

Främmande fantasier
*Mediala spår i postmodern svensk
poesi*

Osvald Wiklander



UMEÅ UNIVERSITET

INNEHÅLL

Abstract	3
I. Inledning	5
<i>Syfte</i>	9
<i>Teori om mediala fantasier</i>	10
<i>Metod</i>	20
<i>Begreppsliga preciseringar</i>	26
<i>Avhandlingens disposition</i>	28
II. Från konstmagi till språkmagi – om synen på poesins sinnesrörande kraft i antiken respektive modernismen	31
<i>Från konstmagi till språkmagi</i>	38
<i>Språkmagin i Sverige</i>	44
<i>Modernistisk språkmagi: ett exempel</i>	49
<i>Uppkopplad mot världskrisen</i>	53
III. Den stora smutsiga fjärilen – främmande fantasier hos Tomas Tranströmer	59
<i>Johan Runius emblemdrömmar</i>	60
<i>Tranströmers drömteori</i>	63
<i>Minnenas fjärlissamlingar</i>	64
<i>Är det på riktigt, eller har jag drömt det?</i>	72
<i>Filmisk försoning</i>	79
IV. Mellan bländbilder och vardagsbilder – det distinkta och det kontinuerliga hos Göran Sonnevi	84
<i>Det televiserade kriget</i>	87
<i>Kants ocean</i>	90
<i>Mängdteorin som ontologi</i>	95
<i>Sonnevis matematik</i>	98
<i>Från en större oändlighet till en mindre</i>	102

<i>Ett födande kontinuum</i>	106
<i>Sonnevi vs. Tranströmer</i>	110
V. Ambivalenta avatarer – om identitetsförhandling i Kristina Lugns självframställningar	112
<i>Identitetskrisens tidevarv</i>	113
<i>Pastischen som konnotator</i>	116
<i>Avatariserade identiteter</i>	121
<i>Besjåla dockorna, döda dockorna</i>	127
VI. Den postmoderna allegorin – om allegoriska spänningsfält hos Ann Jäderlund och Åsa Maria Kraft	135
<i>Substituerande metaforer, interaktiva metaforer</i>	135
<i>Allegori vs. symbol</i>	137
<i>Som en gång varit äng (1988) som postmodern allegori</i>	140
<i>Diktaten (1999) som postmodern allegori</i>	148
<i>Förtingligade förnimmelserepertoarer</i>	153
VII. Coda – den postmoderna explosionen	157
Summary. Alien Fantasies: Media Traces in Postmodern Swedish Poetry	166
Tack	172
Referenser	173
<i>Bildkällor</i>	192

ABSTRACT

This dissertation examines the presence of images from media and popular culture in Swedish poetry from the latter half of the twentieth century. It investigates how the increasingly image- and affect-saturated culture of the 1960s through the 2000s reshaped poetic imagination and form, and how Swedish poets responded to these transformations in their work. This examination proceeds through analyses and interpretations of canonical Swedish poets from the period: Tomas Tranströmer, Göran Sonnevi, Kristina Lugn, Ann Jäderlund, and Åsa Maria Kraft.

Central to the dissertation is the concept of *alien fantasies*. This concept is used to designate a category of widely circulating, standardized media images that became commonplace in the collective imagination and a defining feature of the lifeworld of late twentieth-century Sweden, as the population grew increasingly connected through a shared media infrastructure. The study traces how these images introduced new existential tensions into contemporary experience by blurring distinctions between proximity and distance, self and other, individual and collective. It further examines how their circulation and pervasive presence in the media altered the conditions under which language could evoke imagination and affect in others.

The dissertation argues that alien fantasies, and the existential challenges associated with them, function as a key driving force in Swedish postmodern poetry on both thematic and rhetorical levels. Drawing on a combination of hermeneutic and historical-poetical analysis, the study shows how alien fantasies gave rise to a distinct postmodern experience marked by the intrusion of externally produced images into embodied subjectivity. It further demonstrates how the same fantasies enabled a new evocative mode of writing, traceable in postmodern rhetorical devices such as language magic, pastiche, virtual realism, and postmodern allegory.

Keywords: Swedish poetry, postmodern poetry, alien fantasies, media images, historical poetics, hermeneutics, neurohistory, language magic, pastiche, virtual realism, postmodern allegory, Tomas Tranströmer, Göran Sonnevi, Kristina Lugn, Ann Jäderlund, Åsa Maria Kraft.

I. INLEDNING

När jag blundar och föreställer mig en explosion ser jag en scen framför mig: en våldsamt detonation, följd av ett eldmoln som sväller i luften. Jag hör smällen, ljuden av krossat glas, tung metall som böjs och bilar som slår runt och dunsar ner i marken. Jag vet exakt hur explosionen ser ut, precis hur den låter. Ändå har jag aldrig upplevt någon ”verklig” explosion, aldrig ens befunnit mig i närheten av någon. Det där minnet som jag så enkelt kan frammana inom mig – det är som om det egentligen inte är ”mitt”. Scenen kommer inte från mitt eget liv, utan från alla filmer, fotografier, teckningar och animationer som genom åren passerat framför mina ögon. Det är explosionerna från planen som flyger in i World Trade Center, de amerikanska bomberna som släpps över ett nattligt Bagdad, specialeffekterna i *Die Hard* och *Lethal Weapon* och de datoranimerade, CGI-tunga varianterna i *Matrix* och *Star Wars*. Det är de lågupplösta detonationerna i *first-person shooter*-spelen, virala CCTV-filmer på gamla byggnader och dammar som sprängs under jättelika rivningsprojekt, helikoptrar som kraschar på landningsbanor, dynamitstavar som sprängs i tecknade serier och reklamfilmsexplosioner där produkter och låga priser exploderar fram på skärmarna.

När jag läser ordet explosion – när jag läser det i en dikt – dras något av alla de mediala explosionerna upp i mitt huvud. En bild framträder, framkallad ur ingenting, utan att jag har någon riktig kontroll över den. En rad – *himlen exploderade av ljus* – förstår jag genom att explosionerna jag sett återuppväcks inom mig. Bilden är där, i ögonblicket känns den sann. Samtidigt inser jag att den måste vara villkorad av just mitt liv sådant jag levat det, av den värld där jag skapat mina minnen. Ett annat liv, säg i en historiskt avlägsen verklighet före mobil-, tv-skärmarnas och biodukarnas era, och det ögonblicket hade sett annorlunda ut.

Man behöver inte gå särskilt långt tillbaka i tiden för att föreställa sig skillnaderna. Det räcker med att tänka sig att året i stället var 1850 och att alla de där hyperverkliga explosionerna – från tv, mobiler och fotografier – inte fanns. Ett liv långt bort från alla verkliga detonationer, långt bort från gruvindustrin, dammbyggen och slagfältens kanonader. Det fanns teckningar från militärskildrare, silhuetliknande skillingtryck i illustrerade tidskrifter,

pyrotekniska effekter under illusionisters föreställningar och romantiska tavlor av vulkaner med häftiga utbrott, upproriskt eldröda himlar. Men för de flesta var explosioner något man bara hört talas om, saker man fått återberättade för sig eller läst om i tidningarna: förödande gruvolyckor, granater som sprängts, människor som klivit på minor och misslyckade kemiska experiment som fått hela fabriksflyglar att detonera i luften. Men det där bolmande eldmolnet som långsamt letar sig upp i luften, skildrat med tv-skärmarnas flimmer, det hade människor aldrig sett.

Jag tänker att jag läser raden igen – *himlen exploderade av ljus* – men att allt jag sett i stället varit de där ofullständiga återgivningarna, de svagare bilderna. Vad skulle de orden då *vara* för mig när jag läste dem? Hur skulle de te sig och kännas? Begripliga, kanske, men ändå annorlunda, mindre visuella, mindre suggestiva, med en lägre grad av sinnlig närvaro. Kanske till och med mindre ”poetiska”?

*

I den här avhandlingen följer jag spåren av sådana bilder från media och populärkultur i svensk poesi under andra halvan av 1900-talet. Jag försöker förstå vad deras alltmer framträdande plats i den levda verkligheten innebar för poesin: för poeters förmåga att väcka fantasier till liv hos läsare, och för de föreställningar om jaget, rummet och tiden som uttrycks i deras dikter. Jag undersöker också hur dessa bilders centrala position i den kollektiva fantasin möjliggjordes av en medial infrastruktur som i allt högre grad kommit att koppla samman enskilda människors erfarenheter och sinnen.

Explosionen är ett exempel på vad jag i avhandlingen kallar en *främmande fantasi*, en standardiserad och brett cirkulerande bild som trängt in i människors föreställningsvärld via medierna. I avhandlingen argumenterar jag för att dessa fantasier – och de utmaningar de ställde författare inför – utgjorde en central drivkraft i den svenska poesin under den postmoderna perioden. Ordet ”främmande” är avsett att markera hur de upplevdes för många av den första generationens postmoderna författare, som bilder komna någon annanstans ifrån, som en sorts inkräktare i jaget, utan motsvarighet i den analoga, kroppsliga erfarenheten av ting. I många fall sågs de av författarna som ett påtvingat upplevelseinnehåll som kontaminerat deras *fantasia* – det förment rena rummet av inbillningar och drömmar inom oss som Aristoteles en gång pekade ut som en medlande instans mellan tänkande och förnimmande, och som romantikerna upphöjde till den poetiska skapandekraftens centrala princip.¹

¹ Aristoteles, *Om själen*, övers. J. Gabrielsson, Björck & Börjesson, Stockholm, 1925, III:3.

De postmoderna decennier som står i centrum för denna studie präglas av hastiga mediala framsteg, globalisering och ett tilltagande informationsöverflöd. Det är en period där mängden intryck av världar långt borta – via tidningar, tv och film – successivt omstöper känslan av den värld som ligger för den enskilda människans fötter och skapar en ny bakgrund till hennes sinnliga liv.² Det levda rummet utvidgas och krymper på samma gång.³ Det utvidgas av bilder av andra verkligheter som bryter sig in i det privata livets hägn: månlandningar, presidentmord och Vietnamkrig, massvält och politiska omvälvningar på andra sidan jorden, berömda människors ansikten och röster.⁴ Rummet krymper samtidigt genom att denna frånvarande verklighet kommit närmare sinnena. Man kan sätta fingerspetsarna mot tv-rutan och känna vibrationerna, pinna upp affischer på sovrumsväggarna och hänga avlägsna världars stilar över sin egen kropp. Dessa främmande inslag blir på det sättet en oupplöslig del av den värld som den egna kroppen bebor. Väggarna kan endast skenbart hålla de yttre världarna ute, varje natt slinker omvärlden in genom tidningsinkasten och genom knastret i radion. Närheten tycks strukturell, den går inte att undfly, teknologierna instiftar den: postlådan, radion, telefonjacken i väggen, telefonsvararen, tv:n i vardagsrummet och antennen på taket.⁵ Andras åsikter, värden och livsstilar tränger sig på, inställer sig ofrånkomligt i den enskilda människans närhet. Jaget tvingas till socialt deltagande i en gemensam sfär av påstådda angelägenheter, andras röster, andras platser, andra tidsuppfattningar.⁶ Traditionellt socialt segmenterade verkligheter kollapsar in i en gemensam, generisk upplevelsevärld, där det lokala försvinner under det globalas tyngd, och där kroppens tid kopplas upp mot världsklockan.⁷

Jag menar att dessa främmande fantasiers närvaro i livsvärlden utgör ett centralt tematiskt problem i denna periods poesi. Vad innebar dessa transformationer för känslan av jaget, för den enskilda människans identitet i relation till andra? Hur påverkades uppfattningen av världen, tiden och rummet – platser långt borta såväl som de egna? Jag kommer att kalla denna aspekt för *postmodern erfarenhet* i avhandlingen och peka på att de författare jag studerar svarar på den i sina dikter. Det rör sig om en erfarenhet där författare finner sig själva befolkade av främmande fantasier, och betraktar dem som ett existentiellt problem som

² Jfr Joshua Meyrowitz som formulerar det som att medierna omstöper den "situationella geografin i det sociala livet" i grunden, *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, New York, 1985, s. 6. Kenneth J. Gergen beskriver medierna som "technologies of social saturation" som mättar erfarenhetsvärlden med nya lager av upplevelse. Kenneth J. Gergen, *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*, Basic Books, New York, 1991, s. 49.

³ Jfr David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Malden, 1990, s. vii.

⁴ Jfr Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge, 1991, s. 4 f.

⁵ Dessa teknologier instiftar ett "befolkande av självet", skriver Gergen, s. 69.

⁶ Jfr *ibid.*, s. 6.

⁷ Rörande världsklockan, jfr Giddens, s. 17 ff.

hotar jagets integritet och betydelse. Det är en insikt om att dessa bilder huserar "i mig" utan att egentligen vara "mina", att de föreställer en värld som inte är min, som jag ändå tvingas leva i intim relation till. Detta avkräver författarna ett svar i diktens form, som söker överbrygga avståndet mellan det egna livet och de andras, häret och däret, och därmed försona verklighetens upplevda nivåskillnader.

Detta tema är på intet sätt nytt i det sena 1900-talets litteraturhistoria, utan har i olika former teoretiserats i anslutning till periodens konstnärliga uttryck. Tanken om jaget som bemängt med externt innehåll *a priori*, och att den enskilda människans förmenta autonomi hela tiden punkteras av insikten om att någonting har kontaminerat henne, löper som en huvudlinje genom det sena 1900-talets teoretiska strömningar: den lingvistiska vändningen, kritiken av det autonoma subjektet, poststrukturalistisk psykoanalys och dekonstruktionen – ofta sammanfattat under slogans som *subjektets död* och *det belägrade självet*.⁸ Det är teman som den akademiska litteraturkritiken ofta brukar finna allegoriserade i postmoderna konstuttryck: via ihåliga jagfigurer, stil- och genreblandningar, distanserad ironi och pastisch, en självreflexiv oläsbarhet eller ytlighet i uttrycket. Ovanligare tycks däremot ett perspektiv där närvaron av det främmande betraktas som en påfrestning utövad på det skrivande jaget självt, som diktens uppgift blir att adressera, hantera och – i sista hand – lösa.

Fantasiernas närvaro märks samtidigt inte bara tematiskt. Jag argumenterar för att de också förändrar förutsättningarna för det poetiska språkets retorik. De ändrar villkoren för vad människorna i den gemenskap som poesin vänder sig till överhuvudtaget *kan* föreställa sig, och påverkar därmed de historiska förutsättningarna för den så kallade poetiska "bilden" såsom den väcks till liv inom oss när vi läser dikt. Jag argumenterar för att många av de typiskt postmoderna formspråken i poesin kan läsas som villkorade av dessa fantasiers ökade närvaro och historiskt unika räckvidd i samhället. Dessa förändringar märks i form av ett successivt skifte i den svenska poesihistorien mot ett mer *triggande, aktiverande* och *uppväckande* bruk av språket än ett *illusionskonstruerande, målande* och *beskrivande* dito. Poeter behöver inte längre behärska hela den klassiska retorikens repertoar av grepp – figurer, troper, koncentration, komposition, visdom, rytmik och musikalitet – för att skapa den där "magiska" sinnliga verkan på läsarna som redan de antika grekerna såg som det hantverksskickliga talkonstens särskilda förmåga. Det räcker med ett slags signalbruk av språket för att aktivera fantasikomplex som läsaren redan bär på. Jag kallar denna aspekt för *postmodernt skrivsätt*.

⁸ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991, s. 68. Gergen, s. 1.

Den infrastrukturella bakgrunden till de främmande fantasierna är på så vis en brett uppkopplad befolkning, som i allt högre grad lever sina liv i anslutning till detta nya homogena skikt av verkligheten – ”populärkulturen” – förstått i ordets allra bredaste och mest bokstavliga bemärkelse. Det rör sig om ett flöde av generiskt upplevelseinnehåll som vänder sig till gemenskapen som helhet, och som i kraft av mediernas utbredning fått en historiskt unik räckvidd i samhället. Denna ”populära” kultur skär genom samhällets sociala grupperingar, likgiltig inför yrke och kön, geografi och ålder, religion och politiska övertygelser. Lika historiskt unik är denna ersättningsverklighets sinnliga äkthetskaraktär.⁹ Den är i allt högre grad visuellt baserad, har bättre upplösning och tilltalar människor med högre sinnlig suggestivitet, och kan därför bättre än någonsin tidigare simulera verkliga liv och platser inför den erfara kroppen.¹⁰ Det är bättre ljud- och bildupptagning, bättre skärmar, fler *frames per second*, mer närvarokänsla. Med Anna Kornbluhs ord kunde man säga att kulturuttrycken i högre grad närmat sig den ”omedelbarhetens” stil som hon menar dominerar flera plan av den samtida kulturen.¹¹ Som sådan, som ännu mer här-och-nu, får den allt större bäring på den kollektiva fantasin.

SYFTE

Syftet med studien är att kasta nytt ljus över centrala stilistiska och tematiska drag i den postmoderna svenska poesin mot bakgrund av de främmande fantasiernas problematik. Jag försöker visa hur de utgör både ett centralt tema och ett centralt historiskt-retoriskt villkor för de författare jag studerar: Tomas Tranströmer, Göran Sonnevi, Kristina Lugn, Ann Jäderlund och Åsa Maria Kraft.

De främmande fantasierna är på det viset både någonting som poeterna skriver *om*, och någonting de skriver *med*. *Om*, i bemärkelsen att motsättningarna förenade med den postmoderna erfarenheten upptar poeterna reflexivt. Författarna resonerar i diktens form om hur de främmande fantasierna blivit alltmer dominerande i livet och tänkandet. De försöker sondera situationens implikationer, inte sällan genom att vända blicken inåt med en sorts rannsaking av det inre livets pålitlighet och ursprung. De skriver också *med* fantasierna i bemärkelsen att fantasiernas förekomst och spridning i gemenskapen utgör en

⁹ Dess ”near-verisimilitude” med James Der Derians ord, ”Virtuous War/Virtual Theory” i *International Affairs*, vol. 76, nr 4, 2000, s. 772.

¹⁰ Jfr den svenska tv-utredningen 1954, där utredarna konstaterar tv:ns starka ”suggestionsförmåga” som en av de stora utmaningarna och möjligheterna med mediet. *Televisionen i Sverige: Televisionsutredningens betänkande*, Statens offentliga utredningar, 1954:32, Stockholm, s. 51.

¹¹ Anna Kornbluh, *Immediacy: or, The Style of Too-Late Capitalism*, Verso, London, 2023, s. 5. Jfr Jay David Bolter och Richard Grusins likartade beskrivningar av omedelbarhetseffekter i samtida kultur, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press Paperback Edition, Cambridge, Mass., 2000, s. 20 ff.

förutsättning för den retorik med vilken poeterna söker skapa sinnesrörelse med orden.

Utöver de rent litteraturhistoriska dimensionerna intresserar jag mig också för de förändringar i gemenskapens sammansättning och receptivitet som kommit till stånd genom individernas uppkoppling mot en gemensam medial infrastruktur. Jag menar att poesin, och i synnerhet formella och tematiska historiska förändringar i genren, också kan ge empiriskt stöd för mer allmänna kulturhistoriska teorier om att livet i den globala kapitalismen lett till en ökad homogenisering och segmentering av människors sinnesupplevelse.

Avsikten med studien är därmed såväl litteratur- som kulturhistorisk. Avhandlingen syftar till att bidra både till förståelsen av enskilda författarskap under perioden – att bidra till Tranströmerforskningen, exempelvis – såväl som till en större kulturhistorisk diskussion om mediernas inflytande på samhället under 1900-talets andra del.¹² Jag har valt författare och litterära formspråk som jag menar utgör både goda och särpräglade (och i vissa fall något oväntade) exempel på hur detta tillstånd tas upp till förhandling i dikterna, och som belyser olika sidor av problematiken. I hermeneutiskt orienterade kapitel visar jag hur de författarskap jag studerar visserligen alla kan återföras på den postmoderna erfarenhetens utmaningar, men att de gör det på olika vis. Detsamma gäller för mina resonemang och exempel på postmoderna skrivsätt, som även de belyser olika facetter av den samhälleliga gemenskapens historiska transformationer.¹³

För att ge en historisk och teoretisk bakgrund till mina resonemang, och för att närmare precisera studiens centrala begrepp *främmande fantasier*, är det på sin plats att först försöka säga någonting om hur de mediala fantasierna hanterats i tidigare kulturhistoriska studier. I avsaknad av gedigen behandling i den litteraturvetenskapliga traditionen vänder jag mig nedan till kritisk teori, subjektiveringsteori, kognitions- och neurovetenskap, i syfte att försöka utarbeta den modell för de främmande fantasierna som jag använder i avhandlingen.

TEORI OM MEDIALA FANTASIER

I den tidiga kritiska teorin betraktades mediernas bilder som del av ett större system av förströelse och massdistraktion som störde arbetande människors sinnliga tillgång till deras faktiska omständighet. Den moderna kulturindustrin utgör ett "kretslopp av manipulation", skriver Theodor Adorno och Max Horkheimer i *Upplysningens dialektik* (1947), ett systematiskt "massbedrägeri"

¹² Tidigare litteraturvetenskaplig forskning om de studerade författarna kommer att involveras och diskuteras löpande i kapitlen.

¹³ Undersökningen hade till sin övergripande form förmodligen kunnat göras med andra poeter från samma period, inte bara från Sverige utan också från jämförbara länder, men då med delvis annorlunda resultat i fråga om de enskilda läsningarnas utformning.

skapat i förlängningen av arbetets mekaniska processer för att legitimera desamma.¹⁴ Dess enkla njutningar – Hollywoodfilm och populärmusik, veckopress och revyer – ger en bedräglig respit från den fysiska tillvaron, för att man ska orka med och fortsätta arbeta nästa dag.¹⁵ Guy Debord talar om en stimulerande ”pseudovärld”, ett allomfattande ”skådespel”, som sänkt sig över verkligheten för att desarmera motståndets krafter.¹⁶ ”Allt som tidigare upplevdes direkt har fjärmats till en återgivning”, heter det i *Skådespelssamhällets* (1967) första rader.¹⁷ Underhållningen suger upp ilska och frustration, smärta och glädje, och fungerar därmed som emotionella attrapper som drar till sig uppror och kamp i syfte att leda undan det revolutionära våldet från maktens egentliga lokus. Mediebilderna förstås på det viset som en del av det ideologiska maskineri som, med Louis Althusserns definition, tillhandahåller människor imaginära medel att varsebli sina reella existensvillkor.¹⁸ Synen återkommer även i mer samtida ideologikritik.¹⁹ De ideologiska fantasierna hjälper till att organisera den upplevda verkligheten, lyder tanken, och gör den därmed både mer uthärdlig och fjärmad på samma gång.²⁰ Revolutionärens uppgift blir att avtäcka hur denna organisering gått till, och på det sättet avslöja ideologins sociala sanningssinnehall.²¹

Senare postmarxistisk teori – som hos Cornelius Castoriadis, Jean Baudrillard och Vilém Flusser – vänder sig mot och modifierar aspekter av den klassiska modellen. Idén om att alla imaginära skapelser i mänskliga gemenskaper skulle kunna återföras på en ekonomisk infrastruktur som de har till syfte att dölja, och att de mediebilder som drar till sig människors uppmärksamhet på det viset alltid skulle ha en *egentlig* bakomliggande betydelse, framstår i Castoriadis ögon som

¹⁴ Theodor W. Adorno och Max Horkheimer, *Upplysningens dialektik: Filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman och Carl-Henning Wijkmark, 3:e uppl., Daidalos, Göteborg, 2012 [1944], s. 138.

¹⁵ ”Underhållning efterfrågas av den som vill dra sig undan den mekaniserade arbetsprocessen för att sedan på nytt orka med den”, skriver Adorno och Horkheimer, *Ibid.*, s. 154.

¹⁶ Guy Debord, *Skådespelssamhället*, övers. Bengt Ericson, Daidalos, Göteborg, 2002 [1967], s. 21.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ ”Ideologin är en ’avbildning’ av det imaginära förhållandet mellan individerna och deras reella existensbetingelser”, heter det i Louis Althusserns ”Ideologi och ideologiska statsapparater (Noter för en undersökning)”, övers. Ewa Rappe och Gunnar Sandin, i *Filosofi från proletär klasståndpunkt*, red. Göran Therborn, Cavefors, Lund, 1976, s. 135.

¹⁹ Jfr Slavoj Žižek som skriver att ideologin till sin grund är ”en fantasikonstruktion som fungerar som stöd för vår verklighet, en fantasi som strukturerar våra faktiska sociala relationer och därigenom maskerar en oacceptabel, real och omöjlig kärna”. *Ideologins sublimes objekt*, övers. Lars Nylander, Eskaton, Malmö, 2020 [1989], s. 99.

²⁰ En inställning som liknar Debords märks också hos amerikanska sociologiska studier från samma tid, exempelvis George Gerbners kommunikationsmodell om hur TV ”kultiverar” fram kontrollerade mytologier av yttre händelser, som återverkar på människors sätt att förhålla sig till sina fysiska omgivningar. Dessa mytologier ”makes people perceive as real and normal and right that which fits the established social order”. George Gerbner och Larry Gross. ”Living with Television: The Violence Profile” i *Journal of Communication*, vol. 26, nr 2, 1976, s. 364.

²¹ Om ideologins ”sanning”, se Theodor W. Adorno, *History and Freedom: Lectures 1964–1965*, övers. Rodney Livingstone, red. Rolf Tiedemann, Polity Press, Cambridge, 2006, s. 118.

suspekt. Modellen tycks för "funktionell", skriver han, närmast konspiratorisk.²² Baudrillard går ännu längre. Kanske har det någon gång funnits en skylande funktion hos kulturindustrins alster, kanske syftade de radiosända boxningsmatcherna och fotbollsläktarnas liturgiska aggressionsutlevelser en gång i tiden till att ta udden av strejkhoten – men i den postmoderna eran har denna funktion i så fall helt gått förlorad.

Den samtida kulturen präglas snarare av en sorts referensförlust.²³ Baudrillard formulerar det som att det inte längre finns någon dold avsikt *bakom* bilderna. Ingenting gömmer sig på andra sidan substitutprodukterna på varuhusens hyllor, bakom nöjesparkernas tomt blinkande ljus, reality-tv:ns fabricerade dramatik, alla syntetiska glassar och lemonader, skådespelarpresidenternas signalpolitik. Kulturindustrin har förvandlats till ett nytt skikt av verklighet som Baudrillard kallar "hyperverkligt".²⁴ Med det avser han en stimulerande låtsasvärld av referenslösa kopior, "simulakra", som kropparna kopplar upp sig mot medan den verkliga världen står och samlar damm i bakgrunden.²⁵ Vilém Flusser tecknar en liknande bild av livet som uppkopplat mot vad han kallar ett universum av "tekniska bilder", instiftat av fotografiernas, filmernas och tv-skärmarnas alltmer dominanta position under det sena 1900-talet.²⁶ Inte heller Flussers bilder har täckning eller motsvarighet bland fenomenen i den fysiska verkligheten, utan adderar i stället lager på lager av "pure information" till tillvaron, rena fantasier utan förlagor.²⁷ Människor blir detta nya verklighetsskiktets passiva mottagare, fjättrade vid en teknologisk infrastruktur som ingen kan överblicka eller kontrollera.

Den modellen leder – i både Baudrillards och Flussers fall – till en mer nihilistisk social ontologi än de marxistiska föregångarna, utan någon dold suverän makt i kulisserna. Actionfilmerna vill inte förbereda arbetarens kropp inför nästa dags slit, bara få in pengar för att spela in nästa film. Klädstilarna vill inte instifta några illusoriska skillnader mellan människokroppar och medverka till en bedräglig *division of labour*, utan bara spridas till fler kroppar. De hyperverkliga respektive de tekniska bilderna "tjänar" inte någon annan än sin egen process i det

²² Cornelius Castoriadis, *The Imaginary Institution of Society*, övers. Kathleen Blamey, Polity, Cambridge, 1987 [1975], s. 115 f. Jfr också Kathleen Lennon, *Imagination and the Imaginary*, Routledge, Abingdon, Oxon, 2015, s. 75–83.

²³ En "liquidation of all referentials" skriver Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, övers. Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994 [1981], s. 2.

²⁴ *Ibid.*, s. 1.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Vilém Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, övers. Nancy Ann Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011 [1985].

²⁷ *Ibid.*, s. 47. Thomas Karlsohn förtydligar i sin bok om mediefilosofen: "En teknisk bild avbildar eller förklarar alltså inte världen såsom tidigare mediala förmedlingar gjort. Den utgör i stället ett utkast för hur världen skulle kunna vara, en hypotetisk synopsis som alstrar mening ur det ytterst sett meningslösa tomma och absurda", *Passage mellan medier: Vilém Flusser, datorn och skriften*, Folkuniversitetets akademiska press, Göteborg, 2006, s. 146.

överskådliga decentraliserade system som är världsmarknadens och den teknologiska infrastrukturens virrvarr av uppmärksamhets- och pengaflöden.²⁸ "Power is in essence no longer present", skriver Baudrillard lakoniskt, "except to conceal that there is no more power".²⁹

På flera avgörande punkter sammanfaller emellertid Debords, Adorno och Horkheimers och efterföljarnas utgångspunkter. De ideologiska, tekniska respektive hyperverkliga bilderna förstås alltså som just *bilder* av världen, i bemärkelsen *sätt på vilket något annat framträder*. Dessa bilder har ingen egen massa, utan existerar som rena framträdelseformer.³⁰ Tv-skärmen sänder ut en generisk *bild* av Vietnamkriget, till exempel, väsensskild från Vietnamkriget i sig, som är reellt med utsträckning och fysisk existens. Enligt den klassiska ideologikritiken kan Vietnambilderna som människor nås av i varierande grad korrespondera mot verkliga förhållanden. Bilden kan vara förljugen, förskönande, förledande och så vidare, och det är i kraft av denna förvrängning som den har verkan på faktiska kroppar. I Baudrillards och Flussers nytolkning av modellen subtraherar man bildens referens. Det hyperverkliga tecknet blir tomt, en bild av ingenting, men det lyckas ändå stimulera kropparna med en sorts illusoriska retningar.

Grenar av samtida kulturkritik har pekat på begränsningar – och paradoxer – med den semiotiska begreppsapparat som ligger till grund för denna modell. I stället förordar man ett perspektiv där dessa "bilder" förstås som direkt fysiskt operativa, i termer av intensitet, affekter och krafter som sprids i gemenskapens sociala infrastruktur. "Bilden", inte som en hänvisning, utan som något som vidrör människors kroppar fysiskt, ändrar deras fysiska tillstånd med konstfärdiga medel. Det finns en allt starkare känsla inom media-, litteratur- och konstteori, skriver Brian Massumi i sin klassiker i genren, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (2002), att affekter tycks alltmer centrala för att förstå vår bild- och informationstunga senkapitalistiska kultur. Samtidigt, menar han, tycks det råda brist på passande kulturteoretisk vokabulär för att

²⁸ Flusser skriver att: "It appears that no one and nothing lies at the center of contemporary society: senders are nothing but those dimensionless points from which the media bundles stream. For cultural criticism, this is an unpleasant discovery. When you're criticizing culture to change it, you want to be fighting something solid (e.g., dark men behind the scenes or grey eminences with evil intentions that can be exposed). If you start to expose contemporary society, however, you realize that there is nothing and no one to fight.", Flusser, s. 69.

²⁹ Baudrillard, s. 26.

³⁰ De befinner sig i en "hyperspace without atmosphere", skriver Baudrillard, s. 2. Castoriadis följer också den linjen. Han skriver att: "And here we find what seems to us to be the *specific* feature, and the most profound one, belonging to the modern imaginary, full of consequences but also full of promises. This imaginary has *no flesh of its own*, it borrows its substance from something else, it is the investment of phantasy, the ascription of value, the autonomization of elements that in themselves do not stem from the imaginary: the limited rationality of the understanding and the symbolic", Castoriadis, s. 159.

beskriva dem.³¹ Han lägger skulden på just det semiotiska paradigmets ”symboliska” logik – uppdelningen mellan uttryck och mening – som varit så dominerande i kulturteorin sedan 1960-talet, och som, enligt honom, inte förmår innefatta mer förkroppsligade affektiva dimensioner.³² Tiziana Terranova påstår något liknande i direkt dialog med Baudrillard. Det politiskt väsentliga med kulturindustrins ”bilder”, skriver hon i *Network Culture: Politics for the Information Age* (2004), är i slutändan alltid de krafter de paketerar, effekterna som de cirkulerar, inte så mycket i vilken mån de förvränger perspektivet på en refererad värld eller inte.³³

En forskare som närmat sig problemet från ett annat håll är historikern Daniel Lord Smail, som i *On Deep History and the Brain* (2008) tämligen oproblematiskt sorterar in tv, film och romaner med andra mer uppenbart sinnesrörande kulturella teknologier i människans historia, som kaffe, alkohol och droger. Enligt Smail kan de alla ses som *psykotropiska mekanismer* (*psyche*, ”själ” och *tropos*, ”vändning”), en samlingsterm som han använder för yttre teknologier med kapaciteten att temporärt ändra brukarens sinnestillstånd. Smail definierar de psykotropiska mekanismerna som ”mood-altering practices, behaviors, and institutions generated by human culture.”³⁴

Det som är mer och mer hyperverklighet i Baudrillards modell skulle hos Smail snarare beskrivas som *mer och bättre psykotropi*. Den syntetiska citronsaften är inte en cirkulerande kopia av en citron, utan en fysisk teknologi med *bättre och billigare kapacitet* att vidröra kroppars sinnen än den ”gamla” teknologin – det vill säga, citronen själv – förmådde. Smail tecknar bilden av de postmoderna årtiondena som en alltmer psykotropibesatt kultur, en som tycks alltmer inrättad för att skapa mer njutning, spänning och stimulans, mer dopamin, oxytocin, serotonin och endorfiner i gemenskapernas kroppar.³⁵ Andra historiker har instämt i den bilden, vissa i ännu mer explicita ordalag. David T. Courtwright har exempelvis talat om en *limbisk kapitalism*, där kulturens varor cirkulerar i gemenskapen som en sorts massnjutningar.³⁶ Explosionen vevas i tv-apparaterna

³¹ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham & London, 2002, s. 27.

³² *Ibid.*, s. 26 f.

³³ Terranova skriver: ”What is important of an image, in fact, is not simply what it indexes – that is, to what social and cultural processes and significations it refers. What seems to matter is the kind of affect that it packs, the movements that it receives, inhibits and/or transmits.”, Tiziana Terranova, *Network Culture: Politics for The Information Age*, Pluto Press, London, 2004, s. 142.

³⁴ Daniel Lord Smail, *On Deep History and the Brain*, University of California Press, Berkeley, California, 2008, s. 161.

³⁵ Smail, s. 163.

³⁶ Courtwright skriver: ”Limbic capitalism refers to a technologically advanced but socially regressive business system in which global industries, often with the help of complicit governments and criminal organizations, encourage excessive consumption and addiction. They do so by targeting the limbic system, the part of the brain responsible for feeling and for quick reaction, as distinct from dispassionate thinking.” David T. Courtwright, *The Age of Addiction: How Bad Habits Became Big*

världen över som ett sätt att kittla sinnena och ingjuta mänskliga kroppar med behagligt stimulerande känslor.

Psykotroperna är dock inte bara tomma konsumtionsobjekt för Smail, utan de lämnar också konkreta spår i de kroppar som interagerar med dem. Han beskriver hur vi stämmer vår förmåga till sinnesrörelser plastiskt efter de yttre fenomen som framkallat dem i oss. Som sådana måste sinnesrörelsernas grunddrag förstås som evolutionärt definierade. De har djuphistoriskt ursprung och finns i alla människokroppar (såväl som hos många djur): ilska, avsmak, förväntan, rädsla, upprymdhet.³⁷ Vi ärver dem som emotionella grundkoordinater, kopplade till distinkta mönster av neural aktivering med medföljande utsöndring av neurotransmittorer. Man kan i dag läsa dem som någorlunda typiska signaturer av elektrokemiska kaskader i hjärnan med en funktionell magnetkamera. Att dessa grunddrag i sinnesupplevelsen (Smail refererar här till teorier om så kallade *basic emotions*) stäms mot kulturens psykotropiska mekanismer bygger neurologiskt på synaptisk plasticitet, ett fenomen som beskriver hur hjärnan rent anatomiskt formar vanemönster inför världens påfrestningar mot kroppen, så att de med tiden ges till subjekten med fenomenologisk transparens.³⁸ På det viset skapar olika kulturer och tiders inbäddning av ”sina” psykotroper olika *neurohistoriska* subjekt, i Smails modell.³⁹

Smail använder visserligen inte termen subjekt eller subjektivering, men ligger ändå nära det klassiskt foucauldianska perspektivet. Ett subjekt markerar i den franska traditionen ett historiskt-kulturellt specifikt sätt att tänka, känna och tala

Business, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2019, s. 6. Jfr också Anna Lembke, *Dopamine Nation: Finding Balance in the Age of Indulgence*, Headline, London, 2021.

³⁷ För skillnaden mellan historia och djuphistoria, se Smail, *On Deep History and the Brain*, s. 1–11. För Smails resonemang kring det djuphistoriska ursprunget hos dessa emotionella grundkoordinater, se *ibid.*, s. 113.

³⁸ Fenomenet synaptisk plasticitet beskriver hur de neurala nätverksstrukturer på basis av vilka en sinnesupplevelse utspelar sig i hjärnan och kroppen rent fysiskt kan förändras, förstärkas, kopplas ihop och kopplas isär, på basis av samma erfarenhet, enligt sloganen ”neurons that fire together, wire together”. Upplevelsen vid tidpunkt t kan därför förändra själva villkoren för möjlig sinnlig upplevelse vid nästa tidpunkt, $t + 1$, som i sin tur ändrar förutsättningarna för samma upplevelse vid $t + 2$. Det är i dag legio inom neurovetenskapen att tänka det anatomiska fenomenet som den materiella förutsättningen för all form av inläring och minne, samt som en bakgrund till all form av meningsfull erfarenhet. Se t.ex. Joseph LeDoux, *The Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are*, Penguin Books, New York, 2002, s. 134–174. Bruce Wexler, *Brain and Culture: Neurobiology, Ideology, and Social Change*, MIT Press, Cambridge, 2008, s. 39. Jerome Feldman, *From Molecule to Metaphor*, MIT Press, Cambridge, 2006, s. 72 ff. Catherine Malabou, *Vad ska vi göra med vår hjärna*, övers. Oskar Söderlind, TankeKraft Förlag, Hägersten, 2019 [2004], s. 49 ff. Alan Jasanoff, *The Biological Mind: How Brain, Body, and Environment Collaborate to Make Us Who We Are*, Basic Books, New York, 2018. Lisa Feldman Barrett, *How Emotions Are Made: The Secret Life of the Brain*, 2:a uppl., Pan Books, London, 2018.

³⁹ Smail formulerar det som följer: ”A neurohistorical perspective on human history is built around the plasticity of the synapses that link a universal emotion, such as disgust, to a particular object or stimulus, a plasticity that allows culture to embed itself in physiology. By the same token, the universal capacity to feel disgust can be exploited in ways that are unique to a given culture.”, *ibid.*, s. 115.

som uppstått av särskilda samhälleliga tryck mot den enskilda kroppen – av att människors beteenden gjorts till föremål för *styrning*, som Michel Foucault kallar det, utövandet av *makt*.⁴⁰ På populationsnivå innebär detta en produktion, tänker sig Foucault, en massproduktion i modernitetens fall, av distinkta historiska ”subjekt” som betar sig och talar och tänker och fantiserar på ett alltmer homogent sätt. Foucault aktiverar här den dubbla betydelsen av begreppet subjekt. Kroppen blir grammatikens aktivt autonoma subjekt, det som börjar sina språkliga utsagor med *jag*, genom att underkasta sig ett yttre tvång (*sub* och *jeter*, under-kasta). Jag låter mig påläggas vanor, påtar mig det befintliga samhällets koder för synd respektive dygd, sant och falskt, tänkbart och otänkbart, och blir på så vis en aktiv och sanktionerad agent inom dess ramar.

De uppenbara exemplen på sådan subjektproducerande maktutövning är institutioner – skola, universitet, lagväsande, psykiatri – men Foucault tänker sig i senare texter dessa mekanismer som något alltmer svärfångat och utspritt i det samhälleliga livet.⁴¹ Det blir särskilt tydligt mot 1900-talets slut, där det mindre handlar om statliga institutioner som likt gamla tiders despoter tvingar på undersåtarna sätt att leva, utan mer om olika typer av *soft power*, utspridda och ibland inbördes motstridiga maktutövningar (städer, företag, mediekkanaler) som tävlar om att formera kropparna.⁴² Alla dessa subjektiveringar, stora som små, lämnar mikrofysiska spår avläsbara på vad Foucault kallar ”själens” nivå, förstått som den enskilda kroppens naturliga fallenheter och spontana tendenser, hennes *virtus* av möjliga affektioner och beteenden, lokaliserad på en annan nivå än ”kroppens” mer tingliga aktualitet.⁴³

Det är på denna ”själens” nivå som jag tänker att vi också kan lokalisera effekterna av de främmande fantasierna.⁴⁴ Med tiden investeras mediebildernas psykotropi

⁴⁰ ”Pouvoir” och ”gouvernementalité”. Se särskilt Michel Foucault, ”The Subject and Power” i *Critical Inquiry*, vol. 8, nr 4, 1982, s. 789 ff. Utövandet av makt definieras där som ”a mode of action upon the actions of others” och ”a set of actions upon other actions”.

⁴¹ Jfr Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, övers. Alan Sheridan, 2:a uppl., Vintage Books, New York, 1995 [1975], s. 209.

⁴² Denna utspridning av makten i decentraliserade, nätverksliknande strukturer talar Foucault om som ett ”fundamental instrument in the constitution of industrial capitalism and of the type of society that is its accompaniment”, och som ”one of the great inventions of bourgeois society”. Michel Foucault, ”Two Lectures” i *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, övers. och red. Colin Gordon, Pantheon Books, New York, 1980, s. 105.

⁴³ Foucault, *Discipline and Punish*, s. 30. Jag lånar begreppet *virtus* (från latinets *styrka*, *förmåga*) från Pierre Lévy, *Becoming Virtual: Reality in the Digital Age*, övers. Robert Bononno, Plenum Trade, New York, 1998 [1995], s. 23. Distinktionen mellan kropp och själ hos Foucault går tillbaka på Gilles Deleuze distinktion mellan de två ontologiska registren aktuell/virtuell. Det aktuella/kroppen/actus är den fysiska verkligheten sådan vi är vana att beskriva den: i termer av olika systems kroppsliga attribut, egenskaper, massa och utsträckning i rummet. Det virtuella/själen/virtus beskriver snarare samma systems *immanenta benägenheter för fysiska transformationer*, de fallenheter för förändringar av systemkroppens tillstånd som kännetecknar dess idé. Om det virtuella i detta sammanhang, jfr John Protevi, *Political Affect: Connecting the Social and the Somatic*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009, s. 11.

⁴⁴ Att fantasierna befinner sig i subjektets *virtus* eller ”själ” betyder alltså att de inte låter sig studeras som fysiska attribut i ett mikroskop. Man kan inte ”se” på min kropp att den har en fallenhet att

i subjekten. Explosionens bild blir inte bara ett minne jag bär med mig, utan ett spår av en sinnesrörande teknologi som blandat sig i mitt sätt att tänka spänning, intensitet och fara. Den tillfälliga förändringen av min kropps tillstånd som bilden erbjuder (via neuromodulering, förändring i *actus*) leder i det längre perspektivet till att min *fallenhet* för sådana tillstånd börjat formateras på dess estetik (via neurosubjektivering, förändring i *virtus*).⁴⁵

Det betyder samtidigt inte att upplevelseteknologierna skulle ha ovillkorade psykotropiska effekter på vilka människokroppar som helst i historien, och att dessa effekter skulle vara likvärdiga för alla individer inom en given historisk gemenskap. Som exempelvis Marshall McLuhan poängterat behöver kropparna först tillvänjas medieteknologiernas retorik och koder för att bildens verkningar ska kunna flöda genom gemenskaperna. Filmens genombrott i västvärlden hade exempelvis som nödvändig förutsättning en litterat publik som först stöpts i berättandets bokliga tradition.⁴⁶ De första filmerna riktade sig till människor som ”fått vänja sig vid att följa det tryckta sceneriet rad för rad utan att ifrågasätta logiken i själva lineariteten”, skriver McLuhan, vilket gjorde att de ”[kunde] svälja filmsekvensen utan att protestera”.⁴⁷ Psykotropins effekter är därför dubbelsidigt villkorade, både av kulturuttryckets egen retorik och av publikens upptränade fallenhet att låta sig sinnesröras av samma uttrycks retoriska signaler.

Tanken att mediebilder över huvud taget kan lämna fysiska spår på det sätt som beskrivits ovan har under de senaste decennierna också fått stöd i nya rön inom neuro- och kognitionsvetenskapen. Särskilt intressanta här är studier som visat att den klassiska distinktionen mellan den *medierade* upplevelsen av en händelse – den som går via en representation i exempelvis en bok eller en film – och den *direkta* upplevelsen av samma händelse inte är så knivskarp som tidigare antagits. I själva verket visar de sig vara mycket lika, i den bemärkelsen att de i hög grad delar neurala resurser. Idén kommer från fynd som brukar sammanfattas under paraplytermen *spegelneuroner*. Begreppet myntades på 1990-talet för att beskriva upptäckten att perceptuella upplevelser av yttre händelser verkade korrelera med motorisk aktivering kopplad till samma händelser – något som först påvisades i studier av makaker.⁴⁸ Den neurala signaturen när makakerna greppade tag om ett yttre föremål, till exempel, och den där de såg en människa utföra samma handling, tycktes vara ”speglingar” av varandra.

fantisera fram en explosion. Det är först såsom exponerad för en retorik som söker uppväcka explosionen inom mig som man kan se huruvida jag hade fallenhet för explosionsfantasin eller inte.

⁴⁵ Jfr dessa tidsskalor med de som John Protevi ställer upp i sin subjektiveringsmodell. Protevi, s. 40.

⁴⁶ Marshall McLuhan, *Media: Människans utbyggnader*, övers. Richard Matz, Pocky/Tranan, Skarpnäck, 2001 [1964], s. 328.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 327 f.

⁴⁸ Se t.ex. *Cognitive Neuroscience. The Biology of the Mind*, red. Michael S. Gazzaniga, Richard B. Ivry & George R. Mangun, 5:e uppl., W.W. Norton & Company, New York, 2019, s. 350 ff.

