mycket tydligt att det handlar om "Sken", ingenting är vad det synes vara, men också att det handlar om "en sådan historisk period av skenrörlighet" (20). Kan man då inte förstå detta så att det handlar just om ett *historiskt* fenomen och inte om en väsensbestämning av världen? Och att det under skenet och förklädnaden kanske inte finns något autentiskt, något genuint, att sprickan bara inrymmer "mörkt tomt förfall"?

En möjlighet att precisera denna "historiska period" vore att kalla den "moderniteten": berättelsen handlar ju om en man som faktiskt gjort den klassiska resan från land till stad, den handlar om individ och massa. Därför handlar den inte om en man som *valt* sin isolering utan

om en man som i en historisk period tvingas dit: det handlar om moderniteten som ”den fullkomliga betydelselösheten” (12). ”Stadens själ” har alltså en grund, inte i en existentiell bestämning av människans situation i världen, utan i en historisk bestämning av moderniteten som en maskin, där individer avhistoriseras och görs till en massa – och därmed också till objekt för blicken, för seendet.

Jag tror också att en ytterligare inplacering av sagan i ett litterärt sammanhang kan stärka en sådan profan lärsart. Så påminner mig denna text onekligen om Strindbergs 1600-talsnovell ”Tschandala”, en text som handlar om övervakning, om bevakning, och som i centrum har en man, en förvaltare, som är alltför elegant, alltför utklädd med sin påfågelsfjäder. Och Trotzig text påminner mig om Edgar Allan Poes ”The man of the crowd”, den man i massan som inte är stadens själ, men väl ”the genius of deep crime” – också den texten handlar om seendet, om blicken som penetrerar. Men också om att blicken inte kan se allt: mannen i och av massan kan inte förstås, ”er lasst sich nicht lesen”. Och framför allt påminner mig kanske ”stadens själ” om en författare som Trotzig själv har pekat ut som viktig för henne, nämligen Herman Hesse – mannen hos Trotzig är en sorts förvriden Harry Haller, en Stäppvarg, en hyresgäst i världen som uppsöker klubben med dess ”teater för förryckta”. Men Hesses berättelse har i så fall hos Trotzig antagit en dystopisk ton.

Jag vill med dessa texter inte ange källor för Trotzig, inte heller intertexter – utan snarare ange ett litterärt fält där hennes text hör hemma: där problematiseras blicken och det samhälle som ställer individ och massa mot varandra.

Frågan är då vad blicken förmår se i en värld som består i förklädnader, i en historielöshet som är en betydelselöshet?

I denna text om förklädnad finns ett enda ställe där blicken ges en möjligen positiv betydelse: ”Genom ögonens klarhet såg någon fram och försvann – snaran – fram ur *det egentliga minnet*. Och försvann. Här blev det farligt.” (37) Om inte *i* så i alla fall *genom* ögonen skymtar något annat, som ett *minne*. Men det intressanta är att denna glimt leder till att texten en enda gång betonar *rösten*: ”han hörde nu oväntat sin egen röst komma främmande ur halsen på honom”. Denna röst är alltså inte autentisk, utan tvärtom också den falsk i ”ett sliskigt skämtsamt tonfall”. Men rösten förutsätter närhet, han tar i henne, och de går till ett kafé. Han betraktar henne, men hon *talat*. Och med hennes röst följer stadens röst, en ”barngråt ur stolarna, väggarna, golvet – ja, ur hela staden faktiskt, hus och murar och torg och gator.” (38) Men rösten tystnar, blicken återfår hegemonin – och berättelsen löper vidare.

Skall då inte denna berättelse uppfattas som en sorts

kritik av blicken, av dess fascinatoriska bindning till sitt objekt, dess distans, dess övervakning?