Nyare studier har visat att denna spegelneurologiska struktur är verksam vid framkallandet av inre bilder, och mer specifikt vid läsning. Exempelvis tycks vi i någon mening rent faktiskt ”se” när vi framkallar mentala fantasibilder, i bemärkelsen att vi aktiverar samma delar av syncentrum som vid en ”verklig” upplevelse av den fantiserade företeelsen.⁴⁹ Forskare har till och med kunnat läsa, bara utifrån data på den lokala aktiveringen i syncentrum, vad testpersoner fantiserat om, med hjälp av en AI som först tränats på data från deras neurologiska aktivitet vid normal varseblivning.⁵⁰ Studier har också visat att framkallandet av inre bilder påverkar pupillens vidgning på ett sätt som liknar ögats reaktioner vid verklig perception. Ju starkare och mer levande den föreställda bilden var, visade en studie, desto mer drog testpersonernas pupiller ihop sig – som om ögonen översköldes av ett verkligt ljus.⁵¹

När det kommer till språkförståelse har man också kunnat visa att läsning av aktionsorienterade verb – sådana som är starkt kopplade till en viss kroppslig rörelse som sparka eller gripa – spegelneurologiskt skapat vad man kallat *motorisk resonans* eller *motoriska eftereffekter* i hjärnan, i samma områden som aktiverades när testpersonerna själva utförde den språkligt skildrade händelsen.⁵² Det betyder att delar av de substrat som underbygger de motoriska praktikerna också underbygger erfandet av deras representationer. Studier av hjärnskador har också visat att patienters konceptuella behandling av enskilda kategorier störs av skador på motoriskt-perceptuella områden i hjärnan. Skador på visuella centra gör det svårare att språkligt-kategoriskt hantera begrepp som till stor del vilar på synsinnet, som *fåglar* exempelvis (som vi oftast ser på avstånd, och därför inte känner, smakar eller luktar på särskilt ofta).⁵³

Denna typ av rön ger starkare stöd för ett perspektiv där man inte gör någon väsensskillnad mellan representationsmedierat och direkt erfande, där det

⁴⁹ Anke Marit Albers m.fl., ”Shared Representations for Working Memory and Mental Imagery in Early Visual Cortex” i *Curr. Biol.*, vol. 23, nr 15, 2013. Mark Stokes m.fl. ”Top-down Activation of Shape-specific Population Codes in Visual Cortex during Mental Imagery” i *J. Neurosci.*, vol. 29, nr 5, 2009. Scott D. Slotnick, William L. Thompson och Stephen M. Kosslyn, ”Visual Mental Imagery Induces Retinotopically Organized Activation of Early Visual Areas” i *Cereb. Cortex*, vol. 15, nr 10, 2005.

⁵⁰ Stephenie A Harrison och Frank Tong, ”Decoding Reveals the Contents of Visual Working Memory in Early Visual Areas” i *Nature*, vol. 458, nr 7238, 2009.

⁵¹ Lachlan Kay m.fl., ”The Pupillary Light Response as a Physiological Index of Aphantasia, Sensory and Phenomenological Imagery Strength” i *eLife*, vol. 11, 2022. Studien visar också hur den fysiska reaktionen inte ägde rum på samma sätt med en kontrollgrupp personer diagnosticerade med så kallad *afantasi*, en patologisk oförmåga att framkalla inre bilder.

⁵² Lisa Aziz-Zadeh m.fl., ”Congruent Embodied Representations for Visually Presented Actions and Linguistic Phrases Describing Actions” i *Curr. Biol.*, vol. 16, nr 18, 2006. Véronique Boulenger, Olaf Hauk och Friedemann Pulvermüller, ”Grasping Ideas with the Motor System: Semantic Somatotopy in Idiom Comprehension” i *Cereb. Cortex*, vol. 19, nr 8, 2009. Alexia Toskos Dils och Lera Boroditsky ”Visual Motion Aftereffect from Understanding Motion Language” i *Proc. Natl. Acad. Sci. U.S.A.* vol. 107, nr 37, 2010. Tyson Aflalo m.fl., ”A shared neural substrate for action verbs and observed actions in human posterior parietal cortex” i *Sci. Adv.*, vol. 6, nr 43, 2020.

⁵³ Lawrence W. Barsalou, ”Perceptual Symbol Systems” i *Behav. Brain Sci.*, vol. 22, nr 4, 1999, s. 579.

förra skulle vara en abstrakt, intellektuell hantering av en symbolisk representation, medan det senare skulle vara en kroppslig, fysisk och reell upplevelse. Båda dessa händelser är fysiska, reella, båda är sinnliga – om än av olika modalitet. När jag läser en skildring av en strand, till exempel, där *vågor slår upp över sanden och dimmor hänger över bukten, där skum yr och man hör ett avlägset brus från vattenmassorna*, är det inte abstrakt information jag tar in och avkodar och associerar *ad hoc* till minnen från sinneserfarenheten, utan formuleringar *jag förstår i kraft av en aktivering av tillgängliga neurala substrat som dessa minnen bidragit till att konstruera fysiskt inom mig*. Så menar åtminstone kognitionsvetare som Lawrence W. Barsalou och Jerome A. Feldman vilka på det viset försökt likställa språkförståelse med vad de kallar ”simulering”.⁵⁴ När vi ”förstår” simulerar vi ett slags kroppsligt destillat av tidigare ögonblick, menar de, ofta utan att vi märker det själva.⁵⁵ Dessa simuleringar är alltså inte *analog*a med fysiskt kroppslig erfarenhet. Det rör sig snarare om två i någon mening semi-identiska empiriska aktiviteter.

*

Mot denna bakgrund kan några slutsatser dras. De mediala fantasier som jag närmar mig i studien förstår jag som något mer än enbart bilder av platser långt borta som sprids i den mediala infrastrukturen och som många människor därför har sett. Jag ser det som att dessa fantasier också får genomgripande fysiskt subjektiverande effekter på människorna som tar del av dem. Deras uttryck erbjuds som fenomenella motparter till känslor och tankar, och formar därmed olika historiskt-kulturella sätt att vara, tänka och känna. De blandar sig i människors funderingar om världen och deras plats i den, investerar sig i vad de begär och längtar efter, vad de fruktar och avskyr, och får därmed också – i kraft av att vara samhällsövergripande – en homogeniserande effekt på enskilda människors sinnliga ställthet gentemot världen. Mot bakgrund av den utbredda uppkopplingen mot den mediala infrastrukturen i den postmoderna perioden har jag funnit det motiverat att tala om en *gemenskap* som blir till i massmediernas skugga, med de främmande fantasierna som en gemensam referensram. I kraft av sin homogenisering präglas denna gemenskap också av en i högre grad delad förkroppsligad receptivitet för språklig retorik – en generisk fallenhet att låta vissa stämnings- och känslolägen uppväckas inför bekanta ord, uttryck och formspråk i poesin. Den iakttagelsen spelar stor roll för mina analyser av det postmoderna skrivsättet.

⁵⁴ Barsalou, s. 586. Feldman, s. 213–224.

⁵⁵ Neurovetaren Stanislas Dehaene tillägger: ”Take the verb ”bite”. As you remember what it means, your mind briskly evokes the body parts involved: the mouth and teeth, their movements, and perhaps also the pain associated with being bitten. All of these fragments of gesture, motion, and sensations are bound together under the heading ”bite”, *Reading in the Brain – the New Science of How We Read*, Penguin Books, New York, 2009, s. 111.

I nästa steg behandlar jag frågan om *hur* de främmande fantasiernas subjektiverande verkan låter sig studeras i poesi.

METOD

För att undersöka spåren av de främmande fantasierna i poesi tar jag huvudsakligen två litteraturvetenskapliga metoder i bruk: hermeneutisk texttolkning respektive historisk-retorisk analys. De två metoderna speglar de två sidor av de främmande fantasiernas predikament som jag närmar mig i undersökningen: dels den postmoderna erfarenheten (känslan av att jaget infiltrerats av främmande världar, vilket skapar en upplevd schism som hotar jagets integritet), dels det postmoderna skrivsättet (en triggande, uppväckande retorik som arbetar med att aktivera generiska fantasier i läsargemenskapen). Båda dessa metoder är vedertagna inom ämnet, men förtjänar ändå en precisering.

Texttolkning är en metod som, dess centrala plats i litteraturvetenskapen till trots, fått utstå kritik från flera håll de senaste decennierna. Susan Sontags korta text "Against Interpretation" (1964), där tolkningen sägs utarma och kväva konstnärligheten i de verk den lägger under sig i sin ihärdiga jakt på betydelse, är ett tidigt illustrativt exempel.⁵⁶ Denna kritik har intensifierats av olika senmodernistiska tillskyndare för språkets materialitet under 1990- och 2000-talet, och sedan av en serie föreslagna affirmativa, "postkritiska" läsararter under 2010-talet.⁵⁷ Alla är de skeptiska till den hermeneutiska djupmodellens sätt att – som man uttrycker det – växla in ytan för djupet, negligera det sinnliga mötet med orden och språket till förmån för tolkningens abstraktioner, samt att domesticera den konstnärliga energin i verket genom att hävda dess betydelse och åskådningar. Jag menar att denna kritik slår mot en förenklad bild av hermeneutiken.

Målet med tolkningen av en historisk text är varken att vinna kunskap om dess författares intention eller biografi, "verkets mening" sådan den låter sig parafraseras som en metautsaga eller att omsätta verket i en åskådliggörande allegori för de historiska samhällsliga strukturer som villkorar det, utan en holistisk förståelse av någonting som man skulle kunna kalla *verkets situation*. I

⁵⁶ "To interpret is to impoverish, to deplete the world – in order to set up a shadow world of 'meanings.'", skriver Sontag, "By reducing the work of art to its content and then interpreting that, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, conformable.". Susan Sontag, "Against Interpretation" i *Against Interpretation, and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1966, s. 4 f.

⁵⁷ För den språkmaterialistiska kritiken av hermeneutiken, se t.ex. Hans Ulrich Gumbrecht, "A Farewell to Interpretation" i *Materialities of Communication*, red. Hans Ulrich Gumbrecht och K. Ludwig Pfeiffer, Stanford University Press, Stanford, 1994, s. 389–402. För postkritiken, se Rita Felski, "Postkritisk läsning" i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 47, nr 1, 2017, och Toril Moi, *The Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin and Cavell*, The University of Chicago Press, Chicago, 2017.

centrum för denna situation står en enskild historisk människas relation till sin levda omständighet sådan den förhandlats av den ”livsyttning” som verket förkroppsligar. Den livsyttningen, Wilhelm Diltheys begrepp för det verk vi läser, är ingen enkel skildring av det levda livet, utan en intervenerande akt i dess kraftförhållanden, som på ett organiskt och i högsta grad reellt sätt söker svara på verklighetens påfrestningar och problem.⁵⁸ Livsyttningen kan på det viset ses som en retorisk motstruktur som kanaliserar och förmedlar sociala tryck i den existentiella verkligheten. Texttolkningen blir i sin tur den retrospektiva operation som avtäcker *hur* denna kanalisering av sociala krafter ställts upp och *mot bakgrund av vad* den ägt rum. Tolkningen sätter verkets retorik i kontext, och försöker förstå vilken levd, kroppslig värld som motiverat den.

Min hermeneutik ligger på det viset nära Fredric Jamesons modell i *The Political Unconscious* (1981), där han beskriver tolkningen just som ett sådant retrospektivt avtäckande av historiskt specifika motsättningar och konflikter på vilka det studerade livsuttrycket varit ett svar (även om de existentiella motsättningarna i min modell inte nödvändigtvis behöver förstås i termer av klasskonflikter).⁵⁹ Denna syn på tolkning skiljer sig från allegoriska läsarter, påpekar Jameson, som snarare låter texter fungera som formella charader som översätter aspekter av konstverket till figurativa illustrationer av samtidens problem. Den allegoriska läsningen suggererar fram korrespondenser mellan företeelser i verken (karaktärer, teman, formspråk) och teoretiska beskrivningar. Om subjektets död, till exempel, är en specifikt postmodern problematik som upptar tidens sociologi och teori, finner den allegoriska hermeneutikern denna på olika sätt tropologiskt uttryckt i formella aspekter av de studerade verken: genom ihåliga jagfigurer, stilblandningar och utpekade retoriska motsägelser i texten, eller en djuplöshet som spärrar inlevelsen. Detta förfarande påvisar emellertid inte någon egentlig kausalitet mellan livssituation och verk, påpekar Jameson, annat än en sorts vaga homologier, isomorfier eller strukturella parallellismer.⁶⁰ Den sanna hermeneutikern behöver i stället gå djupare, och visa hur de formella dragen för den historiska människa som en gång uttryckte sig med dem svarar mot en specifik historisk verklighets påfrestningar och krav. Det gör den genom att beskriva hur den värld som motiverat verket finns omvänt inkarnerad i dess formspråk, hårbärgerande tidens påfrestningar i ”förmedlad” form, som Jameson kallar det.⁶¹ Det är en typ av organisk hermeneutik som på allvar återaktualiserar traditionens anor från den tyska romantikens

⁵⁸ Jfr Wilhelm Dilthey, *Selected Writings*, övers. och red. H. P. Rickman, Cambridge University Press, Cambridge, 1976, s. 260.

⁵⁹ Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981, s. 17 ff.

⁶⁰ *Ibid.*, s. 43 f.

⁶¹ *Ibid.*, s. 39 f.

naturfilosofi, där varje uttryck förstås som ett förkroppsligat svar på krafter som framkallat det.

Om jag tycker mig kunna utläsa en viss åskådning som underbygger många av Tomas Tranströmers dikter, till exempel, och om jag väljer att kalla den för en sekulärindividualistisk humanism, är jag som uttolkare inte bara intresserad av denna åskådning tagen som ett isolerat faktum, och inte heller av att enbart konstatera att den är typisk för det sena 1900-talets Sverige. Snarare intresserar jag mig för hur denna åskådning förhåller sig organiskt till en specifik historisk verklighet och hur den utför ett arbete på denna verklighets påfrestningar och krav, med ambitionen att lösa dem. Raymond Williams har kallat sådana åskådningar "structures of feelings", en sorts levda föreställningar om verkligheten som är invävda i den existentiella historiska kontexten och i de kännande fysiska kroppar som bebod den.⁶² Jag förstår alla föreställningar som operativa på det viset. De utgör en sorts affektivt-kognitiva heuristiker inför reella krafter som verkar på kropparna. Det är just som sådana, som inherent relationella, organiska historiska faktum, som de bör studeras vetenskapligt, menar jag.

Dessa föreställningar kan i de flesta fall abstraheras och lyftas ut ur verken, tituleras och kontextualiseras, i motsats till vad extrema nykritiska och dekonstruktiva formalister länge påstått. Men de kan ändå inte förstås helt isolerat från det språkarbete genom vilket de blivit till. Författaren står alltid i ett slags "protetiskt" förhållande till sitt skrivande – författaren och livsytringarna har blivit till i anslutning till varandra, och kan inte förstås utan varandra. I mitt perspektiv är den biografiska författarens själ därför inte en fix storhet utanför författandet, utan en integrerad aspekt av dess process. Av det skälet är även texter utanför författarens primära korpus – såväl som författarens biografi – en viktig del av det empiriska material som jag studerar.

De främmande fantasierna fungerar i detta sammanhang som en benämning på den specifikt postmoderna formen av dessa bakomliggande påfrestningar och krav (motsvarande det "politiska omedvetna" i Jamesons modell), som de studerade författarskapen svarat mot på olika sätt. Begreppet är alltså mitt försök att på ett koncist sätt peka ut ett slags grundproblem i den erfarenhetsvärld som jag menar att texterna adresserar.

Metoden rörande det postmoderna skrivsättet handlar snarare om att frilägga en viss typ av retorik som betingas av de främmande fantasierna. Den historisk-retoriska analysen försöker här visa hur dessa fantasier utgör en nödvändig förutsättning för att diktens eftersökta retorik ska fungera. Jag menar att man därför kan se det som att dikternas retorik förmedlar eller avbildar sina historiska

⁶² Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977, s. 131 ff.

gemenskaper, vars sammansättning man – just med diktens hjälp – kan beskriva och kontextualisera. Denna metod kräver ofta en sorts sinnesarkeologisk utgrävning av de föreställningar som upptagit en svunnen samtid, i syfte att säga någonting om vad som kan ha legat bakom vissa associationer och fantasier som diktens retorik söker aktivera. I analyserna prövar jag detta rent praktiskt genom att kartlägga de samtida mediala skildringarna av vissa motiv jag upptäcker i poesin. Det arbetet kan aldrig vara mer än indikativt, och metoden innefattar av nödvändighet ett mått av spekulaton. Men jag menar ändå att det är betydelsefullt, eftersom dessa associationer ofta visar sig vara centrala för den estetiska händelse som dikten söker instifta – särskilt under det ”språkmagiska” poetiska 1900-talet.

Förfarandet att studera själva historiciteten i språkets retorik visavi distinkta historiska gemenskaper kan beskrivas med termen historisk poetik, *historical poetics*.⁶³ Med det perspektivet söker man kombinera studier av de mekanismer genom vilka en dikt skapar ”mening” (poetics) med utläggningar av de kontextuella förutsättningar mot bakgrund av vilka detta meningsskapande fungerat i en viss historisk period (historical).⁶⁴ Termen *historical poetics* har på senare år debatterats flitigt i forskningen i samband med en historicistisk kritik av presentistiska, ”lyriserande” läsningar av äldre verk.⁶⁵ Man har pekat på hur eftervärlden skapat moderna, radbrutna lyriska dikter av Emily Dickinsons brev och anteckningar på lösa pappersbitar, till exempel, utan att ta i beaktande att många av dessa ”dikter” har avfattats i mer praktiska syften, i ett annat genrepapadigm än vårt. Varje läsning av historisk ”dikt” är, menar man, beroende av sin egen tids idéer om vad poesi är, hur poesi brukar se ut och fungera. Dessa föreställningar finns inskrivna i dikten, lyder tankegången, dikten är delvis själva sitt sätt att förhandla dessa historiska genreförväntningar och -krav.⁶⁶

Jag tänker mig historisk poetik mer i enlighet med den äldre förståelse av termen som Aleksandr Veselovskij en gång formulerade i slutet av 1800-talet.⁶⁷ Inte bara

⁶³ Se Aleksandr Veselovskijs utläggning av termen i ”From the Introduction to Historical Poetics. Questions and Answers”, övers. Boris Maslov, i *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*, red. Ilya Kliger & Boris Maslov, Fordham University Press, New York, 2015, särskilt s. 60 ff.

⁶⁴ Jonathan Culler beskriver t.ex. förfarandet inom ”poetics” i kontrast till hermeneutiken på följande vis: ”Poetics works in the opposite direction, asking what are the conventions that enable this work to have the sorts of meanings and effects it does for readers. It does not attempt to find a meaning but to understand the techniques that make meaning possible”, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press Paperback Edition, Harvard University Press, Cambridge, 2017, s. 6.

⁶⁵ Virginia Walker Jackson, *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton University Press, Princeton, 2005. Se också Yopie Prins, ”What Is Historical Poetics?” i *Modern Language Quarterly*, vol. 77, nr 1, 2016.

⁶⁶ Se i synnerhet Prins, som menar att ”the instability of such figures of mediation often turns out to be the content of poems. As Adorno might say, mediation is what Victorian poems are made of, their aesthetic glitter.”, Prins, s. 17.

⁶⁷ För en jämförelse mellan Prins och Jacksons historiska poetik och Veselovskijs, se Simon Jarvis, ”What Is Historical Poetics?” i *Theory Aside*, red. Jason Potts och Daniel Stout, Duke University Press, Durham, 2014.

är det så att våra förväntningar på och begrepp om ”poesi”, och de sammanhang och kretslopp i vilka den poetiska utsagan skapas och cirkulerar, förändras med tiden. Det tycks också som om gemenskapens förkroppsligade fallenhet att låta sig sinnesröras psykotropiskt av språklig retorik är stadd i historisk förändring.⁶⁸ Jag menar att en gedigen historisk poetik också behöver försöka säga någonting om skiften i den ”fallenheten”, som är, synes det mig, grundläggande för diktarens retoriska arbete. Jag har en annan receptivitet för språkets retorik än Dickinsons samtid. Ord och formuleringar ter sig annorlunda för mig, av det enkla skälet att den värld i vilken jag blivit till ser annorlunda ut. Det är inget jag väljer som läsare, utan något som sker automatiskt i det sätt på vilket språket ger upphov till förnimmelser i min kropp.

Det retoriska perspektivet är också viktigt för min förståelse av poesi som historiskt-empiriskt material. Enligt min utgångspunkt är all poesi retorisk i bemärkelsen att den är avfattad för att fungera sinnesrörande. Dikter är skapade för att få tankar och föreställningar att uppstå eller klarna, för att kritisera eller underblåsa dem, för att lösa existentiella utmaningar och motsägelser, för att effektuera stämningar och väcka reaktioner. Jag tror att det är just genom att studera poesi på det här viset som vi bäst kan göra bruk av den som empiri i historiska undersökningar. Man kan därför säga att diktens historicitet förkroppsligas i det sätt på vilket den är avpassad efter att verka omedelbart på en viss historiskt-kulturell gemenskaps sinnen. Av det skälet kommer termer som uppväcker, aktiverar, effektuerar, skapar, triggar, erinrar och så vidare vara betydligt vanligare i avhandlingen än klassiskt representationsbaserade termer som gestaltar, betyder, representerar, illustrerar och skildrar.

Detta perspektiv går också i linje med en äldre generations tongivande lyrikteoretiker, vilka de senaste decennierna försökt ringa in diktens egenart med hjälp av olika erfarenhetsbaserade begrepp. Några exempel är Hans Ulrich Gumbrechts tankar om konstverks sinnliga *presence*, Jonathan Cullers argument i *Theory of the Lyric* (2015) om poesins centrala ”ritualistiska” här-och-nu-kvalitet, Derek Attridge's försök att upprätta ett erfarenhetsgrundat poesibegrepp i *Poetry of Experience* (2019) och Charles Altieris argument för ett förnyat fokus på ”the sensuousness of literary experience”.⁶⁹ Problemet med dessa klassiskt

⁶⁸ Veselovskij uttrycker det som att meningen eller verkan hos olika berättandestrukturer, grepp, genrer och bilder i litteraturhistorien inte är konstant. I stället framstår de som begripliga och effektfulla för läsare i skilda historiska perioder endast i den mån de förmår svara mot frågor som är centrala för tidens människor. I detta perspektiv visar sig vissa grepp i litteraturhistorien äga varaktighet i den mån de förmår tala till ”our demand for imagistic idealization”, svara mot ”an urgent call of the times”, medan andra förlorar sin betydelse och faller i glömska. Veselovskij, s. 60 f.

⁶⁹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford, 2004. Culler, *Theory of the Lyric*. Derek Attridge, *The Experience of Poetry. From Homer's Listeners to Shakespeare's Readers*, Oxford University Press, Oxford, 2019. Charles Altieri, ”The Sensuous Dimension of Literary Experience: An Alternative to Materialist Theory” i *New Literary History*, vol. 38, nr 1, 2007.

formalistiska positioner är att de inte i tillräcklig grad tar i beaktande de historiska dimensionerna av den litterära erfarenhet de förfäktar, alltså för tidigare nämnda variationer i gemenskapers benägenheter att svara sinnligt på språklig retorik.

Det föresvävar till exempel inte Gumbrecht att vi i dag helt enkelt inte har samma förutsättningar att kunna uppleva en sinnlig ”närvaro” från ett äldre konstverks retorik som den tidens människor, på grund av att vi har kultiverats neurohistoriskt i anslutning till andra erfarenhetsvärldar. Han föreslår i stället en komplett motsatt hållning där det sinnliga mötet med konstverket sägs kunna avtäcka den historiskt avlägsna subjektivitet som förelåg vid verkets tillkomst, som om det lät oss simulera ett förlorat sätt-att-se och sätt-att-känna i våra egna kroppar. Gumbrecht tycker sig exempelvis kunna känna hur en typ av politisk nervositet från 1100-talspoeten Walther von der Vogelweides tid på något vis tycks förevidat i hans dikter, bevarad åt eftervärlden. Han uttrycker det som att:

What drives me to concentrate on the past, and to work on the past, is really this desire to reinsert myself in historical situations, and then I feel that something amazing can happen [...] that texts from the past – [...] especially the prosody, the rhythm, the rhymes and so forth – somehow seem to have absorbed a mood of a remote past that they can radiate again, they can wrap you into that. [...] You can expose yourself – wrap yourself physically – into a mood that is no longer able to happen in your time.⁷⁰

Tanken är fascinerande, men teoretiskt svårsmält. Min position är snarare att diktens sinnliga närvaroeffekter – dess känsla av här och nu inför oss, ordens smak och doft och ljud – aldrig kan tänkas utan hänsyn till hur historiska kroppar subjektiverats innan diktens händelse äger rum. I den mån vi omedelbart kan knyta an till det förflutnas formuleringar, när vi tycker oss känna exakt vad de talar om – när Sapfo formulerar den nervkittlande kärleksförnimmelsen som att en tunn eld löper under huden, till exempel – beror det snarast på att något förenar vår värld och verklighet med den som en gång var (vi vet också hur kärlek känns i kroppen, vi vet hur elden känns mot kroppen), snarare än på en neuroflexibel förmåga att stiga ut ur vår egen hjärna och kropp och in i andra tiders erfarenhetsvärldar.

⁷⁰ Hans Ulrich Gumbrecht, ”Sepp Gumbrecht on the Philosophy of Moods”, *Entitled Opinions*, 6/10, 2008, <https://entitled-opinions.com/2008/10/06/sepp-gumbrecht-on-the-philosophy-of-moods/>, hämtad 4/1, 2026.

BEGREPPSLIGA PRECISERINGAR

Begreppen i avhandlingens undertitel – postmodern, medier och spår – för med sig en del teoretisk barlast in i studien, och i syfte att undvika missförstånd och oklarheter ger jag därför en kort redogörelse för hur jag använder dem nedan.

Termen postmodern har avhandlats i en mängd böcker och antologier i Sverige de senaste åren.⁷¹ Många av dessa studier – orienterade runt ism-varianten av termen, *postmodernism* – har motiverat sina utläggningar med att termen skulle vara diffus, ospecifik och mångtydig, i behov av utläggning, och därmed också signalerat att det eventuellt kan vara riskfyllt att bruka den. I min studie vänder jag på det synsättet och betraktar i stället termens ungefärlighet och bredd som dess kanske främsta analytiska förtjänst. Som sådan låter den mig på ett framställningsekonomiskt vis kapsla in stora historiska och estetiska skeenden, i syfte att sätta fokus på de större sammanhangen och stänga ute mikrohistoriskt brus. Jag använder den således på just detta ungefärliga vis, för att a) ringa in en tid i västvärldens historia som sammanfaller med de stora landvinningarna inom media och populärkultur, ungefär 1960-2000, samt b) som en estetisk kategori som pekar ut en serie formspråk typiska för denna tids konst och kultur.⁷² Till dessa formspråk hör metafiktions, opålitliga berättare, ironi, autenticitetslekar, hopblandningar av liv och verk, klichéer och lån från populärkultur, tv och film, kärn- och djuplöshet, identitetsupplösning, en paranoid inställning till självet, kopians företräde framför originalet och så vidare.⁷³ Vad en term som *postmodern* vinner i framställningsekonomi förlorar den i precision, vilket gäller för många liknande termer som försöker kapsla in och koncentrera stora estetiska, historiska skeenden. Detsamma gäller när jag säger att en låt känns väldigt 80-tal (menar jag syntarna, trummaskinerna, neonfärgerna, de permanentade frisyrerna i videon?), att en film känns väldigt arthouse (menar jag

⁷¹ Se t.ex. Nora Hämäläinen, *Är Trump postmodern?: En essä om sanning och populism*, Förlaget, Helsingfors, 2019. Victor Malm, *Är det detta som kallas postmodernism? En studie i Katarina Frostensons och Stig Larssons diktning*, Ellerströms, diss. Lunds univ., Lund, 2019. *Tillståndet: Om postmodernismen och dess lärdomar*, red. Anders Burman & Anna Victoria Hallberg, Daidalos, Göteborg, 2025. *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, red. Anders Burman & Sven-Olov Wallenstein, Axl Books, Stockholm, 2009. Johan Lundberg, *När postmodernismen kom till Sverige*, Timbro förlag, Stockholm, 2020.

⁷² Jfr vad Sianne Ngai kallat "vernacular aesthetic categories" i *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, Cambridge, 2012, s. 17. Jfr också Frida Beckman som i "Finns det en svensk postmodern litteratur?" påpekar att termen verkar brukas mer frekvent – och på ett mer alldagligt sätt – i USA än i Sverige, i *Tillståndet: om postmodernismen och dess lärdomar*, 2025.

⁷³ Jag håller därför inte med Victor Malm som avslutar sin utredning av termen med att konstatera att det i princip inte finns någon postmodern stil och att begreppet därför är analytiskt oanvändbart (se Malm, s. 104). Termen är bevisligen användbar, menar jag, eftersom den brukas i den kulturkritiska diskursen varje dag för att ringa in en serie historiskt specifika estetiska uttryck. Dessutom är Jamesons poäng, som Malm anför som stöd för sin ståndpunkt, inte den att det inte finns någon identifierbar postmodern stil över huvud taget, utan att de utmärkande postmodernerna stildragen ("the new depthlessness", "schizophrenic disjunction", "the waning of affect", historicism och pastisch osv.) inte bara är en fråga om stil. Det ligger i Jamesons själva modell, att verkets stilnivå alltid ingriper i den existentiella verkligheten som en socialsymbolisk handling som bearbetar motsättningar i det reella.

det långsamma tempot, de utdragna tagningarna, avsaknaden av dialog, bristen på filmmusik?), eller att en dikt tycks typiskt modernistisk (det surrealistiska bildspråket, de musikaliska kompositionsprinciperna, den urbana stadsbilden i bakgrunden, den kritiska inställningen till nedärvda värden?).

Hur relationen mellan typiska formspråk/teman och de historiska livsvärldar i vilka de en gång frodades ser ut, är en fråga för hermeneutikern att utreda. Det är exempelvis precis det som Fredric Jameson försöker göra i sin klassiska essä, "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism" (1984).⁷⁴ I hans fall handlar det om att försöka förstå på vilket sätt de postmoderna formspråken kan läsas som symboliska svar på en historisk verklighet med sociala motsättningar av en särskild karaktär, i synnerhet rörande den globala utvidgningen av rummet och den enskilda människans brist på överblick över den transnationella kapitalismens flöden.⁷⁵ Jag menar att de främmande fantasierna kan kasta nytt ljus över den relationen (jag utreder därför Jamesons beskrivningar av den postmoderna konsten närmare i avhandlingens femte kapitel).

När jag talar om "mediala spår" i avhandlingens titel menar jag medier som en samlingsterm för radio, tidningar, tv och film – det vill säga, de medier som aktualiseras i mitt material. Vad medier är i mer teoretisk mening, om man bäst ser dem som distributionskanaler som kablar ut innehåll, "människans förlängningar" (McLuhan) eller epistemologiska möjlighetsvillkor för subjektet (Kittler), är en diskussion av mindre relevans för avhandlingen. Begreppet "medium" har blivit föremål för omfattande akademiska diskussioner de senaste 50 åren, där en äldre förståelse av ordet i termer av representationsteknologier, som överför ett innehåll till en mottagare, alltmer ersatts av ett fokus på ett ekologiskt verkanssammanhang mellan kroppar och artefaktiska teknologier. Man frågar sig här "hvordan medier *gør* noget: hvordan de virker og påvirker os på bestemte måder og derigennem opstiller betingelser, udstikker retninger, givet muligheder og indsætter begrænsninger for de måder, vi er til og sammen på", som det heter i introduktionen till antologin *Medieæstetik*.⁷⁶ Det retoriska perspektiv på kulturuttryck i allmänhet som anläggs i avhandlingen, såväl som själva idén att medier påverkar människors föreställningar och fantasi, ligger i så fall nära den "medieestetiska" förståelsen, som nämnda antologi definierar den – "orienterat mod mediernes betydning for vores *sansning* [...] de måder, hvorpå

⁷⁴ Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism" i *New Left Review*, nr 146, 1984.

⁷⁵ Det är en fråga som han först har svårt att finna något tillfredställande svar på eftersom de ytmässiga postmoderna verken hela tiden verkar sabotera den hermeneutiska rörelse som retrospektivt försöker formulera relationen till den värld som konstverket svarar på. "Can we in fact identify some 'moment of truth' within the more evident 'moment of falsehood' of postmodern culture?", frågar sig Jameson, *Postmodernism*, s. 47.

⁷⁶ Jacob Lund & Ulrik Schmidt (red.), *Medieæstetik: En introduktion*, Samfundslitteratur, Frederiksberg, 2020, s. 11. Rörande termen "ekologiskt" i mediasammanhang, se också Jesper Olsson *Teknoekologi: Litteratur, medier, miljø*, Föreningen mediehistoriskt arkiv, Lund, 2025, s. 11.

medier er med til at forme vores sansemæssige opfattelse af verden [...] de perceptionsformer, relationer og virkelighedsopfattelser, de er med til at udvikle”.⁷⁷ Med detta sagt har jag inget intresse av att uppehålla mig vid mediebegreppet som ett teoretiskt problem, och jag nöjer mig därför att aktualisera den medieteoretiska forskningen där jag funnit slutsatser därifrån givande för framställningen.⁷⁸

Begreppet *spår* förstår jag rent fysiskt, som den bestående fysiska inverkan som en kraft avlämnar i ett system. Spåret behöver dock inte förstås som en passiv impression. Det kan också – beroende på mottagarsystemets disposition – förstås som en dynamisk form som uppstått av krafter som verkat på systemet och som förändrat systemets fallenheter att påverkas av krafter i nästa läge. En förmåga att vid tidpunkt $t + 1$ fantisera fram ett visst fenomen – en inre explosion, exempelvis – som en funktion av en tidigare erfarenhet av just detta fenomen vid tidpunkt t , kan betraktas som en sådan dynamisk form som skapats av en kraft, och därmed också som ett spår.

AVHANDLINGENS DISPOSITION

Avhandlingen är uppdelad i fem analyskapitel som på olika vis sätter fokus på det jag kallat *postmodern erfarenhet* och *postmodernt skrivsätt*. Jag har strukturerat tre av kapitlen (III-V) som monografiskt upplagda, författarorienterade fallstudier, och försöker där visa hur tre olika författarskap tematiserar de främmande fantasiernas predikament. Dessa författarskap är Tomas Tranströmers, Göran Sonnevis och Kristina Lugns. Ambitionen här är inte att lyfta fram enskilda dikter där dessa författare skriver ”om” de främmande fantasierna (även om jag gör det också), utan framför allt att försöka lansera fantasiernas närvaro som ett bakomliggande livsvillkor som de respektive författarskapen svarar mot. I de två andra kapitlen (II och VI) fokuserar jag mer specifikt på olika facetter av det signalbaserade, triggande bruk av språket som jag kallar postmodernt skrivsätt.

⁷⁷ Ibid., s. 12.

⁷⁸ I avhandlingen laborerar jag även med idén om att specifikt skärmteknologier fått en allt starkare subjektiverande roll under det sena 1900-talet. Jag arbetar dock inte med en modell som postulerar ett skarpt skifte i historien, som viss medieteori gjort, mellan t.ex. textkultur och bildkultur, bokkultur och skärmkultur. Ett exempel på en sådan hållning återfinns hos Neil Postman, som beskriver detta skifte som följer: ”We have reached a critical mass in that electronic media have decisively and irreversibly changed the character of our symbolic environment. We are now a culture whose information, ideas and epistemology are given form by television, not by the printed word. [...] Print is now merely a residual epistemology, and it will remain so, aided to some extent by the computer, and newspapers and magazines that are made to look like television screens.”, något som lett till att ”a television-based epistemology pollutes public communication and its surrounding landscape”, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Penguin Books, 20th Anniversary Edition, New York, 2006, s. 40.

I det första analyskapitlet (kapitel II) gör jag en historisk komparation mellan antikens syn på talares förmåga att skapa ”magisk” sinnesrörelse hos åhörare och moderna poetologers beskrivningar av den modernistiska poesins sinnliga ordmagi. Kapitlet är inte bara en historisk bakgrund till kapitlet som följer, utan ett viktigt argument i egen rätt, menat att via poetiktexter leda i bevis att det föreligger viktiga skillnader mellan olika historiska gemenskapers sinnliga receptivitet för språklig retorik. Jag argumenterar i kapitlet för att de antika respektive de modernistiska poetologerna talar om samma ”magiska” sinnesrörande förmåga hos språket/talet, men att beskrivningarna av hur denna effekt kommer till stånd skiljer sig åt. Denna diskrepans tolkar jag historiskt-retoriskt, som att den framskridande fantasiomogeniseringen i den moderna gemenskapen skapat en i högre grad kollektivt delad benägenhet att låta sig sinnesröras av särskilda laddade ord. Jag försöker sedan – som en sorts språngbräda in i den period som står i centrum för studien – visa hur denna språkmagiska teknik talar till centrala aspekter av den modernistiska estetiken via exemplet Erik Lindegren och de surrealistiska aktiveringarna av andra världskrigets massmedialt underblåsta domedagsfantasier i *mannen utan väg* (1942). Annorlunda uttryckt försöker jag visa att det finns proto-postmoderna tendenser redan i den högmodernistiska poesin.

I avhandlingens andra analyskapitel visar jag hur Tomas Tranströmer, inom ramen för *ffärilssamlingen* som en genomgående bild för den enskilda människans reservoar av sinnliga minnen, systematiskt gestaltar minnesbilder från tidningar, tv och film som *fula ffärilar* som trängt in i jagets fantasi. Jag visar också det postmoderna skrivsättets centrala roll i Tranströmers realistiska teknik – jag föreslår termen *virtuell realism* – via några dikter som bygger på ett aktiverande av stereotypa föreställningar om ”diktaturstaten” respektive ”semesterorten”. Därefter vänder jag mig till ett sista exempel, ”Schubertiana”, som på ett tacksamt sätt illustrerar den urbana, globaliserade verklighetens överblickbarhet som ett existentiellt problem, där den humanistiska retoriken utlovande av en linjär kontinuitet mellan jaget och det samhälleliga allt kallas in för att *lösa* den upplevda schismen mellan de oförenliga nivåerna av den globala verkligheten. Jag läser detta som en individualistisk retorik med utopiskt-kompensatoriska förtecken, som låter det historiska jaget ingjuta betydelse i sig själv i en situation där det blivit alltmer uppenbart att betydelsen hos det enskilda människo-jaget på det hela taget egentligen är mycket liten.

Problemet med det enskilda jagets relation till den globala verkligheten är också centralt i Göran Sonnevis poesi, som jag undersöker i avhandlingens tredje analyskapitel. Jag läser Sonnevis författarskap som starkt präglad av den chock från det globala som medieteknologiernas utvidgning av upplevelserummet instiftade under 1960- och 1970-talet. Grundläget i hans poesi kan i min läsning förstås som en ontologiskt-spekulativ bearbetning av den stora världens krafter

och sammanhang, och som ett försök att förlika motsättningar mellan olika nivåer av den levda verkligheten. Dessa nivåer artikuleras i Sonnevis dikt genom två huvudsakliga register: bländbilderna (de avlägsna verkligheterna vi tar del av via tv och radio) och vardagsbilderna (den nära, kroppsligt levda omgivningen med vänner och familj). Jag visar hur Sonnevis lösning bygger på etablerandet av en spekulativ ontologi som lutar sig tungt mot mängdteorin inom matematiken, något jag försöker åskådliggöra med hjälp av den franske filosofen Alain Badiou's ontologisering av mängdteorin i *L'être et l'Événement* (1988).

I det fjärde analyskapitlet tolkar jag Kristina Lugns självframställningar som ett försök att hantera en situation där en mångfald av färdiga, kommersialiserade självförståelser och identitetstillhörigheter – en underkategori av främmande fantasier – genomkorsar den mediala infrastrukturen och gör anspråk på att förklara det enskilda jaget. Detta tillstånd ger upphov till motsägelser och oklara gränsdragningar mellan främmande och eget. Lugns postmodernt instabila självframställningar, med paradoxala blandningar av identitetsmarkörer, läser jag som en förhandling av detta tillstånd. De suggererar fram och saboterar identitetstillhörigheter på samma gång, och kan därigenom förstås som ett försök att hitta en balans mellan att *skriva sig själv* och att *bli skriven som sig själv*. Jag visar hur en huvudteknik hos Lugn är vad jag kallar *avatarisering*, där jagets möjliga självförståelser slås samman till en dramatiserad figur i en simulerad verklighet. Denna teknik är typisk för förhandlingen av identiteter, menar jag, och fungerar som ett sätt för det skrivande jaget att bearbeta möjliga självförståelser.

I det sista analyskapitlet studerar jag en specifik underkategori av postmodernt skrivsätt som jag menar betingas av närvaron av främmande fantasier: den postmoderna allegorin. Jag visar hur denna trop både förvaltar och omformar centrala drag i allegorins litterära tradition, samt anknyter till modernismens språkmagiska intensitetestetik. Den postmoderna allegorin kännetecknas av en medvetet instabil struktur där leden inte håller sig separata, utan hela tiden, genom en sorts språkliga kortslutningstekniker, läcker in i varandra. Jag mönstrar två exempel på postmoderna allegorier: Ann Jäderlunds *Som en gång varit äng* (1988) och Åsa Maria Krafts *Diktaten* (1999). De formella iakttagelserna kring detta postmoderna formspråk ställs därefter i relation till de neurohistoriska villkor som utgör dess förutsättning, med stöd i György Lukács marxistiska beskrivningar av livsvärldens reifiering och segmentering i moderniteten. I detta perspektiv kan den postmoderna allegorins form förstås som ett indicium på att en reifiering av det sinnliga livet faktiskt ägt rum.

II. FRÅN KONSTMAGI TILL SPRÅKMAGI – OM SYNEN PÅ POESINS SINNESRÖRANDE KRAFT I ANTIKEN RESPEKTIVE MODERNISMEN

Föreställningen om det konstfärdigt utformade talets förmåga att verka direkt på människors sinnen går tillbaka till de allra tidigaste källorna. Med ordens makt kan skickliga talare skapa starka sinnesrörelser hos sina åhörare, menar antikens retoriker. De kan väcka sympati eller avsky, ingjuta känslor av höghet och beundran, livslust och rus. De kan få oss att gråta och skratta, väcka förhoppning och förtröstan, få trötthet och leda att försvinna. Gorgias av Leontini liknar på 400-talet före vår tideräkning språkets makt över åhörarnas sinnen vid drogers verkan på kroppen. Det konstskickliga talet ”bedövar” och ”förtrollar själen”, menar Gorgias, det lockar och tjuvar den som ”genom trolldom”.⁷⁹ Åhörare till poesi, heter det i hans ”Lovtal till Helena”, ”grips av skakande skräck, snyftande sympati och suckande saknad, och i kraft av dess ord får själen liksom en egen upplevelse av den lycka eller olycka som vederfars andra människor och deras förehavanden.”⁸⁰

Denna magiska verkanskraft tillskrivs både den metriska poesin (*poiësis*) och talen i församlingarna (*logoi*), två talgenrer som för grekerna låg närmare varandra än de gör för oss i dag.⁸¹ Både poeten och retorikern är i besittning av en förmåga att dyrka upp människors sinnen och ändra själens övertygelser, och därmed efterlikna något av det övernaturligas magiska makt över dödliga varelsers öden.⁸² Den grekiska term som, ofta med hänvisning till just Gorgias, används för denna svårfångade magiska kraft i talet är *psychagôgia*.⁸³ Vi stöter på den i Platons *Faidros*, till exempel, men också hos andra filosofer som Isokrates, Aristofanes, Xenofon, Aristoteles och Demosthenes. Ordagrant betyder termen själ-ledning (av *psychē* och *agōgos*) och enligt antikforskaren Elizabeth Asmis åsyftade den ursprungligen en nekromantisk ritual som

⁷⁹ Gorgias, ”Lovtal till Helena” i *Sofisterna*, övers. och red. Dimitrios Iordanoglou, Ruin, Stockholm, 2017, s. 40 f.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 40.

⁸¹ Jfr Jacqueline de Romillys diskussioner om skillnaden mellan poesi och tal hos Gorgias i *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Harvard University Press, Cambridge, 1975, s. 3–22. Begreppet teknisk magi är hennes. Gorgias är ”theoretician of the magic spell of words”, skriver hon. *Ibid.*, s. 16.

⁸² *Ibid.*, s. 16.

⁸³ Ordet har ”some implication of deception or enchantment” skriver Jessica Moss i ”Soul-Leading: The Unity of the Phaedrus, Again” i *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, vol. 43, 2012, s. 5. Jfr också John Joseph Jasso som skriver att termen ”indicated the process by which works of material and poetic art enchanted, allured, or even deluded the soul”, ”aesthetically effecting the emotional state of the audience”. *Psychagogia: A Study in the Platonic Tradition of Rhetoric from Antiquity through the Middle Ages*, diss. University of Pittsburgh, opublicerad, 2014, s. 118 ff.

framkallade själar från de dödas underjord.⁸⁴ Hos filosoferna får detta inslag av ockult förtrollning och magi en mer utvidgad betydelse, det betecknar de till synes magiska medel med vilka talet besvärjer människors själar och försätter dem i olika tillstånd. Ibland med pejorativa undertoner av förvillelse och förledande, ibland med inslag av förundran över talets makt.⁸⁵

Denna psykagogiska förmåga är en effekt av vältalighetens konst i bred mening. I Platons *Faidros* omnämns *téchne psychagôgia* – ”en konst att leda själar med ord” – i anslutning till klassiskt praktiskt-retoriska tal som underkastats olika typer av mönster, tekniker och grepp för att öka talets inflytande och övertygelsekraft.⁸⁶ Hos hans samtida Isokrates används det snarare för att beskriva den besvärjande rytmen och harmonin i poeternas sånger.⁸⁷ I Platons framställning slås man av likheten i hur poesi och retorik behandlas – och avfärdas. Om man ställer filosofens misstänksamhet mot den retoriska ”konsten” i dialoger som *Gorgias* och *Faidros* – en sorts skenkonst, enligt Platon, som kosmetiskt efterliknar det kunskapsunderbyggda talets utseende genom att *låta* och *framstå* som sant, snarare än att vara det – bredvid den fientlighet som omgärdar beskrivningen av eposförfattarna och dramatikererna i *Staten*, framträder kritiken som i stort sett densamma. Det är just i kraft av konstskicklighetens psykagogi som såväl praktisk retorik som poesi potentiellt kan vara förledande, särskilt för unga män under utbildning. ”Ju mer poetiska de är”, konstaterar Sokrates om några metaforiskt anstrukna rader ur Homeros, ”desto olämpligare är de för pojkar och män som ska vara fria och frukta slaveri.”⁸⁸ Med ”mer poetiska” menas här inte *mer sköna* eller *mer vackra*, såsom vi tenderar att använda ordet i dag, utan mer *poiêsis*, mer konstmässighet, mer teknisk skicklighet – och med det en starkare psykagogi. Poesin och retoriken är båda framträdelsekonster. De kan få det fula att plötsligt tyckas behagligt, det osannolika att låta sannolikt. Tjuvar och mördare kan i talets speglar framträda som högaktade, betydande män, situationer som verkar hopplösa kan plötsligt

⁸⁴ Elizabeth Asmis, ”’Psychagogia’ in Plato’s ‘Phaedrus’” i *Philosophy, Illinois Classical Studies*, vol. 11, nr 1/2, 1986, s. 4.

⁸⁵ För en översikt av begreppets användning i nämnd kontext, se Evangelos Moutsopoulos *La Musique dans l’oeuvre de Platon*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, s. 259 ff. Hos Platon har forskningen t.ex. velat utläsa en förändrad inställning till retorik i största allmänhet via begreppet *psychagôgia*: från en pejorativ och sarkastisk inställning i *Gorgias* och andra dialoger, till en mer affirmativ inställning i *Faidros* där vissa menar att Platon tänker sig begreppet som ett godsint, filosofiskt ledande mot vetandet och sanning. Elizabeth Asmis och Jessica Moss tillhör det lägret.

⁸⁶ Platon, ”Faidros” i *Skrifter Bok 2*, övers. Jan Stolpe, Atlantis, Stockholm, 2018, 261a.

⁸⁷ Isokrates, ”Evagoras” i *Isocrates*, övers. och red. LaRue Van Hook, vol. 3, Harvard University Press, Cambridge, 1945, §10–11.