Begreppet ”motbild” är grundläggande i Bergils avhandling, vi möter det ju redan i dess titel. Men vad menas med ”motbild”? Bergil utvecklar det i sin inledning, med hänvisning till Trotzigs definition i *Jaget och världen*: ”ifrågasättande av det givna”. Läser man Trotzig här ser man hur hon betonar det *kritiska* momentet hos konsten: den skall vara ”ifrågasättande” och ”preideologisk”. Bergil skriver att ”Konsten som sådan är alltså en motbild” (11f.), Trotzig betonar hårdare den *modernistiska* konsten och dess uppror mot de nerslitna orden. Men Bergil gör denna ”motbild” positiv, den består för henne inte bara i texternas böner och klagosånger, utan också ”i handlingar och händelser, i gestalter, i det som kunde bli till eller i de känslor som längtar efter att födas.” (12) I avhandlingens avslutning menar hon också att motbilden är ”den andliga verklighet” som bryter fram i texten och som står i motsats till ”det mörker som alltid dominerar på historiens plan.” Men är inte denna bild alltför dualistisk och dessutom svårt idealiserande? Trotzig betonar själv i *Jaget och världen* att ”motbilden” står i opposition inte till något ”tillvarons mörker”, utan till en samhällelig diskurs, till maktspråket.

Bergil talar i sin inledning om dessa texter som ”uppbyggliga” (11), utan att närmare klargöra vad uttrycket betyder. Jag ställer mig tveksam till det – jag uppfattar ”uppbyggelselitteratur” som en genre som Trotzig snarast utgör en ”motbild” till: är inte exempelvis *Sjukdomen* en ”motbild”, i så fall, till den uppbyggelselitteratur som Albin Ström högläser ur, domare Rutherfordts skrifter om Jehovas ordning? Inför denna tanke om Trotzigs texter som uppbyggliga vill jag gärna anföra ett ställe i *Jaget och världen* (s.41). Där citerar Birgitta Trotzig ett brev från Kafka till Oskar Pollak, från 1904. Det lyder: ”Om boken som vi läser inte väcker oss med ett knyt-nävsslag i skallen, varför läser vi då boken? För att den gör oss lyckliga, som du skriver? Herregud, lyckliga skulle vi väl kunna vara även om vi inte hade några böcker, och sådana böcker som gör oss lyckliga skulle vi väl till nöds kunna skriva själva. Men vi behöver böcker som verkar på oss som en katastrof, som gör oss mycket ont så som någons död, någon som vi höll kärare än oss själva – som om vi blev fördrivna ut i skogar, bort från alla människor, som ett självmord, en bok måste vara isynan för det tillfrusna havet inom oss.”

Det problematiska med en karaktäristik av Trotzigs författarskap som ”uppbyggligt” har också att göra med om man betraktar Trotzig som en ”symbolisk” eller ”metaforisk” författare. I sin avslutning betonar Bergil det metaforiska hos Trotzig, på andra ställen också. Men med större kraft görs Trotzig i *Mörkrets motbilder* till en symbolisk författare: här talas mycket om symboler,

Bergil beklagar när symboliken inte tycks entydig, Bergil talar om budskap, om uppbyggelse, och går ibland till symbollexikon för att förklara texten. I detta eftertryck på det symboliska ingår också betoningen av *seendet*. Trozigs verk skulle uttrycka någonting redan sett, och, förmodar jag, texten skulle vara en förmedling av detta. Men detta rimmar inte med en syn på Trozig som metaforisk: metaforen är ju knappast översättbar, den kan då inte omformas till ett budskap, och det metaforiska är ju textens uppfinning: dess exklusivitet. Däri, tror jag, ligger för Trozig dess karaktär av motbild: den är inte tidigare formulerad, den låter sig inte översättas – den är ett uppror (både mot samhälle och mot Gud). Därför är också Trozigs texter, med deras tillbakavisande av en alltför enkel hermeneutik, en utmaning för litteraturvetenskapen.

Sammanfattningsvis är jag alltså inte överens med Bergil i hennes övergripande syn på Trozigs texter, och jag menar att hennes sätt att läsa motsägs särskilt av författarskapets senare texter. Samtidigt finns det i Bergils avhandling en levande kärna. Inte bara med intresse, utan också med förtroende har jag följt hennes analyser i den dialog de upprättar mellan teologi och litteratur, mellan religion och litteratur. Litteraturvetenskapen kommer alltid att reducera litteratur och göra den översättlig. Men Christina Bergil visar också på att medan vi gör detta, så kan vi också träda in i texternas tilltal, diskutera dem, dialogisera dem. Då förändras inte bara texten, utan också vetenskapen och även teologin. Teologin hos Trozig – men kanske också hos Bergil? – blir och måste bli "fragmentarisk och personlig", som Bergil skriver (255). Det är en teologi som inte gäller Gud – Trozig är med Bergils ord "trogen den fallna världen." Det finns hos Trozig vad man kunde kalla en *språkets* teologi, som handlar om Ordet, eller som det står i *Ordgränser*: "ett språk, ett spår". Den rituella handling som svarar mot språket, som kanske egentligen bildar dess spår är *läsningen*. *Mörkets motbilder* visar på läsningen inte bara som en institutionaliserad handling inordnad i vetenskapens diskurs, utan också på läsningen som en aktivitet som sammanfattar vårt förhållande till världen: att läsa är att skriva sin motbild.

Ulf Olsson

Kristin Järvtad, *Att utvecklas till kvinna. Studier i den kvinnliga utvecklingsromanen i 1900-talets Sverige*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/Stehag 1996.

"I den klassiska bildningsromanen finner vi en hjälte som i sin ungdom bryter upp från hemmet och ger sig ut i världen. Under sin bildningsresa möter han åtminstone två olika kvinnogestalter, dels den sinnliga och

syndfulla, dels den kyska och upphöjda, men också ett antal andliga och intellektuella vägvisare. Efter sitt ungdomliga kringströvande väljer hjälten oftast att slå sig till ro, även om han fått en desillusionerad syn på tillvaron, och anpassar sig därmed till samhället." Med denna beskrivning av en väletablerad genre inleder Kristin Järvtad sin avhandling, framlagd vid Lunds Universitet i december 1996. Som exempel på den "klassiska bildningsromanen" nämner hon bl a Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre (1795–96), Stendahls Le Rouge et le Noir (1831), Dickens David Copperfield (1849–50) och Great Expectations (1860–61). Hon påpekar också: "Det finns en oöverskådlig mängd studier kring bildningsromanen och åsikterna går isär när det gäller att definiera genren".

Finns det också en kvinnlig variant av bildningsromanen? Med en kvinnlig protagonist i huvudrollen borde bildningsresan kunna se annorlunda ut. Åberopande Susan Fraimans studie *Unbecoming Women. British Women Writers and the Novel of Development* (New York 1993), påminner Järvtad om "de nedbrytande och begränsande faktorerna i den kvinnliga bildningen i ett samhälle som inte ger kvinnan samma frihet som mannen". Järvtad avgränsar emellertid sitt undersökningsområde till "1900-talets kvinnliga utvecklingsroman", vilken hon anser vara "helt outforskad i Sverige". Detta är inom parentes sagt en något onyanserad generalisering. I nyare avhandlingar har t ex Moa Martinsons Mia-trilogi och Agnes von Krusenstjernas romanserie Fröknarna von Pahlen analyserats i egenskap av kvinnliga utvecklingsromaner av resp. Ebba Witt-Brattström och mig, om också ordet utvecklingsroman inte direkt nämnts i avhandlingarnas rubriker. På svenska föreligger också en inträngande analys, utförd av amerikanskan Cheri Register, av Torä Dahls Gunborg-serie (1954–1966), den kanske mest ingående skildringen av en ung kvinnas utveckling från barn till vuxen i svensk litteratur (Register, C. Kvinnokamp och litteratur i Sverige, 1977, ej nämnd i litteraturförteckningen). Gunilla Domellöf behandlar Karin Boyes intressanta roman *Kris*, som beskriver en ung kvinnas inre bildningsresa, i sin avhandling om Karin Boye (I oss är en mångfald levande. Karin Boye som kritiker och prosa-modernist, 1986 – inte heller den nämnd i litteraturförteckningen).

Som sitt övergripande syfte anger Kristin Järvtad att vilja "lyfta fram en tidigare föga analyserad litteratur av kvinnliga författare" samt "diskutera den kvinnliga utvecklingsromanen som en specifik genre". Denna genre definieras sedan av Järvtad på följande sätt: "En allsidig belysning av en utveckling med ett psykologiskt perspektiv i botten". Som synes har KJ här undvikit beteckningen "bildningsroman" och väljer i stället att tala om "utvecklingsroman". Bildningsromanen utgår enligt re-