⁸⁸ Platon, *Skrifter Bok 3 Staten*, övers. Jan Stolpe, Atlantis, Stockholm, 2017, III:387b.

synas hoppfulla och glädjande.⁸⁹ Sådan är den ”starka förtrollning” i tal och sång, som ”utgår av naturen från själva dess konstgrepp”.⁹⁰

Frågan om den exakta inbördes relationen mellan värtalighetens domäner är omstridd och komplicerad, och även om utgångspunkten ofta är den att retorik och poesi är två förgreningar ur samma tradition, ger olika författare varierande beskrivningar av skillnader respektive likheter.⁹¹ I ena stunden förlägger Isokrates en särskild psykagogisk kraft till den meterbundna poesins förtrollande sångbarhet, i nästa stund deklarerar han ambitionen att uppnå samma effekt på reciterad prosa.⁹² Hos Gorgias tycks effekterna av poesi respektive tal närmast oskiljaktiga.⁹³ Bland romarna brukar Cicero framföras som någon som påpekar att poeten ”kommer mycket nära” talaren, bunden av metern men friare i fråga om ordval, medan Quintilianus är mer noga med att betona skillnaderna.⁹⁴ Poesin strävar efter behag, skriver den senare, uppvisningstalarna söker excellera och skapa beundran, de praktiska talarna övertygelse av ett mer sansat slag.⁹⁵ Samma tendens märks hos den anonyma grekiske författaren som brukar gå under namnet Longinos. Poeten söker väcka hänförelse och begeistring, menar han, oratorerna åskådlighet och klarhet.⁹⁶

I grunden förblir dock skillnaderna modala, påpekar antikforskaren Jeffrey Walker. ”The persuasive effects accomplished by the ’well-turned’ eloquence of poetry” respektive ”the persuasive effects of rhetoric” är i grunden två *typer* av

⁸⁹ Platon diskuterar hur sådana inversioner av en människas börd, högt till lågt eller lågt till högt, kan ske vid begravningar med det konstskickliga talets magiska verkningar i ”Menexenos”. Han använder här andra ord för talets förtrollning, båda kopplade till magins register: *goëteuousin* (förtrollar) respektive *kēloumenos* (trollbunden). Textstället har ironiska undertoner och Menexenos menar att Sokrates med de metaforerna vill göra oratorerna till åtlöje. *Skrifter Bok 2*, 234c–235c.

⁹⁰ Platon, *Staten*, X:601a-b.

⁹¹ Jfr Lars Gustafssons diskussioner om detta i *Romanens väg till poesin: En linje i klassicistisk, romantisk och postromantisk romanteori*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 2002, s. 54 ff.

⁹² Isokrates, *Evagoras*, §10–11. Citatet kommer från ett äreminne på prosa som Isokrates framförde vid en begravningsfestival till minne av Cyperns kung Evagoras, det vill säga ur ett epideiktiskt tal som diskuterar sin egen genrestatus i relation till lyriken.

⁹³ Jørgen Fafner menar att Gorgias skapar en sorts blandgenre, en ”konstprosa”, som hos romarna senare skulle få namnet *rhetoricus sermo*. En prosa som brukar ”magiske och musikalske kraefter i sproget, en ’pathos’, der virker staerkt og direkte på tilhøernes sanser”. *Tanke och tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa*, C. A. Reitzels Forlag, Köpenhamn, 1982, s. 37.

⁹⁴ ”Poeten kommer mycket nära talaren”, skriver Cicero, ”han är visserligen något mer bunden av rytmen men har större frihet i ordval. När det gäller att försköna språket är båda i många hänseenden bundsförvanter och nästan varandras likar, och åtminstone såtillvida praktiskt taget identiska, som de inte begränsar eller inskränker sin rätt att fritt få röra sig var och hur de vill.” Marcus Tullius Cicero, *Om talaren: Bok 1*, övers. Birger Bergh, Retorikförlaget, Åstorp, 2008, 16:70–71.

⁹⁵ Quintilianus pekar på att talare med epideiktiska syften [”causis demonstrativis”] kommer att försöka excellera i språkkonst, söka sig mot ”allt som är tilltalande i tankegången, glansfullt i språket, behagfullt i vändningarna, praktfullt i metaforerna och konstfullt i ordställningen” för att själva glänsa och söka ära, på ett sätt som den juridiska/rådgivande talaren saknar mandat att göra. Se Marcus Fabius Quintilianus, *Den fulländade talaren*, övers. Bengt Ellenberger, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2002, VIII:3:12. Misstänksamheten mot de epideiktiska talarna ekar också av motsvarande inställning till ”skalderna” [”poetas”], vars konst ”är avsedd för uppvisning, och [...] enbart syftar till att bereda nöje”, och som gör så klavbundna av ”versfötternas fjättrar”. X:3:28–29.

⁹⁶ Longinos, *Om litterär storhet*, övers. Jan Stolpe, Anamma, Göteborg, 1997, §15.

”psychagogic eloquence”, skriver Walker, som kritiserat tendenser i antikforskningen till att läsa in en modern rågång mellan konst och retorik i äldre litteratur.⁹⁷ Talgenrerna brukar visserligen skiftande grepp, kontext och eftersökta effekter, men har ändå en gemensam historia och grund i vältalighetsrepertoaren. De assonanser en politisk talare brukar för att ro hem en poäng i en publik församling och de assonanser en poet enrollerar för att skapa den eftertraktade stämningen i ett bröllopsförseglande *epithalamium* är desamma, men brukas i olika situationer med specifika omständigheter och krav. Detsamma gäller för en talares bruk av exempel för att hamra in en känsla av en åtalad medborgares oskuld, och de exempel på en mecenats förtjänster som en poet kan rada upp i ett ode.

På det viset intar ”lyriken” en ganska diffus position i det antika genresystemet. På vår sida om historien framställs den ofta som en del av den triad av litterära genrer genom vilka grekerna skulle ha förstått *poiêsis*: dramatik, epik – och lyrik. Forskningen, exempelvis Gérard Genette, har dock betonat att denna uppdelning är en senare konstruktion.⁹⁸ Anna Cullhed tar upp samma problematik i sin avhandling *The Language of Passion* (2001), där hon konstaterar att eposet och tragedin visserligen intar relativt stabila positioner i den grekiska poetiken, men att lyriken tycks betydligt mindre tydligt definierad.⁹⁹ Mot bakgrund av det är Walkers poäng att det i grunden tycks mer produktivt att förstå grekernas ”lyrik” som en sjungen, metriskt bunden variant av retorikens talgenrer – närmare bestämt av de så kallade *epideiktiska talen*.

De epideiktiska talen (*genos epideiktikon*), ofta översatta som framvisande tal eller uppvisningstal på svenska, skiljde sig från juridiska (*genos dikanikon*) respektive rådgivande tal (*genos symbuleutikon*) på basis av de sammanhang där de brukades.¹⁰⁰ De två senare subgenrerna – Walker sammanfattar dem som *pragmatiska tal* – var sådana som oratorer framförde i politiska och juridiska församlingar där frågor om åtal och lagstiftning dryftades.¹⁰¹ De kan sägas motsvara vår tids politiska fora – tv-debatter, rättegångar och politiska motioner – där talen söker väcka övertygelse i en viss fråga, exempelvis rörande en medborgares oskuld eller ett lagförslags företräden. De epideiktiska talen, å andra sidan, ägde rum under mer intima, rituella ceremonier eller vid festivaler, religiösa fester och olympiska spel, och riktade sig mot någonting förefintligt – en person, en gud eller en händelse – som i talen blev föremål för ett slags

⁹⁷ Jeffrey Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford University Press, New York, 2000, s. 67.

⁹⁸ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979, s. 9 ff.

⁹⁹ Det är svårt att hitta mer än indikativa belägg för en tydlig definition av genreindelningen *epik-dramatik-lyrik* i de antika källorna, skriver Anna Cullhed, *The Language of Passion: The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806*, diss. Uppsala univ., Uppsala, 2001, s. 130.

¹⁰⁰ Se Aristoteles diskussioner om detta i *Retoriken*, övers. Johanna Akujärvi, Retorikförlaget, Ödåkra, 2012, 1:3.

¹⁰¹ Walker, s. 7.

retoriskt lovordande eller en förskyllan. De epideiktiska situationerna kunde antingen markeras med tal eller sång, och kunde som sådana brytas ned ytterligare till olika typiska tillfällen där den ceremoniella – ibland reciterade, ibland metriskt bundna – vältaligheten brukades. Dessa "tillfällen" lägger grunden för de klassiska lyriska genrerna: paia, ode, bröllopskväde, äreminne, dithyramb, invektiv och så vidare. Iscensättningen av dessa tillfällessånger kunde se olika ut. Ibland rörde det sig om intima sammankomster med en enskild solist inför en mindre publik ackompanjerad av lyra (många av Sapphos sånger), ibland om sånger framförda av körer med koreograferade rörelser inför större skaror av åhörare (Pindaros segeroden). Som sådana avkrävde de olika stil, stämningar och effekter, olika typ av psykagogisk "magi" och eftersökta sinnesrörelser: paian en blandning av rus, renande glädje och livsberusning; elegein, slitningar mellan melankoli och framtidstro; oden en känsla av vördnad, beundran och storslagenhet och så vidare. Detta påkallade olika tonfall, figur- och tropbruk samt versmått. Man menade att hexametern manade fram en heroisk stämning, till exempel, medan jamben skapade ett mer alldagligt, lågt och vulgärt tonfall.¹⁰²

På det viset är den antika lyriken i högsta grad retorisk, noterar Walker. "The poem is an oration", skriver han, "but it's a sung oration, a verse oration".¹⁰³ Den arbetar rent strukturellt med en vägledning av själarna. En dikt kan givetvis misslyckas, och gör så om den inte förmår "övertyga" i denna mer utvidgade bemärkelse – om den inte lyckas mana fram de stämmingsmönster som tillfället kräver. Även den epideiktiska "dikten", poängterar Walker, framförs inför en sorts jury i den publik som tillfället inbegriper, en publik hos vilken den söker omdömen och reaktioner. Beundran, medhåll, bifall, protester, behag – gensvaren i publiken kan variera, men måste förstås som en integrerad del av vad dikten är och syftar till. Dessa retoriska effekter skulle alltså vara talens magi, samma för poesi som retorik i allmänhet. Hur kommer då denna magi till stånd, mer specifikt?

En central del i all form av sådan övertygelse – och i de sinnesrörelser som såväl dikt som pragmatiska tal ska framkalla – är aktiveringen av åhörarnas sinnen. I Platons dialoger återkommer Sokrates till att både retorikens och poesis makt består i att appellera till det lägsta i människan.¹⁰⁴ De konstfärdiga orden talar till

¹⁰² I sin introduktion till Loeb Classical Librarys utgåva *Greek Iambic Poetry* skriver redaktör Douglas E. Gerber om hur nära sammankopplad föreställningen om versmåttens och deras retoriska effekter på åhörarna var för de antika grekerna. Grekerna kunde kalla en framställning "alltför jambisk", och då syfta på själva innehållet i framställningen: att de var för förolämpande, för obscena, *Greek Iambic Poetry, From the Seventh to the Fifth Centuries BC*, red. Douglas E. Gerber, Harvard University Press, Cambridge, 1999, s. 1 ff.

¹⁰³ Jeffrey Walker, "Aristotle's Lyric: Re-Imagining the Rhetoric of Epideictic Song" i *College English*, vol. 51, nr 1, 1989, s. 7.

¹⁰⁴ Jonathan Lear beskriver det som att "For Plato, poetry has a hotline to the appetites. It is able to bypass reason, the faculty which corrects for false appearance [...] and go straight to the psychic gut", *Open Minded. Working Out the Logic of the Soul*, Harvard University Press, Cambridge, 1998, s. 240.

våra begär, som underställs de andra kapaciteterna i den tredelade modell av den mänskliga själen som Platon låter sina karaktärer laborera med.¹⁰⁵ Konsterna riktar in sig på drifter av ett ”hemskt, vilt och laglöst slag”, heter det, som måste hållas i schack i fostrandet av sansade, självbehärskade medborgare.¹⁰⁶

Andra författare – som Aristoteles, Demetrius, Quintilianus och Longinos – är än mer konkreta och betonar aktiveringen av åhörarnas fantasi och inbillningskraft. De bästa talen talar inte bara till vårt intellekt, utan vädjar till vår *fantasia*, menar de, som om vi såg det beskrivna med våra egna ögon.¹⁰⁷ I Aristoteles *Om själen* fungerar *fantasia* som en medlare mellan våra rationella tankar och våra omedelbara förnimmelser, och blir därmed en central del av all form av rationellt hållna övertygelser. Själen kan över huvud taget inte tänka, heter det, utan sin *fantasma*.¹⁰⁸ De grepp med vilka en talare tilltalar och aktiverar fantasiförmågan kallas *enargia*.¹⁰⁹ Det är med denna effekt i talet som framställningen på allvar kan få makt över åhörarnas sinnen, skriver Longinos:

En annan sak som mycket verksamt bidrar till tyngd, storhet och kämpande kraft, min unge vän, är visualisering, så somliga kallar det också för bildskapande. Generellt används ordet visualisering om varje tanke som på något sätt kommer för en och alstrar ord, och ordet har mest kommit att syfta på tillfällen då du i entusiasm och lidelse tycker dig se det du talar om och visar upp det inför ögonen på åhörarna.¹¹⁰

Detta gäller för såväl talare som diktare. De använder visserligen aktiveringen av fantasin på något olika sätt, menar Longinos. Diktarna vill hänföra och fångsla, talarna upplysa. Ändå tycks tekniken central i båda fallen. Även hos Quintilianus benämns *enargia* som en nyckel för talarens åtkomst till känslorna:

Men hur ska vi då kunna bli gripna? Våra känslor råder vi ju inte över. Även om detta skall jag försöka säga något. Grekerna har något de kallar *fantasier*; vi kallar det *syner*. Genom dem framställs i tanken bilder av händelser som inte är förhänden, så att vi tycker oss se

¹⁰⁵ Begäret i människan (*to epithymētikon*) är i denna modell underställd hennes stridslustnad (*to thymoeides*) som i sin tur är underställd hennes förstånd (*to logistikon*). Platon, *Staten*, IV:436a–441c. Se också redaktörernas förklarande not, s. 467.

¹⁰⁶ Platon, *Staten*, IX:572b.

¹⁰⁷ Det handlar om att skapa en ”*credibilis rerum imago*”, skriver Quintilianus, IV:2:123.

¹⁰⁸ Se Aristoteles diskussioner om detta i *Om själen*, III:3,7. Citatet är från det senare kapitlet: ”Därför tänker själen aldrig utan en föreställningsbild”.

¹⁰⁹ *Enargia*, ofta översatt som ”*vividness*” på engelska. För andra exempel på användning, se Demetrius, *A Greek critic: Demetrius, On style*, red. G.M.A. Grube, University of Toronto Press, Toronto, 1961, Dionysios från Halikarnassos, ”Lysias” i *The Critical Essays 1*, övers. och red. Stephen Usher, Harvard University Press, Cambridge, 1974, 7, *Ad Herennium: de ratione dicendi ad C. Herennium*, övers. Birger Bergh, 2:a omarb. utg., Rhetor, Åstorp, 2005, IV:68, samt Aristoteles *Retoriken*, III:10. Aristoteles använder dock en term med en något vidare betydelse, *enargeia*.

¹¹⁰ Longinos, §15.

dem helt tydligt och ha dem inför våra ögon. Den som en gång verkligen har haft sådana syner kommer att ha en storartad förmåga att framkalla känslor.¹¹¹

Utan en aktivering av dessa fantasier och syner skapas ingen verklig övertygelse, menar Quintilianus, logiska resonemang tar en bara så långt. Utan tydlighet i fantasin tycks ”allt det andra torftigt och magert, kraftlöst och otacksamt”.¹¹² Med *enargia* spänns åhörarnas uppmärksamhet, deras benägenhet att tro på talet växer, samtidigt som de fylls av en blandning av behag och beundran. Han nämner ett tal av Cicero som tack vare sitt bildskapande försatt åhörarna i en sorts trans: ”Jag tror att de som var där inte märkte vad de gjorde och inte klappade händer av egen vilja och med avsikt – de bröt ut i detta stormande bifall som i hänryckning, och glömska av var de befann sig.”¹¹³ Den magiska verkan hos talen är alltså i hög grad kopplad till aktiveringen av fantasin, och till talets förmåga att få syner att virvla upp i åhörarnas erfarna nu.

Men för talarnas *enargia* visar sig samma sak gälla som för den psykagogiska kraften i stort. Den förblir ett resultat av *hela* den värtaliga framställningens komposition, *alla* de verktyg talaren anställer för att skapa önskad effekt i åhörarna. Det är inget som kännetecknar ”det poetiska språket” som teoretisk abstraktion, till exempel, och inget som kan lokaliseras till någon särskild del av repertoaren, utan är snarare ett uttryck för en övergripande retorisk skicklighet. Oavsett om det gäller epideiktisk poesi eller pragmatisk retorik hämtas magin ur värtalighetskonsten som sådan: talets upplägg och struktur, dess situationsanpassning, dess ordval, bruk av troper, figurer, topoi och rytmik, liksom talarens kunskap och människokännedom.¹¹⁴ Den psykagogiska övertygelsekraften är på det viset i sista hand en *konstmagi*, förstått i

¹¹¹ Quintilianus, VI:2:29–30.

¹¹² Ibid., VI:2:7.

¹¹³ Ibid., VIII:3:4.

¹¹⁴ Begreppet ”topos” (etymologiskt: *plats*) är en klassisk retorisk term som hos Quintilianus åsyftar ett förråd av bekanta argumentationsmönster och formuleringar som en talare kan vända sig till för att stärka sin framställningens övertygelsekraft. Nyare bruk av termen syftar snarare tillbaka på Ernst Robert Curtius något mer idiosynkratiska användning, där topos betecknar stereotypa litterära formler i den västerländska litteraturhistorien, en sorts stilistiskt-tematiska mönster som går igen genom århundraden som en sorts litterära ”klichéer”, som också är kopplade till vissa vedertagna retoriska effekter på läsare. Den blygsamhetsgest eller självdevalvering som ofta inleder litterära framställningar, som ger en vag känsla av värme och ömhet för författaren, en på marginalen förstärkt mottaglighet för det som ska sägas och en viss beundran för talarens smidighet och skicklighet, eller olika typiska sätt för att avsluta dikter på ett motiverat sätt som ger läsaren en känsla av naturlig tillslutning, är exempel som Curtius ger. Se Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, övers. Willard R. Trask, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2013 [1953], s. 70. För diskussioner om hur topos-begreppet kan brukas för standardiserade bilder i media – det som i vardagligt tal brukar kallas *troper* – se Erkki Huhtamo, ”Dismantling the Fairy Engine: Media Archaeology as Topos Study” i *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, red. Erkki Huhtamo och Jussi Parikka, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2011.

bemärkelsen *utformad med konst*.¹¹⁵ Det är med rätt kombinationer av alla dessa konstens grepp som åhörarnas fantasi kan aktiveras och deras själar ledas. När Longinos, till exempel, åtar sig att försöka bryta ner och definiera den allra mest förunderliga sublimes stil som ”med sin förmåga att hänföra” för åhörarna ”utom sig själva” och som ”utövar ett obetvingligt våld och herravälde” över dem, faller den isär i fem punkter, som i sin tur låter sig sönderdelas i ännu fler kategorier.¹¹⁶ Det är som med människokroppens delar, skriver han. Ingen av verkets komponenter – en särskilt välfunnen tanke eller en bländande metafor – har något värde skilt från de andra. Endast tillsammans blir de en ”perfekt organism”: ”skils de från varandra skingras de själva åt olika håll”, heter det, ”och likaså högheten”.¹¹⁷

FRÅN KONSTMAGI TILL SPRÅKMAGI

Det finns många intressanta paralleller, och många viktiga skillnader, mellan den antika synen på vältalighetens ”magiskt” sinnesrörande förmåga, och synen på det specifikt poetiska språkets beröringskraft i moderniteten. Även modernisterna talar nämligen i positiva ordalag om konstens ”magiska” kraft att väcka sinnesrörelser hos åhörare och läsare. Men när man ställer de moderna poetikerna mot de antika framträder skillnader i beskrivningarna av hur denna ”magi” egentligen kommer till stånd.

En sådan komparation, som jag här har för avsikt att utföra, kan synas något vådlig. Att ställa två ändar av den västerländska litteraturhistorien mot varandra, utan hänsyn till den intrikata och vittförgrenade verkningshistoria som retoriken haft under de årtusenden som skiljer Isokrates, Platons och Ciceros dagar från 1900-talets, är ett tämligen okonventionellt förfarande. Men för förändringar av djupare historisk karaktär är en sådan uppställning tacksam, rentav nödvändig. Förhoppningen är att det ska göra villkoren för 1900-talets poetiska skrivsätt synliga.

*

I den moderna poesins självförståelse är arvet från retoriken ett sedan länge avslutat kapitel. För moderna poeter är retorik närmast ett skällsord. En retorisk dikt är en dikt med didaktisk övertydlighet, föreställer man sig, skriven med ett dött, logiskt språkbruk som talar i okomplicerat dechiffrerbara utsagor, med 1:1-förhållanden mellan tecken och betydelse, befriad från all den produktiva

¹¹⁵ Litteratur ”utformad med konst” är Stina Hanssons formulering, från distinktionen mellan *konstlitteratur* och *skönlitteratur* i skarven mellan klassicism och romantik. Se *Från Hercules till Swea: Den litterära textens förändringar*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs Univ., Göteborg, 2000, s. 9 ff.

¹¹⁶ Longinos, §1.

¹¹⁷ *Ibid.*, §40. Formuleringen ”perfect organism” kommer från W.H. Fyfes engelska översättning. Hos Stolpe heter det ”ett fullkomligt och sammanhängande helt”.

ambivalens som hör konstnärliga företeelser till. Poetikerna under slutet av 1800-talet och i stort sett hela 1900-talet förstår det specifikt poetiska språkbruket i motsatsställning till denna typ av ”vetenskapligt”, pedagogiskt eller retoriskt språk. Det moderna poetiska språket bygger på paradoxer och ambiguitet, anser man, det väcker associationer och konnotationer i läsaren, inbillade räckor av känsloladdade bilder med en ofta motsägelsefull natur, vars mening aldrig låter sig omedelbart fastslås. Om man kan säga vad en sådan dikt ”betyder” har den redan per definition misslyckats. Samtidigt lägger moderna poetologer också en mycket stark tonvikt vid diktens förmåga att *beröra* sina läsare, chocka dem och väcka deras sinnen till liv.

Tendensen att skilja poesins språkbruk från den vetenskapliga diktionens enkla benämning av världen märks i såväl den franska 1800-talssymbolismen, den amerikanska nykritiken, den ryska formalismen som i senare rörelser som L=A=N=G=U=A=G=E. Det vetenskapliga språket präglas av denotation och ett okomplicerat förhållande mellan tecken och referenter, konstaterar Wellek och Warren i *Theory of Literature* (1942). Det är strikt logiskt och involverar varken känsla eller sinnlighet när vi interagerar med det. De ord vi finner i poetiskt språkbruk, å andra sidan, tycks mer mångskiktade, ”permeated with historical accidents, memories, and associations”.¹¹⁸ Varje ord framstår här som en sorts prisma där mängder av betydelselager, ofta motsägelsefulla sådana, strålar ut och påverkar läsarens sinnen. Språket vill beröra ”the attitude of the reader, persuade him, and ultimately change him”, men på ett speciellt sätt, konstaterar författarna.¹¹⁹ Inte för att övertyga oss att tycka och handla på särskilda vis – det är, skriver man, inte fråga om ”mere rhetoric”.¹²⁰ ”Genuine poetry affects us *more subtly*.”¹²¹ I *Seven Types of Ambiguity* talar William Empson om samma typ av associativitet hos det poetiska språket som den kanske största svårigheten med att bedriva poesikritik logiskt-analytiskt. Dikter bygger så starkt på skapandet av en känsla eller atmosfär, konstaterar Empson, en *smak i huvudet* [”taste in the head”] som han uttrycker det, som svårligen låter sig naglas fast i någon grammatisk analys.¹²² Utan en känsla för de betydelselagren tycks kritikern dömd, menar han. Cleanth Brooks talar å sin sida om att poesins språk är bemängt av paradoxer och ambivalens som verkar springa ur orden själva. Varje ord bär med sig divergerande konnotativa riktningar. ”I do not mean”, skriver han, ”that the connotations are important as supplying some sort of frill or trimming, something external to the real matter in hand. I mean that the poet

¹¹⁸ René Wellek och Austin Warren, *The Theory of Literature*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1949, s. 12.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid., s. 14.

¹²¹ Ibid.

¹²² William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, London, 1949, s. 17.

does not use a notation at all – as the scientist may properly be said to do”.¹²³ Hos nykritikerna framstår språkets associativa och suggestiva kraft som själva grunden för poesins vara som sådant. Ord står inte i 1:1-relationer till mening, de ”betyder” inte såsom vi lärt oss att förstå ordet, snarare är de inför läsaren med en sorts svårfångad sinnlig fullhet. ”A poem should not mean”, heter det med Archibald MacLeishs nykritiska slogan, ”but be”.¹²⁴

Denna sinnliga fullhet hos dikten beskrivs av andra modernister i termer av begreppet *bild*. Bild, inte i första hand i bemärkelsen metafor, inte heller i den mer tekniska bemärkelsen det ena ledet i en metafor, utan som de ”sinnliga framställningar”, med Kjell Espmarks ord, som dikter frambringar i läsarens inbillning, som på olika sätt erinrar om känslö- och tanketillstånd.¹²⁵ Ibland skriver modernisterna att dikten skapar bilder, ibland mer diffust: att dikten *består* av bilder, att dikten *är* en bild. Litteraturforskaren Ray Frazer påpekar problematiken: ”Image”, konstaterar han ”is one of the most common and ambiguous terms in modern literary criticism.”¹²⁶ Ezra Pounds bevingade imagistiska definition exemplifierar detta: ”An ‘Image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time”.¹²⁷ Fientligheten mot logiskt språk är således central även i Pounds bildbegrepp. Hans ”intellektuella och emotionella komplex” är inte en betydelse man hittar i ett lexikon, utan snarare en mångbottnad aktivering av sinnes- och tankekrafterna. Bilden representerar eller refererar inte, utan ”presenterar” – den *är*. Tanken återkommer hos andra författare vid samma tid. Hos T.S. Eliot heter fenomenet *objektivt korrelerat*, en särskild formering av språkmaterialet med effekten att en ”emotion is immediately evoked” hos läsaren.¹²⁸ Liknande idéer återfinns i konstteorin: Clive Bell talar här om signifikant form, och Aby Warburg om patosformler – båda uttryck för förmågan hos konstnärliga former att framkalla känslor och associationer direkt.¹²⁹

¹²³ Cleanth Brooks, *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Methuen, London, 1968, s. 5 f.

¹²⁴ Archibald MacLeish, ”Ars Poetica” i *Collected Poems 1917–1952*, The Riverside Press, Cambridge, 1952, s. 40 f. Jfr också W. K. Wimsatt Jr. och M. C. Beardsley, ”The Intentional Fallacy” i *The Sewanee Review*, vol. 54, nr 3, 1946, s. 469.

¹²⁵ Kjell Espmark, *Själen i bild: En huvudlinje i modern svensk poesi*, Norstedt, Stockholm, 1977, s. 5 f.

¹²⁶ Ray Frazer, ”The Origin of the Term ‘Image’” i *ELH*, vol. 27, nr 2, 1960, s. 149. Se också W. J. T. Mitchell som konstaterar termens breda och heterogena karaktär, ”What Is an Image?” i *New Literary History*, vol. 15, nr 3, 1984, s. 504 ff. Jfr I. A. Richards som också är skeptisk till uttryckets oprecisa karaktär, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York, 1965, s. 98.

¹²⁷ Ezra Pound, ”A Retrospect” i *Literary Essays of Ezra Pound*, red. T. S. Eliot, Faber and Faber, London, 1954, s. 4.

¹²⁸ Citerad efter Kjell Espmark, *Att översätta själen: En huvudlinje i modern poesi från Baudelaire till surrealismen*, Norstedt, Stockholm, 1975, s. 135.

¹²⁹ Bell talar om att det finns särskilda ”arrangements and combinations” i konstverk ”that move us in a particular way”, utan att vi kan säga riktigt varför. Det påstås ske på basis av ”certain unknown and mysterious laws”. Clive Bell, *Art*, Frederick A. Stokes Company, New York, 1920, s. 8 ff. Giorgio Agamben beskriver Warburgs begrepp patosformel som ”an indissoluble intertwining of an emotional

En närliggande position återfinns hos Jean-Paul Sartre i *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). Orden i en dikt saknar prosans genomskinlighet, menar Sartre. I en roman är orden genomsläppliga, som ett osynligt lager mellan oss och handlingen – vi ser rakt igenom dem och riktar oss oreflekterat mot deras referenter.¹³⁰ Med sin stil kan prosaförfattaren styra visibiliteten i läsningen, och därmed kontrollera hur den värld mot vilken språket riktar sig avtäcks. Prosan är i den bemärkelsen retorisk i den mer ortodoxa bemärkelsen, den kan påverka och forma det sätt på vilket tingen uppdragas, och därmed ingripa reellt i politiska skeenden. Poeten, däremot, brukar språket på ett annat sätt. Det poetiska språket tycks förstenat. I läsningen av poesi fastnar vi vid ordens själva yta. Dikten släpper inte ut oss i en naturalistiskt åskådlig värld på andra sidan texten, utan placerar oss framför den aura som omger orden.¹³¹ På det sättet ”använder” inte poeten språket i någon egentlig mening, poeten ”talar” inte. Han eller hon ställer snarare fram det som vackert stumma objekt – mer som dunkla ädelstenar än de vanliga analogierna för litterära framställningar: fönster eller speglar.

Ordet *Florence*, exemplifierar Sartre, väcker tanken om staden Florens såväl som kvinnonamnet, som av ordet blomma, *fleur*, samtidigt som det har någonting av den rinnande lättheten hos ordet flod, *fleuve*, och det milda, glimrande skenet av guld, *l'or* – och allt det smälter oupplösligt samman med andra reminiscenser, som namnet på en amerikansk skådespelare som Sartre fattade tycke för i sin barndoms stumfilmer. Det är just denna typ av konnotativ radian som poeterna fastnar för, förhäxas av och arbetar med.¹³² Till och med ett ord som ”men” kan användas på detta suggestiva sätt, påpekar Sartre i anslutning till några rader av Stéphane Mallarmé. Diktens ”men” är inte ett sätt att grammatiskt hopkoppla en kommande menings relation till en föregående, utan ett slags tingord som låter poeten ”färga frasen med en särskild reservationens nyans”.¹³³ Samma sak gäller med dikter som börjar med ”och”. I många dikter markerar inte och:et någon grammatisk relation mellan diktens rader, utan förkroppsligar en kvalitet som breder ut sig över orden, en känsla av att vi befinner oss i en längre sekvens eller följd. På samma sätt kan en fråga i en dikt tjäna till att skänka frasen en känsla av undran och osäkerhet – ge den en ”interrogativ existens” – snarare än att vara en faktisk fråga eller ens en retorisk fråga.¹³⁴ Det kombinatoriska arbetet med dessa språkliga auraobjekt följer heller inga grammatiska regler. De liknar collagets

charge and an iconographic formula”. ”Aby Warburg and the Nameless Science” i *Potentialities, Collected Essays in Philosophy*, övers. och red. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford, 1999, s. 90.

¹³⁰ Läsaren av prosatexten kan ”la traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa *réalité* et le considérer comme objet”, skriver Sartre. Prosaförfattaren är redan ”au-delà des mots, près de l’objet”. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, Paris, 1948, s. 19.

¹³¹ *Ibid.*, s. 21.

¹³² Poeten dras till dessa ord-ting, skriver Sartre, ”il y revient sans cesse et s’en enchante”. *Ibid.*, s. 15.

¹³³ *Ibid.*, s. 23. När inget annat anges är översättningarna mina.

¹³⁴ *Ibid.*, s. 23 f. Sartre kallar det en ”absolut fråga”.

konstellationer av utvalda ting. "Ord-tingen grupperar sig genom magiska associationer av passande och opassande, som färger och ljud; de dras till varandra, bränner sig på varandra, stöter bort varandra, och deras sammanslutning skapar den sanna poetiska enheten, som är sats-objektet".¹³⁵

Sartre medger samtidigt att det i första hand är sin egen tids poesi han talar om.¹³⁶ Historien förser oss med andra typer av poesi än denna, skriver han. Han lämnar därmed frågan obesvarad om när detta förstenade språk i så fall uppstår i historien, och av vilka skäl. Den tyska litteraturvetaren Hugo Friedrich ger en mer historiskt förankrad bild av sin variant av detta förnimmelseväckande språkbruk, som han benämner "språkmagi", i *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956). Språkmagin, sammanfattar Friedrich, är en

method of creating a lyric not just out of themes and subject matter but also, perhaps exclusively, out of the combinative possibilities of the sounds of language and the associative overtones of word meanings [...] A poet who cares little for normal intelligibility can use a method like this all the more readily since it divorces the word as sound and suggestion from the word as conveyer of communicable sense. The word now releases nonlogical energy that guides the statements and, by means of unusual successions of sound, practices an unusual sorcery.¹³⁷

Fenomenet "språkmagi" är ett han ser den moderna traditionen återkomma till, gång på gång. För Novalis skulle varje ord vara en "besvärjelse", för Mallarmé skulle versen fungera "förtrollande", Baudelaire talade om poesin som ett "uppväckelsens trolleri" och så vidare.¹³⁸ Alla har de denna bild av ordets oförklarliga, förnimmelseväckande verkan för ögonen. Friedrich tänker sig att tendensen till språkmagi blommar ut på allvar under 1900-talet, men att den då förebådats sedan länge i poesins västerländska historia, ända sedan 1700-talet. Han spårar den tillbaka till Diderot och Novalis, vidare förbi Poe och Baudelaire, Rimbaud och Mallarmé. Friedrich instämmer också i Sartres beskrivning av den modernistiska frasen. Det är orden som står i centrum, skriver han, det är i första hand en ordens magi, moderna poeter hyser en "hostility towards the sentence".¹³⁹

Ett mönster framträder, en samhörighet mellan magi, sinnesaktivering, konnotation och opacitet. Termen "magi" återkommer också specifikt hos andra

¹³⁵ Ibid., s. 22.

¹³⁶ "Je répète qu'il s'agit de la poésie contemporaine. L'histoire présente d'autres formes de la poésie. Ce n'est pas mon sujet que de montrer leurs liens avec la notre", skriver han. Ibid., s. 43.

¹³⁷ Hugo Friedrich, *The Structure of Modern Poetry. From the Mid-Nineteenth to the Mid-Twentieth Century*, övers. Joachim Neugroschel, Northwestern University Press, Evanston, 1974 [1956], s. 65.

¹³⁸ Citerade efter Bernt Olsson, *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga*, Ellerströms, Lund, 1995, s. 78 f.

¹³⁹ Friedrich, s. 118.

författare som ägnar sig åt historiska skisseringar av liknande slag som Friedrich. Northrop Frye skriver till exempel i *Anatomy of Criticism* (1957): "The most admired and advanced poets of the twentieth century are chiefly those who have most fully mastered the elusive, meditative, resonant, centripetal *word-magic* of the emancipated lyrical rhythm".¹⁴⁰ Frye framkastar till och med denna besvärjande ordmagi som "the hypothetical core of literature".¹⁴¹ En liknande hållning märks hos Walter Benjamin, som i både tidiga och sena texter framhåller språkets magi som någonting väsensskilt från vanlig, instrumentell kommunikation.¹⁴² Benjamin talar om en "magisk läsning", där språket förstås som en "språklig varelse, inte talat innehåll".¹⁴³

*

På det sättet är den psykagogiska magin central även för modernistiska poetologer. Men vad vi kan se är att beskrivningarna av hur denna magi faktiskt kommer till stånd skiljer sig mellan de moderna författarna och de antika. Den psykagogiska effekt man i antiken förlade till vältaligheten i bred mening, konsten att tala väl, har hos modernisterna förvandlats *till en kvalitet hos det poetiska språket självt*. Magin är konstant men strömmar ur en ny källa. Det är nu *orden som sådana* som ska väcka den magiska aktiveringen av fantasin. Det poetiska språket får för modernisterna en *immanent retorik*, en psykagogi som flyttat in i orden. Den konstfärdighet som de epideiktiska sångarna underkastade sina framställningar för att skapa det där rätta stämningläget i odet eller etablera en passande atmosfär till begravningsdikten tycks inte längre nödvändig. I moderniteten räcker det med rätt valt ord. Konstmagin har blivit en språkmagi.

Hittills har jag mest uppehållit mig vid företrädare för modernismens poetik internationellt. Låt mig därför också visa hur denna utveckling speglar den på svensk hemmaplan.

¹⁴⁰ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton och Oxford, 1957, s. 273.

¹⁴¹ *Ibid.*, s. 271. Se också Frides distinktioner mellan babble/doodle, melos och ipsos, *ibid.*, s. 278 ff. Där försöker han lokalisera det ordmagiska draget till diktens auditiva skikt, som om det "magiska" endast var en fråga om ljud och rytm. Sartre kritiserar ett sådant analytiskt förfarande, det går inte att skilja ut de skikten från varandra, påpekar han. "Il n'y a, Merleau-Ponty l'a bien montré dans la *Phénoménologie de la perception*, de qualité ou de sensation si dépouillées qu'elles ne soient pénétrées de signification". Sartre, s. 14.

¹⁴² Se Walter Benjamin "The Doctrine of the Similar", "On Language as Such and On the Language of Man" och "Reflections on Humboldt" i *Selected Writings. Volume 1, 1913–1926*, red. Marcus Bullock och Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1996.

¹⁴³ Benjamin, "On Language as such and On the Language of Man", s. 64.

SPRÅKMAGIN I SVERIGE

En översikt av hur denna språkmagiska poetik behandlas i texter om poesi skrivna i Sverige ger en bild som liknar den som framträder i de europeiska källorna. I svenska poetiker och kartläggningar av poesins relation till vältaligheten från 1600- och 1700-talet spelar ordens suggestivitet en undanskynd roll. I Andreas Arvidis *Manuductio ad Poesin Suecanam* (1651) framstår diktkonsten som en klassisk vältalighetskonst – med ett särskilt fokus på rimmet, men i övrigt i linje med de romerska retorikerna.¹⁴⁴ Detsamma gäller för Andreas Rydelius *Nödiga förnufts-öfningar* (1737) från ett knappt sekel senare, där poesin lanseras som retorikens metriskt rimmade kusin ("konsten at förlusta och beweka folk med wers-bundit tal").¹⁴⁵ Högromantiska texter uttrycker sig annorlunda rörande poesins essens och betydelse än 1700-talsföregångarna – en tonviktsförskjutning som ibland brukar beskrivas som en övergång från poetik till estetik, ett *sätt att göra* till ett *sätt att vara* – men företer fortfarande inte den dyrkan av det poetiska Ordet vi ser hos modernisterna. Hos Atterbom, i en tidig text som "Preliminariet till en poetik" (1811), betonas konstskapandet som en andlig resurs hos människan, snillets framkallande av de högre Idéerna såsom framstrålande ur de artefaktiska tingen och estetiken som läran om skönhetsidé. Däremot diskuteras inte poesins språkbruk som en del i den processen.¹⁴⁶ Inte heller i Almqvists förordande av en mer opak poetisk stil i "Om två slags Skriftsätt" (1833–1834), som tvingar läsaren att med sin inbillning delta i diktens skapande, återfinns någon egentlig dyrkan av det poetiska Ordets magiska kraft som sådan.¹⁴⁷

Men ju närmare modernismen vi kommer, desto tydligare framträder suggestivitetsaspekten i poetiktexterna. I senromantiska eller förmodernistiska arbeten som Esaias Tegnér d.y. *Poesins språk* (1882) och Hans Larssons *Poesiens logik* (1899) kan man fortfarande skönja arvet från den retoriska traditionen. Fokuset har dock förskjutits, ambitionen är nu i högre grad att kartlägga poesins essens på språkteknisk väg. Och för den visar sig de enskilda ordens suggestivitet spela en central roll.

¹⁴⁴ Andreas Arvidi, *Manuductio ad Poesin Suecanam, Thet är, En kort Handledning til thet Swenske Poetrij, Versz- eller Rijmkonsten*, Svenska vitterhetssamfundet, Stockholm, 1996.

¹⁴⁵ Andreas Rydelius, *Nödiga förnufts-öfningar, at lära kenna thet sundas wägar och thet osundas felsteg*. Andra vplaget, Pet. Pilecan, Linköping, 1737, s. 22.

¹⁴⁶ Per Daniel Amadeus Atterbom, "Preliminariet till en poetik" i *Phosphoros*, red. Atterbom & Palmblad, November-december, 1811.

¹⁴⁷ Carl Jonas Love Almqvist, "Några drag" i *Samlade Verk 3. Estetiska, filosofiska och akademiska avhandlingar 1831–1838*, red. Jon Viklund, Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm, 2010. Jfr också Otto Fischers resonemang om hur romantikernas filosofi inte leder till några tydliga preferenser för hur poesins språk egentligen ska se ut rent praktiskt. Det handlar snarare om abstrakta idéer om "konsten", inte om ett poetiskt sätt att skriva. *Tecknets tragedi. Symbol och allegori i P.D.A. Atterboms sagospel Lycksalighetens ö*, Acta Universitatis Upsaliensis, diss. Uppsala univ., Uppsala, 1998, s. 28 f.

När Tegnér söker ringa in det särskilda språk som utmärker poetisk vers avhandlar han först de yttre metrisk och genremässiga formfrågorna under några inledande sidor, för att sedan gå in på ämnen ”hvilka närmare sammanhånga med *poesiens inre väsen*”.¹⁴⁸ Med detta inre väsen syftar han på ordens suggestivitet. Han ägnar stort utrymme åt att undersöka ”stämningselementet” hos orden, som han menar är vägledande för deras funktion i versen.¹⁴⁹ Han exemplifierar med vissa ”adlade ord” som han menar omgärdas av en ”förfärd, ideal högtidlighet” vilket är vanligt i poesin.¹⁵⁰ Ord med sammanhang inom religionen har ”kommit att omgivas av en egendomligt färgad högtidsstämning”, vilket kräver varsamhet av poeterna.¹⁵¹ Samma sak gäller för krumbuktiga tyska låneord som enligt Tegnér ger en känsla av ”kurial omständlighet”, vilket gör dem mindre lämpade för vers.¹⁵² Ord med en viss ålderdomlig prägel uppskattas också bland poeterna, fortsätter han, på grund av deras förmåga att framkalla känslan av fjärran hägrande tiders förlorade flärd, där vår värld alla skrovligheter synes förmildrade av avståndet.¹⁵³ Detta stämningselement i orden varierar samtidigt historiskt och geografiskt, noterar Tegnér:

De olikheter, som närskyllda språk röja, och de ändringar, som ett och samma språk i tidernas längd är underkastadt, bestå till en väsentlig del deri, att det särskilda, *i hvarje ord ingående stämningselementet* icke på skilda orter och tider förblifver det samma. Då detta mer till känslan än till förståndet hörande stämningselement särskildt för poesien är af största betydelse, ligger häri en svårighet för t.ex. Svenskar och Danskar att rätt uppfatta och uppskatta hvarandras diktkonst. Kanske ännu större är på samma grund svårigheten för en nutids-svensk att döma om äldre tiders Svenska poesi.¹⁵⁴

Kopplingen mellan poesi som genre och ordens stämningselement är tydlig. Om vi inte kan uppfatta detta stämningselement, menar Tegnér, kan vi inte heller uppskatta det specifikt poetiska hos diktkonsten. Eftersom språket är ständigt förändring kan dock denna känsla hos orden med tiden skifta, stärkas eller avta. Om man lägger ett sent 1800-tals poetiska normer på den Stiernhielmiska periodens uttryckssätt, resonerar han vidare, ter det sig tungfotat och överlastat. Stiernhielm låter ofta ”barbarisk”, som man på den tiden sa om vers med för hög andel låneord.¹⁵⁵ På samma sätt har de tidigare svenska

¹⁴⁸ Esaias Henrik Vilhelm Tegnér, *Om poesins språk*, P. A. Norstedts och söner, Stockholm, 1883, s. 19. Min kurs.

¹⁴⁹ *Ibid.*, s. 22.

¹⁵⁰ *Ibid.*, s. 21.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ ”Gångna släktens lif, våra fäders sed förnimmes alltid af känslan såsom något vördnadsvärdare och större än dagens tillfälliga angelägenheter.”, skriver Tegnér. *Ibid.*, s. 25.

¹⁵⁴ *Ibid.*, s. 22. Min kurs.

¹⁵⁵ *Ibid.*, s. 23.

romantikernas (Stagnelius och Atterbom nämns specifikt) förkärlek för att smycka verserna med värdefulla yttre föremål – pärlor, kristaller och rubiner, myrten och lagar, purpur och azur, ambra- och myrradofter – kommit att te sig svulstiga, närmast lustiga, vid slutet av samma århundrade.¹⁵⁶ Samma ord kan stå tryckta på pappret, men upplevas helt olika av olika tiders läsare.

Stämningselementet i orden är också centralt i Hans Larssons *Poesiens logik*, där hela det första kapitlet ägnas ”Poesiens ordval”. Två huvudsakliga kriterier präglar poetens val av ord, skriver Larsson. Det ena är kriteriet om att orden ska vara adekvata: korna *råmar*, vinden *viner*, bäcken *porlar* och så vidare (en tanke som inte är ny, utan som också finns hos exempelvis Aristoteles). Det andra kriteriet, som har mindre resonans i de klassiska källorna, är att orden ska vara *så suggestiva som möjligt*. ”Suggestiva” i betydelsen ”förmågan att i medvetandet uppdraga, dels den omedelbart betecknade föreställningen, dels andra med den sammanhängande”.¹⁵⁷ Larsson menar att poeter är särskilt nogräknade när det kommer till dessa ”andra” betydelser, ordens ”associativa innebörd”.¹⁵⁸ Endast genom att studera och förstå principerna för denna suggestivitet kan man, skriver Larsson, komma ”poesiens afsikter på spåren”.¹⁵⁹

I den svenska högmodernismen ska denna tendens komma att bli alltmer dominant. Retoriken skruvas här upp ännu ett snäpp. Poesi har nu ingenting med logik och diskursiv begriplighet att göra, enligt en tidig populär modell som liknar poesins språkbruk vid musikens mer abstrakta meningsskapande. Poeten kombinerar ord som toner, och väcker på så vis en stark känslomässig genklang hos läsaren. Musikmetaforen återkommer hos Gunnar Ekelöf, Ragnar Bengtsson, Gösta Oswald, Erik Lindegren, med flera. Detta stämningsskapande låter sig inte förstås eller tolkas, än mindre underkastas en grammatisk analys. Man börjar kalla dikter för symfonier, liknar orden vid övergångar i en tonskala, noterar Magdalena Wasilewska-Chmura som studerat den tendensen i svensk högmodernism.¹⁶⁰ Musikmetaforerna, beskriver hon, framstår som ett sätt för poeterna att sätta ord på ett språkbruk som i allt högre grad bygger på ovan diskuterade suggestion och associativa kraft – ett språk som för Gunnar Ekelöf företer en ”ogripbarhet för tanken”.¹⁶¹

¹⁵⁶ Ibid., s. 24.

¹⁵⁷ Hans Larsson, *Poesiens logik*, C. W. K. Gleerups förlag, Lund, 1899, s. 32.

¹⁵⁸ Larsson gör en distinktion mellan ordens ”appellativa” och ”associativa” innebörd. Distinktionen speglar den mellan denotation och konnotation hos nykritikerna. ”Den associativa omsorgen synes mera tjena det stilistiska utsmyckandet, den poetiska lifligheten och skönheten än den logiska klarheten”, heter det. Ibid., s. 32 f.

¹⁵⁹ Ibid., s. 31.

¹⁶⁰ Magdalena Wasilewska-Chmura, *Musik. Metafor. Modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflektion*, Almqvist & Wiksell International, diss. Kraków Univ., Stockholm, 2000.

¹⁶¹ Ibid., s. 259.

Hos konkretisterna en generation senare är det snarare symbolen som betraktas som poesins fiende. Återkommer gör tanken om poesins språk som ”konkret materia”, exempelvis hos poeter som Öyvind Fahlström, Bengt Emil Johnson och Jarl Hammarberg.¹⁶² Det handlar om att skapa ”sensuella upplevelser” av språkytan, snarare än att skildra erfarenheter symboliskt, skriver Hammarberg.¹⁶³ Leif Nylén och Björn Håkanson kallar det en ”språksensualism”, som kännetecknar 60-talets konkretism.¹⁶⁴ ”Vår tid har gjort upptäckten att konstverkets värde ligger i de upplevelser det framkallar hos mottagaren”, tillägger Bengt Emil Johnson i ett enkätsvar om poesins position 1962, där han förordar att ”skriva i stället för att beskriva”, ”acceptera att poetiska upplevelser kan framkallas av *språkliga* händelser och fakta”.¹⁶⁵ Man talar om ordet som konkret ting, som presenterar mening snarare än att representera den symboliskt. Det är i grunden samma tanke som hos Pound, till exempel, såväl som hos de musikaliska 40-talsmodernisterna, fast med delvis ny metaforik.¹⁶⁶ Det ”konkreta” och det ”musikaliska” framstår här som olika sätt att beskriva samma språkmagiska kraft – ordens förmåga att väcka direkt sinnlig genklang hos läsarna.

*

Jag menar att alla dessa tendenser – det sena 1800-talet och det tidiga 1900-talets nya betoning på poesispråkets associativitet, bildmässighet, på ordens aura och opacitet, förordandet av språkets presentation snarare än dess representation, samt föreställningarna om ett ”musikaliskt” respektive ”konkret” sätt att bruka språket – bör förstås som skilda beskrivningar av en och samma trend av djupare historisk karaktär i poesins historia. Dessa skillnader framträder när vi ställer den moderna språkmagin mot de antika föregångarnas konstmagi.

Låt mig nu så tillspetsat och åskådligt som möjligt teckna dessa historiska skillnader och resonera kring deras orsaker och konsekvenser.

Vi har alltså *en* historisk period där den sinnesrörande magin i talet åstadkoms genom bruket av en hel repertoar av retoriska grepp. Magin skapas genom

¹⁶² Se Olssons genomgång av detta, s. 399–415.

¹⁶³ ”Det är väl just här denna poesis mest påtagliga begränsning ligger: den förmedlar inte till läsaren några nya erfarenheter utanför de rent sensuella upplevelser den eventuellt kan ge”, skriver Hammarberg, *Järnvägar, Järnpiller, Järnplåtar: Hälsningar*, Bonnier, Stockholm, 1968, s. 5.

¹⁶⁴ Björn Håkanson, ”Fyra strömningar”, s. 6 samt Leif Nylén ”Den nya poesin – en kvantitativ analys”, s. 14 f. Båda i *Nya linjer: Lyrik från 60-talet*, red. Erik Beckman, Björn Håkanson & Leif Nylén, Bonnier, Stockholm, 1966.

¹⁶⁵ Bengt Emil Johnson, ”Poesins position” i *Rondo*, 1963:2, s. 7 f.

¹⁶⁶ Mia Quirin visar i sin ännu otryckta avhandling om poetikgenrens historia i Sverige på just en sådan förvånande kontinuitet i 1900-talets poetologiska texter. Trots att olika generationer av svenska poeter ofta tar avstånd från och definierar sig mot varandra, och brukar skiftande metaforiska beskrivningar av det poetiska språkets särart – olika poetologiska ”topoi”, enligt Quirins analys av poetiktextens förvandlingar under 1900-talet – så håller sig grundfiguren, idén om det estetiska objektets produktivt främmandegörande kraft, påfallande oförändrad.

kombinationen av struktur, figurer, troper, ordval, rytmik, musikalitet och kännedom om genremönster och topoi. Den lokaliserar inte till ordens inneboende kraft, utan är ett resultat av denna vältalighetskonst i bred mening. Åhöraren är i princip ett oskrivet blad innan talsituationen börjar och leds, genom sång eller tal, in i det sinnestillstånd som talaren eller poeten söker framkalla.

Sen har vi *en annan* historisk period där samma affekterande verkan beskrivs som härrörande ur en inneboende kvalitet hos orden själva. Det är inte längre hela repertoaren som skapar diktens magiska verkan, utan språket som sådant. Poeten arbetar med särskilda poetiska ord som bär en psykagogisk, själledande kraft i sig själva.

Vad beror dessa förändringar på? Jag menar att man kan tolka diskrepansen historiskt-retoriskt: som att en framskridande fantasi-homogenisering i den moderna gemenskapen skapat en förhöjd och en i högre grad kollektivt delad benägenhet att sinnesröras av språket, vilket banar väg för språkmagins retorik. Dessa strikt *poetologiska* skillnader skulle i så fall spegla konkreta *neurohistoriska* skillnader mellan den antika och den moderna gemenskapen. I ett sammanhang där publiken i högre grad bär på delade och artikulerade föreställningar om de ämnen dikten behandlar räcker det med mer subtila medel för att uppnå sinnesrörande verkan med orden.

En läsare i Sartres kontext, exempelvis, vet redan vad en begravning innebär i fråga om stämningssläge och förlopp. Man vet vilka kläder, färgskalor, känslotillstånd, platser, attribut och symboler som är förknippade med begravningen – varför de psykagogiska argumentationsmönster som kännetecknade den klassiska klagosången, *threnos*, förefaller överflödiga för att mana fram situationens särskilda stämning. Det räcker med enskilda auraord som *kista* eller *grav*. Detsamma gäller de lyckans och framtidstrons känslolager som *epithalamiumet* konstfärdigt sökte framkalla i åhörarna. I det moderna sammanhanget tycks dessa känslolager redan vara inbegripna i ett ord som *brudklänning* eller i de första tonerna i Mendelssohns bröllopsmarsch.

Effekten hos de auraord som de moderna poetologerna beskriver handlar därmed inte så mycket om orden själva, som om den neurohistoriska dispositionen hos de kroppar som associerar och förnimmar genom dessa ord. Utan en läsargemenskap disponerad på ett "modernt" sätt – ingen språkmagi. Den epideiktiska sångaren *konstruerar* stämningar i sin publik, den moderna poeten *aktiverar* stämningar som denna publik redan har med hjälp av auraorden – det är logiken. Eposförfattaren *konstruerar* suggestiva fantasier i åhörarna, den moderna poeten *aktiverar* samma fantasier med hjälp av strategiskt ("poetiskt") valda ord. "Aktiverar", eftersom den moderna läsaren till skillnad från den antika atenska åhöraren inte är "oskriven" innan talsituationen börjar, utan en bärare

av delade fantasier som låter sig uppväckas genom att poeten tangerar de topoi som är deras fenomenella motparter.

Det är *det* tillståndet som språkmagin som en historiskt specifik litterär teknik bär vittne om, menar jag. Att orden som sådana fått denna magiska förmåga – mycket talar alltså för att det rent faktiskt *är så*, att språket blivit mer ”magiskt” i moderniteten – beror inte så mycket på orden själva som på den förändrade sinnliga receptivitet som kommit till stånd av infrastrukturella förändringar i livsvärlden och homogeniseringen av upplevelserummet.

Om dessa slutsatser stämmer visar det i så fall hur kontinuerlig utvecklingen fram mot det sena 1900-talets postmoderna skrivsätt är. För att undersöka iakttagelserna ovan närmare vill jag nu pröva dessa preliminära resultat på ett exempel.

MODERNISTISK SPRÅKMAGI: ETT EXEMPEL

Mitt exempel är en klassiker i den svenska modernistiska poesin, Erik Lindegrens *mannen utan väg* från 1942. Med sin fritt surrealistiska stil och atomiserade rader, utan hänsyn till grammatiska regler och genremässiga struktureringar av stoffet, samt sitt bruk av ordens konnotativitet och känsloladdningar, kan *mannen utan väg* betraktas som en första generationens språkmagiska dikt i den svenska kontexten. Boken brukar beskrivas som en portalbok in i den svenska högmodernismen. Peter Stein Larsen omnämner den från danskt håll som ”dén digtsamling der sætter den vel nok allervigtigste cæsur i nordisk lyrikhistorie i det 20. århundrede”.¹⁶⁷ Jag ämnar i det följande visa hur de moderna poetologernas beskrivningar på många sätt passar utmärkt på Lindegrens språkbruk. Här finns mycket konnotativitet, bildmässighet, musikalitet, förstenade ord, ord brukade som konkret materia och så vidare.

I *Solen i spegeln* (1958) drar sig Göran Printz-Påhlson till minnes de starka första intryck boken gjorde på honom. Han minns hur han upplevde det som att Lindegren på något märkligt sätt lyckats ersätta ”ordens begreppsliga innehåll med övertoner och känsloladdningar i långt högre grad än modernismen tidigare gjort”.¹⁶⁸ Peter Hallberg konstaterar något liknande i *Diktens bildspråk* (1982). Det är som om språket inte brukas på vanligt sätt, skriver han, utan all känsloladdning kommuniceras via ordens ”aura”.¹⁶⁹ Lindegren använder liknande termer själv när han skriver om samlingen. Dikterna ”arbetar med

¹⁶⁷ Peter Stein Larsen, ”Lyrikkens forvandling: Lindegrens *mannen utan väg* som litteraturhistorisk cæsur” i *Modernisme i nordisk lyrikk 1*, red. Hadle Oftedal Andersen och Idar Stegane, Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur, Helsingfors Universitet, 2005, s. 106.

¹⁶⁸ Göran Printz-Påhlson, *Solen i spegeln: Essäer om lyrisk modernism*, Bonnier, Stockholm, 1958, s. 154.

¹⁶⁹ Peter Hallberg, *Diktens bildspråk: Teori, metodik, historik*, Esselte studium, Akad.-förl., Göteborg, 1982, s. 530.

nyanser oåtkomliga för det vanliga logiska språket”, de ska inte nagelfaras efter sin ideologi eller sina idéer, utan är ”avsedda att vädja till känslan”.¹⁷⁰ Dikten som har nummer ”V” i boken kan fungera som exempel på detta skrivsätt.

V

handen darrar i svindel på stryparnas stege
giriga tårar prasslar i näktergalens tomma bur

redan själva sörjandet kräver flera dödsoffer
även en järnvägsolycka stammar förlåt

ett avskalat öga brinner: kortslutning och ensamhet
och ödet fotograferar ännu ett förvånat lik

elden härjar även det oförsäkrade hjärtat
och lidandets väktare flyr mot en fond av tro

anonyma taggar drömmer sig till verklighet
och gungar sig till törne på verklighetens sluttning

men ett rop av smärta rullar uppför ett berg
och kastar sig utför en brant för att krossa

grandios vilar smärtans duk på örnarnas flykt
medan vinden blandar artiga ansiktens kortlek¹⁷¹

¹⁷⁰ Citat efter Roland Lysell, *Erik Lindegrens imaginära universum*, Doxa, diss. Stockholms univ., Bodafors, 1983, s. 618 (Appendix I).

¹⁷¹ Erik Lindegren, *Samlade dikter*, Themis, Stockholm, 2010, s. 13.

Vi befinner oss långt ifrån den grekiska diktens epideiktiska genrestruktur. Det finns vaga reminiscenser av elegins anslag i dikten, en inledande ingjutning av vemod och bedrövelse. Obehagets retoriska maskineri mullrar i gång i de första raderna, förskräckelsens konstgrepp: *handen darrar i svindel på stryparnas stege / giriga tårar prasslar i näktergalens tomma bur*. Men den elegiska vändningen mot ljuset uteblir. Dikten tar inte spjörn mot något kontrapunktiskt besjungande av storslagenheten hos det vi en gång hade och förlorade, ingen slutgiltig markering tänkt att trots allt mana till framtidstro och förtröstan. På det viset rör det sig om en ny, distinkt modern form, en katalogdikt som kollageartat förtecknar ogrammatiska räckor av obehagets auraord. Lindegrens ställer fram långa serier av sådana stämningselement – alla med en sorts immanent enargiaeffekt, strypgrepp, tårar, järnvägsolyckor, bränder, lik, lidanden och rop av smärta – utan att anställa dem i genremönstrets kurvor för klassisk psykagogisk effekt. Elegin lämnar oss med en blandning av sorg och förtröstan, det är så den är strukturerad. Lindegrens ”V” tycks på ett mer direkt sätt gå in för desperationens känsloläge, med sina skärviga anhopningar av ångestladdade synvillor präglade av söndring, splittring och våld.

Fraserna i dikten läses svårligen som logiskt-diskursiva utsagor. Ett ord sitter inte på ett bekant vis ihop med ett annat. Strofernas andra rader tycks inte innehållsligt bygga vidare på de föregående. I en rad som *handen darrar i svindel på stryparnas stege* säger inte dikten vems hand det rör sig om och vad ”stryparnas stege” egentligen är – men vi förstår ändå utan problem radens känsla och laddning. Där samsas elementen ”darra” (någon är rädd), ”svindel” (höjdrädsla, obehag), ”strypa” (mord, död) och ”stege” (vinglig, risk att ramla ner). Alla dessa element är immanent-psykagogiska och ingjuter oss med konnotationer av obehag, skräck och fara. Men, återigen, vad dessa konnotationer gäller, till vem de så att säga ”hör” – till författaren själv, tidsandan, kanske den onämnde ”mannen” utan väg – förtäljer inte dikten. Samtidigt klingar frasen sammanhållen och sångbar. Mycket på grund av olika typer av språkmagiskt sammangjutande grepp i själva syntaxen, i enlighet med Sartres beskrivningar av den moderna användningen av ord som ”och” och ”men”. Frasen har fogats samman till en melodisk sats genom allitteration (s-s-s), den har koncentrerats genom en genitivmetafor (stryparnas stege), och binds även samman genom vissa metonymiska ekvivalenser mellan frasens interna element (hand → darra → strypa / svindel → stege). Dessa grepp suggererar följd och ger en känsla av grammatikalitet. Dessa tekniker är återkommande i Lindegrens bok. Utöver allitterationerna och genitivmetaforerna, använder han också många a) anaforer, b) konjunktioner mellan diktens rader (ty, då, men, och osv.), samt c) en jämn disponeringen av textmassan rent visuellt över bokens sidor. Denna suggererade logik fungerar nästan som en ny sorts grammatik för

dikten, en ny "formbildande kraft" som Bengt Holmqvist uttryckt det.¹⁷² Denna formbildande kraft kan retoriskt sägas syntetisera de disparata "bilderna" i dikten, ganska likt den hemliga gravitation mellan poesins förstenade ord som Sartre såg som utmärkande för modern, ogrammatisk poesi.

I de efterföljande raderna fortsätter vi på denna utstakade väg, fler stämningselement hopfogas: "Giriga" (dvs. förkastliga, småaktiga), "tårar" (dvs. någon är ledsen, sorg föreligger), "sörjande", "dödsoffer", "järnvägsolycka", "stammar" (osäkerhet, rädsla), "förlåt" (skuld). Vi ser också att orden "redan" och "även" fungerar sammanbindande för fraserna. I resten av dikten fungerar ordet "och" på ett linkande sätt. Det skänker raderna en känsla av kontinuitet, som om det fanns uppenbara kopplingar mellan dem.

Att de undergångsassocierande orden finns i Lindegrens fraser är, verkar det som, viktigare än *hur* de finns i fraserna, så länge frasen behåller sin sångbarhet. Man får känslan av att frasen kunde hopfogats på andra sätt, utan att det förstört den lindegrenska diktionen. Så länge frasen är melodisk och logiskt-diskontinuerlig. Det hade exempelvis *inte* kunnat stå *järnvägsolyckan krävde flera dödsoffer / framför reportrarna stammade lokföraren fram sitt förlåt*. Det indikerar att Lindegren förmodligen upplevt "ordkollisionerna" i dikten, det vill säga själva diskontinuiteten, som stämningsmässigt bidragande som sådana.¹⁷³ De antika grekerna hade kallat det *katakreser*, en sorts konstlösa metaforer där leden inte hör ihop, ett grepp man kan använda i undantagsfall i särskilda talsituationer där inget adekvat uttryck står till buds.¹⁷⁴ Vissa av retorikerna, den anonyma författaren till *Ad Herennium* till exempel – som talar om *abusio* – ser helt enkelt användningen av dem som misstag eller klavertramp.¹⁷⁵ Hos Lindegren skulle de alltså ha fått motsatt status.

Allt som allt skapas en stämningssång med kraftigt eskatologiska undertoner. Räcker av enargiska hallucinationer väcks i läsaren utan att komma till lösning. Att det rör sig om en sådan stämningssång utan förseglande slutord från en ingripande författare är Lindegren tydlig med själv. Om man låter dikten verka

¹⁷² Detta är en generell observation Bengt Holmqvist gör om 40-talslyrikens arbete med rytm, som i högsta grad är tillämplig på Lindegren. Se *40-talslyrik*, ny uppl., Bonnier, Stockholm, 1951, s. 59.

¹⁷³ "Ordkollisioner" var en vanlig metafor som recensenter och kommentatorer i Lindegrens samtid använde för att beskriva *mannen utan vägs* nydanande språkteknik. Till dessa hör Karl Vennberg, "Lyrisk atomsprängning" i *Arbetaren* 6/5, 1942, Axel Liffner, "Ruiner och källsprång" i *40-tal* 1945:3, s. 3, K.G Wall "mannen utan väg. Kommentarer av en oinvigd" i *BLM* 1946:6, s. 477, samt Bengt Holmqvist, *Svensk 40-talslyrik*, 1951, s. 52.

¹⁷⁴ Effekterna av dessa "katakreser" har också tangerats av Lindegrensforskningen. Roland Lysell skriver exempelvis om dem att "effekten av Lindegrens teknik blir sammanfattningsvis, att ett objektskikt aldrig kan urskiljas i hans poesi, utan varje detalj är ständigt problematiserad både av diktaren och av mellaninstanser i texten". Lysell, s. 93. En sådan tolkning förefaller mig något ansträngd – eftersom den i så fall borde gälla för all språklig poesi.

¹⁷⁵ *Ad Herennium*, IV:33.

på en, om man *fattar känslan* den söker åstadkomma, som han uttrycker det, då är det på sätt och vis tillräckligt:

Huvudsaken är att läsaren 'fattar' känslan, därmed har han också fattat dess tankar. Ingenting åldras så fort som en dikts 'tankar' [...] Det är känslan som bör laddas upp med tankar och inte tvärtom. Den ideologiska överbyggnaden bör slopas och gå under jorden, först i detta läge har den tillfälle att göra sig gällande i hela sin kraft. Den poetiska 'bilden' bör befrias från sin underordnade 'utsmyckande' ställning och bli diktens huvudelement. Tanken bör tänka i bilder, och känslans (eller det undermedvetnas) bilder bör uppta tanken, det rör sig hela tiden om en växelverkan.¹⁷⁶

Dikten "tänker" alltså med dessa räckor av auraord ("bilder"), menar författaren, tankarna finns i "bilderna" – förstådda som tankens och känslans katalysatorer. Kjell Espmark har gjort en stor sak av det citatet, som han tar som talande för modernisternas själsöversättande teknik i stort. De känslobetingade konnotationerna som strålar ur dessa räckor av "bilder" kan enligt honom tolkas som koderade gestaltningar av specifika känslotillstånd. Dikten bär på tidsupplevelser, men tidsupplevelser som inte låter sig parafrastras, utan som endast kan förmedlas *på just det sättet*, endast just i "bildens" form. "Mitt i irrationaliteten, mitt i räckorna av absurda, kolliderande bilder", heter det hos Espmark, "är Lindegrens lyrik ändå ett teckenspråk för en organiserad erfarenhet, ett sätt att artikulera en intellektuell och emotionell upplevelse".¹⁷⁷

Frågan är dock, mot bakgrund av språkmagins historiska förutsättningar, om det verkligen är träffande att se själva dikten som artikulationen av denna emotionella upplevelse. Är inte retoriken i Lindegrens dikt – den som med disparata auraord eldar på känslan av söndring och världsskymning – i någon mening villkorad av att världsskymningens gestaltningar *redan föreligger* hos läsarna när dikten tar vid? Bygger inte språkmagins teknik snarare på ett slags återupväckande av känslor som redan artikulerats på annat håll?

UPPKOPPLAD MOT VÄRLDSKRISEN

I intervjuer och kommentarer till *mannen utan väg* påpekar dess författare att dikterna är tänkta att tala till och ur sin tid.¹⁷⁸ Boken, som i huvudsak skrevs under hösten 1939 och våren och sommaren 1940, återspeglar, skriver Lindegren, "något av denna korta men laddade tidsrymds massuppåå av katastrofer och

¹⁷⁶ Erik Lindegren, "Lyrisk enquete" i *BLM* 1946:6.

¹⁷⁷ Kjell Espmark, *Själen i bild*, 1977, s. 168.

¹⁷⁸ "Dessa dikter vill ingenting annat vara än en demonstration av någras belägenhet, ett bidrag till det moderna medvetandets tragedi så som den gestaltas under det brutala yttre skeendets tryck", heter det i det otryckta förordet till samlingen. Citerad efter Lysell, s. 618.

serie av chocker mot det mänskliga nervsystemet”.¹⁷⁹ Kontexten är bekant. Inte bara befinner vi oss mitt under andra världskriget, utan också specifikt den period under krigsåren då utsikterna för en fredlig framtid i Europa såg som mörkast ut. Att boken någonstans har den syftningen, att den talar till föreställningarna om världssituationen och tidsandan i Europa, syns också mer konkret i boken genom ett återkommande kollektivt ”vi” i samlingen, och genom stora abstrakter som sanningen, tiden, lögnen, framtiden, som indikerar den högsta nivån av verklighet.¹⁸⁰ Dikten talar om de stora krafternas värld, framtiden för mänskligheten som kollektiv.

Under hösten 1939 var kriget ett faktum när tyska trupper gick över gränsen till Polen, bara några veckor efter att stormakterna Ryssland och Tyskland slutit ett icke-aggressionsavtal. Våren därpå ockuperades Danmark och Norge, och i Sverige fruktade man utöver det nazistiska hotet också faran österifrån. Som Anders Cullhed påpekat i sin bok om tidsandan kring Lindegrens bok antog ”man i Sverige ända fram till slutet av februari 1940 [...] att Sovjetunionen strävade efter att lägga under sig hela Finland som suverän stat”, varefter snart ”Sverige [skulle] stå i tur att bli angripet österifrån”.¹⁸¹ Men om undergångsföreställningarna var en central aspekt av tidsandan fick dessa föreställningar till skillnad från motsvarande konflikter längre tillbaka i historien denna gång en mer konkret gestaltning och spridning i gemenskapen via de moderna medierna. Lindegren har på ett intressant sätt själv knutit inspirationen och skaparimpulsen bakom samlingen till just medias rapportering av krigsutbrottet. Allt började, berättar han, med att han såg ”en gammal kvinna i sliten kappa stå och gråta framför löpsedlarna om bombningarna av Warszawa [...] och plötsligt lossnade det – han hade en känsla, i varje fall en illusion av att alla stridiga tendenser förtätades i bilder och symboler, allt var lika meningsfullt och meningslöst”.¹⁸² Katastrofernas verkningar på det mänskliga nervsystemet bör åtminstone delvis förstås på just det sättet. Det är till och med plausibelt att författaren med den metaforen – det mänskliga nervsystemet – syftat på precis det, de moderna kommunikationsteknologiernas hopkoppling av människors kroppar och sinnen.¹⁸³ Sverige var som bekant aldrig på allvar indraget i kriget,

¹⁷⁹ Citerad efter Anders Cullhed, *”Tiden söker sin röst”: Studier kring Erik Lindegrens Mannen utan väg*, Bonnier, diss. Stockholms univ., Stockholm, 1982, s. 86.

¹⁸⁰ Det märks även på retoriken i det otryckta förordet: ”Tidens språk är hårt och brutalt, och de realiteter det täcker urskiljer vi endast med svårighet genom självbevarelsedriftens dunkla flöden. Idéer och allmänna ideal har komprometterats och orsakat en förvirring utan like i det inofficiella mänskliga psyket. Striden om själarna har tillspetsats; den är både mer påträngande och starkare strategiskt betingad än någonsin”. Citerad efter Lysell, s. 618.

¹⁸¹ Cullhed, s. 60.

¹⁸² *Ibid.*, s. 44.

¹⁸³ Historiskt har just den metaforen använts för att beskriva kommunikationsteknologierna. Telegrafens amerikanska uppfinnare, Samuel Morse, beskrev t.ex. 1838 en framtid där ”the whole surface of this country would be channelled for those nerves which are to diffuse, with the speed of thought, a knowledge of all that is occurring throughout the land; making, in fact, one neighborhood of the whole country”. Citerat efter Daniel J. Czitrom, *Media and the American Mind: from Morse to*

och även om många var beredskapsstationerade runt om i landet – däribland Lindegren själv – och en bråkdel frivilligsoldater i Finland, var den svenska poesiläsande allmänhetens kroppar aldrig fysiskt vidrörda av artillerieldarna och kulsprutesalvorna. För Sveriges befolkning var alltså dessa ”chocker” bildliga. De kom från kontakten med *berättelserna* om en värld i lågor. När Lindegren säger att *mannen utan väg* är en tidsdikt menar han alltså inte en skyttegravsdikt, utan mer en stämningsdikt. Med någon sorts utgångspunkt i ett verkligt krig, men kanske i första hand i ett *föreställt krig*, en fantiserad konflikt som kommit alltför nära.¹⁸⁴

Den allt bredare och snabbare kulturella spridningen av krigets berättelser hade infrastrukturella förklaringar. Tidningarnas ökade spridning och prenumerantantal i Sverige underlättades av förbättrad infrastruktur för transport – ett utbyggt väg- och järnvägsnät – samt nya sättmaskiner och rotationspressar som effektiviserade produktionen av tryckartiklarna.¹⁸⁵ Samtidigt hade telegraf och telefon gjort själva förmedlingen av innehållet till redaktionerna enklare och snabbare. Rapporteringen om utländska skeenden var fortfarande förhållandevis ny, och fram till första världskriget hade internationella världshändelser fått begränsat utrymme i svensk press.¹⁸⁶ I takt med intresset för kriget skickade många tidningar utrikeskorrespondenter för att rapportera. Upplagorna och sidantalet ökade också, periodiciteten likaså. I *Den svenska pressens historia* noterar Lundström att första världskriget drog till sig många nya mediekonsumenter, till exempel ökade Dagens Nyheters huvudupplaga med 56 procent mellan åren 1912 och 1918.¹⁸⁷ Den tendensen fortsatte sedan sakta under mellankrigstiden, och uppvisade ytterligare en uppgång under fortsättningskriget. Under året 1940 skickades 260 miljoner postabonnerade försändelser med dagstidningar och tidskrifter, enligt SCB:s

McLuhan, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1982, s. 12. Metaforen finns också hos Marshall McLuhan. ”I dag, efter mer än ett sekel av elektroteknik”, skriver han, ”har vi sträckt ut själva det centrala nervsystemet till att famna hela jorden. Vi nalkas nu raskt slutfasen i människornas utbyggnad av sig själva, när medvetandet självt kan fås att fungera på teknisk väg, och då själva den skapande kunskapsprocessen kommer att vidgas kollektivt och sammanhållande till hela mänskligheten, likväl som vi ju redan har sträckt ut våra sinnen och våra nerver genom de olika media”. McLuhan, *Media*, s. 14.

¹⁸⁴ Jag lånar begreppet ”föreställt krig” från Lina Sturfelts studie av mediernas roll under första världskriget. Jag bedömer det som att mycket av det hon skriver där äger giltighet också för situationen i Sverige vid andra världskrigets utbrott: ”För majoriteten av svenskarna var världskriget något abstrakt, något man upplevde i andra hand, indirekt, inte minst genom pressen. Den neutrala positionen innebar att kriget för nästan alla svenskar blev just ett föreställt krig”. *Eldens återsken: Första världskriget i svensk föreställningsvärld*, Sekel, diss. Lunds universitet, Lund, 2008, s. 13.

¹⁸⁵ Gunilla Lundström, ”En värld i rubriker och bilder, 1897–1919” i *Den svenska pressens historia: Det moderna Sveriges spegel (1897–1945)*, red. Gunilla Lundström, Per Rydén, Elisabeth Sandlund, Ekerlid, Stockholm, 2001, s. 138, samt Sverker Jonsson, *Pressen, reklamen och konkurrensen, 1935–1978*, Ekonomisk-historiska inst., Göteborgs Univ., Göteborg, 1982, s. 19 ff.

¹⁸⁶ Anne Hedén, ”Making sense of the war” i *Internet Encyclopedia of the First World War*, 2018, <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/making-sense-of-the-war-sweden/>, hämtad 4/1, 2026.

¹⁸⁷ Lundström, s. 137.

historiska statistik, år 1945 vid krigets slut var samma siffra 341 miljoner.¹⁸⁸ Då hade samtidigt det totala antalet tidningar i Sverige börjat dala efter rekordnoteringen 1920. Nedläggningar och fusioner skulle successivt få följden att mediekonsumtionen började koncentreras till allt färre källor. Enligt siffror från Sverker Jonsson sjönk antalet dagstidningar i Sverige från 230 stycken år 1920 till runt 200 år 1945, en utveckling som fortsatte under kommande decennierna (jämförbara siffror var runt 120 i slutet av 70-talet, t.ex.).¹⁸⁹ Vid sidan om tidningarna gjorde radion stora framsteg under mellankrigstiden. Svensk Radiotjänst bildades 1925, men hade redan 1940 kommit upp i närmare 1,5 miljoner licenser på en befolkning som vid det laget var strax över 6 miljoner i riket (1945 noterades 1,8 miljoner licenser).¹⁹⁰ Från ett tredje håll vann filmen mark, och på biograferna visades inte bara underhållningsfilm utan även journal- och bildningsfilmer som upplyste medborgarna om händelser i omvärlden.¹⁹¹

En sorts publik diskurs kring kriget nådde alltså människors sinnen från alla dessa ”andliga kommunikationsmedel”, som radion, dagspressen och filmen ett decennium senare skulle kallas i tv-utredningen 1954.¹⁹² Det rörde sig om en eskatologins diskurs till stora delar, fantasier om den stora världens krafter mellan ont och gott med hela den mänskliga civilisationen på spel. I *The Sense of an Ending* (1966) skriver Frank Kermode om hur dominanta sådana undergångsteman är i den moderna kulturen. Eskatologierna finns visserligen verksamma i varje tid, noterar han. Undergångsberättelsen är en integrerad del av tidens sätt att tänka och förstå sig själv, en strukturerande fiktion.¹⁹³ Varje tid har sin undergång, och med den sin ”eskatologiska ångest”, som han kallar det, varje era sitt sätt att ge denna undergång ett objekt, gestalt och bild.¹⁹⁴ Men något händer ändå i moderniteten, det är som om känslan av slut blivit endemisk.¹⁹⁵ Krisen framstår inte längre som en avgörande händelse av förändring, det omstörtande transitionsögonblicket från ett normaltillstånd till ett annat, ett *kairos*, utan som ett normaltillstånd i sig självt, ett kollapsens ögonblick som bara fortsätter, ett slags utdraget katastrofartat *chronos*.¹⁹⁶ Det är en känsla av att ”the state of transition”, som Kermode skriver, ”has become *endless*”.¹⁹⁷ I den

¹⁸⁸ Se ”Postförsändelser (portopliktiga), milj. st. 1876–1950” i *Historisk statistik för Sverige. Statistiska översiktstabeller*, Statistiska centralbyrån.

¹⁸⁹ Se Jonsson, ”Diagram 1”, s. 24.

¹⁹⁰ Se ”Radio 1910–1950/1951” i *Historisk statistik för Sverige. Statistiska översiktstabeller*, statistiska centralbyrån.

¹⁹¹ Johan Klingborg visar i sin avhandling vilken stark subjektiverande biopolitisk kraft som utövades på befolkningen via dessa ”filmnätverk”. Se *Verkar film: 1930-talslitteraturen i det svenska filmnätverket*, Mediehistoriskt arkiv, diss. Stockholms univ., Lund, 2024.

¹⁹² *Televisionen i Sverige: Televisionsutredningens betänkande*, Statens offentliga utredningar, 1954:32, Stockholm, s. 50.

¹⁹³ Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction: With a New Epilogue*, ny uppl., Oxford University Press, Oxford, 2000, s. 95.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, s. 98 ff.

¹⁹⁶ *Ibid.*, s. 46 ff.

¹⁹⁷ *Ibid.*, s. 101.

moderna mediesituationen blir detta särskilt påtagligt. I denna era av "easy communications", skriver Kermode, tycks terrorfantasierna få en ny typ av spridning och tillgänglighet.¹⁹⁸

Kermodes bok ägnas till stora delar åt att utläsa denna tidsanda ur den modernistiska traditionen, där han finner den gestaltad på olika sätt. Cullhed gör samma sak med *mannen utan väg*, likaså Espmark. Man ser tidsandan som artikulerad i dikten, översatt i poesins form, representerad och skildrad inför evigheten. Den finns i dikten, inte minst förevigad på negativ väg, genom diktens själva trasighet, dess metaforiska diskontinuerlighet, dess brist på logiskt-diskursiv betydelse.

Mot bakgrund av bokens språkmagi tror jag samtidigt att det är viktigt att peka på att den stämning *mannen utan väg* frammanar – världsskymningen, civilisationskollapsen, "verklighetens sluttning" – också i hög grad är någonting som redan existerar reellt i kulturen, en känsla som får konkret gestaltning varje dag av mediernas berättelser. Världsskymningen fungerar i hög grad *topologiskt*, menar jag, som en redan existerande fantasi med känsloladdningar som *låter sig uppväckas språkmagiskt via vissa privilegierade ord*: fotograferade lik på verklighetens sluttning, ropan av smärta och örnarna som flyger.

Diktens retorik kan ses som en aktivering av denna delade sinnlighet. Lindegren får undergångsfantasierna att flamma upp igen och spela mot varandra, i all deras associativa rikedom och sinnliga fullhet – men utan att rekrytera dem, som brukligt vore i en annan historisk period, till en övertygelsens form, inom ramen för en viss stämmingsmässig positionering visavi en person eller företeelse som dikten epideiktiskt vänder sig mot. Detta krig, skulle en antik talare säga, det är storslaget, det är hopplöst, det är vansinne. Men den moderna diktens estetik är en annan. Den nöjer sig med själva fantasiuppväckandet, en sorts retorisk autoaffektion, att skapa känslan igen och igen.

Varför detta svar? Dikten ger ingen utopisk försäkran om en bättre tid som ska komma. Den gestikulerar, i enlighet med T.S. Eliots mytiska metod, tillbaka i historien, möjligen som en markering om det som också består.¹⁹⁹ På något sätt bearbetar Lindegren den föreställda katastrofen, fantasin som hänger över Sverige. Men den samlar sig inte i någon motretorik, utan sänker i stället läsaren djupare ned i söndringens tillstånd, det som alla redan känner.

¹⁹⁸ Ibid., s. 99.

¹⁹⁹ T.S. Eliot beskriver hur James Joyce allusioner på västerlandets kulturhistoria kan förstås som en "mythical method", "a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history." T.S. Eliot, "Ulysses, Order, and Myth" i *Selected Prose of T.S. Eliot*, red. Frank Kermode, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1975, s. 177 f.

Utvecklingen har fortsatt sedan tiden för publiceringen av *mannen utan väg*. Undergångsfantasierna i dag är delvis desamma som 40-talets, delvis helt andra. Kriget som topos hör fortfarande hemma bland dem, men vår sinnliga relation till det är en annan. Dagens krig präglas av nya bilder, *starkare* bilder, bilder av högre sinnlig suggestivitet och sanningslikhet. De två världskrigen såg annorlunda ut för 40-talets svenska fjärrsympatisörer än Vietnamkriget gjorde för de som såg det på tv, och det kriget skiljer sig i sin tur från de konflikter vi i dag tar del av via medierna. 1939 fanns fortfarande inga skärmar i svenskars hem, dagstidningarna hade fortfarande skralt med bildmaterial, de var svartvita. I allt väsentligt var det fortfarande via språkliga berättelser som 40-talets människor i Sverige stod i kontakt med världskrisen. När man ser tillbaka på de där löpsedlarna Lindegren beskrev, om bombningarna av Warszawa, slås man av skillnaden: bara svarta versaler tryckta på lösa blad. Med dagens katastrofer är det annorlunda, de kommer till oss från så många fler håll, med en högre sinnlig pregnans.

Kanske gör detta också att vår möjlighet att tilltalas av den högmodernistiska språkmagin förändrats. Så här ett knappt sekel efteråt har jag som läsare svårt att komma ifrån känslan av att det finns något tillkämpat med Erik Lindegrens språkmagi. Det är som om han behöver ta i så hårt för att suggerera fram undergångsfantasierna. Han vill att vi ska "fatta känslan", säger han, men för mig som framtida läsare tycks frågan snarare vara: hur skulle man möjligen kunna undgå den? *Lidande, dödsoffer, tågolyckor, rop av smärta, kortslutning och avskalade ögon*, och så vidare. Det är så uppenbart vad sådana formuleringar vill psykagogiskt med mig. Tanken i föreliggande kapitel har varit att en magiskt-psykagogisk verkan hos åhörarna kan åstadkommas med betydligt mindre medel på Lindegrens tid jämfört med de antika grekernas. Men frågan är om inte samma sak gäller för vår tid kontra Lindegrens, att det gentemot dagens läsare hade räckt med ännu mindre medel. Just eftersom våra undergångsföreställningar är så mycket mer sinnligt högupplösta, så tydliga i fantasin. Kanske hade det räckt med ett enda ord för att få hela det där undergångskomplexet att flamma upp för vårt inre, för skapandet av ödeläggelsens och katastrofens bilder. Ett ord: *explosion*.

När jag nu rör mig vidare kronologiskt i den svenska poesins 1900-talshistoria kommer de främmande fantasierna få en ännu mer framskjuten plats. Hos Tomas Tranströmer, som jag ska studera närmare i nästa kapitel, utgör de inte bara en avgörande förutsättning för den poetiska retoriken, utan också ett centralt tema.

III. DEN STORA SMUTSIGA FJÄRILEN – FRÄMMANDE FANTASIER HOS TOMAS TRANSTRÖMER

En påfallande vanlig situation i Tomas Tranströmers dikter är följande: vi möter en betraktare som från en avskild plats blickar ut mot ett större skeende som pågår långt borta. Han tar in och registrerar signalerna: motorvägstrafikens avlägsna buller och de flimrande ljusskenen från långträdare och bilar, det anonyma sorlet från människor utanför fönstret och glanmet från en fest på våningen ovanför som letar sig ned genom golvet. Denna större värld drar till sig poetens uppmärksamhet och förundran, men tycks samtidigt glida undan, som om den bar på något dunkelt och oöverskådligt, en hemlighet jaget inte kan komma åt. Man känner av den som en ansiktslös närvaro i Tranströmers dikter, en "jättens närvaro", som binder samman de nedsläckta skogarna och de okända havsdjupen med de moderna jättstädernas flimrande drivor av ljus.²⁰⁰ Något pågår ständigt bortom den omständighet som är jagets egen – alla otaliga människors liv, i en värld som aldrig sover, en värld vars centrum inte är "här".

Den yttre oöverskådligheten finner hos Tranströmer sin motsvarighet i en inre, inuti människan. Dikterna tecknar ofta bilden av själen som ett inre dunkel som öppnar sig som grottor och valv, gallerier och museer, salar och förråd, bemängda med livets alla små ögonblick, episoder och stämningar. Det är alla saker man sett, allt man varit med om, varav de flesta är saker man glömt, men ändå på något sätt bär med sig. Några av de ögonblick som sjunkit ned i själens djup kommer dock inte från det vanliga kroppsliga livet, utan från medierna – tidningar och film i synnerhet. Det är dem jag ska fokusera på i detta kapitel. När en reporter frågar Tranströmer om i vilken mån han tror sig påverkats av film i sin poesi, svarar han:

Kolossalt mycket, tror jag. Jag tror att det är något som inte så ofta nämns i diskussioner om poesi, hur nära poesin, den moderna poesin, står filmen, det här sättet att komma med plötsliga närbilder som växlar med avståndsbilder, zoomanden, häftiga rörelser som växlar med stillastående bilder etc. Det går in i alla moderna människor, tror jag. Jag tror man skulle kunna göra en intressant studie av modern poesi jämförd med, låt oss säga, 1700-talspoesi eller 1800-talspoesi, och man skulle komma fram till väldigt grundläggande skillnader i uppbyggnaden som kanske hänger ihop med det här helt enkelt. Att en modern människa har sett så mycket film att det gått in i hans fantasi, också hans sätt att drömma,

²⁰⁰ Med en formulering från "Elegi" i *17 dikter*, 1954. I detta kapitel citerar jag genomgående med diktitel, boktitel och årtal från samlingsutgåvan Tomas Tranströmer, *Samlade dikter: 1954–1996*, Bonnier, Stockholm, 2001.

faktiskt. Jag tror att vi drömmer på ett filmiskt sätt ofta, som man kanske inte gjorde lika mycket på 1700-talet.²⁰¹

När Tranströmer säger de sakerna är det sent 80-tal, mot slutet av ett långt författarskap, när de moderna mediernas genomgripande transformation av erfarenhetsvärlden blivit allt svårare att ignorera. Att detta är en teori om främmande fantasier är tydligt. Hur filmerna ”går in” i moderna människor, hur externa bilder, röster och livsöden tränger sig på och sedimenteras inom oss – utan att vi riktigt märker av det.

Men den tanken har vid det laget redan funnits med i Tranströmers funderingar under en längre tid. Det märks inte bara i dikterna, utan också i mer utredande utläggningar om poesins genre och historia. Jag tänkte därför inleda detta kapitel med att rikta uppmärksamhet mot en litteraturhistorisk text av Tranströmer där just den tanken återkommer, och där den postmoderna mediesituationen som beskrivs i citatet ovan av poeten själv jämförs med en svunnen tids.

JOHAN RUNIUS EMBLEMDRÖMMAR

Till författarförlagets satsning *Författarnas litteraturhistoria*, publicerad år 1977, bidrar Tranströmer med en litteraturhistorisk text om det litterära Sverige år 1719. ”Den här perioden är ett av den svenska litteraturhistoriens svarta hål”, skriver han uppymt om arbetet med texten i ett brev till Robert Bly, ”ingen forskning har trängt in i den sedan 1870-talet och jag kunde gå längs ljuvliga igenvuxna stigar rakt in i de jungfruliga arkiven”.²⁰² Huvudfrågan är hur man såg på och skrev poesi då, i vilken mån 1700-talsdikterna skiljer sig från poesin i Tranströmers egen tid, och vilka kontextuella faktorer som i så fall kan kasta ljus över skillnaderna.

Tranströmer inleder texten med att redogöra för de sociala levnadsvillkor som präglade livet som poet vid denna tid. Han skildrar de storpolitiska förhållandena i riket, de nyliga svenska krigsnederlagen och den stökiga politiska situationen vid hovet. Han läser gamla resebrev som skildrar tidsandan i Stockholm, tryckeriernas ställning och de omständliga rutinerna för den statliga censuren – för att sedan närmare skärskåda ett urval av poesi som, noterar han, mest visar sig bestå av tillfällesdikter.²⁰³ 1700-talets poesi var vanligen knuten till specifika situationer. Det var begravnings- och bröllopstryck, hyllnings- och uppvaktningsverser, dryckespoesi och lärostycken. Syftet var på många sätt annorlunda än i dag, att ”förlusta och beweka folk med verbundit tal”, enligt en definition från Andreas Rydelius lärobok om de klassiska vetenskaperna, *Nödiga*

²⁰¹ Tomas Tranströmer, intervju i *Kulturen*, 19/3, 1989.

²⁰² Tomas Tranströmer, brev till Robert Bly, 18/1, 1977, i Tomas Tranströmer och Robert Bly, *Air mail: brev 1964–1990*, övers. Lars-Håkan Svensson, Bonnier, Stockholm, 2001, s. 279.

²⁰³ Tomas Tranströmer, ”Från 1719” i *Författarnas litteraturhistoria Bok 1*, red. Lars Ardelius och Gunnar Rydström, Författarförl., Stockholm, 1977, s. 78 ff.

förnuftsövningar daterad från 1719, som Tranströmer läser. Men skillnaderna mellan dessa tillfällesdikter och den moderna poesins osorterade kanaliseringar av det omedvetna bör samtidigt inte överdrivas, noterar Tranströmer. Det finns också viktiga likheter, särskilt i fråga om poesins åskådlighet. De inre fantasier och bilder som språket skapar i oss när vi läser poesi – dessa var också centrala för tillfällesdiktarna. Han fortsätter att referera Rydelius bok, där 1700-talsförfattaren uppmanar versmakare att skilja på "imaginatio ardens" (brinnande föreställningar), och "imaginatio lucens" (klarlysande föreställningar).²⁰⁴ Den bästa poesin målar levande bilder i åhörarnas hjärnor, vilket också rör upp känslorna. "Ju mer poeten själv, genom sina bilders livliga avmålning i hjärnan känner sig i hjärtat rörd, ju bevekligare ord finner han till deras beskrivning", skriver Rydelius, och Tranströmer citerar honom gillande.²⁰⁵ Han tar det till intäkt för fantasibildernas centrala plats i poesin, då som nu. Förmågan hos dikter att få saker att synas, virvla fram inom oss, har varit ett återkommande inslag i poesihistorien. "Av citaten framgår hur självklart det är för Rydelius att poesin har med åskådlighet att göra", konstaterar han.²⁰⁶

Skillnaden mellan den moderna dikten och 1700-talets diktning handlar snarare om vad för *typ* av åskådlighet det rör sig om och *hur* den kommer till stånd. Det är här Tranströmer återkommer till hur filmen "gått in" i den moderna människan. 1700-talets människor hade nämligen *också* främmande fantasier, konstaterar han, bara andra än våra. På samma sätt som det sena 1900-talets människor drömmer med sin tids dominanta medium, filmen, drömde 1700-talsmänniskor influerade av *sin* tids mest tongivande medium, där särskilt ett sticker ut: emblemet. "Känsliga själar som Johan Runius *drömde* i emblemform", skriver Tranströmer, "ungefär som våra drömmar kan påverkas av vår tids mest suggestiva konst, filmen."²⁰⁷

Emblematikens formspråk fanns överallt i 1700-talets lärda kultur, av vilken den nämnde svenske dikt- och versmakaren Johan Runius var en del. Emblematiken var en sinnebildskonst, där tecknade allegoriska scener gestaltades i böcker och på yttre föremål, flankerade av deviser, oftast på latin, som förmedlade livsvisdomar och kärnfulla tankar. De så kallade emblemböckerna, där emblemet bild och text (*pictura* och *inscriptio*) utvecklades med förklarande text på prosa eller vers (*subscriptio*), ofta med moraliska och religiösa budskap, såldes i förhållandevis stora upplagor i den tidigmoderna perioden.²⁰⁸ Emblemerna

²⁰⁴ Ibid., s. 79.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Peter M. Daly, *The Emblem in Early Modern Europe: Contributions to the Theory of the Emblem*, Ashgate, Farnham, 2014, s. 3.

återfanns också i kyrk- och kapellmiljöer, på altartavlor och predikstolar, samt i andra publika rum som rådsalar.²⁰⁹

Uppgiften att Runius drömt under inflytande av sådana emblem får Tranströmer från litteraturvetaren Magnus von Platen, som i sin avhandling *Johan Runius: en biografi* (1954), studerat en drömdagbok som poeten förde under några år i början av 1710-talet.²¹⁰ Von Platen upptäcker där att de flesta av de drömmar som Runius skildrat i sina anteckningar antagit formen av just emblemets symbolspråk. Poeten beskriver hur han under sin nattsömn sett chifferade bataljer i molnen, mäktiga celesta djurfabler skildrade med ett heraldiskt kodspråk, fyllt av stadsnycklar, kungakronor, svenska lejon och ryska örnar i kamp med varandra. När han 1710 tvingas fly ett pesthärjat och krigsdrabbat Reval (nuvarande Tallinn) till sjöss, tillsammans med den grevefamilj hos vilken han fungerat som informator, skriver han exempelvis ned anteckningar om nattsyner som förefaller skildra en oro för hans eget öde omsatt i Sveriges och kungamaktens geopolitiska bekymmer: Revals slottsgård iklädd en lång svart kappa, en borggård där en likprocession drar fram, en himmel iklädd en sorts bildgåta med en lejonformation som griper tag i Riga och Revals stadsnycklar för att sedan suga in de omgivande molnmassorna, samtidigt som en örn hänger död i ett träd.²¹¹ Von Platen tolkar detta bokstavligt, som att Runius hade emblematiska drömmar. ”Av allt att döma”, konkluderar von Platen, ”har sinnebildskonstens ideogram under denna tid i viss utsträckning ingått i det ursprungliga dröminnehållet”.²¹² Vidare skriver han:

Tidens föreställningsvärld var ju i utomordentligt hög grad bestämd av emblematisken. Till och med när fantasien ställs inför det övernaturligas plötsliga manifestationer, söker den sig spontant uttryck inom sinnebildernas strikta formschema. Det material, som tanken ständigt lekte med, har även trängt under medvetandets yta och blivit en beståndsdel i tidens nattdrömmar.²¹³

Om hypotesen verkligen stämmer är svårt att avgöra. Däremot är det tydligt att Tranströmer tar von Platen på orden, och att föreställningen om 1700-talets emblem-drömmar blir en viktig pusselbit i hans eget sätt att tänka relationen mellan det inre livet och den historiska verkligheten. Det ger honom empiriskt stöd, tycks det som, för en syn där den värld vi lever ”tränger under medvetandets yta” och där den, på omvänt sätt, tränger sig ut ur oss igen i drömmarna.

²⁰⁹ Ibid., s. 32 ff.

²¹⁰ Tranströmer nämner den boken i sin källförteckning till texten.

²¹¹ Magnus von Platen, *Johan Runius: En biografi*, Wahlström & Widstrand, diss. Stockholms Högsk., Stockholm, 1954, s. 247.

²¹² Ibid., s. 246.

²¹³ Ibid., s. 245.

TRANSTRÖMERS DRÖMTEORI

Tranströmers syn på drömmen har därför tydligt sociala och historiska förtecken. Våra nattliga fantasier är inget slumpmässigt spel av fingerade inbillningar, utan konkreta uttryck för specifika historiska liv. Vi ”drömmer ut” vår levda verklighet, tänker han, på samma sätt som Runius drömde ”ut” sin. Med det lägger han sig nära en empirisk sociologisk tradition som intresserat sig för drömmar som vittnesmål på just det sättet. I *Varieties of Cultural History* (1997) konstaterar Peter Burke att drömmar länge förstås som oåtkomliga för sociologisk analys. Den inställningen präglar den freudianska drömteorin, där drömmarna förstås som privata, kodade hemsökelse från barndomens värld av primitiva önskningar och begär, ofta med ett symbolspråk kantat av allmänmänskliga inslag, men även av den mer medicinska drömteori som Freud ursprungligen vände sig mot, som förstod nattupplevelserna som rent anatomiska fenomen, meningslösa hallucinationer skapade av en slumpmässig restaktivitet i hjärnan.

Burke menar i stället att drömmar, bevarade via just drömanteckningar, kan förstås som historiska dokument som ger oss en särskild tillgång till det förgångna, just eftersom de delvis befriats från det reflexiva medvetandets censur. Han ger sig själv i kast med en sådan studie, där han jämför äldre drömanteckningar från en handfull engelskspråkiga präster i slutet av 1600-talet med en så kallad drömbank upprättad i USA runt år 1940, som förtecknade de studerade deltagarnas återberättade drömmar. Burke tycker sig kunna konstatera stora skillnader i de teman som stod i centrum för de äldre drömmarna, i jämförelse med det moderna drömmaterialet.²¹⁴ Drömmar om begravningar, avrättningar, kyrkogårdar, gravar och sjukdomar var betydligt vanligare i det äldre stickprovet. Andra teman var övernaturliga fenomen, drömmar om politiska skeenden och krig, samt drömmar om framstående publika figurer som kungar och påvar – alla dessa drömgenrer var vanliga för prästerna, men ovanliga i drömbanken från 40-talet. Allra mest intressant är kanske att Burke refererar konkreta drömmar som schematiskt sett liknar Runius emblemdrömmar. Han exemplifierar med en polsk drömmantecknare, Stephan Melisch, som säger sig ha sett stormakternas invasioner av Polen under mitten av 1600-talet skildrade i sina drömmar med nästan exakt samma heraldiska ikonografi som den Runius beskrev. Återigen stöter vi på det svenska lejonet, den polska örnen och så vidare. Även Burke konstaterar att Melischs visioner verkar bära spår av litterära och konstnärliga förlagor. ”What might be called the ‘iconography’ of visions deserves further study”, skriver han.²¹⁵

Den franske sociologen Bernard Lahire intar en liknande position i *The Sociological Interpretation of Dreams* (2020). Lahire menar att man kan förstå

²¹⁴ Peter Burke, *Varieties of Cultural History*, Polity, Oxford, 1997, s. 32.

²¹⁵ Ibid., s. 38.

de omedvetna lagren i människan som rivs upp i drömmarna som vårt ”inkorporerade förflutna”, erfarenheter som genomkorsat vår person och sedimenterats inom oss, stelnat till vad han kallar en ”inkorporerad disposition”.²¹⁶ Denna disposition förstår han som själva grunden för vår subjektivitet eller *habitus*.²¹⁷ Det är inte bara en sorts reservoar av minnen mot vilken den omedelbara erfarenheten äger rum, utan en samling konstitutiva erfarenheter och händelser som grundat vårt distinkta sätt att se, känna och handla. ”The past cannot be reduced to an amorphous stock of image-memories upon which the dreams can draw as his fantasy takes him”, skriver Lahire, ”it informs the dreamer’s consciousness, nudges him in a given direction and arranges the images in a particular way”.²¹⁸ Lahire tecknar bilden av vårt ”inkorporerade förflutna” som en aktiv, snarare än passiv, del av vårt erfalande nu. I drömmen kan detta förflutna frigöras, och därigenom bli synligt på nytt.

MINNENAS FJÄRILSSAMLINGAR

Den figuren, hur det förflutna kan frigöras och bli synligt i drömmarna, återkommer med varierande gestaltningar i Tranströmers dikter. Minnet skildras ofta som ett slags levande innehåll som vi härbärgerar inom oss, som det vakna reflexiva medvetandet saknar tillgång till. I en tidig dikt låter Tranströmer minnena anta formen av fladdermöss i en mörklagd grotta. ”Här hänger åren, gärningarna tätt”, heter det ”här sover de med sammanfällda vingar”.²¹⁹ Utifrån den figuren blir drömmen ett exkorporeringens ögonblick: ”En dag ska dessa flyga ut. Ett vimmel!”.²²⁰ Det ögonblicket är ofta positivt laddat i dikterna. Det antar formen av en sanningshändelse, en sorts epifani, en väg till sanningen, som Kjell Espmark formulerat det.²²¹ Drömmen uppdragar jagets historia, visar fram dess innehåll, all den sparade verklighet som är jag, men som jag har en tendens att glömma. Ett exempel på drömmen som en sådan förrådstömning märks i ”Minnena ser mig”:

MINNENA SER MIG

En junimorgon då det är för tidigt

²¹⁶ Bernard Lahire, *The Sociological Interpretation of Dreams*, övers. Helen Morrison, Polity Press, Cambridge, 2020 [2018], s. 57.

²¹⁷ Subjektet är för honom en ”crystallisation or sedimentation of a series, either long or short, of relatively similar past experiences”. *Ibid.*, s. 122.

²¹⁸ *Ibid.*, s. 123.

²¹⁹ Tranströmer, ”Elegi” i *17 dikter*.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Kjell Espmark, *Resans formler: En studie i Tomas Tranströmers poesi*, Norstedt, Stockholm, 1983, s. 65.

att vakna men för sent att somna om.

Jag måste ut i grönskan som är fullsatt
av minnen, och de följer mig med blicken.

De syns inte, de smälter helt ihop
med bakgrunden, perfekta kameleonter.

De är så nära att jag hör dem andas
fast fågelsången är bedövande.²²²

Diktens minnen är små varelser, levande i oss, som här i denna drömska morgon exkorporerats ur den människa som minns dem. Tranströmers halvsovande betraktare känner deras närvaro, utan att kunna fästa blicken på dem. Scenen för tankarna till gräshoppor i högt gräs, som man kan höra men sällan se. Epifanin i denna dikt är inte fullständig. Minnena har tagit sig ut ur förrådet, men håller sig fortfarande gömda – vilket kanske kommer sig av att betraktaren här inte befinner sig i en regelrätt dröm, utan i ett tillstånd mellan sömn och vaka.

Minnena som fladdermöss, minnena som insekter i gräset – det är två versioner av figuren om jagets förråd av levande innehåll. Men den vanligaste analogin är en annan variant: minnet som en *fjäril*, och minnets samlingar av ögonblick som *fjärilssamlingar*. Det finns en viktig biografisk bakgrund till just den bilden. Vi vet att Tranströmer var fjärilssamlare, ”amatörzoolog”, i yngre tonåren.²²³ Han har själv beskrivit hur han sprang runt hos morföräldrarna på Runmarö med insektshåv och en lillgammal, ”linnéansk” katalogiseringsmani.²²⁴ Han ägnar ett helt kapitel åt sitt samlarintresse i den självbiografiska *Minnena ser mig* (1993), och vännen Fredrik Sjöberg har till och med gett ut en liten bok med kommentarer kring Tranströmers gamla insektssamlingar.²²⁵ Tranströmer själv har beskrivit samlandet som en av sina ”endabarnslater”.²²⁶ I skolåldern reste han ensam runt mellan Stockholms museer, ofta till Naturhistoriska riksmuseet,

²²² Tranströmer, ”Minnena ser mig” i *Det vilda torget*, 1983.

²²³ Tranströmer, *Minnena ser mig*, Bonnier, Stockholm, 1993, s. 16.

²²⁴ ”Den vetenskap jag stod nära var den linnéanska: upptäcka, samla, examinera”, heter det i självbiografen, *ibid.*, s. 17.

²²⁵ Fredrik Sjöberg, *Tranströmerska insektssamlingen från Runmarö*, Ellerström, Lund, 2001.

²²⁶ *Ibid.*, s. 39.

där han strosade omkring i salarna och ritade av de gamla skeletten, tecknade egna bilder av undervattensdjuren.

Mina samlingar hemma fick rum i ett skåp. Men inne i min skalle växte det fram ett ofantligt museum och mellan detta fantasimuseum och det mycket verkliga ute vid Frescati uppstod ett samspel.²²⁷

Fjärilslådorna, samlingen – i *Minnena ser mig* blir det bilden för det inre livets repertoar av sparade stämningar, platser och människor. Det är just den som den självbiografiska blicken skärskådar, alla de intryck som lämnats i poeten, barndomens röster, landskap och ansikten. ”En bråkdels bråkdels av den världen fångade jag och naglade fast i mina lådor som jag fortfarande har kvar”, skriver Tranströmer, ”ett gömt minimuseum som jag sällan är medveten om. Men de sitter där, krypen. Som om de bidade sin tid.”²²⁸

Fjärilssamlingen som specifik bild för det inre förrådet märks i den tidiga dikten ”Hemligheter på vägen”:

HEMLIGHETER PÅ VÄGEN

Dagsljuset träffade ansiktet på en som sov.

Han fick en livligare dröm

men vaknade ej.

Mörkret träffade ansiktet på en som gick

bland de andra i solens starka

otåliga strålar.

Det mörknade plötsligt som av ett störtregn.

Jag stod i ett rum som rymde alla ögonblick –

ett fjärilsmuseum.

Och ändå solen lika starkt som förut.

²²⁷ Ibid., s. 16 f.

²²⁸ Ibid., s. 19 f.

Även här har vi ett exempel på förrådstömningens figur. Minnena lösgörs som i ett plötsligt "störtregn". Det är det ögonblick, skriver Björn Julén om dikten, då vakenlivet svindlar till och jaget kommer i kontakt med tidsdimensioner som vanligtvis "ligger helt utanför dess uppfattningsförmåga".²³⁰ "Ett rum där alla flyktighetens mest efemära och förbifladdrande representanter sammanförts och bevarats", fortsätter Julén, "Här kan alltså normalt försvinnande ögonblick fångas in och upplevas samtidigt, inte bara i tur och ordning".²³¹

Det är den första aspekten av fjärilssamlingen, hur den fungerar som bild för det inres samlingar av minnen. Det är dessa samlingar som lösgörs i drömmen. Men bilden rymmer också fler dimensioner. När fjärilssamlingen återkommer i andra dikter förstår vi att dess innehåll är heterogent. Minnen kommer från olika håll, har olika karaktär – en aspekt som utvecklas i Tranströmers analogi. Mer specifikt ser vi i många dikter exempel på "fula" fjärilar i jagets samlingar. Inte påfågelögon eller sorgmantlar, inte aurora- eller amiralfjärilar, utan mal-, kål och mottfjärilar, stora smutsiga nattfjärilar, som å ena sidan hör hemma i varje samling som utger sig för att vara komplett, men som samtidigt har något lågt och alldagligt över sig. De framstår nästan som en sorts inkräktare i samlingarna. Vad innebär de fjärilarna i Tranströmers fjärilssamlingsanalogi? Vilka minnen representerar de?

Det visar sig att Tranströmer författarskapet igenom alluderar på nyheter, media, och mer specifikt tidningar med hjälp av dessa "fula" fjärilar. Tydligast syns det i inledningsdikten till *Klanger och spår* (1966), kallad "Porträtt med kommentar", där Tranströmer målar upp en scen av en ensam man i en stuga. Dikten tecknar en enslig figur, isolerad från den stora världen, i en liten landsände omgärdad av svenska landskap. Vi ser vidsträckta skogsbryn, gropig åkermark, några hustak i gles bebyggelse och mulen himmel. Ändå är han inte riktigt ensam:

Man hade en känsla av att främmande tankar

bröt sig in i villan om nätterna.

Tidningen den stora smutsiga fjärilen,

²²⁹ Tranströmer, "Hemligheter på vägen" i *Hemligheter på vägen*, 1958.

²³⁰ Björn Julén, *Tjugo diktanalyser från Södergran till Tranströmer*, Bonnier, Stockholm, 1962, s. 125 f.

²³¹ Ibid.

stolen och bordet och ansiktet vilar.

Livet har stannat i stora kristaller.

Men låt det bara stanna tills vidare!²³²

När tidningen här görs till en stor och smutsig fjärl bör det alltså förstås mot bakgrund av fjärlssamlingens symboliska betydelse rent allmänt. Vi ser hur analogin fungerar genom den visuella likheten mellan tidning och fjärl.²³³ De uppslagna sidorna på köksbordet ser ut som en uppförstorad mal med uppslagna vingar, samma grådaskiga kulör – när *Klanger och spår* kommer ut 1966 är dagstidningarna fortfarande svartvita. Tidningen framstår här som ett stort och smutsigt sändebud från världen utanför som tagit sig in i det privata livets innersta rum.

Det är alltså av allt att döma denna tidningsfjärl som är de ”främmande tankar” dikten menar bryter sig in i villan om nätterna. ”Tankarna” skulle vara tidningens röster och åsikter, en sorts tyst kakafoni av olika stämmor tryckta över sidorna. Att den ”bryter sig in” i villan om nätterna kan därmed förmodligen tänkas helt konkret: det är när tidningen skyfflas in genom tidningsinkastet. Det är yttervärldens inbrott i det privata, den stora mediala världen som obemärkt dimper ner i den ensamma landsortssvenskens värld. När man kliver ner för trappan på morgonen ligger den redan där. Jaget bär in den i köket och slår upp den, försjunker i det främmande. Den stora världen har tagit sig in på insidan.

Tanken är tydlig. Tranströmer beskriver här hur tidningens tankar och röster – förstådda som smutsiga fjärlar – smygs in i vårt inre för att där ta plats bland de ”vanliga” fjärlarna. Tidningens uttryck ”går in i oss” oavsett om vi vill det eller inte, på samma sätt som emblemen gjorde med Runius. Fjärlssamlingen blir på sätt och vis den perfekta analogin. En modern människa består *både* av ”fula” generiska minnen, minnen som kommer utifrån, som är samma för alla som slår upp den där tidningen om morgonen, och sådana som tycks mer personliga, individuella och som ligger närmare varje enskild människas specifika livshistoria.

Det kommer inte som någon överraskning att resten av ”Porträtt med kommentar” upptas av en poetisk reflektion kring det egna jagets innehåll och gränser gentemot omvärlden. ”Det som är jag i honom vilar”, säger Tranströmer om mannen i porträttet, och fortsätter:

²³² Tranströmer, ”Porträtt med kommentar” i *Klanger och spår*, 1966.

²³³ Kjell Espmark noterar också ”tidningens fjärlslika apparition”, *Resans formler*, s. 200.

Det finns. Han känner inte efter
och därför lever det och finns.

Vad är jag? Ibland för länge sen
kom jag några sekunder helt nära
vad JAG är, vad JAG är, vad JAG är.

Men just som jag fick syn på JAG
försvann JAG och ett hål uppstod
och genom det föll jag som Alice.²³⁴

Raderna handlar om den problematik som de främmande fantasierna fört med sig. Frågan är vad som är mitt och vad som är annat, vad som är jag i mig, vad som är något annat i mig. Kjell Espmark diskuterar slutraderna i termer av poetisk inlevelse. Han talar om att dikten tematiserar ”den identifikation som är förutsättningen för hela den tranströmerska porträttkonsten”.²³⁵ ”Det som är jag i honom” blir för Espmark Tranströmers fundering över den gemensamma mänskliga grund som förenar poeten och mannen i porträttet.²³⁶ Men ”det som är jag i honom vilar” betyder, av allt att döma, inte att det är *poetens* jag som vilar i mannen i bilden, utan att *mannens eget jag* vilar i hans kropp. Kommentaren till porträttet handlar inte om möjligheten till mellanmänsklig inlevelse, utan om hur det porträtterade jagets historia existerar inkorporerat i honom – på det sätt jag diskuterat ovan. Annorlunda formulerat kunde det hetat *det som är hans jag vilar i honom*, en formulering som av rytmiska skäl behövt koncentreras för att fungera i dikten. Därav: *det som är jag i honom vilar*. ”Vilar” eftersom hans historia sedan länge sjunkit ned och sedimenterats till inkorporerad disposition. Han försöker inte få syn på sig själv, han är vaken och har ingen tillgång till sin egen fjärlssamling. Han skulle behöva ett störtregn av mörker, men får det inte. Inte just här.

Här har vi alla komponenterna på plats: vi har frågan om jagets integritet och heterogenitet, den stora världens bilder och den intima världen hemma vid köksbordet, vi har medieerfarenheten och den analogt kroppsliga. Vi har det

²³⁴ Tranströmer, ”Porträtt med kommentar”.

²³⁵ Espmark, s. 201.

²³⁶ Magdalena Slyk är också inne på den läsningen. Efter att ha citerat ovanstående rader skriver hon: ”Detta tyder på att jaget till en viss del identifierar sig med den porträtterade mannen”. ”*VEM är jag?*” *Det lyriska subjektet och dess förklådnader i Tomas Tranströmers författarskap*, Uppsala universitet, diss. Uppsala univ., Uppsala, 2010, s. 144.

förmedlat via nyckelmotiven den inre fjärlssamlingen, den fula tidningsfjärilen och drömmen som inventering av det inre, samt ögonblicket när den större världen obemärkt smyger sig in i människans själ. Oftast verkar Tranströmers inställning till de främmande inslagen i jaget vara en av förundran och fascination, men ibland ställer han sig mer frågande. I avslutningsstrofen i dikten "Nocturne" exempelvis:

Jag ligger och ska somna, jag ser okända bilder
och tecken klottrande sig själva bakom ögonlocken
på mörkrets vägg. I springan mellan vakenhet och dröm
försöker ett stort brev tränga sig in förgäves.²³⁷

Den större världens budskap vill in, innan för "ögonlockens klostermurar" (som det heter i en senare dikt), men det är som om psykets försvar känner av inkräktarna och tränger ut dem.²³⁸ I andra dikter sker sammansmältningen mer organiskt. När tidningsmotivet dyker upp igen i *Klanger och spår* ger oss Tranströmer en annan bild av hur dess innehåll sedimenteras, sjunker in och blir till minnen. Dikten "Om historien" lyder:

V

Ute i terrängen inte långt från bebyggelsen
ligger sedan månader en kvarglömd tidning, full av
händelser.
Den åldras genom nätter och dagar i regn och sol,
på väg att bli en planta, ett kålhuvud, på väg att förenas
med marken.
Liksom ett minne långsamt förvandlas till dig själv.²³⁹

²³⁷ Tranströmer, "Nocturne" i *Den halvfärdiga himlen*, 1962.

²³⁸ Ibid., "Drömseminarium" i *Det vilda torget*, 1983.

²³⁹ Ibid., "Om historien" i *Klanger och spår*, 1966.

Den organiska nedbrytningen av tidningspappret speglar hur yttre händelser sjunker ned och sedimenteras i medvetandet. Den sista formuleringen specificerar hur det går till: minnet läggs inte bara till som en episod i samlingarna. Det sjunker in och *blir till den du är*.

I "Lamento" i *Den halvfärdiga himlen* (1962) syns en snarlik variant av scenen från "Porträtt med kommentar". Dikten tecknar en man sittande vid ett bord, också han ansatt av bilder från den stora vida världen, "lamslagen av något som händer långt borta". Vi befinner oss återigen i en anspråkslös svensk landsände, på avstånd från de stora världarna, men där ett "långt borta" ändå gör sig påmint:

Det går veckor.

Det blir långsamt natt.

Malarna sätter sig på rutan:

små bleka telegram från världen.²⁴⁰

Nyhetererna kommer till jaget som fula fjärilar, malar. De tränger sig på, försöker ta sig in genom fönstret. Vi behöver inte gå ut och leta efter dem med insektshåven. Det är inget vackert eller anmärkningsvärt med dem.

Tidningsfjärilen återkommer också i reseskildringsdikten "Gator i Shanghai". "Den vita fjärilen i parken blir läst av många", börjar dikten, och fortsätter: "jag älskar den där kålfjärilen som om den vore ett fladdrande hörn av sanningen själv!"²⁴¹ Även här ser vi en mindre elegant fjäril liknas vid tidningen (kålfjärilen är visserligen något mer färggrant dekorerad än mal-, mott- och nattfjärilar, men brukar ändå betraktas som ett skadedjur), även om Tranströmer utbrister att han "älskar" den som ett fladdrande hörn av sanningen. I dikten "Air mail" liknas ett brev vid en fladdrande, vilsen fjäril.²⁴² Och i "Osäkerhetens rike" har "fulheten" hos tidningsfjärilen skruvats upp så pass att den förvandlats till något demoniskt: "som en spräcklig fjäril blir osynlig mot marken / flyter demonen ihop med den uppslagna tidningen", heter det där.²⁴³

Det är alltså en systematisk metafor i författarskapet, och som sådan en bra ingång till den postmoderna erfarenhet som Tranströmers dikter bemöter:

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid., "Gator i Shanghai" i *För levande och döda*, 1989.

²⁴² Ibid., "Air Mail" i *För levande och döda*, 1989.

²⁴³ Ibid., "Osäkerhetens rike" i *Sorgegondolen*, 1996.

känslan av att vara bemängd med det yttre, närvaron av det främmande i det egna.

ÄR DET PÅ RIKTIGT, ELLER HAR JAG DRÖMT DET?

Utifrån mitt perspektiv skulle fjärilssamlingen vara en empirisk metafor för människans *fantasia*. När jag ”har” en viss fjäril innebär det samtidigt en fallenhet att exkorporera den, att ”drömma” den. Det sker inte utan vidare, utan genom en drörimpuls som tvingar fram inbillningarna ur glömskan. De fula fjärilarna blir på det viset inte bara ett tematiskt problem hos Tranströmer, utan också någonting som har med förutsättningarna för hans egna dikters retorik att göra. För vad är diktens fantasiuppväckande kraft, om inte just en sådan drörimpuls?

Tranströmers dikter brukar ofta berömmas för sin precist hallucinatoriska kvalitet, för förmågan att få inre bilder att virvla fram med realistisk sinnlig fullhet. När man frågar läsare och studenter är beskrivningen ofta just den, att de *fått så tydliga bilder i huvudet* när de läser Tranströmer, att hans dikter är *så starkt visuella*. På något sätt lyckas de aktivera fantasin med exakthet och precision. Men vad består den precisionen i så fall i?

När jag själv läser Tranströmers dikter upplever jag ofta att det finns något misstänkt bekant över de bilder som dikten manar fram. Poesin får mig att se någonting som jag, när jag funderar över det, tycker mig ha sett förut. Den distinkt visuella kvaliteten hittar jag exempelvis i en av raderna i dikten ”Till vänner bakom en gräns”. Dikten handlar om ett brev som Tranströmer skrivit och som hamnat hos en censor. Följande sker:

Nu är brevet hos censorn. Han tänder sin lampa.

I skenet flyger mina ord upp som apor på ett galler

ruskar till, blir still, och visar tänderna!²⁴⁴

Dikten ger mig en bild av censorns rum när jag läser raderna, hans skrivbord och han utsträckta arm som tänder lampan. Men fantasin blir särskilt levande i den andra och den tredje raden, när jag plötsligt ”ser” aporna i metaforens bildled – de som ska visa hur orden uppträder för censorn – flyga upp och ruska till gallret. Bilden av aporna framträder för mig med just den realistiska kvalitet som jag tror många Tranströmerläsare känner igen. Jag kan se scenen framför mig, höra ljuden och känna den oroliga stämningen. Det kan tyckas märkligt. Tranströmer

²⁴⁴ Ibid., ”Till vänner bakom en gräns” i *Stigar*, 1973.

utvecklar inte fantasin med fler än några få ord. Han berättar inte om hur aporna fångats in mot sin vilja, om burarna de sitter i, huruvida vi befinner oss på ett zoo, eller kanske i ett forskningslaboratorium. Det verkar inte behövas. På något sätt "vet" jag ändå vad scenen innebär. Jag har den tillgänglig inom mig, den där åsynen av aporna, deras diskanta läten och vilda djuriska aggression, oväsendet från burarna som skakar och rummets tumult.

Min slutsats är att denna fantasi är en *ful* fjäril. Det är ett minne som inte kommer från mitt liv. Jag har aldrig sett apor hoppa upp och skaka ett galler på det där sättet. Den är en bild från media, kanske särskilt i film, en kort sekvens som jag sett i otaliga variationer. I den mån dikten känns realistisk, rör det sig om vad man skulle kunna kalla en *virtuell realism*. Det vill säga, en realism som bygger på att dikten med språket träffsäkert adresserar en medial bild, en främmande fantasi, snarare än en verklighet utanför dikten.²⁴⁵ Dikten skulle i så fall, om det stämmer mer brett, "ta hjälp" av den fula fjärilen för att stärka sin egen visuella slagkraft. Språket excellerar i närvaro, just tack vare att mottagaren är disponerad att svara på inbillningsimpulsen.

Var kommer i så fall den bilden ifrån, mer exakt? Var har Tranströmer sett de gallerruskande aporna? Det är förstås svårt att svara på, närapå omöjligt. Jag kan notera att både *Apornas planet* (1968) och *Tarzan: Djungelns härskare* (1969), som båda var relativa biosuccéer när det begav sig, innehåller scener med apor i burar och fängelsegaller som skakas, några år innan *Stigar* publiceras. I båda fallen förekommer gallerskakandet i dramatiska scener, där människor slåss mot apor. Huruvida Tranströmer sett dem eller inte går inte att fastslå. Men man kan ändå misstänka att någon sådan scen "gått in" i honom, precis som den gjort med mig.

Ett kanske lite bättre stödjande exempel på den tendensen är dikter där Tranströmer inte bara arbetar retoriskt med att mana fram de främmande fantasierna, utan där han också tycks reflektera aktivt över dem. Jag tror att Portugaldikten "Lissabon" är en sådan:

LISSABON

I stadsdelen Alfama sjöng de gula spårvagnarna i
uppförsbranterna.

²⁴⁵ Jfr Jameson som diskuterar postmodernt fotorealistiskt måleri som "realistiskt" på det viset: troget en bekant representation av verkligheten, snarare än verkligheten som sådan. *Postmodernism*, s. 30.

Där fanns två fångelser. Ett var för tjuvarna.

De vinkade genom gallerfönstren.

De skrek att de ville bli fotograferade!

”Men här” sa konduktören och fnittrade som en

kluven människa

”här sitter politiker”. Jag såg fasaden, fasaden,

fasaden och högt uppe i ett fönster en man

som stod med en kikare för ögonen och såg ut över

havet.

Tvättkläderna hängde i det blå. Murarna var heta.

Flugorna läste mikroskopiska brev.

Sex år senare frågade jag en dam från Lissabon:

”Är det på riktigt, eller har jag drömt det?”²⁴⁶

Som så många andra dikter i *Klanger och spår* (och i författarskapet som helhet) är ursprunget till ”Lissabon” en resa.²⁴⁷ Vi vet att Tranströmer gjorde en sådan genom Salazar-diktaturens Portugal 1956.²⁴⁸ Dikten låter först som en ren tillbakablick från vistelsen. Kommentatorer har till och med vågat peka ut det fångelse med gallerförsedda fönster i Alfama som ska ha fungerat som stoff för Tranströmers dikt.²⁴⁹ Ändå väljer alltså poeten att fråga sig: är detta ”på riktigt”, det som jag minns. Hur ska man förstå det?

Jag tolkar det som att dikten handlar om känslan av att det finns inslag av främmande fantasier i det Lissabon som uppträder i minnet. Tranströmer har privatkroppsliga minnen från platsen, men han bär också på mediala Portugalbilder som tvingat sig in och beblandat sig med de ”verkliga” intrycken.

²⁴⁶ Tranströmer, ”Lissabon” i *Klanger och spår*, 1966.

²⁴⁷ Reseskildringen är en av de vanligaste diktyperna i Tranströmers författarskap. Staffan Bergsten går så långt som att kalla detta stråk för en ”turistpoesi”. *Tomas Tranströmer: Ett diktarporträtt*, Bonnier, Stockholm, 2011, s. 94.

²⁴⁸ Espmark, *Resans formler*, s. 11.

²⁴⁹ Henrik Nilsson, ”Henrik Nilssons text (och lite Tranströmer-dikt)”, *OBS: Radioessän*, Sveriges Radio, 12/10, 2011, <https://www.sverigesradio.se/artikel/4744321>, hämtad 4/1, 2026. Massimiliano Bampi, ”Bridges between the margins of Europe: Portugal in Tomas Tranströmer's oeuvre” i *Bridges to Scandinavia* red. Andrea Meregalli & Camilla Storskog, Ledizioni, Milano, 2016, s. 200.

Fula och fina fjärilar, utan att det är självklart vilken detalj som hör hemma var. Spåravnarna som sjunger i uppförsbackarna, diktaturens fångelser som reser sig i gränderna, tvätten på linorna som fladdrar i vinden under den öppna blå himlen – vad är egentligen landet Portugal, och vad är en vykortsfantasi, en tidningsannons om landet? Vad är medias rapportering om diktaturen? Vad är generella föreställningar om Sydeuropa?

Mina efterforskningar kring dikten och en kort översyn av Portugalbilden i svensk press från tiden för diktens tillkomst får mig att tro att Tranströmers Portugalfantasier kommer från tre huvudsakliga källor: a) Tranströmers egna minnesbilder från resan till Lissabon, b) medias rapportering om militärdiktaturens Portugal, samt c) 60-talssvenskens exotistiska fantasi om en sydeuropeisk *locus amoenus*. Jag tror att man kan se spår av alla de nivåerna i ”Alfama”, samt i Tranströmers andra dikter om Portugal.

Svensk medias rapportering om oroligheterna i Portugal och de portugisiska kolonierna var nämligen särskilt intensiv under åren 1961–1962 (alltså, om vi får tro diktens datering, ungefär sex år efter Tranströmers resa genom Portugal). Det skrevs en hel del om kuppmakaren Henrique Galvão som under spektakulära former kapade passagerarfartyg och flygplan för att rikta fokus mot Salazar-regimens förtryck.²⁵⁰ Det skrevs om frihetsapeller från portugisiska intellektuella adresserade till världssamfundet, om rebelluppror i Angola – och hätska efterföljande debatter i FN – om Indiernas dekolonisering av de portugisiska besittningarna i Goa, Diu och Damão 1961, om dramatiska kuppförsök på hemmaplan i staden Beja under nyårsnatten 1961/62, samt om hur demonstranter fängslats efter 1 maj-demonstrationer samma år.²⁵¹ Medierapporteringen verkar inte byggt särskilt mycket på fotografier. I anslutning till notiserna har man mest porträtt på Salazar eller upprorsmannen Galvão, kartbilder över Portugal eller Angola, samt en hel del karikatyrteckningar. Mediebilderna av Portugal under denna tid domineras av detta narrativ. Det är upplopp, oroligheter, demonstrationer, förtryck av befolkningen och så vidare. Det är rimligt att tänka sig att det är denna associativa koppling Portugal=diktaturstat=fängslade oppositionella=enorma fångelser, som fått de politiska fångarna och fångelset att inta en så naturligt central plats i det imaginära Lissabon som Tranströmer ser inom sig. Det är som om mediebilderna gett de privatkroppsliga minnena en sorts fantasins töjning och förstorat fångelset till monstruösa proportioner. I den andra strofen reser det sig jättelikt mot himlen, framställt med hyperboler – ”fasaden, fasaden, fasaden” – med inslag av dystopiernas totalfångelser. Det skulle alltså kunna vara

²⁵⁰ Bengt Nordell, ”Invasion av Portugal Galvaos hemliga dröm” i *Dagens Nyheter*, 25/1, 1961.

²⁵¹ ”Portugisisk FN-protest efter beslut om Angola” i *Dagens Nyheter*, 24/3, 1961. ”Portugiserna använder ’brända jordens taktik’” i *Dagens Nyheter*, 19/12, 1961. Gunnar Arvidsson, ”Militär krossar revolt i Portugal” i *Dagens Nyheter*, 2/1, 1962. ”Kupplarm i Portugal. Väpnat uppror befaras” i *Dagens Nyheter*, 5/5, 1962.

Tranströmers faktiska minnen av fängelset (som han alltså sett med egna ögon) som de mediala gestaltningarna på något vis påverkat och blandat sig i. Att idén om politisk repression införlivats i platsens gestaltning märks också i raden om flugorna, vars "mikroskopiska brev" ger intryck av meddelanden som de oppositionella skickar ut genom gallret (vilket Kjell Espmark också noterat) – som om till och med de surrande sydeuropeiska flugorna hade med den politiska situationen att göra.²⁵² Poängen är alltså att temat om politisk repression har sugits upp i platsen sådan den låter sig reaktiveras i drömmen. När Tranströmer fantiserar sig tillbaka verkar dessa aspekter finnas inbyggda i platsen sådan den framkallas för poeten själv. Diktens sista rad markerar det förhållandet: "Är det på riktigt", frågar Tranströmer "eller har jag drömt det?".

Som en diktaturstatsskildring är Lissabon-dikten samtidigt långt ifrån entydig. Platsens gestaltning skiljer sig exempelvis från det mer entydigt repressiva DDR som Tranströmer beskriver i "Hommages", där rutnät av själlösa betongbyggnader sträcker sig så långt ögat kan nå. Lissabon förblir, repressionen till trots, någon sorts idyll, ett topos som de klassiska retorikerna kallade *locus amoenus*.²⁵³ De hemtrevliga spåravnarna, tvätten som fladdrar och det glittrande havet, flugorna som surrar i värmen – det är också turistbroschyrens estetik. Det är det som får mig att misstänka att dikten också blandats ut med 60-talssvenskens exotistiska fantasi om Sydeuropa som en lockande turistdestination, en föreställd imaginär antites till en karg svensk vardag full av slask och gråmulna skyar. Man märker det på de enkla gestaltungsmedel Tranströmer använder för att måla upp platsen. När den svenske poeten är på hemmaplan skulle han aldrig nöja sig med de enkla färgorden "gula" och "blå". Hemma i Sverige är Östersjöns vatten "blyskimrande", horisonten "blågrå" och skymningshimlen tornar "blåeldsblå" upp sig bakom det höstliga molntäcket – alltid med en dyster, komplicerad nyans. Men det här är en enklare värld, typisk för den långtande blickens föremål.

Som bakgrund här bör noteras att svensk turistindustri på allvar började göra isteg i människors vardagsliv på 60-talet, och med den en produktifierad fantasiversion av Medelhavsklimatet. Bland annat i tidningarna, som med uppslag täckta av reseannonser erbjöd chartrade vistelser till Algarve och flyg till Lissabon. Redan strax efter andra världskriget hade svenskarna börjat åka på så kallade "sällskapsresor" till kontinenten, till en början mest med buss och tåg.²⁵⁴ 1962, då Luftfartsverket börjar föra statistik över utresande svenska charterresenärer, reste 150.000 svenskar i väg med chartrade plan. Samma siffra var över en miljon i slutet av 70-talet. Spanien var den vanligaste destinationen,

²⁵² Espmark, s. 146 f.

²⁵³ Om begreppet *locus amoenus*, se Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, s. 195.

²⁵⁴ Tomas von Seth, *Charterhistoria*, Vivlio Förlag, Lidingö, 2008, s. 17 f.

följt av Italien och Grekland.²⁵⁵ En ekonomi på frammarsch och utveckling inom flygtekniken (som möjliggjorde snabbare, billigare och mer tillgängliga resor) underlättade, samt politiska förändringar: 1951 blev två veckors lagstadgad semester tre, för att sedan öka till fyra veckor 1963.²⁵⁶ Långdistansresor och vistelser i andra länder hade länge varit en vana för de övre samhällsklasserna, men blev i och med dessa reformer, i ”utvecklade” delar av världen, även tillgängliga för låg- och medelinkomsttagare för första gången i historien.²⁵⁷

Att drömma sig bort till fjärran idyller har människor gjort sedan urminnes tider. Dikter om grönskande lundar och rinnande vatten, avkoppling och vila – ofta med en bågare vin – förekommer redan i antikens litteratur.²⁵⁸ Men i Tranströmers situation finns ett historiskt unikt kommersiellt maskineri i bakgrunden som söker subjektivera den långtande blicken, och koda den på sina produktifierade löftesobjekt. Med Lauren Berlant kan man kalla dessa löftesobjekt ”optimistic attachments”.²⁵⁹ Det är sådana objekt som ger en förtröstande känsla av tillförsikt och hoppfull förväntan, och som därmed fungerar som emotionella avledare i stunder när livet känns utsiktslöst och svårt. *Det kommer bli bättre bara vi får komma bort och vila upp oss ett tag.* Tranströmer brukar ofta den retoriken i sina dikter. Dikten ”Sommarlätt” är ett exempel:

Man har sett så mycket.
Verkligheten har tårt så mycket på en,
men här är sommaren till sist:
en storflygplats - trafikledaren tar ner
lass efter lass med frusna
människor från rymden.
Gräset och blommorna - här landar vi.
Gräset har en grön chef.
Jag anmäler mig²⁶⁰

²⁵⁵ Se Dieter K. Müller m.fl., *Turismen i Sverige – branscher och aktörer*, Liber, Malmö, 2011, s. 201 f.

²⁵⁶ Semesterlagen (SFS 1977:480), §4.

²⁵⁷ Jürgen Osterhammel, ”Globalizations” i *The Oxford Handbook of World History*, red. Jerry H. Bentley, Oxford University Press, Oxford, 2011, s. 15.

²⁵⁸ Se t.ex. uppräknningen av olika nöjen i det ode av Horatius som betitlats ”1.1” i *Plocka din dag*, övers. Gunnar Harding och Tore Janson, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2017, s. 17 f.

²⁵⁹ Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, Durham, 2011, s. 23 f.

²⁶⁰ Tranströmer, ”Sommarlätt” i *Klanger och spår*, 1966.

Slutradernas lockande värld är densamma som Portugalfantasiernas, varmare och färggladare än Sveriges stelhet och kyla. Ur hopplösheten bryter en förtröstan fram. De frusna människorna från norr halas ned från skyn. Ankomsten innebär avkoppling och befrielse från arbetet. De grönskande gräsmattorna ger endast en order: lägg dig ned och andas ut. Läst på det sättet undrar man om inte Tranströmer i en dikt som denna rent explicit talar om de huttrande svenskarna som landar med sina charterplan i värmen.

Det Lissabon vi ser i Tranströmers Lissabon-dikt har tydliga inslag av sådana ideologiska löften. Det är alltså både "diktaturstat" och *locus amoenus*, två på vissa sätt motstridiga topoi. Det viktiga här är alltså att se hur båda, retoriskt, fungerar som stöd för Tranströmers virtuella realism (precis som filmtroppen om de gallerskakande aporna). Om Tranströmer *inte* hemfallit åt beskrivningar som någorlunda harmonierar med dessa bekanta topoi, hade han haft mycket svårare att framkalla detta sinnligt konkreta Portugal. Om han beskrivit Alfama med samma sepiastämda ordval som de han brukar om Berlin i "Hommages", om Lissabon beskrivits som ett färglöst "rutinlandskap", då hade dikten inte heller laddats med den visualiserbarhet som den nu har. Vi hade inte *sett* Lissabon på samma sätt framför oss.

Även Tranströmers andra dikter om Portugal navigerar denna balans mellan diktaturstat och sydeuropeisk idyll. Dikten "Båten – byn", exempelvis, börjar med en charmig fiskareka som dragits upp på land (också det enkla färgordet "blå" förekommer här, två gånger), för att sedan växla över till temat om politiska repression: det talas om en "fattigravin" där befolkningen "tvättar i ursinne, tålmod, vemod", och om en oppositionell som förs bort av soldater efter att han hållit ett tal på stranden.²⁶¹ I "Funchal" syns mindre av den politiska aspekten, och mer av det pittoreska semesterlandet (kanske också för att denna plats rent geografiskt tycks mer frånkopplad fastlandets politiska stridigheter).²⁶² Vi befinner oss här på en fiskrestaurang på Madeira där havets frukter steks i "små explosioner av vitlök, olja som rinner på tomatskivorna. Varje tugga säger att oceanen vill oss väl, ett nynnande från djupen".²⁶³ Det finns inslag av turistbroschyrens estetik i dessa beskrivningar. Även här ser vi alltså att Tranströmer använder semesterfantasin för att stärka diktens närvarokänsla.

Denna typ av fantasiaktiverande retorik skulle alltså vara ett exempel på vad jag kallat *postmodernt skrivsätt*. Det är inte bara en sidoaspekt av Tranströmers

²⁶¹ Ibid., "Båten – byn" i *Sanningsbarriären*, 1978.

²⁶² Ibid., "Funchal" i *Sanningsbarriären*, 1978.

²⁶³ Ibid. Enligt Torbjörn Schmidt bygger dikten på en semestervistelse på Madeira våren 1974, som återberättas i ett av Tranströmers brev i korrespondensen med Robert Bly. Se "Efterskrift" i *Air Mail: Brev 1964–1990*, s. 335.

skrivande, utan verkar koppla an till det centrala draget av visualiserbarhet i dikterna, av den sinnliga slagkraftighet som så många läsare uppskattar. Möjligen hänger det också samman med det drag mot korthet och koncentration i dikterna som Niklas Schiöler noterat och benämnt en ”koncentrationens konst”.²⁶⁴ När man arbetar med en sådan aktiverande retorik behöver man inte brodera ut, det räcker med rätt valda detaljer, några enstaka ord för att uppväcka visionen.

Återstår nu bara att koppla samman detta postmoderna skrivsätt med frågan om jagets integritet såsom bärare av de främmande fantasierna.

FILMISK FÖRSONING

En klassisk Tranströmerdikt vars bärande bild klingar av främmande fantasi är ”Schubertiana” i *Sanningsbarriären* (1978). Dikten börjar i New York, vars typiska bilder Tranströmer aktiverar under den första sekvensen av fem. Den sekvensen lyder:

SCHUBERTIANA

I

I kvällsmörkret på en plats utanför New York, en utsiktspunkt där man med en enda blick kan omfatta åtta miljoner människors hem.

Jättestaden där borta är en lång flimrande driva, en spiralgalax från sidan.

Inne i galaxen skjuts kaffekoppar över disken, skyltfönstren tigger av förbipasserande, ett vimmel av skor som inte sätter några spår.

De klättrande brandstegarna, hissörrarna som glider ihop, bakom dörrar med polislås ett ständigt svall av röster.

Hopsjunkna kroppar halvsover i tunnelbanevagnarna, de framrusande katakomberna.

Jag vet också – utan all statistik – att just nu spelas Schubert i något rum där borta och att för någon är de tonerna verkligare än allt det andra.²⁶⁵

Även här är den realistiska närvarokänslan stark. Varje detalj Tranströmer väljer triggar en bekant bild: tunnelbanevagnarna som rasslar genom stadens tunnlar, säten där utslagna människor breder ut sig bredvid kostymklädda män med portföljer i handen, en bricka som med ett pling skjuts genom serveringsluckan på någon av stadens alla restauranger, myllret av steg på övergångsställena, brandtrappor som klättrar uppför tegelfasaderna, silhuetter av förbipasserande

²⁶⁴ Se Niklas Schiöler, *Koncentrationens konst: Tomas Tranströmers senare poesi*, Bonnier, diss. Göteborgs univ., Stockholm, 1999.

²⁶⁵ Tranströmer, ”Schubertiana” i *Sanningsbarriären*, 1978.

framför de lysande skyltfönstren, poliser som spärrar av en dörr där ett mystiskt brott nyss begåtts. Detta är mycket bekanta – närapå stereotypa – New York-bilder, som på något sätt erinrar om scener man sett i filmer som *Saturday Night Fever* (1977), *Taxi Driver* (1976) och *Annie Hall* (1977), men också från 1970-talets nyhetssändningar om fattigdom och djup segregation, om svindlande rikedomar och bottenlös misär, foton på skyskrapor som tornar upp sig högt i molnen och dunkla gränder där kropparna stryker längs husväggarna. Dessa troper har också hemhörighet i ett mer generellt sammanhang, *den moderna stadens topos*, som i sig vidhäftats mängder med motstridiga känslor. Å ena sidan är det en storslagen, majestätisk värld, som Tranströmer också målar upp som sådan: en spiralgalax av ljus, en ”flimrande driva” av stjärnor strödda över jorden. Men å andra sidan har denna värld också någonting *för* stort, *för* okontrollerbart över sig, något påtagligt ogästvänligt och anonymt. För den humanistiska blicken – som vill se ett universum i varje människa – är stadsbilden också ett hot.²⁶⁶ Det är glatta ytor överallt, nedsläckta ansikten, gator med steg som försvinner in i myllret av andra steg, ett anonymt sorl som allt man säger suggs upp i.²⁶⁷ Med ”polisläs” och ”katakomberna” har Tranströmer dessutom emfatiserat den mörka känslan över staden, som också ofta präglar mediebilderna av New York under 70-talet.

En blandning mellan hotfullhet och möjligheter, alltså, som expanderar i alla riktningar: för stort och komplicerat för att riktigt omfattas av föreställningen, för paradoxalt och mångfacetterat för att kunna tänkas samman. Detta New York tornar upp sig med sublim omfattning för betraktarens blick.²⁶⁸ Det sublimes erbjuder hos Immanuel Kant just en sådan paradoxal upplevelse. Den börjar i en omskakande känsla av mänsklig otillräcklighet inför något yttre som överskrider våra inbillningsförmågor och som därför ”förefaller ändamålsvidrigt för vår omdömeskraft, oavpassat för vår framställningsförmåga”.²⁶⁹ Därefter övergår känslan i välbehag, då det aprioriska förnuftet (i fallet det matematiskt sublimes)

²⁶⁶ Jfr Joanna Bankier som läser in Tranströmers dikt i en modernitetskritisk tradition där de moderna jättstäderna ses som ”dangerous places where our most precious human values are threatened”. I dikten, fortsätter hon, fungerar detta New York som ”a figure for the fragmentation and dehumanization of modern life”. *The Sense of Time in the Poetry of Tomas Tranströmer*, UMI, diss. Berkeley Univ., Ann Arbor, 1993, s. 75 f. Även Kjell Espmark noterar hotet om dehumanisering som bilden implicerar, *Resans formler*, s. 192.

²⁶⁷ Bankier, vars undersökning fokuserar tiden i Tranströmers poesi, noterar också hur kropparna i dikten tycks tagits i anspråk av stadens rytmer, som om de fångats i en jättelik maskin – något som ytterligare markerar hotet mot det enskilda människovärdet. ”It is as if the mechanical rhythm of the machine were catching, imposing itself in many subtle ways on the men and women who live in big cities and who are in constant contact with clocks, schedules, and conveyor belts”, *The Sense of Time in the Poetry of Tomas Tranströmer*, s. 77.

²⁶⁸ Jfr Jameson som noterar en återkomst av det sublimes i den postmoderna kontexten. Han noterar också att det i detta sammanhang inte längre är naturen som utgör det sublimes andra, utan den transnationella kapitalismens överblickbara omfattning och inkommensurabilitet med det enskilda livet. *Postmodernism*, s. 34 ff.

²⁶⁹ Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Thales, Stockholm, 2003 [1790], s. 102.

respektive vår fallenhet för moralisk känsla (i fallet det dynamiskt sublimes) träder in och räddar det enskilda subjektet med en tyst försäkran om en förbundenhet med en apriorisk sfär av överjordisk ordning, som låter henne stå över alla företeelser fenomenvärlden kan uppstå. Vi känner, skriver Kant, ”en aktning för vår egen bestämmelse.”²⁷⁰

Det finns inte bara en motivmässig likhet mellan Kants sublimes stjärnhimlar och denna urbana spiralgalax av moderna liv. Det finns också en likhet i den rörelsen, från vanmakt till förtröstan. Båda slutar i en stärkt känsla hos det enskilda jag som hotas av den upplevda världens oändlighet.²⁷¹ Hos Tranströmer återkommer den gesten i dikten, gång på gång. I första sekvensen syns den i de sista radernas försäkran om att det sitter någon i något av alla de där fönstren och spelar Schubert. Den bilden fungerar antitetiskt, som en *lösning* på de utmaningar som den moderna jättstadens bilder riktar mot det enskilda jaget. Vi rör oss som i filmernas zoomningar, sömlöst från den överväldigande stadssiluetten in till ett enskilt fönster där någon plinkar på tangenterna (en scen som Tranströmer, som pianist, också själv känner sig hemma i).²⁷² Dikten tecknar därmed ett linjärt förhållande mellan den större och den mindre världen. Det finns ingen diskontinuitet, implicerar dikten, mellan det lilla människoödet och allt. Den större världen är inte av en distinkt annan ordning, utan är i sista hand också mänsklig.

Mönstret upprepar sig i de kommande fyra sekvenserna i dikten (som jag undviker att citera här av utrymmesskäl). Tranströmer introducerar fler storskaligt hotfulla element, bara för att ännu en gång mota bort rädslan med ett retoriskt löfte om förtröstan. Även här görs det med försonande retoriska figurer, som organiskt binder samman verklighetens nivåer till ett kontinuerligt helt. Det heter att människohjärnans ändlösa vidder knölas ihop till ett föremål man kan hålla i handen, en svala som flyger från en plats i Sverige över ekvatorn för att komma tillbaka till exakt samma plats nästa sommar.²⁷³ Tranströmer skriver faktiskt också att svalan återvänder till samma ”socken” vilket på något sätt också antyder en försoning i tiden, den moderna världens mäktiga jättemetropoler förbundna med en avkrok i gammalsverige. Fler krafter av sublim omfattning nämns, med samma retoriska funktion som New York-bilderna: laviner som hänger över byar, olyckstelegram som cirkulerar hotfullt i telefontrådarna,

²⁷⁰ Ibid., s. 114.

²⁷¹ Andra kommentatorer har också noterat den rörelsen från utsatthet till förtröstan, från främmande till intimt. Se exempelvis Schiöler, s. 55, och Espmark, s. 191 ff.

²⁷² Jfr Niklas Schiöler som skriver att ”Musik [...] förknippas i Tranströmers lyrik ofta med trygghet och hopp”. Han noterar också rörande just ”Schubertiana” att musiken där framstår som på en gång ”nästan helig” och ”helande”. Schiöler, s. 100.

²⁷³ Staffan Bergsten noterar också denna korrespondensfigur mellan stort och litet: ”I sammanställningen av de båda bilderna ligger latent den gamla föreställningen om en korrespondens mellan himlarymderna och människans själ”. *Den trösterika gåtan: Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik*, FIB:s lyrikklubb, Stockholm, 1989, s. 50.

slaganfallen som väntar på att slå till i våra bröst, dånande motorvägar. Men – och här kommer försoningen igen – Schuberts stråkkvintett i C-dur bär med sig en känsla av förhoppning och framtidstro, den leder oss framåt genom en värld av faror.²⁷⁴ Schuberts humanistiska heroism ställs mot den hos handlingens män, och grundar sig, med Staffan Bergstens ord, på ”lidande, medmänsklighet och livsbejakelse” snarare än på data och statistik.²⁷⁵

”Schubertiana” klingar så ut i ett löfte om det enskilda känslolivets värde, till trots mot den moderna världens storslagna *skylines*, tutande trafikstockningar och vimlande torg. Den empatiska förmågan att se det lilla livets egenhet segrar över ett synsätt där människor reduceras till medel och statistik. Reaktionen på de modernt sublimes vyerna är humanistisk, inte epistemologisk som hos Kant. Hos Kant leder den sublimes företeelsens oändlighet för inbillningen i första steget till en *epistemologisk ångest* (den som förnuftet sedan löser). Det är ett tillstånd från upplysningens era, där stridsfrågan handlar om ett mänskligt förnuft som på allvar börjat ta upp kampen mot tillvarons högre makter. Det är en kunskapens besvikelse som inställer sig när inbillningskraften visar sig för svag för att svara mot stjärnhimlarnas och bergens oändliga omfattning. Den ”ångest” som Tranströmer motar bort i ”Schubertiana” är, menar jag, en mer modern sådan: inte rädslan för kunskapens otillräcklighet, utan en rädsla för *det egna jagets brist på betydelse bland alla andra jag*. Alla dessa miljontals liv som tindrar i fönstren långt borta, alla enskilda själar som försöker hitta sin plats i världen, precis som jag – den skräck den bilden bär med sig handlar i första hand om den egna existensens obetydlighet. Det är *individualistisk ångest*. Vi är bortom frågan ”vad är jag?”, och frågar i stället: ”vad betyder jag?”. Vad spelar min privata livshistoria för roll i jämförelse med allt detta? Vad är min fjärligssamling egentligen värd på det stora hela?

Den frågan finns inte hos Kant. För 1700-talsmänniskan är jaget, filosofens kopernikanska revolution till trots, aldrig den yttersta horisonten, som det är under det västerländska 1900-talet, som sett alla verklighetens högre nivåer monteras ned en efter en. För den moderna människan finns inte längre någon högre instans att underordna sig, annat än den egna känslans sanning och de individuella övertygelserna. I Kants filosofi såväl som i 1700-talets världsbild i stort finns ovanför oss alla en transcendental instans som fungerar som garant för koherensen i våra själsliga liv, som säkerställer att våra förmågor sitter ihop och att de någonstans passar den noumenala värld som vi riktar dem mot – en transcendens som är självklar för människor som Johan Runius, och som man ofta hittar förkroppsligad i tillvarons sammanhållande krafter: kungen, Gud,

²⁷⁴ Bergsten spårar vilka Schubert-stycken Tranströmer anspelar på. Han påminner oss också om spekulativa musikfilosofiska tankar om ett hemligt förbund mellan musikens inre dynamik och stjärnhimlens, ”musiken som stjärn världens avbild är en gammal tanke som populärt brukar sammanfattas i föreställningen om en sfärernas harmoni”. *Ibid.*, s. 42–52.

²⁷⁵ *Ibid.*, s. 45.

kyrkan och riket. På det viset hade en 1700-talsmänniska som Runius inte bara haft problem att framkalla det "inre New York" som Tranströmers virtuella realism manar fram. Runius hade *inte förstått själva det existentiella komplex som dikten adresserar*, och inte heller den *försonande känsla som ligger i problemets lösning*: den humanistiska trösten som ett svar på de skrämmande vyerna. *Skäms inte för att du är människa, var stolt*. Att mitt liv är obetydligt i relation till min kung och min Gud – för en sådan som Runius säger den saken sig självt, att påstå något annat vore synd, självförhävelse. Men så tänker och känner inte svensken under det sena 1900-talet. Den moderna händelsen ligger snarast i att *inte erkänna den enskilda människans partikularitet*. Bara att skriva så, "svensken under det sena 1900-talet", tar emot för humanistiskt sinnade människor i välståndets tidsålder. Det är att reducera enskilda människoliv till data och statistik – den praktik som "handlingens män" excellerar i. Det intressanta i "Schubertiana" är att denna tidstypiskt humanistiska hållning här framstår som ett direkt *svar* på de utmaningar som den globala verklighetens bilder riktat mot jaget. Tranströmers retoriska ingjutande av betydelse hos individen fungerar kompensatoriskt i dikten, som en motreplik till bilder som implicit säger oss någonting annat. Hur kan jag vara betydelsefull inför New Yorks skyline? Vem är jag i detta oöverskådliga vimmel av steg på övergångsställena? Hur kan jag vara unik när bilden av New York i min *fantasia* ser ut precis som din? Motsägelserna strömmar mot jaget, diktaren motar bort dem, en efter en.

IV. MELLAN BLÄNDBILDER OCH VARDAGSBILDER – DET DISTINKTA OCH DET KONTINUERLIGA HOS GÖRAN SONNEVI

När folkmassorna och de större sammanhangen dyker upp i Tranströmers dikter är det i kritiska ordalag. De innebär ett problem, ett hot mot det enskilda jagets integritet och betydelse. Den större världen förblir ett slags ”utanför”, en fond mot vilken betraktarens individuella erfarenhet avtecknar sig. Att försöka tänka den som sådan är aldrig Tranströmers projekt. Annorlunda förhåller det sig hos den några år yngre kollegan Göran Sonnevi, vars poesi jag ska studera i detta kapitel.

Sonnevi är samtida med Tranströmer. Ändå bär hans dikter en annan tidsandas prägel. Rotad i den organiserade vänsterns kritiska åskådningar rymmer de en uttalad skepsis mot etablerade tankesätt om världens och samhällets beskaffenhet, och en tilltro till de politiska omvälvningarnas möjlighet. Karl Erik Lagerlöf har träffande beskrivit förskjutningarna i tidsandan under 1960-talet i *Strömkantringens år* (1975): ”Det nya starka politiska engagemanget förenades med genombrottet för en ny människosyn: den moderna socialpsykologins och strukturalismens, markant anti-individualistisk och anti-romantisk, i klar motsatsställning till varje tro på den ensammes större äkthet eller på ensamhetens särskilda förbund med ursprungliga och djupa källor.”²⁷⁶ Sonnevis texter präglas av just ett sådant systemorienterat perspektiv, där avlägsna globala skeenden – den transnationella kapitalismens varuflöden och världsmakternas televiserade proxykrig – framträder som lika naturliga motiv för poesins betraktelser som den mer omedelbart fysiska värld som omger poeten: tallarnas mörkgröna kronor utanför vardagsrumsfönstret och snöflingorna som virvlar över garageupparterna.

I sin brevväxling med Robert Bly under 60-talet gör sig Tranströmer ibland lustig över marxisternas humorlösa framfart i det svenska kulturlivet, deras enögda, svartvita verklighetssyn. En kritik som också mellan raderna drabbar ”allvarsmannen” Sonnevi.²⁷⁷ Sonnevi själv utvecklar dock tidigt ett ambivalent förhållande till den organiserade vänstern, vilket Kent Kjellgren noterat.²⁷⁸ Redan i *Det omöjliga* (1975) beskriver han vid upprepade tillfällen sin känsla av

²⁷⁶ Karl Erik Lagerlöf, *Strömkantringens år och andra essäer om den nya litteraturen*, PAN/Norstedts, Stockholm, 1975, s. 10.

²⁷⁷ ”Allvarsmän som Sonnevi” är ursprungsformuleringen. Tomas Tranströmer, brev till Robert Bly, 13/9, 1971, Tomas Tranströmer och Robert Bly, *Air mail: brev 1964–1990*, s. 203.

²⁷⁸ Kent Kjellgren, *Göran Sonnevi: Poesi & politik*, Röda rummet, Stockholm, 1987, s. 28 ff.

ensamhet i de skanderande folkmassorna under åren kring -68, och mer definitivt i och med Pol Pots Röda khmerers blodiga utrensningar i Kambodja.²⁷⁹ Slagordsfraserna och de uttryckliga politiska fördömandena i de första diktsamlingarna – med formuleringar som ”tillsammans har vi makt att upphäva makten” och ”Hur ska frihetens kamp organiseras?” – får gradvis ge plats åt mer metafysiska utläggningar om olika oändligheter, ”det möjliga”, om språket och oceanen.²⁸⁰ Kanske kunde man urskilja en rörelse i Sonnevis författarskap där vänsterns retorik och kategorier successivt ersätts av mer spekulativt-metafysiska termer, och med den en typisk utvecklingskurva där det ungdomliga engagemanget med åren svalnar och övergår till mystik. Men det vore en något missvisande beskrivning, menar jag. I följande kapitel ska jag demonstrera hur dessa mer allmänt syftande kategorier – det möjliga, språket, oändligheterna, modern, barnet av glas – i den mån de på ytan ter sig avpolitiserade, ändå i väsentliga avseenden kan sägas förvalta ett sätt att tänka världen och människan som de kritiska, aktivistiska åskådningarna fört med sig, samtidigt som de försöker svara mot den globala verklighetens utmaningar för tanken. Det går svårligen att tänka bort vänstern ur denna poesi, även när den ter sig som allra mest abstrakt och filosofisk.

De främmande fantasierna från media spelar motivmässigt en central roll i Sonnevis dikter. Sonnevis eget begrepp för dem är ”bländbilder”.²⁸¹ Vi är omgivna av dem, skriver han. ”Från alla håll / kommer de”, heter det i *Trädet* (1991), ”med sina övertalningar, bländningar, sina / öppningar in till andra världar”.²⁸² Beskrivningen av dessa ”andra världar” återkommer konkret i dikterna. De sakliga rapporterna av omvärldshändelser poeten hör om i radio, sekvenser han sett på tv och bilderna i tidningen är en konstant i författarskapet, ända från *Abstrakta dikter* (1963) till den mer utspädda dagbokspoesi han skriver under 2000-talet. Att läsa igenom hela författarskapet blir i det avseendet också att snabbspola sig igenom de omvärldskonflikter som upptagit hans och andra politiskt sinnade västvärldsmänniskors fjärrsympatier under andra halvan av 1900-talet: befrielsekriget i Algeriet, Ungernrevolten och Pragvåren,

²⁷⁹ ”Jag har inte längre samma förhoppningar som jag hade på 60-talet”, säger Sonnevi i en intervju 1981. ”Det som hände i Kampuchea under Pol Pot var av sådana dimensioner att ett ord som beskivelse är helt malplacerat. Jag hade helt enkelt inte kunnat föreställa mig något sådant som det inre folkmordet”. Citerad efter Mona Sandqvist, *Alkemins tecken i Göran Sonnevis 'Det omöjliga'*, Lund University Press, diss. Lunds univ., Lund, 1989, s. 6. Jfr också Kent Kjellgrens iakttagelser om spelet mellan optimism och rotlöst tvivel i Sonnevis 70-talsproduktion, s. 28. För exempel på ensamhetskänslorna under 68-demonstrationerna, se *Det omöjliga*, Bonnier, Stockholm, 1975 s. 85 f. samt 105 f.

²⁸⁰ Sonnevi, *Det måste gå*, Bonnier, Stockholm, 1970, s. 48 resp. s. 20. När tidsandan börjar röra sig bort från de radikala hållningarna i breda folklager driver Sonnevi i en annan riktning, skriver Kjellgren. Han ”sjunker mot botten snarare än driver mot höger”, som han träffande formulerar det. Kjellgren, *Göran Sonnevi*, s. 29.

²⁸¹ Några axplock från Sonnevis användning av begreppet: Göran Sonnevi, *Språk; Verktyg; Eld*, ny utg., Bonnier, Stockholm, 1990, s. 31, *Trädet*, Bonnier, Stockholm, 1991 s. 25 & s. 117, *Oceanen*, Bonnier, Stockholm, 2005, s. 338, *Bok utan namn*, Bonnier, Stockholm, 2012, s. 33.

²⁸² Sonnevi, *Trädet*, s. 21.

Vietnamkriget och de röda khmerernas Kambodja, militärkupporna i Bolivia och Chile, våldsamheterna i Ceauşescus Rumänien och folkmordet i Rwanda, nöden i Darfur, Rysslands invasion av Tjetjenien och Israels ockupation av Gaza, attackerna mot World Trade Center och jakten på Usama bin Laden samt Daeshs framryckningar i Mosul och Raqqa. Allt finns registrerat i Sonnevis dikt. Ofta lägger den sig nära nyhetsförmedlingens framställningsform, med neutrala redogörelser av saker han sett och hört i media.

Om skildringarna av bländbildernas verklighet, återskenen från den stora världen utanför, är ett grundläge i Sonnevis poesi, är ett annat hans betraktelser kring livet i en mer kringskuren privat värld. Denna intima tillvaro framträder som motbilder till den större. Som läsare får man små inblickar i livet med frun Kerstin, barn och nära vänner, ofta på öarna Koster och Ormöga där Sonnevi vistas under långa perioder. Detta andra grundläge kunde kallas *vardagsbilder*. Vi läser om promenader och vardagsbestyr, inslag av naturbetraktelser. Det är en natur som inte liknar omgivningarna hos Tranströmer, de extensiva naturfenomen som animerats av en dunkel jättes närvaro, utan en som snarare tycks sedd genom mikroskop: snöflingornas fraktalformer och ljusets uppspaltade strålar. Oftast skildras den i färgskalor av vitt, ljust, genomskinligt, kristalliskt eller glasartat. Denna natur är slående visuell, men mindre påtaglig för de andra sinnen. Man läser sällan om hur solen bränner eller hur regndropparna känns mot huden. Det är mer en visuell geometri, en sorts ögats musik av diagram, fasrum och koordinatsystem.

Dessa två grundlägen – bländbilderna och vardagsbilderna – binds i dikterna samman av ett medlande, ontologiskt-spekulativt register. Det är i huvudsak det registret som kommer att stå i centrum för detta kapitel. Det är ett register som, enligt min läsning, aktiveras i dikterna just för att förhandla den spänning som uppstått mellan de två andra. Inte sällan sker detta på ett konkret sätt. Dikterna tar sin utgångspunkt i den ena polen – en bländbild eller en vardagsbild – för att därefter mynna ut i reflektioner av ontologiskt-spekulativ art. Här arbetar Sonnevi med stöd i filosofisk-matematisk vokabulär – noll, oändlighet, intet, ordning, kontinuum, matriser, hypotaser, asymptoter, rekursivitet – samt med filosofiska och matematiska samtalspartners som Platon, Russell, Cantor, Gödel, Turing och Chaitin. Schematiskt kunde dikterna beskrivas enligt följande flödesschema:



Det är enligt denna modell som jag menar att Sonnevidikten förhandlar den postmoderna erfarenhetens predikament. Utgångsläget liknar Tranströmers, men svaret är ett annat. För att förstå detta utgångsläge bättre börjar jag kapitlet med ett nedslag i Göran Sonnevis tidiga år som författare, och de diskussioner i samtiden som präglade receptionen av hans genombrottsdikt.

DET TELEVISERADE KRIGET

När Sonnevi på allvar gjorde sig ett namn i svensk offentlighet med "Om kriget i Vietnam" under våren 1965 hade han två korta böcker bakom sig. Dikten publicerades först i *BLM*, och lyftes därifrån upp i offentlighetens ljus via en essä av Lars-Olof Franzén på DN:s kulturredaktion. Franzén använde Sonnevis dikt som ett exempel på hur man kunde skildra Vietnamkrigets allt hemskare verklighet som svensk mediekonsument i ett land långt borta. Franzén prisade just det torra draget i den, att Sonnevi höll sig sval och rapporterande, och menade att det var ett mer sant sätt att som svensk skildra sin erfarenhet av våldsamheterna. Det är, skrev han, "hederligare än varje suggestivt försök att leva sig in i en smärta som vi inte känner", och fortsatte:

Sonnevi skildrar vår situation, och det kan synas ynkligt, men det är dock den enda situation vi har tillgång till. Han sitter framför TV:n och ser genom flimret våldets åtbörder och de orättfärdiga proklamationerna. Vad han gestaltar är inte vårt medlidande, utan vår maktlöshet.²⁸³

Essän ledde till debatt i flera tidningar. Författaren Peter Curman invände att det "ynkliga" i Sonnevis dikt snarare var en brist än en kvalité. De tomma slagorden dikten brukar – "USA:s vidriga krig" – liknar alla andra tomma stående fraser i media: Spaniens svältande massor, mördarna i Sydafrika. Det finns ingen retorisk slagkraft i sådana slitna uttryck, menade Curman.²⁸⁴ Ann Margret Dahlquist-Ljungberg svarade också Franzén, och menade att det är politiskt suspekt att värna det oengagerade i Sonnevis dikt som en styrka, dess skildrande av vår maktlöshet.²⁸⁵ I stället, föreslog hon, bör vi arbeta med vår inlevelse som en tillgång – något hon menade att Sonnevis dikt i slutändan gör.

Det kan vara värt att påminna sig om kontexten för dessa diskussioner. 1965 var ett viktigt år i den svenska Vietnamdebatten i stort. I början av året hade USA:s president Lyndon Johnson klubbat igenom operation "Rolling Thunder" som innebar inledningen av de blodiga räderna med bombningar i Nordvietnam, och i mars samma år sattes de första regelrätta amerikanska landtrupperna in i landet. Demonstrationerna mot kriget mångdubblas – i Stockholm går de från 9

²⁸³ Lars-Olof Franzén, "En politisk dikt" i *Dagens Nyheter*, 31/3, -65.

²⁸⁴ Peter Curman, "Att skriva om våldet" i *Dagens Nyheter*, 1/4, -65.

²⁸⁵ Ann Margret Dahlquist-Ljungberg, "Myten om maktlösheten" i *Dagens Nyheter*, 6/4, -65.

respektive 6 stycken under 1963 och 1964 till 75 stycken år 1965.²⁸⁶ Enligt Eva Blocks avhandling om USA-bilden i svensk dagspress börjar svenska tidningar här sakta svänga mot en mer USA-kritisk bild, särskilt på ledarsidorna, efter att tidigare ha skildrat krigets första år mer sporadiskt, enligt ett narrativ om USA som en befriarmakt.²⁸⁷ Det var en bild som stått sig starkt sedan andra världskriget, men som nu börjat krackelera. Rapporterna blir fler, både i tidningar och i TV. Enligt Kari Andén-Papadopoulos beräkningar når mängden bildmaterial över USA:s militära operationer i Vietnam sin kulmen i svensk dagspress under 1965.²⁸⁸ Kulturlivet är engagerat och författarna deltar i debatten, bland andra Artur Lundkvist och Sara Lidman som båda är högljudda kritiker.²⁸⁹ Förändringen av opinionen följer utvecklingen i amerikansk media, sådan den beskrivs i Daniel C. Hallins standardverk om Vietnamkriget i media, *The "Uncensored War": The Media and Vietnam* (1986). Hallin visar där hur de amerikanska inbäddade journalisterna i Vietnam under 60-talets lopp rör sig från en administrationstrogen bild av kriget till en ambivalent eller till och med ifrågasättande hållning.

Hallin påpekar att en rad materiella förutsättningar låg bakom den strida strömmen av bilder från kriget, det som gjorde att Vietnamkriget senare kom att kallas det "första televiserade kriget".²⁹⁰ Till dessa förutsättningar hör teknologisk utveckling i form av lättare kameror med bättre ljudupptagning, såväl som en förhållandevis liberal policy kring journalisternas rapportering. Den amerikanska militären brukade visserligen ett ackrediteringssystem, där reportrarna fick gå med på att inte publicera något som kunde avslöja amerikanska och sydvietnamesiska truppörelser, och man tilläts inte heller använda fotografier på amerikanska offer av hänsyn till familjerna.²⁹¹ Men i övrigt fanns ingen censur, påpekar Hallin, och betydligt lägre grad av toppstyrning av bevakningen jämfört med andra världskriget och Koreakriget. Andén-Papadopoulos pekar på att andra världskrigets bilder ofta haft patriotiska, heroiska förtecken – det var friska, unga, oförstörda män på väg ut i strid, vackra sjuksköterskor som såg efter de skadade.²⁹² Bilderna visade utvalda, avgörande ögonblick: Röda armén som hänger fanan över förbundsdagen i Berlin,

²⁸⁶ Sveriges riksdag, *Riksdagens protokoll, nr 3, Andra kammaren 1968 (19–20 januari)*, avsnitt 102. Siffrorna hämtade från ett anförande av Högerpartiets Carl-Eric Hedin.

²⁸⁷ Eva Block, *Amerikabilden i svensk dagspress 1948–1968*, Liber Läromedel/Gleerup, diss. Lunds univ., Lund, 1976, s. 117. Jfr också Eva Queckfeldt som spårar ett liknande sympatiskifte i svensk tidningsmedia, *"Vietnam": Tre svenska tidningars syn på Vietnamfrågan 1963–1968*, LiberLäromedel/Gleerup, diss. Lunds univ., Lund, 1981, s. 76 f.

²⁸⁸ Kari Andén-Papadopoulos, *Kameran i krig: den fotografiska iscensättningen av Vietnamkriget i svensk press*, B. Östlings bokförl. Symposion, Stockholm, 2000, s. 61.

²⁸⁹ Åke Kilander, *Vietnam var nära: En berättelse om FNL-rörelsen och solidaritetsarbetet i Sverige 1965–1975*, Leopard, Stockholm, 2007, s. 33.

²⁹⁰ Daniel C. Hallin, *The "Uncensored War": The Media and Vietnam*, Oxford University Press, New York, 1986, s. 129.

²⁹¹ *Ibid.*, s. 128.

²⁹² Andén-Papadopoulos, s. 39.

amerikanska soldater hjälps åt att resa amerikanska flaggan på Iwo Jima. Det gällde såväl brittisk som amerikansk och tysk press. I Storbritannien undanhöll man avsiktligt bilder på skadade soldater av rädsla för att det skulle minska viljan att ta värvning, och i Tyskland sade sig Joseph Goebbels vilja skildra kriget som en "blodig olympiad".²⁹³

Vietnamkrigets bilder gav tittarna mer "godtyckliga utsnitt" ur verkligheten, skriver Andén-Papadopoulos.²⁹⁴ Om filmklippen från andra världskriget ackompanjerades av bombastisk orkestermusik och en hurtig voice-over som berättade om arméernas framgångsrika framryckningar, kunde mediekonsumenten på 60-talet följa en mer vardagsnära krigsverklighet. Vietnamreportagens huvudsakliga trop var *american boys in action*, skriver Hallin.²⁹⁵ Voice-overn var här lugn och nedtonad, många gånger viskande som för att inte dra till sig uppmärksamhet från de vietnamesiska gerillakrigarna som kunde gömma sig var som helst i bushen. Inslagen var fulla av immersionseffekter, menade att få tittarnas puls att stiga, att spänna blicken. Tv-kamerorna kunde fånga upp ljuden från kropparna som rörde sig genom jungeln, de plaskande lätena av stövlar på de fuktiga risfälten, kulsprutornas eld från luften och avlägsna explosioner. Innehåll som sedan kunde visas på tv-skärmar över hela västvärlden. Teknologiska förändringar skedde samtidigt på hemmaplan. Televisionen som nyhetsmedium var på stark frammarsch under 60-talet, till den grad att den kom att bli den primära källan till samhällsinformation för medborgare i USA i början av 70-talet.²⁹⁶

I Sverige fanns endast statlig television vid den här tiden, TV 1 som det hette då, men där visades nästan uteslutande amerikanskt material från Vietnam.²⁹⁷ Andén-Papadopoulos uppskattar att 90 procent av det rörliga bildmaterialet från Vietnam i svensk tv hade USA som källa under perioden hon studerar.²⁹⁸ Hon menar också att det rörliga materialet kom att påverka andra mediekällors rapportering. Till exempel utformningen av det klassiska pressfotografiet, som tog starkt intryck från "TV-estetiken".²⁹⁹ "[Pressbilderna] påminde inte sällan om frysta stillbilder ur en action-film", skriver hon.³⁰⁰ Denna utveckling, mot "virtuell immersion", har präglat skildringarna av krig på tv sedan dess, noterar James Der Derian i sin studie av rörliga krigsskildringar.³⁰¹

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Ibid., s. 40.

²⁹⁵ Hallin, s. 134.

²⁹⁶ Ibid., s. 105 f.

²⁹⁷ Queckfeldt beskriver att det vid tiden fanns en bredare kritisk opinion mot dominansen av amerikanskt material i svensk press. Det talades om en "nyhetsimperialism". Queckfeldt, s. 66 f.

²⁹⁸ Andén-Papadopoulos, s. 37.

²⁹⁹ Ibid., s. 40.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Der Derian, "Virtuous War/Virtual Theory", s. 779.

Det sinnligt suggestiva draget i Vietnam-rapporteringen och den grad av inlevelse som den tillät för en västerländsk mediekonsument långt borta är vad som ställer frågan om bildernas verklighet på sin spets. Man kan se det tydligt återspeglat i Sonnevis "Om kriget i Vietnam". Dikten skildrar ett lågmålt vardagsliv i Lund, där bländbilderna kommer från alla håll med sina öppningar in i andra världar: Vietnam på tv, Vietnam i radio, Vietnam på tidningens förstasida. Filmmaterialet på tv:n kommer från amerikanska CBS, nämner Sonnevi i dikten, nästan som för att markera att ett annat lands bilder importerats in i svenskarnas verklighet. Det svenska landskapet utanför fönstret tycks samtidigt uttryckslöst och abstrakt. Ljuden är dämpade, allting går i nyanser av vitt. Snön virvlar över åkerlandskapet, en granne hälsar utanför dörren. "Bakom TV'n ändrades ljuset / utanför fönstren", heter det i dikten, "Mörkret byttes / mot grått och träden framträdde / svarta i det klara grå ljuset / från nysnön".³⁰² Vietnam å andra sidan står fram med all sin sinnliga konkretion: det dova fladdrandet från helikoptrarna, den eggande grafiska historia en amerikansk pilot berättar om sin upphetsning av att skjuta vietcong-soldater ("En av dem / beskrev sin utlösning / när han äntligen fick skott på / en 'VC'"), ögonblicksbilden på Lyndon Johnson när han stiger ur en bil på väg in till ett viktigt möte.³⁰³ Dikten har visserligen nyenkelhetens något frampressat oraffinerade stil, men den återger emellanåt också bländbildernas sinnliga kraft. Den ger en bild av hur nära de kommer, hur fysisk bildernas verkan på människors kroppar och sinnen var, hur de kom att uppta tankarna, själva känslan av nuet. I dikten låter det nästan som om Vietnam var *närmare* – mer verkligt, mer kännbart – än poetens eget fysiska liv. Den tanken återkom i den svenska Vietnamrörelsen. "Vietnam är nära", påminde FNL-grupperna i en av sina klassiska protestsånger, "utanför ditt fönster blåser vinden rök ifrån Haiphong".³⁰⁴ Samtidigt är den närheten paradoxal. Vad aktivisterna ser i medierna är utsnitt ur faktiska skeenden, bilder från en avlägsen verklighet, på andra sidan planeten, där man talar ett språk som fjärrsympatisörerna inte förstår.

KANTS OCEAN

Denna slitning mellan närhet och avstånd är viktig i Sonnevis författarskap. Man märker i dikterna från perioden hur han pendlar mellan, å ena sidan, den inlevelse och medkänsla som samtiden påbjuder – om att inte väja med blicken inför "lidandets ansikte" och "lidandets platser", som Göran Palm uppmanade sin samtid i *En orättvis betraktelse* (1966) – och en djup misstänksamhet mot bländbildernas karaktär, å den andra.³⁰⁵ Han vet mycket väl att sympatisörerna

³⁰² Göran Sonnevi, *Ingrepp – modeller*, Bonnier, Stockholm, 1965, s. 40.

³⁰³ *Ibid.*, s. 40 f.

³⁰⁴ "Vietnam är nära" på *Vietnam Är Nära (Sånger Av De Förenade FNL-Grupperna)*, LP, Befria Södern, 1972.

³⁰⁵ Göran Palm, *En orättvis betraktelse*, 3:e uppl., Manifest kulturproduktion, Stockholm, 2003, s. 189.

endast får tillgång till Vietnam indirekt via förmedlingar, via ofullständiga urklipp från en plats som Son My, kablade via New York till tv-huset i Stockholm, och sedan vidare ut till villan i Jakobsberg. Verkligheten gömmer sig långt bakom tv-skärmens flimmer. Man kommer inte åt den annat än via förenklingar, bilder och abstraktioner. Sonnevi förtydligar i en intervju:

Abstraktioner är ju alla våra tankar och föreställningar, det sätt på vilket vi ordnar vår verklighetsbild för att kunna analysera den. De beror av det sätt vi är gjorda på och har en inbyggd missvisning och är samtidigt det enda sättet att tänka.

Föremål och handlingar är konkreta, men vi kan bara analysera dem genom abstraktioner.³⁰⁶

Vi kan endast greppa världen via dessa bilder, det är ”det sätt vi är gjorda på”. Ändå innebär varje bild en inbyggd missvisning. För att tänka *utan* dessa missvisningar skulle vi behöva föreställa oss världen *utan bild*. Men hur skulle det gå till? Och hur skulle en verklighet utan bild ens kunna tänkas se ut?

Ett epistemologiskt problem tornar upp sig. Det är ett klassiskt sådant, med anor tillbaka till Immanuel Kants beskrivningar av det mänskliga subjektets oförmåga att ha oförmedlad kunskap om världen, om omöjligheten i att ”tillhandahålla syntetiska kunskaper *a priori* om ting”.³⁰⁷ För Kant innebär det att filosofin måste vända sig tillbaka inåt mot subjektet och söka fastställa betingelserna för mänsklig erfarenhet – i stället för att, trots denna erfarenhets begränsningar, spekulera kring världen sådan den är i sig själv. Bortom dessa erfarenhetsförmågor tecknar Kant bilden av en hägrande ovetbar region av det varande (det *noumenala*, som det benämns i kritiken) via oceanen som analogi. Det skulle vara någonting i grunden ovetbart, uteslutande vidsträckt i alla riktningar, omöjligt att omfatta kognitivt. Förståndets land är en ö, skriver Kant, ”omgivet av en vidsträckt och stormig ocean, som är skenets egentliga hemort, där mången dimbank och snabbt bortsmältande is ljuger ihop nya länder”.³⁰⁸ Oceanen blir en bild för tankens utanför, men en paradoxal sådan. En bild för det som i slutändan alltid undandrar sig varje bild, det som inte låter sig omtalas som *ett*.

Denna visshet om erfarenhetens oförmåga att tala direkt och oförmedlat om den globala verkligheten leder dock, i Sonnevis fall, inte till någon kopernikansk vändning in mot subjektet självt. I stället framhärdar hans poesi i sina försök att

³⁰⁶ Lars-Olof Franzén, ”Göran Sonnevi: Dikt för att förstå”, intervju i *Dagens Nyheter*, 5/4, 1969.

³⁰⁷ Immanuel Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, övers. Jeanette Emt, Thales, Stockholm, 2004 [1781], s. 321.

³⁰⁸ *Ibid.*, s. 314.

föreställa sig det globala vara som överskrider vardagsbildernas perspektiv.³⁰⁹ De försöken artar sig till en sorts kamp, eftersom han samtidigt vet att han i så fall måste tänka detta globala allt *utan att förvandla det till bild*, utan att hypostasera det som ett partikulärt *ett*.³¹⁰ ”Helhetens kategori är omöjlig”, konstaterar Sonnevi, ändå måste vi framhärda i att tänka den.³¹¹ Detta tvingar fram en komplicerad ontologisk modell som genomsyrar Sonnevis poetisk-ontologiska spekulationer, där ovetbarheten hos det globala alltet måste upprätthållas *samtidigt* som tanken ska närma sig dess verklighet bortom bilderna. Ambitionen kan synas motsägelsefull. Samtidigt är Sonnevi långt ifrån ensam om den. Med den utgångspunkten lägger han sig närmare den romantiskt spekulativa filosofin efter Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel till exempel, som på ett liknande sätt svarar på tinget-i-sig-problemet genom att på negativ väg peka ut en sorts generativ självmotsägelse inuti det varande – *Aufhebung* – som den generativa princip som frambragt de världsliga storheterna. Det som undandrar sig positiv benämning blir här det positiva själva ursprung.

Sonnevi närmar sig dock inte denna problematik via den kontinentala filosofin, utan via matematiken. Mer specifikt via *mängdteorin* och tanken om alltet och historien som ett kontinuum som ”föder” distinkta mindre oändligheter.

Innan jag går vidare med att lägga ut den viktiga mängdteoretiska bakgrunden till den modellen, samt visa hur den förhandlar relationen mellan vardags- och bländbilderna, vill jag poängtera vikten av att inte missta de inneboende paradoxerna i dessa försök att tänka världens helhet utan bild för en brist på systematik och åskådning i Sonnevis poesi. Detta har varit fallet i en del tidigare Sonnevisforskning. I stället för att notera hur denna motsägelsefulla ontologi förhandlar konflikten mellan viljan att förstå det globala alltet och vissheten om kunskapens inbyggda missvisning har man velat lokalisera motsägelserna i Sonnevis dikt till själva ytnivån, och lanserat den som en textart som på ett inneboende vis skulle undandra sig all form av tolkning.

Så här kan det då låta hos några Sonnevikommentatorer.

Hos Arne Melberg:

³⁰⁹ Jfr Jameson som diskuterar svårigheterna ”to think the impossible totality of the world system”. *Postmodernism*, s. 38.

³¹⁰ Hypostasering är ett ord som Sonnevi själv använder för den processen, där den abstraherande bilden träder in i världens ställe. ”Att något hypostaseras betyder då att det förvandlas till självständigt vara”, skriver Sonnevi i en avslutande not som han för in i såväl *Det oavslutade språket*, *Det omöjliga* som *Språk; Verktyg; Eld*, ”t.ex. att ett språkligt abstrakt begrepp, eller ett system av begrepp, orätmätigt får gälla för en konkret verklighet eller kommer att identifieras med denna”, *Språk; Verktyg; Eld*, ny utg., Bonnier, Stockholm, 1990, s. 334, *Det omöjliga*, s. 429 samt *Det oavslutade språket*, Bonnier, Stockholm, 1972, s. 145.

³¹¹ Sonnevi, *Språk; Verktyg; Eld*, s. 163.

[...] hans Ocean [är] en del i en tankegång som jag, i brist på bättre ord, vill kalla holistisk eller kanske kosmisk: att allt hänger samman, att allt har samband med allt annat. [...] I så måtto är han en systemtänkare men framför allt en diktare, som visar på systemets sprickor, dess orimligheter, dess lakuner – således en systemkritiker lika mycket eller mer än en systematiker.³¹²

Hos Anders Olsson:

Hans dikt är ett utmärkt exempel på en skrift, som värjer sig för varje fastläsning i ett bestämt perspektiv, en stelnad ideologi eller en avslutad form [...] Sonnevis poesi utmärks av en betydelseglidning, som ibland utvecklas till en strid mellan betydelser hos samma ord och former, en betydelseglidning som är en nödvändig konsekvens av den öppna form som han valt att skriva i, och inskrivas i. Denna betydelseglidning gör, som vi skall se, varje entydig tolkning omöjlig. Det gör inte förståelse omöjligt, tvärtom, men den gör den komplex och oavslutad. Den måste utgå från att formen ständigt överskrider meningen hos Sonnevi, skapar ny mening och tömmer orden på mening i samma rörelse. Det är just detta som gör att det inte förekommer några symboler eller enkla metaforer hos Sonnevi.³¹³

Hos Paula Henrikson:

Sonnevis dikt är inte ett destillat; den är inte enigmatisk. Snarare karakteriseras den av öppenhet: dess förutsättningar redovisas i dikten, och den inbjuder till dialog, vidare läsning och fortsatt arbete, men syftar inte till en färdig konklusion eller formel. Det kännetecknande för Sonnevis dikt är på så vis dess rörelse eller förskjutningar – samtalet, snarare än utsagan. Dikten utforskar provande sin omvärld, i stället för att framställa sig som en gåta att lösa. Därför blir Sonneviläsningen med nödvändighet deskriptiv och associativ, men inte, strängt taget, interpretativ: det finns ingenting som är dolt i dikterna, bara trådar att följa och anrop att svara.³¹⁴

Hos Horace Engdahl:

Vinge, sår, hud, Helvete, Paradis, ordning, mörker, noll och oändlighet: man kan inte fånga in dessa Sonneviord, inte sätta nålspetsen på deras kärna (det vore tystnaden, utplåningen av det tunna membranet mellan kärlek och förintelse).³¹⁵

³¹² Arne Melberg, *Inte en punkt: Snitt i Sonnevis dikt*, Daidalos, Göteborg, 2018, s. 89.

³¹³ Anders Olsson, *Målden mellan stenarna: Litterära essäer*, Bonnier, Stockholm, 1981, s. 90.

³¹⁴ Paula Henrikson, "Dikt som informationsteori: om Göran Sonnevis Ormöga-dikter", i *Nordisk samtidspoesi: Göran Sonnevis författarskap*, red. Silje Harr Svare, Novus Forlag, Vallset, 2020, s. 61.

³¹⁵ Horace Engdahl, "Varje dag är den yttersta dagen" i *Dagens Nyheter*, 18/11, 1983.

Motsägelserna i den ontologiska vision som jag menar att Sonnevi navigerar efter görs här till en formalistisk fråga om motsägelser hos själva den poetiska *texten*. Enligt dessa kommentatorer verkar det lönlöst att överhuvudtaget försöka utläsa, beskriva och kontextualisera något koherent sätt att tänka den globala verklighetens beskaffenhet i dikterna. Jag menar i stället att det inte bara är fullt möjligt att göra så, utan att det är nödvändigt för förståelsen av vad som står på spel i denna poesi. Sonnevi kan *visst* ses som någon form av "systematiker", menar jag, som talar ur ett "bestämt perspektiv" med återkommande "symboler" som får distinkta betydelser inom ramen för hans sätt att tänka världen: vinge, noll, oändlighet och så vidare (jag ämnar utlägga några av dem nedan). Jag menar också att den litteraturvetenskapliga läsningen av dessa dikter inte bara *kan* vara "interpretativ" utan *bör* vara det för att komma med meningsfulla resultat – men att det inte är alldeles lätt, eftersom Sonnevis poesi är synnerligen "enigmatisk".

Det finns ett modernistiskt litteraturbegrepp verksamt i dessa citat, som implicit tar för givet att poesi per definition skulle stå i motsatsställning till texttyper som retoriskt utarbetar världsåskådningar och förhandlar fram "tankar" (med Erik Lindegrens ord).³¹⁶ Att vara poet är, enligt detta litteraturbegrepp, att skriva texter som just *inte* låter sig parafraseras eller naglas fast i bestämda tolkningar. Poesin obstruerar och främmandegör åskådningar, den spelar med och förskjuter givna föreställningar – men den förfäktar dem inte. Det kommer därför aldrig på fråga att mönstra en poetisk text efter de visioner om verkligheten som föresvävat poeten, än mindre att pröva hur dessa visioner svarar mot reella levnadsförutsättningar. Eftersom poesin i samma stund som den hävdar något sådant skulle upphöra att vara poesi – enligt detta litteraturbegrepps logik.

Jag menar att detta litteraturbegrepp rymmer en dold *l'art pour l'art*-ideologi som på ett paradoxalt sätt oskadliggör de historiska vittnesmålen kraft genom att postulera att otolkningsbarheten hos texterna skulle vara själva inbegreppet av deras vara som estetiska livsuttryck – och i förlängningen att just *det* skulle vara deras historicitet: att de talar till tiden *just genom att göra sig otolkningsbara på detta vis*. För en poet som Sonnevi, som i min läsning så tydligt försöker navigera sig fram till ett sätt att tänka de större sammanhangen och deras relation till det enskilda varat som ett svar på en viss historisk situation, blir det tillvägagångssättet särskilt vanskligt.

För att på allvar tolka dikten behöver vi i stället kontextualisera. I det här fallet, genom att ställa dikterna bredvid en tanketradition som informerar Sonnevis sätt att föreställa sig en global helhet utan bild, och som tidigare forskning tycks mig

³¹⁶ Jfr diskussionerna om modernisternas avoghet mot retorik, vardagsspråk och vetenskapligt språk i kapitel II.

ha fäst för lite uppmärksamhet vid: mängdteorin.³¹⁷ Nedan ger jag en beskrivning av den med stöd i filosofen Alain Badious ontologisering av densamma.

MÄNGDTEORIN SOM ONTOLOGI

Mängdteori är en gren inom den moderna matematiken som etablerades av den tyske matematikern Georg Cantor mot slutet av 1800-talet. I stället för att som den traditionella matematiken räkna med individuella tal och med de aritmetiska och algebraiska operationer genom vilka de kunde ställas i relation till varandra, tänkte sig Cantor en matematik som skulle basera sig på ”mängder” av tal, och de relationer som kunde uppställas mellan dem. Vad är då en matematisk mängd? För Cantor var det en samling av element, vilka som helst, som lät sig behandlas som en distinkt serie man kan ställa mot andra serier. Exempelvis mängden {1, 3, 5}, eller mängden {a, b, c, d}. I mängdteorin förstår man sådana samlingar som matematiska objekt i egen rätt, man ”räknar” med dem snarare än med de individuella talen.³¹⁸ Mängdteorin utvecklades ursprungligen som ett svar på ett centralt matematiskt problem som Cantor försökte förstå bättre: frågan om oändliga mängder av olika storlek, och särskilt relationen mellan de reella talen och de naturliga talen.³¹⁹ Innan Cantor hade oändligheten ofta behandlats som ett gränsvärde, något som talserier närmade sig utan att nå. Cantor argumenterade i stället för att oändligheten kunde förstås i termer av mängder, och att mängder kunde vara oändliga på olika sätt. Dessa olika typer av oändligheter kunde sedan jämföras med avseende på deras inbördes storlek. Till exempel visade Cantor att mängden av reella tal (alla decimaltal) är oändligt mycket större än mängden av alla naturliga tal (de tal vi räknar med: 1, 2, 3... n).

Mängdteorin kom sedan att utvecklas av efterföljare till Cantor, vars tankeexperiment tvingade fram en serie regler som dikterade hur matematiska mängder får skapas. Resultatet blev en uppsättning formella axiom, däribland Zermelo-Fraenkel-axiomen, uppkallade efter sina två upphovsmän.³²⁰ Där Cantor tänkt sig att elementen i en mängd var individuella matematiska objekt som lät sig definieras substantiellt i sig själva – storhet a , b och c – omdefinierade Zermelo och Fraenkel hela begreppsramen: i deras system betraktas varje objekt i sig självt som en mängd, vilket innebar att allt i mängdteorin nu behövde förstås som mängder. Plötsligt fanns ingenting i mängdteorin som inte var en mängd i sig självt. Även elementen inuti den primärt studerade mängden gick nu att

³¹⁷ Tyskans *Mengenlehre* brukar traditionellt sett översättas till *mängdlära* på svenska. Jag har valt den något mer böjliga översättningen *mängdteori* (som också förekommer) i framställningen.

³¹⁸ Paul R. Halmos, *Naive Set Theory*, Van Nostrand, Princeton, 1960, s. 1.

³¹⁹ Joseph Warren Dauben, *Georg Cantor. His Mathematics and Philosophy of the Infinite*, Harvard University Press, Cambridge, 1979, s. 50 ff.

³²⁰ För en överblick över dessa, se Claes Åberg, *Axiomatisk mängdteori: Konstruerbara mängder och forcing*, Filosofiska meddelanden. Blå serien, Göteborg, 1981, s. 5 ff. För bakgrund och historia, se Abraham A. Fraenkel, ”Historical Introduction” i *Axiomatic Set Theory*, red. Paul Bernays, North-Holland, Amsterdam, 1958, s. 3–35.

spjälka upp i delmängder. För att undvika logiska paradoxer, exempelvis sådana som uppstår när man låter en mängd innehålla sig själv, postulerade de ett axiom om existensen av en så kallad tom mängd – en mängd som inte innehåller några element alls. Denna mängd, betecknad \emptyset eller O , fungerar som mängdteorins fundamentala byggsten, med vilken varje mängdkonstruktion tar sin början.³²¹

Som sådan är mängdteorin i första hand en räkneteknisk, matematisk disciplin. Men den har också dragit till sig intresse från filosofiskt håll.³²² Kanske allra mest från den franske filosofen Alain Badiou, som explicit postulerar mängdteorin som en teori om varat i *L'être et l'Événement* (1988). Det som i utgångsläget var abstrakta matematiska problem blir i Badious filosofi en modell för att tänka världens beskaffenhet. För honom blir Zermelo-Fraenkels bannlysning av substantiella, individuella tal ur mängdteorin ett ontologiskt postulat: det varande kan endast förstås i termer av mängd, och varats mängder består i sin tur av delmängder, som i sin tur består av ytterligare delmängder. Allt som finns är multipelt, bemängt. Vi får en värld av mindre och mindre enheter, och av större och större oändligheter – ryska dockor eller kinesiska askar utan någon sista term. Det enda som är *ett* i mängdteorin är just mängden utan element, den tomma mängden, mängden av ingenting: \emptyset .³²³ Inte heller denna term ter sig i Badious ontologi strikt matematisk, utan som ett begrepp laddat med filosofiskt innehåll (som inbjuder till jämförelser med t.ex. Jacques Lacans bristbegrepp och Hegels dialektiska negation). Varje gång ett naturligt tillstånd, en politisk ordning eller ett kunskapsparadigm omkullkastas av en verklighetsomstörtande *händelse* (*l'événement* hos Badiou), börjar räkningen om från den tomma mängden, från noll. Badiou beskriver det som att nya mängder ”dras upp ur intet”.³²⁴

Sådana historiska skillnader kommer till stånd på basis av en inneboende instabilitet i varat. Enligt Badiou följer det ur mängdteorin självt, närmare bestämt från dess två sätt att räkna innehållet i mängder.³²⁵ Han lutar sig här mot teorins distinktion mellan de element som *tillhör* en given mängd, och de delmängder som *inkluderas* i samma mängd.³²⁶ Elementen är det som

³²¹ Fraenkel, s. 14.

³²² Både Bertrand Russell och Willard Van Orman Quine tar intryck av mängdteorin i sina respektive filosofier.

³²³ Halmos, s. 8. Badiou skriver om intet som det enda som är *ett*: ”There are not 'several' voids, there is only one void; rather than signifying the presentation of the one, this signifies the unicity of the unrepresentable such as marked within presentation. We thus arrive at the following remarkable conclusion: *it is because the one is not that the void is unique*”, Alain Badiou, *Being and Event*, övers. Oliver Feltham, Continuum, London, 2005 [1988], s. 69.

³²⁴ Formuleringen ”drawn from the void” återkommer i Badious bok, se exempelvis s. 92.

³²⁵ Halmos, *Naive Set Theory*, s. 3.

³²⁶ Inom mängdteorin kan vi tala om matematiska objekt som *tillhör* en given mängd (\in), men vi kan också tala om termer som *inkluderas* i samma mängd (\subseteq). De objekt som tillhör mängden är de vi kan peka ut som enskilda beståndsdelar i den. I mängden $\{a, b, c\}$ skulle dessa termer vara a , b och c – tre stycken element. De termer som *inkluderas* i mängden, å andra sidan, är alla nya mängder vi kombinatoriskt kan formera ur den ursprungliga mängden, vilket ger en uppsjö av möjliga delmängder. Dessa delmängder kommer inte att vara tre, utan åtta: $\{a, b, c\}$, $\{a, b\}$, $\{a, c\}$, $\{b, c\}$, $\{a\}$,

presenterar sig fenomenellt i en given situation, medan delmängderna är det som låter sig representeras av situationens kunskap om sig själv. Badiou får det till att den inneboende asymmetrin mellan det presenterade och det representerade beskriver en sorts patologisk instabilitet i det naturliga, en "errancy of being", som håller det öppet för historiska transformationer.³²⁷ Hans modell tecknar därmed varat på tröskeln mellan stasis och transformation. Det pendlar mellan "naturliga" situationer, som Badiou kallar dem, där det föreligger en balans mellan de mängder som är närvarande i en situation och de som upptas i dess kunskap om sig själv, samt "historiska" dito, där en asymmetri i systemet via närvaron av oräknade beståndsdelar tvingar fram en omräkning av det varande: nya situationer, politiska ordningar eller kunskapsparadigm.³²⁸ Badiou menar att den asymmetrin är konstant, och argumenterar för att den kommer hemsöka varje situation som försöker försäkra sig själv om sin egen konsistens och naturlighet. Därmed finns ingen slutpunkt för den historiska rörelsen. Det förhållandet gäller även när den presenterade världen går mot oändligheten, visar Badiou med Cantor, det vill säga när situationen på ytan uttömmar alla möjliga mängder.

Frågan återknyter på det viset också till Cantors storleksskillnad mellan olika oändligheter. En oändlig presenterad värld skulle vara detsamma som en central talmängd i mängdteorin, mängden av alla naturliga tal, \mathbb{N} , vars oändlighet skiljer sig från den oändliga mängden reella tal, \mathbb{R} . De naturliga talen är de heltal vi kan räkna på fingrarna – 1, 2, 3 osv. – och mängden av dem är oändlig, eftersom det inte finns någon gräns för hur stort ett sådant tal kan bli. De reella talen, å andra sidan, är decimaltalen – 1, 1,1, 1,111, 1,1111, 1,11111 och så vidare. Mängden av alla dem är *också* oändlig, men den är, visar Cantor, större än mängden av de naturliga talen. Oändligt mycket större, mer exakt. Storleken på mängden av de naturliga talen, kallar mängdteorin \aleph_0 eller aleph-noll.³²⁹ Den beskrivs som *räknebart oändlig*. Medan storleken på mängden av reella tal, kallad \aleph_1 , är vad Cantor kallar *oräknebart oändlig*.³³⁰ Den oräknebart oändliga mängden är detsamma som kontinuumet – ett centralt begrepp också för Sonnevi, som vi ska se – medan den räknebart oändliga skulle vara den "mindre" oändligheten av alla finita tal.

{b}, {c} och \emptyset (se Halmos, s. 20). Antalet delmängder kommer på det sättet alltid överskrida antalet element. Om antalet element är n , kommer antalet delmängder att vara 2^n . Den tomma mängden är, som i exemplet, alltid en av mängdens delmängder, men aldrig ett av mängdens element. Mängden {äpple, päron}, t.ex., består således av elementen äpple och päron, men av delmängderna {äpple, päron}, {äpple}, {päron} och \emptyset . Mängden {havet} består av elementen "havet" men av delmängderna {havet} och \emptyset .

³²⁷ Badiou, s. 76. "Everything leads us to believe that it is *for ever* that this provocation to the concept, this un-relation between presentation and representation, will be open in being", *ibid.*, s. 281.

³²⁸ Se "Meditation 16" för Badiou's utläggning av den distinktionen, *ibid.*, s. 173–177.

³²⁹ Halmos, s. 102.

³³⁰ *Ibid.*, s. 93.

Cantor menade att den relationen, mellan \aleph_0 och \aleph_1 , motsvarar relationen mellan en mängds element och dess delmängder när vi räknar med oändliga mängder, vilket gör att den, även för oändliga mängder, finns inskriven i Badiou's patologiska instabilitet mellan det presenterade och det representerade. Detta är känt som Cantors kontinuumhypotes: $\aleph_1 = 2^{\aleph_0}$.³³¹ Även när den presenterade världen går mot den räknebara oändligheten, kan man ur tallinjens oräknebara kontinuum skapa en oändlig mängd sådana distinkta, oändliga talmängder. De naturliga talen, \mathbb{N} , är som vi sett en sådan mängd. Men vi kan lika gärna skapa andra talmängder med andra tillhöranderegler. Till exempel mängden av alla rationella tal, $\mathbb{Q} \{1/2, 2/3, 3/2 \dots n_1/n_2\}$, eller alla primtal, $\mathbb{P}, \{2, 3, 5 \dots n\}$. Alla de mängderna är olika, däremot är de lika stora när de går mot oändligheten, eftersom de är räknebara och inte kontinuerliga. Vi kan skriva det som att:

$$\mathbb{Q} \neq \mathbb{P} \neq \mathbb{N}$$

men att deras kardinalitet – den matematiska termen för mängders storlek, noterat matematiskt som $|A|$ – är:

$$|\mathbb{Q}| = |\mathbb{P}| = |\mathbb{N}| = \aleph_0$$

I den ontologiska läsningen skulle den uttömligheten av möjliga talmängder som dras upp ur kontinuumet motsvara uttömligheten i möjliga sätt att ordna världen – och med dem möjliga situationer, tanke-system, kunskaper och politiska ordningar. Med det synsättet kan avskiljningarna ur kontinuumet fortsätta i evighet utan att själva källan till förnyelsen förminskas. Oavsett oändlig serie finns det alltså alltid en möjlighet att räkna om från noll, och skapa en ny räknebar oändlighet ur kontinuumets större oändlighet.

SONNEVIS MATEMATIK

Det är i föreställningen om den kontinuerliga, oräknebara oändligheten som Sonnevi hittar sitt sätt att tänka helheten utan bild, och med den ett sätt att förlika avståndet mellan bländbildernas och vardagsbildernas verklighet. På ett formellt plan utgör den föreställningen en mycket central tankefigur i författarskapet. Kontinuumet blir det som aldrig kan hypostaseras som *ett*, men som allt som är *ett* ändå härrör ur. Nya distinkta talserier kan dras upp ur det, oändligt, utan att det låter sig uttömmas. Figuren ger oss också en totalt relativ – och därmed inherent *kritisk* – bild av det varande, som lägger emfas vid dess konstitutiva öppenhet och notoriska instabilitet, vid det befintligas skörhet och transformabilitet. Det är en världsbild som förstår varje individualitet, kunskap

³³¹ Ibid., s. 102. Jfr också Peter Hallwards utläggning av kontinuumhypotesen och kopplingen till Badiou, *Badiou: A Subject to Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, s. 68 f.

och politisk ordning i relief mot alla andra möjliga sätt de hade kunnat se ut på.
Allt hade kunnat vara annorlunda, på en oändlig mängd sätt.

Hur fungerar då denna figur i dikterna?

Influenserna från mängdteorin blir som allra mest uppenbara när Sonnevi går i direkt dialog med den. I abstrakta dikter kan han teckna dess termer som i ett slags dramatiserat spel med varandra:

Om varje mängd bokstavligen
byggs upp från den tomma
mängden, sker varje gång
skapelsen ur intet Också

om den går till oändligheten
eller är i denna direkt,
sedd utifrån, som då är
ett nytt födande noll

så sker resan mellan bergen
från det enda, till
den oändliga mångfalden

och tillbaka Det enda
är alltså ett gränsfall
i noll så älskar vi³³²

Dikten indikerar kopplingen mellan det matematiska synsättet och många av de typiska Sonneviorden: intet, noll, mångfalden och oändligheten. Skapelsen dras upp ur intet eftersom varje ny mängd ”byggs upp” från den tomma mängden, och det i spel mot en oräknebar oändlighet av möjliga sådana mångfalder. Tematiskt handlar dikten om tillblivelsen av någonting nytt ur och av det som redan är. I

³³² Göran Sonnevi, *Oceanen*, s. 90.

dikten gestaltas den som någonting pågående, en process utan slut. Skapandet sker som en resa mellan det enda och det oändliga, fram och tillbaka. Sonnevi kallar den händelsen för ”födelsen” – en variant på vad Badiou kallade *l'événement* – här via formuleringen om ett ”födande noll”.

För Sonnevi, precis som för Badiou, ges dessa begrepp samtidigt en mycket vid tillämpbarhet. Dialektiken mellan det kontinuerliga och det distinkta återkommer i beskrivningar av alltifrån språket till den enskilda människans individualitet, till olika kunskaper om världen och konkreta sätt att organisera samhället. När Sonnevi skriver att ”Språket har inte / samma oändlighet / som verkligheten / språket har inte / samma outtömlighetsgrad / som verkligheten Den / är alltid / lite större / eller mycket större”, verkar det vara just relationen mellan det räknbart och det oräknbart oändliga som agerar modell för uppställningen, tillämpat på relationen mellan varje distinkt historiskt språk i relation till ett slags urspråk liknande det språk Noam Chomsky en gång beskrev, ett ”oavslutat” förspråk av ren möjlighet, ett språk som ingen talar, men som ändå finns där verksamt som en underliggande ordning för alla språk.³³³

Samma figur återkommer i dikter om enskilda människors ”födelse”, i bemärkelsen hur deras distinkta jag och tänkande blir till. Även den tillblivelsen, från ingen till jag, prövar dikterna mot bakgrund av ett föreställt kontinuum av mänskliga intellekt:

Om Gödel har rätt innebär det
att den mänskliga hjärnan
genom den matematiska intuitionen
har tillgång till
en högre oändlighets ordning
Denna blir då
ett opersonligt intellekt
gemensamt för alla Varje
människa har olika del
i detta Det bestämmer

³³³ Ibid., s. 49. Chomsky utvecklade under 1950- och 60-talen hypotesen om en universell grammatik (som Sonnevi var väl bekant med) enligt vilken alla naturliga språk grundas i en gemensam, medfödd och generativ struktur. Se t.ex. Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Cambridge, 1965.

vad en människas
jag är, unikt för varje, i sin
egenmedvetenhet Jag
tänker, men olika tankar, alltså
är jag olika Intuitionen
säger också detta Fundamental
gemenskap Fundamental
olikhet Därför att
gemenskapen är oändlig
i det realoändligas
alla intuiterbara former³³⁴

Varje människas jag tecknas som havande en särskild ”del” i det opersonliga intellektet – här förstått som ett kontinuum av möjliga, ännu icke-individualiserade intellekt (Sonnevi porträtterar dem som en ”gemenskap”). Sådana distinkta ”delar” kan, resonerar dikten, dras upp oändligt många gånger utan att möjligheterna uttöms. Varje människa är unik och oändlig i sig, men endast som en mindre oändlighet avskild ur en större (det ”realoändliga” i dikten). Människan ges dock en aning om de större sammanhangen, ”en högre oändlighets ordning”, via förmågan till matematiskt tänkande.

Här ser vi samtidigt vilken särställning Sonnevi tillskriver matematiken. Den framstår inte som ett språk bland andra distinkta, historiska språk, utan som ett som underbygger varje enskild människas, varje historisk periods och kulturs distinkta tänkande. Denna privilegierade status märks också generellt i det sätt på vilket Sonnevi behandlar matematikens register i sina dikter. Ord som för andra kan låta som torrt tekniska facktermer och anglicismer blir för honom laddade auraord: rekursiv, randomisering, deviationer, perpetuerad, bifurkation, sekvens, stochastiskt, fraktalt och så vidare.³³⁵ Varje Sonnevilläsare känner igen dem. Om sådana ord behandlas som särskilt ”poetiska” i denna poesi består den poetiska kvaliteten inte i att de skulle vara mångtydiga eller ”betydelseglidande” (Olsson) utan i att de för poeten företräder ett mer sant, överordnat förhållningssätt till verkligheten.

³³⁴ Sonnevi, *Oavslutade dikter*, Bonnier, Stockholm, 1987, s. 12 f.

³³⁵ Jfr Jan Olov Ulléns som pekar ut de ”opoetiska” ordvalen som ett tolkningsmässigt problem, *Det skrivna är partitur: Poetik och politik i 70-talet: Essäer*, Cavefors, Lund, 1979 s. 11.

Det är heller inte fråga om någon enkel fetischering av det matematiska registret. De matematiska termer som förefaller särskilt privilegierade är de som retoriskt förmår frammana en känsla av den högre intuitionens ordning. Ordet "integral" är ett exempel. Det avser en räkneteknisk procedur genom vilken en följd av diskreta approximationer kan bindas samman till en kontinuerlig helhet, exempelvis den sammanhängande mängd punkter som utgör arean under en graf. Sonnevi verkar dock se någonting mer metafysiskt i proceduren. För honom betyder integralen också en rekonstruktion av det kontinuum som föregått distinktionerna. Tillämpat på dikten ovan skulle integreringen motsvara ett slags återställande av det opersonliga intellekt som alla enskilda intellekt härletts ur. Ordet integral kommer, noterar poeten själv i en kommentar till *Språk; Verktyg; Eld: dikter* (1979), av latinets integrare, "att göra helt".³³⁶ Ofta förekommer ordet sammanslaget med det mer klassiskt naturlyriska registret via formuleringen "integralens vinge", vilket ytterligare understryker dess poetiska dimensioner. Vingen erinrar om fåglarna, vindarna och himlen – mer traditionella poetiska domäner. Samtidigt tycks även den syfta tillbaka på matematiken, på formen hos själva integraltecknet, \int , och på den area under en graf vars område integralen beräknar. Båda ser ut som vingar.³³⁷ Vi ser således hur integralordets aura hänger samman med dess konkreta matematiska funktion: att samla distinkta värden i en överordnad kontinuitet, och därigenom öppna dem mot den horisont av möjligheter som föregår varje given ordning.

FRÅN EN STÖRRE OÄNDLIGHET TILL EN MINDRE

För Sonnevi går varje enskilt identitetsblivande i den andra riktningen: från kontinuerligt till distinkt. Med det sonneviska synsättet innefattar den rörelsen också med nödvändighet en *förlust av möjlighet*, en konstitutiv förträngning av allt som hade kunnat vara men aldrig blev: födelsen som ett slags dödande av möjliga liv. Detta synsätt är paradoxalt, eftersom födelsen ju vanligtvis inte ses som en förlust, utan tvärtom som ett skapande. Typiskt för Sonnevi är att han i dikterna tar fasta på och poetiskt sonderar sådana paradoxer. Dikterna antar ofta formen av monologliknande syllogistiska överläggningar som reflekterar kring sådana motstridiga premisser: födelsen skapar liv, födelsen dödar möjlighet. Här är en längre dikt från *Det oavslutade språket* (1972) som har en sådan karaktär:

DET OMÖJLIGA

³³⁶ Sonnevi, *Språk; Verktyg; Eld*, s. 335.

³³⁷ Det finns flera exempel på hur Sonnevi poetiserar matematiska notationer som knyter an till det transfinita. Paula Henrikson visar hur Chaitins begrepp epsilon noll, noterat som: $\epsilon_0 = \omega^{\omega^{\omega^{\omega^{\dots}}}}$, metaforiskt beskrivs som en flock fåglar som lyfter, på ett sätt som påminner om "integralens vinge". Se Henrikson, s. 66.

+

Det går på tvärs mot all sannolikhet

Det kan inte finnas

Ändå

Gör det det Det

finns osynligt, som en spricka

ett genomskinligt

sår som öppnar sig i den mjuka

luftens grå hud

Det kan inte finnas

Det borde inte få finnas

Genom den spricka föds oupphörligt

ett litet barn

skört som glas

mjukt som flytande glas

det föds baklänges

in i döden

Det föds framlänges

ut i allt liv Det finns ingen skillnad

Det upprepas

alltid lite olika Det går inte

att hindra

Det är omöjligt

Barnet håller en hammare i handen

och krossar världen

av glas,

krossar sig självt, av glas,

och ett annat barn
föds
framåt eller bakåt
Sprickan öppnar sig, sluts, öppnas igen
Den andas
Med varje andetag
föds ett nytt barn
Det har inget slut
Dom flesta barnen mördas
redan innan dom föds
Andra
med detsamma dom
fötts, och andra senare Statistiskt sett
kan dom inte leva
Statistiskt sett kan vi
inte leva
Det finns inget möjligt liv
Bara omöjligt
Det kan inte kontrolleras
Det kan inte
förutsägas
Då öppnar sig sprickan av glas
Då öppnar sig
såret i luften, och sluter sina läppar av glas
kring den
som försöker avsluta livet
som försöker summera
Alla slutstreck

Notera alltså särskilt paradoxerna relaterade till födelsen, hur skapandet av barnet i dikten framstår som livsbringande och dödsbringande på samma gång. Barnet ”föds baklänges / in i döden”, sägs det, ”Det föds framlänges / ut i allt liv”. Dessa formuleringar springer ur det motsägelsefulla i tanken om tillblivelsen som en förlust av möjlighet. Om födelsen är en rörelse från det kontinuerliga till det distinkta innebär den samtidigt ett *dödande* av alla de potentiella jag eller barn som hade kunnat bli i mitt ställe. I den meningen är födelsen av distinkt liv också en död av kontinuerligt liv, en reducering av *allt jag hade kunnat vara*. Det är mot bakgrund av det som Sonnevi kan skriva att de flesta barn ”mördas / redan innan de föds”. I samma stund som jag föds ut i livet ”dör” alla mina statistiskt möjliga liv.³³⁹ Dessa liv låter sig inte levas, eftersom man inte kan leva statistiskt, bara distinkt. Livet är på det viset ”omöjligt”, det finns inget möjligt liv. Vi ser hur dikten drivs framåt av en syllogistisk oförenlighet mellan dessa premisser, som uppstår när den mängdteoretiska optiken appliceras på mer vardagsnära föreställningar om liv och död.

”Barnet av glas” som bild för resultatet av tillblivelseprocessen återkommer författarskapet igenom. Barnet av glas markerar hos Sonnevi det distinkta, fysiska livet. Bilden gestaltar det skapade livet som något stelnat – det låter ofta som en liten glasfigurin i dikterna – något som inte längre är förmöget att obehindrat röra sig inom möjlighetsrummet av tänkbara morfologier, tankesätt och personligheter. Den uttrycker också livets ömtålighet, att varje skapat jag är bräckligt och sårbart (en bibetydelse av ”vara av glas”) – och därmed också för dess patologiska transformabilitet. I varje stund kan det slås sönder, smältas ned och formas på nytt. Jaget kan förstöras, och på det viset bli möjligt igen. I denna stelnade form bär det också med sig något av det kontinuerliga, i form av den genomskinlighet som är möjligheternas eget uttryck, bärande alla färger samtidigt. ”Barnet av glas” talar på det viset till dialektiken mellan transformation och stasis, vara (l’être) och händelse (l’événement), som även Badiou’s filosofi ställer i centrum.³⁴⁰ Saker och ting blir till, de stelnar i form, men aldrig på något

³³⁸ Sonnevi, *Det avslutade språket*, s. 9 f.

³³⁹ I andra dikter talar Sonnevi om dödandet av dessa möjliga jag som en sorts ”aborter”. I *Trädet* heter det exempelvis att den väldiga vägen av födelser ”också [är] full av falska födelser, aborter / över dem ingen mätta för de döda, för de är inga varelser / annat än i en skenvärld, spöklikt uppskimrande, / som om de kom ur verkliga gravar”. *Trädet*, s. 42.

³⁴⁰ Jfr Lars Anderssons diskussioner på liknande tema i anslutning till ovan citerade dikt, där han kontextualiserar dikten med utläggningar av några av Sonnevis influenser, närmare bestämt biokemisten Jacques Monods *Slump och nödvändighet* (”jag vet att Sonnevi har tagit intryck av boken”, skriver Andersson), den strukturella lingvistikens och Sartres existentialism. Han skriver om dikten: ”I detta aldrig avslutade födelsedrama är strukturerna fullt verkliga och verksamma, men de överskrider ständigt sig själva, anger bara gränser som i nästa steg negeras. Här sker en dialektisk operation där strukturerna förvandlas i mötet med något som inte finns inbyggt i dem – ett behov, en fråga, ett växande tomrum. En ny värld – tillfällig på väg att passeras – framträder ur spänningen

fullbordat sätt. I stället slås de sönder, ”oupphörligt”. Världens skepnader förblir temporära, den historiska rörelsen av destruktion och återskapande kommer att söndra dem igen. Nya former dras oavbrutet upp ur kontinuumet.

Åskådningen i dikten ovan bär också inom sig en misstänksamhet mot summeringens gest, också den i linje med Badiou's filosofi. I varje situation finns en inneboende tendens till stabilisering, en vilja att räknas, representeras och bringas till ett avslutat helt. Badiou benämmer det *l'état de la situation* med en avsiktlig dubbeltydighet – på samma gång situationens *tillstånd* och situationens *stat* – som implicit lokaliserar summeringens tendens i det sociala till statsapparatusens makt: den instans som söker övervaka, ordna och tillsluta det sociala genom att räkna upp dess mängder till ett enhetligt ett.³⁴¹ Men varats strukturella instabilitet gör att denna räkning aldrig kan fullbordas, varken på ontologisk eller samhällelig nivå. Mängdteorin erkänner inget slutgiltigt ett. Varje mängd kan alltid förstås som sammansatt av andra mängder. Endast intet är *ett*, och det just såsom ett *icke-ett*. Räkningen måste i sista hand alltid börja om från noll. Det är därför ”alla slutstreck / är lögner”.³⁴²

ETT FÖDANDE KONTINUUM

I dikten föds barnet ur en ”spricka”, ett ”sår”, en formulering som erinrar om en konkret födelse ur en moderskropp. Även den facetten av födelsemetaforiken återkommer i Sonnevis dikter: modern som den livsalstrande formlöshet som ”fött” det distinkta livets former. Torsten Rönnerstrand har påpekat att poeten här anknyter till den traditionella föreställningen om en Magna Mater, den Stora Modern, ett livsgivande allt.³⁴³ Vi såg tidigare hur födelsemetaforen tedde sig paradoxal – livs- och dödsbringande på samma gång – när Sonnevi lät faktiska födslar läsas genom mängdteorins optik. Detsamma tycks gälla för detta ontologiskt syftande modersbegrepp, som skapar syllogistiska problem när Sonnevi låter det glida samman med vardagsbilder av mödrarna i sitt eget liv. Han kan exempelvis börja en dikt med att skriva om sin egen mor, så att man först tänker att han talar om den konkreta kropp i historien som frambragt hans egen, för att sedan plötsligt vidga perspektivet mot kosmiska tidsrymder, där modern plötsligt tycks avse källan till alla distinkta former i största allmänhet. ”Med vilket språk ska jag tala med / min okända mor”, frågar sig Sonnevi i *Språk; Verktyg; Eld*. (1979), ”jag / ser henne / inte, vet / ändå att / hon finns Här, i /

mellan vara och icke-vara, mellan det föreliggande och det ännu omöjliga”. *Försöksgrupp: Essäer*, Norstedt, Stockholm, 1980, s. 30.

³⁴¹ Badiou, meditation 8 och 9 i *Being and Event*, s. 93–111.

³⁴² Sonnevis ovilja att sätta punkt i dikterna iscensätter också den hållningen, vilket Arne Melberg påpekat i *Inte en punkt* (2018). Som avskiljande tecken mellan dikternas textsjok använder Sonnevi ofta, talande nog, den ständigt pågående additionens ”+”.

³⁴³ Torsten Rönnerstrand, ”Göran Sonnevi och myten om den stora modern” i *Författarförlagets tidskrift*, 1978:3, s. 13–20.

landskapet, / i min kropps inre, i andras”.³⁴⁴ ”Min mor är hela det förflutna”, heter det vidare i *Det omöjliga* (1975),

min mor är också framtiden

däremellan

föds jag oupphörligt

på nytt och på nytt

världen är den växande

alltmer komplexa matrisen

en ny mor föds ur sin mor³⁴⁵

Denna glidning mellan vardagsbildernas fysiska personer och det ontologiskt-spekulativa registrets vidare syftningar återkommer också i anslutning till hustrun Kerstins graviditet i de tidiga böckerna. I en dikt riktas fokus mot hustruns gravida mage där de ligger tillsammans i sängen, och i den ser poeten plötsligt framför sig ett mytologiserat hav som allt liv härrör ur.

Vi föds alla ur havet

det inre svävande havet,

där stadierna hastigt växlar

i rytmer av miljoner år. Den lilla säcken av hav,

ser jag falla från din ena sida,

när du ligger på sidan och magen är mjuk, utan spänningar.

Du bär havet inom dig. Också dess osynliga djup.

Och barnet innanför allt.³⁴⁶

Tanken om fostret och fostervattnet löper via associationen ut i djuphistoriska sammanhang: miljontals år, alla släkter av människor som föregått våra, den natur som omger oss, världens samlade historia. Denna mer specifika form av

³⁴⁴ Sonnevi, *Språk; Verktug; Eld*, s. 177.

³⁴⁵ *Ibid.*, *Det omöjliga*, s. 213.

³⁴⁶ *Ibid.*, s. 203. För en längre dikt på samma tema, se *ibid.*, s. 147 ff.

Magna Mater – just havet som en kvinnligt kodad bild för en födande oändlighet bortom och före formerna, ett ”endless flux and fecund formlessness” som idéhistorikern Sarah Pourciau kallat det – förbinder Sonnevi med en längre tradition i filosofihistorien.³⁴⁷ Pourciau spårar figuren i alltifrån antikens texter och Uppenbarelseboken till 1900-talets franska poststrukturalism och psykoanalys. Klassiska filosofiska begrepp som *mayim*, *apeiron*, *aqua perpetua*, skriver hon, beskriver alla denna

voluminous, undulating, indivisible substratum that lies beneath and before the created world. This substratum can give birth or give way, depending on the creation story in question, to delimited territories and finite bodies, but it can never be remainderlessly equated with such countable, analyzable collections. Its traditional task is to engender dry land and, thereafter, to subtend all existing boundaries, binding coast to coast, polis to polis, category to category, and act to act across a vast expanse of ever-shifting, indeterminate, and undeterminable possibility.³⁴⁸

Den figuren finns redan tidigt i Sonnevis författarskap, men kommer till allra mest explicit uttryck i *Oceanen* (2005).³⁴⁹ Även utanför modern-födelse-metaforiken fungerar bilden av oceanen här återkommande som en bortre horisont för det distinkta livet – precis som vi såg att den gjorde hos Kant.

Oceanen är kanske allt det andra, det som inte har bestämd form.³⁵⁰

Oceaniskt / Det stora tomma, ur vilket modersraden av universa föds.³⁵¹

³⁴⁷ Sarah Pourciau, ”On the Digital Ocean” i *Critical Inquiry*, vol. 48, nr 2, 2022, s. 234.

³⁴⁸ *Ibid.*, s. 234 f.

³⁴⁹ Pourciau ställer sig i sin text frågande till den klassiska figuren. Inte bara för att bilden av kontinuumet som något specifikt kvinnligt kodat tycks utsliten och essentialiserande, utan kanske mer så för att den, närmare studerad, ter sig som något av en metafysisk mystifikation utan praktisk relevans. I dagens naturvetenskap framstår den som en förlegad tanke som endast tycks överleva i filosofi och humaniora, ”proliferating through theory as though we still had any productive way of talking about what [it is] supposed to mean”. Pourciau påpekar att samtida fysik, maskininlärning och AI inte använder sig av kontinuumidén över huvud taget, och att det i dag tycks mer relevant att i så fall föreställa sig den födande oceanen som någonting *alltid redan distinkt, alltid redan digitaliserat*: ett hav av qubits snarare än av undflyende formlöst stoff. Den samtida matematiker Pourciau pekar ut som en förespråkare för den ”gamla” traditionen, Gregory Chaitin, råkar talande nog också vara Sonnevis matematiska bundsförvant, någon han återkommande nämner att han läser. Han står, enligt Pourciau, för en ”contemporary mathematical variation on this poststructuralist theme”. Där AI-forskning och maskininlärning lämnat kontinuumet bakom sig fortsätter Chaitin skriva metaforiskt om sitt begrepp omega – hans framräknade sannolikhet för att en Turingmaskin ska stoppa av sig själv – som en ”oändlig mörk rymd” som hägrar utanför det beräkningsbara universumet, laddad med samma mytologiserande undertoner av fertilitet och femininitet som hos tänkarna i Sonnevis generation. Se Pourciau, s. 238–256. Jfr också Henriksons utläggning av Sonnevis intresse för Chaitins beskrivning av det så kallade ”stopproblemet”, s. 63 ff.

³⁵⁰ Sonnevi, *Oceanen*, s. 259.

³⁵¹ *Ibid.*, s. 129.

Det jag föreställer mig är existensen av något okänt för oss, större än vi, som jag relaterar mig till, och vars relation till oss är okänd.³⁵²

Den syllogistiska framställningsformen märks även i dikterna om denna mytologiska ocean. Sonnevi prövar olika sidor av dess premisser och sonderar deras motsägelser. Havet ”föder” i den konkreta meningen att allt jordeliv en gång uppstigit ur det, påminns vi i dikterna, och även så i bemärkelsen att alla levande varelser ständigt vänder sig till vattnet för att upprätthålla sig själva. Vi bär alla på havet inuti våra kroppar som ett sätt att cirkulera näringsämnen samt som en central komponent i cellandningen. Det är som om det förbinder oss med varandra och med vår historia. Utan det vattnet kunde vi inte leva.

Det är också till havet vi återvänder när vi dör, enligt en återkommande tanke, och slutar vara de distinkta varelser vi är. När kroppen faller sönder blir vi möjliga igen. ”I havet samlas alla de döda förr eller senare”, säger Sonnevi till Monika Fagerholm i hennes intervjuserie om havet i Sveriges Radio, ”eftersom all jord lakas ur och salterna hamnar i havet”.³⁵³ Det är ”det stora minnet, där allt finns även om allt samtidigt är utplånat”.³⁵⁴ Men, poängterar han: ”Havet är inte bara ett dödsvatten, det är också ett födelsevatten. Varje foster ligger inneslutet i ett hav, bokstavligt talat, och föds ut ur detta”.³⁵⁵

Även havets och vattnets *färg* knyter det till det möjliga, något som också talar till Sonnevis natursyn i stort. Vattnet är transparent, genomskinligt, och går därmed i samma färgskala som många av Sonnevis naturmotiv: det vita, det kristalliska, det färglösa, det osynliga. Det som kännetecknar dem är att de egentligen inte *är* några distinkta färger, utan just mångfalden av färger, färgernas möjlighetsrum. ”När färgerna går mot varandra uppstår vitheten”, som Sonnevi noterar i en dikt.³⁵⁶ Den iakttagelsen – att det transparenta, genomskinliga och vita har en inneboende koppling till det möjliga – ställer hela det naturlyriska draget i Sonnevis poesi i en intressant belysning. Är det i själva verket det kontinuerliga som den poetiska blicken ser när den fäster sig vid snöflingorna som virvlar över vidderna och vattenmassorna som sträcker sig så långt ögat når? Är det tanken om kontinuumets outtömliga möjligheter som ger naturen dess skönhet, sådan dikterna frammanar den? Naturen skulle här vara det distinkta livets ursprung och hem, utan att vara distinkt i sig. En natur som inte går att ta på: dimmor, vindar och dis. Vattnet som rinner undan när man skopar upp det med händerna, snöflingans fraktalmönster som upplöses när den

³⁵² Ibid., s. 270.

³⁵³ Monika Fagerholm & Martin Johnson, ”Havet: Under ytan”, *Sveriges Radio*, 10/9, 2011.

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ Göran Sonnevi, *Mozarts tredje hjärna*, Bonnier, Stockholm, 1996, s. 66.

landar på fingret, och retirerar tillbaka in i den formlöshet ur vilket allt distinkt liv en gång uppstått.

SONNEVI VS. TRANSTRÖMER

Det spekulativa system som jag kunnat lägga ut i de föregående avsnitten är på många sätt fascinerande och komplext. Med mängdteorin som optik har jag kunnat visa hur modellen om det kontinuerliga och det distinkta förgrenar sig in i en mängd olika skepnader i dikterna: i hur Sonnevi skriver om naturen, om kunskapen, och språket och den enskilda människans individualitet och så vidare. För mitt vidkommande har det avgörande emellertid aldrig varit detta system *i sig*. Jag menar att visionen om oändligheter, matematiska möjlighetsrum och ständiga födslar, ytterst måste förstås som ett försök att orientera sig i, och tänka, en ny existentiell verklighet. Den är ett medel för att förlika slitningarna mellan bländbildernas ständiga öppningar in i andra världar och vardagsbildernas mer kännbara fysiska verklighet. Det särskilda i Sonnevis poesi är hur egensinnigt och utbroderat den förmedlar denna historiska situation.

Mängdteorins begrepp, och dialektiken mellan det distinkta och kontinuerliga, är helt central för hur den förhandlingen tar form. Det blir en modell för att göra relationen fattbar, för att *förstå* kopplingen mellan alla jordens liv och varje människas upplevda oändlighet, upplevelsen av kunskapsparadigmens och de politiska ordningarnas övergående karaktär. Denna situation villkoras i grunden av de främmande fantasierna, "bländbilderna", eftersom det är *de* som har instiftat den utvidgning av upplevelsevärlden som poeten tycker sig kunna närma sig endast styrkt av matematikens högre intuitioner. Den bär också, som vi sett, tydliga spår av den organiserade vänsterns kritiska inställning till den befintliga världens beskaffenhet. *Allt hade kunnat vara, och kommer bli, annorlunda.*

Sonnevis "lösning" – om det nu är rätt ord – på denna postmoderna erfarenhet ter sig på samma gång lik och totalt olik Tranströmers humanistiska retorik i föregående kapitel. Om Tranströmer aktivt sökte stilla den individualistiska ångest som den globala världens bilder ingjutit i jaget, mildra den kognitiva oförenlighet mellan den stora världen och den lilla, genom en humanistisk retorik som kompensatoriskt markerade det enskilda jagets betydelse och organiska samhörighet med det samhälleliga allt, kunde man säga att Sonnevi med matematiskt-metafysiska medel i stället söker sig mot en modell för att tänka totaliteten i sig: helheten utan bild, en sfär av det varande väsensskilt från det enskilda, individualiserade livet, som det individualiserade livet med nödvändighet ändå står i relation till. Det är på vissa sätt ett tröstlöst projekt, eftersom dikten aldrig kan fånga det kontinuerliga, endast närma sig det, "asymptotiskt", som Sonnevi ofta skriver. Det faller sig på det viset naturligt att dessa dikter sällan kommer till punkt på det sätt som Tranströmers gör. I stället

för att försluta dikten med en trösterik slutrad håller dikten revan till totalitetens ovetbarhet öppen. Den revan – ”sprickan”, ”såret” – sluts aldrig i denna poesi, utan fortsätter att föda, oändligt.

Man kunde anföra dessa två angreppssätt som exempel på den åtskillnad mellan ideologiska representationer och så kallade ”kognitiva kartläggningar” som Fredric Jameson gör i sin essä om den postmoderna konsten.³⁵⁷ Den förra, den ideologiska, skulle vara Tranströmers, vars humanistiska retorik erbjuder subjektet en känsla av koherens inför tanken om det egna jagets plats i världen, vilket *löser* den individualistiska ångesten. Inför problemen som tornar upp sig skapar den en supplementär myt om jagets betydelse och samhörighet med allt (den liberala, sekulära individualismen), som ger livsvärlden en *imaginär* organisk förslutning, som minskar friktioner och som gör det möjligt för subjektet att leva uthärdligt i en samhällelig struktur som samtidigt tillåts reproducera sig själv. Medan den kognitiva kartläggningen *inte* skulle försöka harmonisera eller sluta sprickan mellan erfarenhet och totalitet, utan i stället representera det samhälleliga alltet sådant det ”egentligen” är. Det alltet undandrar sig det vardagliga medvetandets räckvidd – helheten som aldrig kan beskrivas som en bild – men måste ändå *tänkas*. Det skulle vara Sonnevis dikter. Mängdteorin blir ett medel med vilket det enskilda subjektet tillåts upprätta en förståelse för totaliteten, utan att göra den till bild och ”stänga” den, och därmed förneka den relationen som ett i grunden olösligt politiskt-existentiellt problem.

I nästa kapitel vänder jag mig till ett exempel där dessa motsägelser strålar tillbaka mot författaren själv, och där dikten, i stället för att fokusera på slitningarna mellan olika bilder av världen, blir en plats för förhandling mellan motstridiga bilder av självet.

³⁵⁷ Se diskussionerna om den kognitiva kartläggningen i relation till ideologibegreppet i Jameson, *Postmodernism*, s. 51 ff.

V. AMBIVALENTA AVATARER – OM IDENTITETSFÖRHANDLING I KRISTINA LUGNS SJÄLVFRAMSTÄLLNINGAR

Av översiktsverket *Svenska begreppshistorier* framgår att "identitet" är en påfallande modern term. Den betydelse som ordet har i dag – en individuell människas utmärkande drag och självförståelse – etableras först på allvar runt 1970-talet, såväl i Sverige som internationellt. "Den person man är", som det nu heter i Svenska akademins ordbok, en människas "egenart" och "särprägelse".³⁵⁸ Torbjörn Gustafsson Chorell visar i sin genomgång av termens historia i Sverige hur "identitet" innan dess använts i mer abstrakt filosofisk bemärkelse, som ett uttryck för ett tings eller en företeelses varaktighet i tiden och rummet, och som en motsats till skillnad. Men det var först från och med 1950 och framåt som ordet började brukas brett för samhällliga och kulturella kategoriseringar av människor. Plötsligt blev det ett ord som kunde beskriva aspekter som etnicitet, nationalitet, religion, kön, sexuell läggning, klass, ålder och yrke.³⁵⁹

Termen fick spridning i USA via psykoanalytikern Erik H. Erikson, noterar Gerald Izenberg i sin stora studie över begreppets historiska bruk, och då intressant nog i samband med frågor kring identiteten som ett existentiellt problem. "We begin to conceptualize matters of identity", skrev Erik Erikson 1950, "at the very time in history when they become a problem."³⁶⁰ Erikson myntade alltså den moderna förståelsen av termen i samma stund som han benämnde det *problem* som satt den i fråga: "identitetskris". Den senare blev en modeterm under 60-talet, visar Izenberg, som snabbt spreds i såväl akademisk, offentlig som mer alldaglig diskurs.³⁶¹ Frågan om det enhetliga jaget, hur vi spelar olika roller och identiteter, yrkesjag och privata jag, tycktes ha blivit centralt i samtiden.³⁶²

Frågan om identitet satte även sina spår i en mängd tongivande tanketraditioner inom samhälls- och humanvetenskaperna samt filosofin: alltifrån den

³⁵⁸ Svenska Akademien, *Svenska Akademiens ordlista över svenska språket* (SAOL), "identitet", publicerad 2026.

³⁵⁹ Torbjörn Gustafsson Chorell, "Identitet" i *Svenska begreppshistorier: Från antropocen till åsiktskorridor*, red. Jonas Hansson & Kristiina Savin, Fri tanke, Stockholm, 2022, s. 233.

³⁶⁰ Citerad efter Gerald Izenberg, *Identity: The Necessity of a Modern Idea*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016, s. 105. Izenberg kommenterar: "When we turn to the history of identity, we see that these difficulties were there from the start. The idea of identity originated in paradox: it was born as the negation of the previously taken for granted possibility of fixed and permanent definitions of the self.", *ibid.*, s. 446.

³⁶¹ *Ibid.*, s. 4 ff.

³⁶² Izenberg anför också kvantitativa belägg för den slutsatsen. Se hans historiska diagram över förekomsten av begreppet identitet i engelskan, tyskan och franskan, *ibid.*, s. 24.

heideggerska och sartreanska existentialismen, till psykiatrin (via en sådan som R.D. Laing), till den saussureskt och lacanskt inspirerade franska poststrukturalismen (Derrida, Foucault), till sociologiska tänkare som Charles Taylor, Anthony Giddens och Zygmunt Bauman och samtida feminism och postkolonialism (Butler, Spivak). Alla kan de i olika avseenden sorteras in i en subjektiskritisk tendens som ifrågasätter koherensen hos det enskilda historiska jaget, och som på olika vis problematiserar jagets relation till bilden av sig själv.

IDENTITETSKRISENS TIDEVARV

Den danske psykologiforskaren Svend Brinkmann har historiserat denna utveckling och försökt förstå varifrån detta nyfunna fokus på människors identitet och identitetsproblem härrör. Brinkmann menar att uppkomsten av identitetsbegreppet – förstätt som en historisk ”tolkningsmässig resurs”, som han kallar det, genom vilken människor förstår det distinkta hos sig själva och andra – kan ses som en ny modell för att begreppsliggöra den enskildas vara i världen mot slutet av 1900-talet.³⁶³ Det är alltså inte bara så att vi har andra identiteter i dag än på exempelvis Augustinus tid. Det verkar också som att själva de begrepp med vilka vi förstår den enskilda människan och hennes relation till omvärlden skiljer sig från motsvarande begrepp i andra historiska perioder.³⁶⁴ Brinkmann urskiljer skissartat tre sådana heuristiska begrepp för självförståelse: karaktär, personlighet och identitet. Dessa tre distinkta ”tolkningsmässiga resurser” skulle i detta perspektiv härröra ur olika historiska subjektiviteter.

Karaktär skulle vara förståelseformen hos en förmodern subjektivitet, föreslår Brinkmann, där individens utmärkande drag byggde på en dygdets mönstring av hennes beteenden mot hävdvunna (och gudomligt försäkrade) ideal om den goda människan.³⁶⁵ Den förmoderna karaktärsheuristiken som ett sätt att tänka människan är på det viset förhållandevis svartvit: man kan antingen *ha* karaktär eller *inte ha*, vara dygdig eller syndig, något som bestäms efter en gemensam måttstock. Den romantiskt-moderna subjektivitetsformen å andra sidan, speglar i framväxten av begreppen psykologi och personlighet under de senaste århundradena, handlar snarare om ett sätt att tänka människans individuella essens i en mer vetenskapligt deskriptiv mening, utan hänvisning till kulturella föreskrifter om ett gott liv.³⁶⁶ Självskattningen blir en fråga om att förstå *hur* jag är – introvert, extrovert, våghalsig, atletisk, till exempel – vilket Brinkmann kopplar till såväl romantikens expressivitetsparadigm som uppkomsten,

³⁶³ Svend Brinkmann, ”Character, Personality, and Identity: On Historical Aspects of Human Subjectivity” i *Nordic Psychology*, vol. 62, nr 1, 2010, s. 67.

³⁶⁴ ”A main point in what follows”, skriver Brinkmann om upplägget för sin studie, ”is that human history can be seen as involving a development of the interpretive resources that humans have available for understanding themselves”, s. 67.

³⁶⁵ *Ibid.*, s. 70 ff.

³⁶⁶ *Ibid.*, s. 72.

spridningen och institutionaliseringen av olika former av tekniker för att mäta personlighet (personlighetstester).³⁶⁷

Identitet som den senaste i raden av tolkningsmässiga resurser skulle i sin tur spegla en postmodern, konsumistisk kulturs sätt att tänka jaget, ”concerned not so much with discrete personality characteristics as with finding one’s place in changing communities and subcultures”.³⁶⁸ Frågan blir således vem jag är bland alla olika möjliga sätt att vara som kulturen presenterar för mig. Brinkmann fortsätter: ”Identity, in short, has become a central problematic for human subjects today, something that defines them as individuals, in a way that character and personality did in earlier times”.³⁶⁹ Han beskriver vidare hur identitetsbegreppet uppstår nära förknippat med konsumtion, i kraft av att människor börjar konsumera olika sätt-att-vara på. Införskaffandet av varor fungerar som ett sätt för det enskilda jaget att bestämma sin plats i detta samhälles alltmer vittförgrenade sociala geografi: genom kläder, mat, resmål och så vidare.³⁷⁰

Oavsett vad man tycker om denna ganska grova historiska modell så pekar den tydligt ut självstiliseringens och självframställningens problematik som en allt viktigare aspekt av livet under andra halvan av 1900-talet. Gustafsson Chorell ger å sin sida några förslag på varför det kan tänkas vara så i den svenska kontexten.³⁷¹ Den byråkratisering som i det moderna samhället ställt krav på att formalisera individerna i termer av identiteter (ålder, kön, kropps mått, ansikte osv.) kunde vara en förklaring, föreslår han.³⁷² Ökad invandring under 1960-talet kunde vara en annan, samt ett stort uppsving för begreppet inom den tidens akademiska forskning. Medias roll nämns inte hos Gustafsson Chorell, och heller inget om den framväxande konsumistiska kulturen som Brinkmann lägger vikt vid.

Jag menar att den postmoderna ”marketization of identities” som Brinkmann beskriver också på ett tacksamt sätt låter sig förstås med de främmande fantasiernas optik.³⁷³ De främmande fantasierna skulle vara den uppsättning av heuristiska fantasier om människors identitet, olika sätt-att-vara-jag på, som i

³⁶⁷ Ibid., s. 74.

³⁶⁸ Ibid., s. 67. En viktig faktor som Brinkmann nämner bakom förändringen är ökat välstånd och fritid bland invånarna i västnationerna efter andra världskriget. Ibid., s. 77.

³⁶⁹ Ibid., s. 68.

³⁷⁰ Ibid., s. 80.

³⁷¹ I sin bok om självframställningens historia spekulerar även Arne Melberg i varför frågan om jaget och identiteten tycks blivit viktigare mot slutet av 1900-talet: “[...] kanske hänger det ihop med att territoriella förskjutningar och folkförflyttningar verkar tillhöra det moderna livets villkor, som därmed utvecklar den problematik man brukar förknippa med diaspora, med kollektiv och individuell identitet. Därtill kommer en postmodernt aktuell accent, där jaget betingas av en estetisk process: där jag själv uppfattas som resultat av *self-fashioning* eller *human design*”, *Självskrivet: Om självframställning i litteraturen*, Atlantis, Stockholm, 2008, s. 7.

³⁷² Gustafsson Chorell, s. 234–239.

³⁷³ Brinkmann, s. 79.

den alltmer medialiserade livsvärlden översköljer det historiska subjektet, ofta i form av produktifierade identitetsmarkörer som erbjuder det enskilda jaget medel att stärka koherensen i relationen till sin egen självbild genom konsumtion. Exponering för alla dessa föreslagna livsstilar och identitetsmarkörer skulle i det sammanhanget också vara det som tvingar fram en *reflektion* över det egna jagets vara. Det postmoderna identitetsproblemet företer därmed många intressanta likheter med de schismer mellan det egna och det främmande, det intima och det avlägsna, som utretts i de två föregående kapitlen. Det är i kraft av denna tillhandahållna repertoar av *möjliga* självförståelser som jag kan ställa mig frågan *vem är jag?* Underförstått: vem av *alla dessa jag*, är jag?

I svensk poesi finns ett starkt vittnesmål om detta identitetskritiska tillstånd i Kristina Lugns författarskap. Det är ett författarskap som svarar på övermättet av identitetsmöjligheter, inte genom att förneka eller förminska detta övermåtts problematik, utan genom komplicerade framställningar av självet som samtidigt bejakar och vägrar schablonbilderna. I Lugns dikter märks detta genom en återkommande upptagenhet vid just sådana attribut och konsumtionsobjekt som Brinkmann talade om, men också – vilket förmodligen är viktigare – genom en självmedveten lek med poesins *egna* identitetsmarkörer: dess stil-, genre- och formval (naturlyrikerns röst, bekännelselyrikerns, den nyenkla diktarens, ironikerns osv.). Lugns poesi präglas i hög grad av en blandning av sådana attribut, röster och genrer, på ett sätt som kan sägas adressera och pröva detta identitetskritiska tillstånd.

Tidigare forskare har träffsäkert belyst de ambivalenserna i författarskapet. Ann-Helén Andersson beskriver hur Lugn brukar och travestierar de igenkännbara genrerna, hur hon både använder och punkterar röstlägena, iklär sig masker och river sönder dem i samma rörelse. Olika typer av stereotypa identitetsmarkörer suggereras fram, för att sedan "karnevaliseras". "Flera tonlägen och innehållsliga skikt läggs i regel på varandra i Lugns verk", skriver Andersson.³⁷⁴ "Bland annat kan det handla om en sammanblandning av barnvisans (idyll-)värld med en krass vardagsverklighet och en absurdistisk, karnevaliserad och olycksbådande mardrömstillvaro".³⁷⁵ Hon benämner tekniken en "ironisk förvrängning inifrån".³⁷⁶ Det är en ironi som skiljer sig från en traditionell ironiförståelse med "polär struktur", det vill säga, med en explicit utsaga och dold innebörd, påpekar Andersson.³⁷⁷ Lars Elleström är inne på någonting liknande:

³⁷⁴ Ann-Helén Andersson, "*Jag är baserad på verkliga personer*": Ironi och röstgivande i *Kristina Lugns författarskap*, Institutionen för kultur- och medievetenskap, Umeå universitet, diss. Umeå univ., 2010, s. 13.

³⁷⁵ Ibid.

³⁷⁶ Ibid.

³⁷⁷ Ibid., s. 16.

I min tolkning av Lugns lyriska författarskap utgörs det av en enda jättelik könsrollsför(e)ställning där det kvinnliga jaget ömsom klär upp sig själv och de åtrådda männen i parodiskt överdrivna könskostymer – kvinnan är sjukligt svag och totalt misslyckad, männen starka, modiga och heroiskt skickliga – ömsom prövar sig fram genom att drapera sig själv och medmänniskorna i alternativa, könsöverskridande maskeraddräkter. Allt för att finna någon sorts utväg ur konflikten mellan idealbilderna och den ångesttyngda vardagen.³⁷⁸

Både Andersson och Elleström visar hur denna karnevalisering är verksam på flera nivåer samtidigt. Det gäller såväl dikternas genrer (trallvänlig barnsaga, grotesk skräck, intim självbekännelse, bildskön naturlyrik, buskiskomedi, oförställd självbiografi), som språkliga register och jargonger (reklamspråk, byråkratspråk, barnspråk, bibelspråk, lyrisk diktion), som olika igenkännbara personer (hemmafru, älskarinna, oskyldigt barn, den stilige mannen, förgriparen) och olika typiska situationer eller topoi (den ljusa barndomen, det monogama äktenskapet, släktjulen, helgutflykten, den bildsköna naturen).

Ett begrepp som brukar användas för denna typ av lekar med kända formspråk i postmoderna sammanhang är *pastisch*. Lugns arbete med att suggerera fram identiteter via de formspråk som vi lärt oss associera dem med kan beskrivas som pastischer. De trånande kvinnor och stiliga män som passerar förbi på sidorna skulle vara älskarinne- respektive idealmanspastischer, de slutkörda tvåsamhetsförhållanden som vissa dikter tecknar skulle vara pastischer av folkhemstypiska monogama äktenskap, den malplacerat gladlynta berättarrösten skulle vara en pastisch av reklamspråkets oförtrutna hurtighet. Och så vidare.

Eftersom begreppet är centralt både för Lugns poetiska teknik och för postmodern konst i stort förtjänar det en längre utläggning innan jag går vidare till läsningarna av Lugns dikter.

PASTISCHEN SOM KONNOTATOR

Pastisch är en term med långa anor i konst- och litteraturhistorien. Traditionellt sett åsyftar den medvetna efterlikningar av äldre konstnärers och skolors stilar.³⁷⁹ I samband med postmodern kultur får begreppet förnyad relevans. Många verk från denna tid präglas av en sorts kannibaliseringstendens, där konstarna börjar imitera och leka med varandras formspråk och stildrag. Det gäller särskilt drag hämtade ur "lägre" populärkulturella genrer: de oväntade inslagen av

³⁷⁸ Lars Elleström, *En ironisk historia: Från Lenngren till Lugn*, Norstedt, Stockholm, 2005, s. 193 f.

³⁷⁹ Filmvetaren Richard Dyer menar att denna medvetna imitation av de utmärkande dragen i äldre kultuttrycks stilar skiljer pastischer från ett vanligare, mer oreflekterat bruk av genrekonventioner. Till skillnad från de senare innefattar pastischerna ett reflexivt moment, menar han. Se *Pastiche*, Routledge, New York, 2007, s. 92.

hårdkokt deckare i Umberto Ecos historiska klosterthriller *Rosens namn* (1980), till exempel, eller den sitcom-klingande dialogen i Don DeLillos *Vitt brus* (1985). Fredric Jameson, som populariserar begreppet som ett postmodernt kodord, noterar hur formella imitationer under perioden dyker upp i en rad olika kulturuttryck. När Jameson benämner sådana imitationer som pastischer definierar han termen i kontrast till parodin. Parodin skulle vara samma imitativa teknik, fast med ett mer uttalat syfte att förlöjliga. När jag upprepar något en annan person säger med förstådd, lustig röst finns ingen oklarhet rörande min avsikt att göra narr av personen som imiteras. Den postmoderna formen av imitation, däremot, saknar parodins menande inslag, konstaterar Jameson. I stort efterliknar pastischerna parodins form, fast *utan* detta förlöjligande. Han kallar därför pastischen för en ”blank” parodi.³⁸⁰ Man förstår inte *varför* imitationen äger rum, vad dess syfte är: om det är skämt eller allvar, hån eller hyllning. Eftersom den aldrig röjer sitt ärende bjuder den också på svårigheter för den hermeneutiska uttolkaren som vill avgöra vad den blanka parodin egentligen försöker *säga* om sin förlaga. Det vilar en avsaknad av djup (”flatness or depthlessness”) över uttryck som dessa, skriver Jameson – en sorts ytmässighet han ser som den postmoderna konstens ”supreme formal feature”.³⁸¹

Trots dessa hermeneutiska problem är det tydligt att Jameson ändå tänker sig att pastischerna retoriskt *fungerar* på ett särskilt sätt i de sammanhang där man finner dem. Deckarpastischens uppskruvade tempo och oroliga stämning, till exempel, är inte bara en allusion på en viss känd genre, utan den för också med sig någonting av den känsla som genren ackumulerat, en sorts svårfångad ”deckarkänsla”, precis som sitcom-dialogen för med sig tv-formatets rastlösa komik. Pastischerna uppväcker alltså någonting av de betydelser formspråket haft i sin ursprungskontext.

Jameson skriver att man därför kan förstå pastischerna som *konnotatorer*, i bemärkelsen att de uppväcker konnotationer som på något vis verkar ha sparats eller sedimenterats i den imiterade stilen.³⁸² Uppväxtskildringens form skulle som konnotator inte bara vara ett sätt att strukturera en berättelse, utan ett sätt för författaren att, i kraft av att genren är bekant för läsaren, uppväcka en känsla hos läsaren av hur en sådan brukar se ut: präglad av lycka, ljus, en skyddad värld och oskyldig tillvaro, där livet ännu förskonats från verklighetens leda och bedrävelser. När jag skriver med det formspråket för jag också med mig dessa betydelser in i verket – som en sorts estetiska effekter, med Jamesons ord.³⁸³

Begreppet konnotator hämtar Jameson i sin tur från Roland Barthes som i sina tidiga semiotiska arbeten säger sig vara den förste att vetenskapligt behandla

³⁸⁰ Jameson, *Postmodernism*, s. 17.

³⁸¹ *Ibid.*, s. 9.

³⁸² *Ibid.*, s. 19 och s. 83 ff.

³⁸³ *Ibid.*, s. 20.

språkets konnotativa nivå. När Barthes plockar upp distinktionen mellan denotation och konnotation i *Éléments de Sémiologie* (1964) menar han att konnotationerna är ett underteoretiserat problem, som ännu inte blivit föremål för något systematiskt studium.³⁸⁴ Termen finns visserligen i bruk redan på 1800-talet med en snarlik betydelse hos John Stuart Mill, och brukar dessutom kopplas till Gottlob Freges distinktion mellan *Sinn* och *Bedeutung*, men ges ingen egentlig systematisk plats i språkstudierna förrän hos Louis Hjelmslev på 1940-talet – och behandlas även där mycket kortfattat, enligt Barthes.³⁸⁵ Ändå pekar mycket på att konnotationer kan komma att bli centrala i framtidens lingvistik, resonerar han, särskilt i massmediernas och pressens språk.³⁸⁶ Kanske kommer man en dag kunna spåra deras utveckling som en sorts ”historisk antropologi”.³⁸⁷

I sina tidiga arbeten tecknar Barthes konnotationerna som en sorts andra ordningens betydelser som ”parasiterar” på den bokstavliga betydelsen hos ord.³⁸⁸ Den första, denoterade betydelsen är relativt fix och rubbas inte av historisk förändring eller kulturell påverkan. De konnotativa betydelselagren utgör en mer variabel, ”ideologisk” nivå av mening, enligt den modell Barthes utarbetar i *Éléments de Sémiologie* och ”Rhétorique de l’image” (1964).³⁸⁹ Denna andra betydelsenivå skiljer sig åt mellan olika samhällen och historiska tidpunkter. I sin inflytelserika analys av en pastareklam demonstrerar Barthes hur reklamen retoriskt arbetar med denna konnotativa, mer svårfångade nivå: det italienskklingande varumärkesnamnet Panzani – analysens studieobjekt – för med sig känslan av gastronomins Italien, där sättet på vilket en nätpåse ledigt slängts över ett bord skänker helheten en gemytligt lokal stämning samtidigt som den konstfulla kompositionen av varorna ger en vag erinran om perfektionen hos ett stilleben.³⁹⁰ Dessa betydelsemässiga övertoner i bilden har avpassats för att styra vår uppfattning av referensen – pastamärket – i önskad riktning.

Med tiden kommer Barthes dock alltmer att släppa distinktionen mellan denotation och konnotation. Vad det verkar för att den helt enkelt inte ter sig hållbar. Redan i *S/Z* (1970) flörtar han med idén om att *all* språklig mening i själva verket är konnotativ, och att den tidigare så hårt dragna gränsen mellan refererad och konnoterad betydelse kanske egentligen är en chimär. I slutändan ter sig den denoterade betydelsen som en konnotation bland andra, resonerar han.³⁹¹ Med den modellen framstår språklig mening mer som en sorts decentraliserade svärmar av betydelse – ”an agglomerative space”, heter det i

³⁸⁴ Roland Barthes, *Elements of Semiology*, övers. Annette Lavers and Colin Smith, 8:e uppl., Hill and Wang, New York, 1983, [1968], s. 90.

³⁸⁵ Ibid.

³⁸⁶ Ibid.

³⁸⁷ Ibid., s. 90 f.

³⁸⁸ Ibid., s. 30.

³⁸⁹ Ibid., s. 91 f.

³⁹⁰ Ibid., ”Rhétorique de l’image” i *Communications* nr 4, 1964, s. 40–51.

³⁹¹ Ibid., *S/Z*, övers. Richard Miller, Blackwell, Oxford, 1990 [1970], s. 9.

S/Z, "forming 'nebulae' of signifieds" – snarare än som ett denoterat centrum med andra ordningens betydelser runt sig.³⁹² Den bilden överensstämmer också bättre med samtida hjärnforskning kopplad till läsning och språkförståelse. I hjärnan finns ingen åtskillnad mellan fix språklig betydelse (pasta, t.ex.) och mer personligt-sinnliga reminiscenser vi upplever som associerade med densamma (aptitlighet, Italien, kalorimängden osv.). Det finns visserligen delar i hjärnan som man funnit essentiella för läsning – Stanislas Dehaene kallar det "the brain's letterbox" i sin bok *Reading in the Brain* (2010) – som, när de skadas, helt kan sätta läsförmågan ur spel.³⁹³ Men det fysiska substratet i hjärnan för hela meningen hos ett läst språkligt uttryck är mer vittförgrenat än så.³⁹⁴ Det går inte att lokalisera till någon enskild neuron.

I sin diskussion om de postmoderna konnotatorerna söker sig även Jameson mot en modell där distinktionen mellan denotation och konnotation i slutändan kollapsar. "For the situation here", skriver han om de postmoderna konnotatorerna i dialog med Barthes pastareklamsanalys,

is rather the inverse of the advertising one, where 'purer' and somehow more material signs were appropriated and readapted to serve as vehicles for a whole range of ideological signals. Here, on the contrary, the ideological signals are already deeply embedded in the primary texts, which are already profoundly cultural and ideological.³⁹⁵

Jameson beskriver det som att konnotationerna i de exempel han studerar bör ses som "inbäddade" i primärtexterna. Beethoven-konserten kan inte längre skiljas ut från konnotationen *klassisk musik*, exemplifierar han, med allt vad det innebär av borgerlig högkultur, allvar och förgången tid.³⁹⁶ I de postmoderna verken, där Beethoven blivit en konnotator snarare än en referens, skulle alltså pianokonserterna användas *just i kraft av* deras förmåga att bära in dessa "inbäddade" associativa betydelser i konstupplevelsens sinnliga nu.

Jamesons diskussioner om pastischens konnotativa retorik återfinns inte i ursprungssän, utan tillkommer i ett av de fördjupande kapitlen i den efterföljande monografen. Ändå ter sig dessa iakttagelser centrala för en förståelse av pastischernas roll i den postmoderna estetiken. För att se vidden av den iakttagelsen behöver man sätta konnotatorerna i ett bredare historiskt sammanhang och föra resonemanget i en riktning som Jameson inte utvecklar: mot frågan om den specifika historiciteten hos den *gemenskap* som känner och

³⁹² Ibid., s. 8.

³⁹³ Stanislas Dehaene, *Reading in the Brain*, s. 54-119.

³⁹⁴ Ibid., s. 65.

³⁹⁵ Jameson, *Postmodernism*, s. 84.

³⁹⁶ Ibid.

upplever saker inför pastischernas uttryck. Frågan blir då: hade pastischen som retorisk teknik över huvud taget varit möjlig utan en bred, kollektiv förtrogenhet med formspråken i de kulturuttryck som pastischerna imiterar? Och är inte denna förtrogenhet, i så fall, betingad av den postmoderna kontextens särskilt höga uppkoppling mot en och samma mediala infrastruktur, i anslutning till vilken subjektens likformiga bekantskap med konnotatorernas formspråk och effekter etablerats? Och om det är så att denna kollektiva förtrogenhet visar sig villkora pastischens konnotationstriggande retorik – säger inte det någonting centralt om historiciteten hos de verk som Jameson analyserar?

Med sin semiotiska begreppsapparat nöjer sig Jameson med att notera konnotatorstekniken som ett nytt sätt att bruka uttrycksmedlen. Han talar om lekarna med inlånade konnotatorer i de postmoderna verken som en "pure and random play of signifiers" som "ceaselessly reshuffles the fragments of preexistent text, the building blocks of older cultural and social production" i olika typer av djuplösa bricolage.³⁹⁷ På så vis lanseras alltihop som en ny *stil* i kulturhistorien – en stil som, hypotetiskt sett, även romantikerna och renässansförfattarna hade kunnat bruka. Men en sådan förståelse tenderar att osynliggöra de neurohistoriska skillnader som föreligger mellan de postmoderna verkens publik och den publik deras historiska föregångare riktade sig till. I kraft av sin uppkoppling mot medierna har de postmoderna subjekten på bred front utrustats med *en och samma* generiska receptivitet för vad en konnotator som "klassisk musik" signalerar. Det är i kraft av denna kollektiva receptivitet, menar jag, som postmoderna konstnärer över huvud taget *kan* leka med den där generiska känslan av högkultur, allvar och förgången tid som i dag kännetecknar den klassiska musikens uttryck. För dagens läsare är formspråkens konnotationer allmänt kända på ett sätt som de inte var för romantikerna och renässansens författare. Att beskriva pastischen som ett nytt stilgrepp ger därför bara halva sanningen.

Jag menar att det är dessa neurohistoriska transformationer som pastischerna i slutändan berättar om som historiska uttryck. Deras uppkomst i konsthistorien kan läsas som ett slags index på den homogenisering av tanke och känsla som kommit till stånd av att människor levt sina liv i anslutning till de moderna massmedierna. Mot den bakgrunden synliggörs också formspråkets mer existentiella dimensioner. I stället för retfulla lekar med laddade tecken, oväntade bricolage med *free-floating signifiers*, framstår de här som retoriska aktiveringar av den delade receptivitet som skapats av livet i anslutning till medierna – och därmed också av de främmande fantasier som tagit plats i subjekten. Som sådana säger de implicit någonting om hur det är att leva, känna och tänka sig själv i en tid, när de tankarna, känslorna och självbilderna på bred front, och i högre grad

³⁹⁷ Ibid., s. 96.

än tidigare, plastiskt avpassats efter den ”populära” kulturens uttryck. Jag menar att detta mer existentiella perspektiv är bättre lämpat för att förklara dragingen till pastisch hos Kristina Lugn.

AVATARISERADE IDENTITETER

Den tidigare forskningen om Lugn noterar en liknande ytmässighet som den Jameson pekar ut som kännetecknande för den postmoderna stilen. Man konstaterar hur Lugn arbetar med imitationer av genrer, tonlägen och utsägelsepositioner, som varken kan förstås som klassiska parodier eller ironiseringar med en egentlig tanke dold bakom masken. Elleström föreslår att tekniken kan förstås som ett försök att ”finna någon sorts utväg ur konflikten mellan idealbilderna och den ångesttyngda vardagen”, men utvecklar inte tanken vidare. Andersson försluter sin läsning med att lansera karnevaliseringen av genrer, stilar och figurer som en kritik och en undergrävning av de roller, språkdräkter och diskurser som dikternas jag iklär sig. Dikterna blir ett slags ”oppositionellt motspråk”, en postmodern ”subjektskritik”, som främmandegör, stör och skaver och ”problematiserar föreställningen om ett enhetligt och ursprungligt jag”.³⁹⁸

När Kristina Lugn själv talar om sitt skrivande låter det på ett annat sätt. I intervjuer beskriver hon det som ett existentiellt projekt, ett slags identitetsarbete. ”Det fanns en period i mitt liv när jag älskade att skriva”, säger hon i en intervju, ”Det var en mycket lång period, den gick mellan barndomen och genombrottsboken. Jag upprättade en frizon åt mig själv, min författarverksamhet var en motståndsrörelse mot de krafter som ville döda mitt jag. Att skriva och läsa är identitetshandlingar.”³⁹⁹ I en ofta citerad dikt heter det: ”Jag har alltid trott att det konstnärliga skapandet är ett sätt för den hudlöse. / Att skaffa sig hy”.⁴⁰⁰ Och i en annan intervju:

Från början, när jag upptäckte hur bra det är att skriva, så var det väldigt mycket av något slags självförsvar, som jag minns det. Jag kommer ihåg att jag väldigt tidigt tänkte att: så småningom så ska de minsann få se. Det var något sådant där, ”ur den mobbades perspektiv”. Jag var väldigt retad när jag var barn. Och då var det en sådan känsla – det kom nästan ännu mer när jag började läsa, för jag upptäckte tidigt att, om man kan läsa, då kan man också försvara sig, därför att man kan bygga upp en relation och ha en värld för sig själv helt oberoende av vad Agneta på Mariebergsgatan 21 tyckte och så där – det var en känsla av frihet faktiskt.⁴⁰¹

³⁹⁸ Andersson, s. 118 resp. 111. Andersson menar också att ett huvudstråk i dikterna är att de ger röst åt marginaliserade jagpositioner. Se *ibid.*, s. 263.

³⁹⁹ Kristina Lugn, ”Det är *det där Kristina Lugn* jag inte tycker om...” i *Aftonbladet*, 28/12, 2002.

⁴⁰⁰ Kristina Lugn, *Dikter 1972–2003*, Bonnier, Stockholm, 2006, s. 274.

⁴⁰¹ Kristina Lugn, *Min sannings*, intervjuad av Kristina Hedberg, Sveriges Television, 26/5, 2012.

Den kraft hos skrivandet som beskrivs i dessa citat, den "motståndsrörelse" som finns inneboende i skapandet, riktar sig inte mot kulturen i största allmänhet. Lugn beskriver här skrivandet som en *stärkande handling* som via den frambragta livsytringen konsoliderar det egna jagets gränser mot yttervärlden. Dikterna utför ett positivt arbete med det egna jagets relation till sin värld, som på ett uthålligt sätt låter det "bygga upp en relation och ha en värld för sig själv". Att skapa livsytringar som fungerar på det viset är ingen enkel sak. Lugn berättar om hur mödosam den processen var, hur hon kämpade i tio år med refuseringsbrev från Bonniers, och sedan med kritiken om att de första samlingarna mest var Sonja Åkesson-epigonerier.⁴⁰²

Oviljan hos tidigare forskare att resonera kring relationen mellan dikterna och det skrivande jaget självt är ingenting specifikt för just Lugn-forskningen. Det är en etablerad uppfattning inom det modernistiska litteraturparadigm som diskuterades i föregående kapitel att det är den litterära texten *som sådan* som ska tolkas, inte författaren. Inbegripandet av det skrivande jaget i förståelsen ses här som förhastat.⁴⁰³ Andersson skriver in sig i en sådan tradition när hon dömer ut en läsning som kopplar dikterna till Lugn själv som "terapeutisk", med argumentet att den inte beaktar den viktiga skillnaden mellan "Lugns diktning och den biografiska personen Lugn".⁴⁰⁴ Den modernistiska litteraturvetaren, som vill förvissa sig om att inte begå några *intentional fallacies*, tecknar på det viset en bild av skrivandet som en praktik skild från livet, något som det stabila, biografiska jaget kan ägna sig åt under dagen för att sedan lämna på skrivbordet när arbetspasset är slut. Man föreställer sig en fix biografisk person bakom diktens ironiska rolltaganden – ett slags noumenalt skikt av den litteraturvetenskapliga tolkningen – som vi enligt det nykritiska postulatet behöver skilja från "dikternas jag".⁴⁰⁵ Men som tillämpat på Lugn tycks dessa utgångspunkter vanskliga. I stället framstår den motsatta utgångspunkten som mer sann: *det är oförenligheten i den biografiska personen som är själva ingivelsen till skrivandet*.⁴⁰⁶ Skrivandet gör någonting med sin författare. Det ordnar och organiserar författaren. Författaren blir sig själv genom textens förhandling av det egna jagets förhållande till verkligheten.

Paul de Man har riktat en snarlik kritik mot den klassiska förståelsen av självbiografiska texter. Vi tenderar att se dem som en återspeglning av livet, skriver

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ "The poem is not the critic's own or the author's", heter det i Wimsatt och Beardsleys klassiska text om den biografiska metodens intentionella felslut, "it is detached from the author at birth and goes about the world beyond his power to intend about it or control it". Wimsatt och Beardsley, s. 470.

⁴⁰⁴ Andersson, s. 109.

⁴⁰⁵ Elleström och Andersson markerar båda vikten av att skilja författare från diktens figurer. Jfr också Maria Österlund som gör samma markering, "Det måste finnas en reservutgång"; Om rumsligheten i Kristina Lugns lyrik" i *Hemmet, rummet och revolten* red. Pia Ingström, Maria Österlund & Kristina Malmio, Litteraturvetenskapliga institutionen, Åbo akademi, Åbo, 1996, s. 109.

⁴⁰⁶ Jfr med Lugns intervju svar ovan.

han i "Autobiography as De-Facement", att livet är primärt och fixerat innan skrivandet börjar. Texten är den "figur" som ska uttrycka och skildra sin referent.⁴⁰⁷ Men finns det inte lika mycket en omvänd rörelse? frågar sig de Man.⁴⁰⁸ Skapar inte figuren lika mycket referensen, och därmed texten sin författare? Alla texter som har undertecknats med ett namn, som vi kan postulera en biografisk person bakom, är självbiografiska på det viset. De präglas av *prosopopoeia*, figurer som talar i någonting frånvarandes ställe.⁴⁰⁹ Vi läser sedan dessa texter "tropologiskt", vi vänder tillbaka figuren på referensen.⁴¹⁰

Den sista iakttagelsen förefaller särskilt avgörande för den period Lugn verkar i. I det postmoderna sammanhanget tycks denna tropologiska läsning av författarens form och genreval ha blivit allt svårare att undfly. I kraft av sin ökade förtrogenhet med olika kulturuttrycks formspråk är den postmoderna publiken mycket reaktiv och lätttröglig: läsarna delar i hög grad föreställningar om vem som brukar uttrycka sig med formspråk A, vem som brukar använda sig av ord B och skriva i genre C – på ett sätt som ofrånkomligen, när författaren brukar dessa formella markörer i sina texter, skapar bilder av vem och hur författaren är. Som författare kan man då svara på olika vis. Man kan helt enkelt ignorera faktumet att den tropologiska rörelsen är verksamt, skriva in sig i självbekännelsens genre, till exempel, och strunta i att läsarens förväntningar riskerar att styra den skapade självbilden i önskad riktning.

Pastischerna skulle i det sammanhanget vara ett mer reflekterat sätt att ta sig an utgångsläget. Det är så Lugn hanterar situationen, menar jag. Genom sina självmedvetna blandningar av masker och roller, och sina växlingar mellan ironi och förtrolighet, artar sig hennes postmoderna självframställningar inte till ett okritiskt accepterande av de jag som tropologiskt strålar ur det formspråk som valts för dikten, utan till en komplicerande förhandling av dem via kombinationer av formspråk som vanligtvis inte hänger samman sett ur den generiska receptivitets synvinkel. Pastischerna blir ett medel för att adressera en existentiell situation där ett överflöd av självbilder riktas mot historiska jaget med produktifierade lösningar på samma jags behov av att definiera sig själv. Det finns

⁴⁰⁷ Paul de Man "Autobiography As De-Facement" i *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1986, s. 69.

⁴⁰⁸ "We assume", skriver de Man, "that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?", Ibid.

⁴⁰⁹ Ibid., s. 75 ff. När det kommer till faktiska läsningar är de Mans ingång olik min. Han fokuserar på den förmenta omöjligheten hos figuren att explicera referensen, något som han ofta finner allegoriserat i dikter, som därmed ofta tillskrivs en och samma mening: en sorts *figurationens katastrof*. Man skulle kunna läsa Lugns dikter på det viset också, som att de allegoriserar interpellationsteknologiernas tillkortakommanden, och att dikterna bär upp en känsla av otillräcklighet inför de främmande fantasiernas försök att sammanfatta det historiska jaget. Men jag väljer en annorlunda väg.

⁴¹⁰ Ibid., s. 71.

så många möjliga roller – ofta motstridiga – att välja mellan, så mycket konsumistisk interpellation som erbjuder färdigpaketerade lösningar på frågan om jagets särskildhet. Interpellationsteknologierna söker konvertera den enskilda människan, underordna henne sin process och sitt uttryck, genom att utlova någonting tillbaka. De vill göra konsumtionsögonblicket till ett identitetsstärkande ögonblick av parasympatisk befrielse, där all schism i jaget för en stund stillas av ett supplementärt objekt som sammanfattar det utifrån.⁴¹¹

Du som är kvinna, säger de omgivande interpellationsteknologierna till Kristina Lugn, ska du inte ta en titt på den här manikyrsaxen, den här torktummlaren, den här fårskinnsvännen, de här matsalsmöblerna, de här kontaktlinserna, den här joggingdressen, puderdosan, hårtorken, strumpebandet, sedelklämman, vitrinskåpet, pillerburken. När Lugn fyller sina dikter till bristningsgränsen med sådana identitetsstärkande konsumtionsobjekt ("en massa föremål / som ger hemmet en särprägel") är det inte för att definiera det skrivande jaget via dem, utan för att bruka de sätt-att-vara-människa som strålar ur dem i en mer komplicerad självframställning.⁴¹² Detsamma gäller närvaron av annonsernas språkbruk i dikterna. När saker i Lugns dikter är välplanerade, moderna, bekväma, handsmidda, klädsamma, själfulla, slätstickade, nypressade, tjänliga, skraddarsydd, exklusiva, stiliga och så vidare, är det en sorts mikropastischer på de beundransvärda liv som annonserna ritar upp för konsumenterna. Lugn bjuder på det viset in denna annonsperfekta ordvärld – full av folkhemspittoreska duxsängar och Volkswagenbussar och welsh corgi-hundar och perstorpsplattor – bara för att sedan bryskt kontrastera den mot andra register: äckel, grotesk och lyrisk surrealism, som ett sätt att hävda det skrivande jagets egenhet.

Grundkonflikten i denna identitetskrisens poesi består alltså i att hitta en balans mellan att *skapa sig själv* och *bli skapad som sig själv*. Att skapa sig själv som en figur upprättad i andra människors föreställning på basis av textens retorik, utan att samtidigt, omvänt, *bli skapad* av de fantasier som ens livsyttningar ofrånkomligen uppväcker. För i samma stund som den litterära akten ställer fram en självexternalisering, som man tänker sig vara ensam upphovsperson till, löper den externaliseringen en risk att tangera föreställningar som, omvänt, "ställer fram" dig. Att uttrycka sig i en viss genre, med ett visst röstläge, med vissa motiv, innebär alltid en risk att den form du uttrycker dig med i stället uttrycker dig tillbaka. En figur *som inte är jag*, som bara är en substitutfigur, min egen abstraktion, som kanske liknar mig i något avseende, men som i slutändan alltid kommer vara något annat än jag. I en tid präglad av en hög andel sådana färdiga självförståelser blir därför självframställningen i första hand en fråga om att

⁴¹¹ Jfr Daniel Lord Smail som menar att de moderna galleriornas virrvarr och kaos skapar en känsla av mild panik, som köpet är menat att stilla, *On Deep History and the Brain*, s. 161.

⁴¹² Lugn, *Dikter 1972–2003*, s. 239.

parera och *avleda* generiska förståelser som skapas av de uttrycksformer jag väljer.⁴¹³

Redan från den allra första dikten i Lugns publicerade författarskap, öppningsdikten i *om jag inte* (1972), märker man hur hon prövande närmar sig en sådan stereotyp figur. Det handlar om offret för mobbning, det utsatta barnet i en skolmiljö, som på ett intressant sätt anknyter till Lugns intervjusvar ovan:

snoröga

sa dom

fördömda snoröga

lilla fanskap till gloare

smygtittare, anfallare

snörvlare

ordbajsare

orkar inte med dig

sa dom

finns inte plats för dig

sa dom

maken till otymplighet

maken till oformlighet

maken till maskor på strumporna

snoröga

glappande skosula

uppkäftiga hundtryne

drällande räddöga

⁴¹³ Att färdiga självbilder florerat i kulturen via medier som spridit dem mellan människor, är förstås egentligen ingenting unikt för den postmoderna perioden. Hur Werther-komplexet spred sig i de bemedlade sociala skikten i Europa mot slutet av 1700-talet är ett tidigt illustrativt exempel, i kraft av en bokteknologi på frammarsch där samma text med mindre arbetsinsats än tidigare kunde spridas i tusentals exemplar över Europa. Med den spreds också en tidig form av en främmande fantasi: ett romantiskt sätt att bemäktiga sig det egna känslolivets, ett sätt att förstå oket av plikter och måsten, en sorts livsmodell för läsande unga människor att iklä sig själva (intressant nog också kopplade till Werthers kläder i romanen). Vad som är nytt är alltså inte fenomenet i sig, utan mängden sådana identiteter och intensiteten i deras uttryck.

sa dom
bryt samman, packa igen
släck om dig, släck dig
vi har aldrig sett
något så rysligt
och vi vill helst slippa se
idag också⁴¹⁴

Vi känner igen mobbningssituationen och skolgårdsoffret i centrum.⁴¹⁵ Det rör sig om det utsatta barnet utan försvar, helt underordnat belackarnas våld och nedsättande glåpor. Lugn återkommer ofta till en sådan period i sitt eget liv, hur den påverkade henne och hur nära kopplad den var till skrivandet. Man skojade, berättar hon, om hennes utseende, hennes röda hår och fräcknar, hennes kroppsbyggnad.⁴¹⁶ Det vore dock förenklande att se dikten som ren kritik av mobbningens mekanismer, exempelvis i formen av en parodi på mobbarnas elakhet, eller som ett slags självstärkande *talking back* ”ur den mobbades perspektiv”.⁴¹⁷ Lugn själv är mycket kritisk till mobbning, det blir uppenbart i intervjuerna, och till alla typer av stålbadsideologier rörande barnuppfostran som får utsatthet och besvikelse att låta som någonting potentiellt stärkande. Men dikten arbetar mer subtilt än så. Den liknar snarare en pastisch på hur mobbningssituationen brukar skildras: mobbarna i ring runt det utsatta barnet, knuffar och fula ord. Dessa ord har här förstärkts till absurt egensinniga termer: snoröga, uppkäftigt hundtryne, drällande räddöga.⁴¹⁸

Jag menar att en dikt av det här slaget bäst förstås som ett led i en förhandling av en medial självbild som ligger nära det skrivande jagets egen erfarenhet, men som

⁴¹⁴ Lugn, s. 11 f.

⁴¹⁵ Andersson beskriver dikten som kretsande kring ”den utsattas minne av skolgårdens hånfulla röster”. ”Det drällande räddögat” i *Rädslans spår: läsningar av Kristina Lugns författarskap*, Ellerströms, Malmö, 2025, s. 160.

⁴¹⁶ Kristina Lugn, ”Kristina Lugn – om Drammen, Dylan och döden” i *Lördagsintervjun*, Sveriges Radio, 4/11, 2016. ”Det som de retade mig för det var mitt utseende”, säger hon där, ”Jag hade jätterött hår och fräcknar och så var jag tjock”.

⁴¹⁷ Citat från tidigare återgivna Lugn-intervju. Andersson läser det som ett försök för Lugn att ta makt över sin egen historia: ”Tack vare diktens retrospektiva form tar diktjaget (i efterhand) makten över situationen och talar tillbaka genom att rekapitulera vad ’dom’ sagt och vad hen gått igenom”, ”Det drällande räddögat”, s. 160. ”Talking back” är ett begrepp som bell hooks myntar i *Talking back: thinking feminist, thinking black*, South End Press, Boston, Mass., 1989.

⁴¹⁸ Jag menar också att det är förenklande att se det som en berättelse rakt upp och ned om faktiska vedermödor i ett biografiskt förflutet, eller för den delen en fiktiv historia om ett diktjags svårigheter i en påhittad verklighet. Jfr t.ex. med Isabell Vilhelmsen som läser dikten som en berättelse om en från författaren fristående karaktär som heter Deborah i ”Sveket mot Deborah: Kristina Lugn skildrar kvinnors utsatthet”, *Tvärtanten*, [19]97:2, 1997, s. 29–32,

ändå inte förmår fånga den egna erfarenhetens egenart. Med pastischens teknik kan man alltså säga att Lugn medlar mellan sin egen upplevelse och de kulturella föreställningarna om vad mobbning och mobbningsoffer är. I dikten sker detta genom en *avatarisering*, det vill säga, ett fiktivt förkroppsligande av en figur i en simulerad verklighet präglad av lägre komplexitet än den som råder i det kroppsliga livet, som lånar av såväl det skrivande jagets historia som de kulturella schablonerna.⁴¹⁹ Den avatariserade självbilden står alltså inte i något 1:1-förhållande till den ”biografiska författaren” i bakgrunden, men den är heller inte helt främmande för den.

Att mobbningsdikten inleder det publicerade författarskapet är talande. Men annars är utforskandet av dylika schabloniserade figurer mindre framträdande i *om jag inte*. Den saken skulle dock snart ändras. Redan i *Till min man, om han kunde läsa* (1976) anar man något lika stereotyp i det avatariserade ”jag” som Lugn etablerar, och något plastigt över dess fiktionsvärldar. En sorts dockskåpets scenografi tar form. Avataren rör sig från skolgårdsoffret till den rastlösa och impulsivt depressiva hemmafrun i hemmets intima sfär, präglad av tristess och periodvisa förortsneuroser. Det är inte heller det en stereotyp som Lugn uppfinner, utan en pastischartad, pop-psykologisk diagnos som florerar i tiden: *suburban neurosis* eller *housewife syndrome*.⁴²⁰ Draget blir sedan ännu tydligare i diktsamlingarna som mer liknar fiktionsberättelser, *om ni hör ett skott...* (1979) och *Percy Wennerfors* (1982). Dessa ska jag titta närmare på nu.

BESJÄLA DOCKORNA, DÖDA DOCKORNA

Den senare boken, *Percy Wennerfors*, är till sin övergripande form en uppväxtberättelse, skriven i jagform med radbruten prosalyrisk stil.⁴²¹ Berättandet rör sig kronologiskt med episodiska nedslag i en på ytan oförarglig barndomsvärld, befolkad av typiska gestalter: där finns mamma och pappa, lärarinnor och hembiträden, mostrar och morföräldrar, politiker på tv och filmstjärnor på vita duken. Fadern tycks dock frånvarande och familjen hemsöks i stället av ett besynnerligt, imaginärt substitut till man: Percy Wennerfors, i vars gestalt en mängd motstridiga föreställningar om mannens roll i denna tillvaro samlats. Miljöerna är tidstypiska: hemmet, villaträdgården, skolan, de närliggande parkerna och de stora varuhusen. Dikten börjar med ett ”det var en

⁴¹⁹ Avatarisering är en term som förekommer i spelstudier, i undersökningar av relationen mellan användaren och den avatar man styr på skärmen. Jfr t.ex. Rémy Sohier som diskuterar begreppet, ”Level of autonomy and level of materiality based on Edmond Couchot’s works: from a matrix of artificial humans to a research-creation experimenting with co-avatarization” i *Hybrid* (online), nr 9, 2022. <http://journals.openedition.org/hybrid/2882>, besökt 4/1 2026.

⁴²⁰ Se exempelvis Ali Haggett. ”Desperate Housewives’ and the Domestic Environment in Post-War Britain: Individual Perspectives” i *Oral History*, vol. 37, nr 1, 2009, s. 53–60. Amelie Björck påpekar i sin bok om Sonja Åkesson hur detta ”housewife syndrome” var en kulturell stereotyp i tiden och hur hemmafruns ”fritidsproblem”, som påstods ha uppstått i takt med att maskiner underlättade hemarbetet, debatterades i media. Se *Sonja Åkesson*, Natur & kultur, Stockholm, 2008, s. 49 ff.

⁴²¹ Mot slutet av samlingen tilltalas jaget som Deborah. Fram till dess har det bara stått ”jag”.

gång”, och använder en både öm och smått humoristisk stil. Inte den vuxnes som blickar tillbaka, utan barnets egen parataktiska organisering av stoffet – ett slags planlöst och sen...och sen...och sen...

Jag var ett lyckligt lottat barn.

Glada fåglar flög kors och tvärs genom trädgården.

Spindlar satte bo i den.

Ludna kryp grävde gångar under gräsmattorna.

Hundar stod bundna vid cykelställen.

Feta katter pinkade på förstubron.⁴²²

Den oförstörda barnblicken ser en ljus verklighet kring sig, det svenska folkhemmets topos: trädgårdar och gräsmattor, fåglar som idylliskt flyger kors och tvärs och spindlar som bygger bo, hundar väntande utanför affärerna. Denna ”ludna” röst är inget Lugn bara omsätter, utan får sägas vara en självmedveten pastisch på barnets berättande, på samma sätt som hela boken kan sägas vara en pastisch på uppväxtberättelsens form. Konstnärligt sett ”lånar” Lugn dessa formspråks stämningar och känslolägen, vilket får dikten att *låta* aningslös och snäll, med stråk av nostalgiskt skimmer. Bara för att sen, när formen aktiverat de konnotationerna, få dem att brytas mot register av distinkt annorlunda karaktär.

Den förmenta uppväxtberättelsen *Percy Wennerfors* är nämligen, denna ”ludna” stil till trots, full av groteska sekvenser, mörker, brutalitet, våld och allmänt surrealistiska scener som hela tiden punkterar de konnotationer som tidigare nämnda formspråk signalerat. Den spänningen kristalliseras i diktens titelgestalt, Percy Wennerfors, som är en sorts hybrid av olika stereotyper om män i en och samma fiktiva gestalt. Han är a) en supplementär fadersfigur som jaget kan söka tröst hos, b) en imaginär jämnårig vän som barnet fantiserat fram, c) en attraktiv, populär stilig man med sexuell attraktionskraft – filmstjärna eller kändis, Bertil Boo eller Clark Gable – som skymtar förbi i tv-rutan, d) en äcklig gubbe och förgripare, med sliskig preferens för unga flickor.⁴²³ ”Han är på samma gång Deborahs hjälte, fantasifigur och plågoande”, skriver Ann-Helén Andersson.⁴²⁴

⁴²² Lugn, *Dikter 1972–2003*, s. 162.

⁴²³ Jfr Anders E. Johanssons analys av Percy Wennerfors mångtydighet och allt-i-allo-karaktär i ”Du ska inte vara rädd, sa han”: Kristina Lugns hopplösa feminism” i *Rädslans spår: Läsningar av Kristina Lugns författarskap*, Ellerströms, Malmö, 2025, s. 44 f.

⁴²⁴ Andersson, ”Jag är baserad på verkliga personer”, s. 88.

De glidningar mellan identitetsmarkörer som Lugns böcker sätter i spel handlar på det viset inte bara om jagets egen avatar i texten. Identitetskrisens avsaknad av fotfäste drabbar också andra figurer i dikten, som även de tvingas bära flera ”karaktärer” samtidigt. Denna hybridman återkommer i flera av Lugns böcker: ibland positivt skildrad, ibland otäck; ibland godtroget naturalistiskt-illusorisk återgiven som en faktisk människa i fiktionsvärlden, ibland totalt förtingligad till en sorts docka av den karaktär han för ögonblicket spelar. Som i den här dikten i *Till min man, om han kunde läsa* där mansfiguren förvandlas till en vodoodocka som jaget kan utöva rituellt våld på under en ceremoniell befrielseakt:⁴²⁵

I ett obevakat ögonblick
sköt jag honom faktiskt
I ett obevakat ögonblick
av klarsynthet
sköt jag honom äntligen
i en alldeles vit sekund
av bara mej själv
sprängde jag honom i bitar
och befallde alla hans minnen
att gå under
på det att mina skulle få leva⁴²⁶

Att växla mellan att besjåla och att döda figurerna på detta sätt kan ses som ett led i förhandlingen av identiteternas artificiella status. Självbilderna är inga riktiga människor, inte ens när de fått liv i fiktionerna. Paul de Man pekar ut det plötsliga förtingligandet av jaget som ett latent hot med prosopopoeia-figuren i största allmänhet.⁴²⁷ Det är ett hot som även svävar över den ideologiska lösningen på identitetskrisen – att helt enkelt *välja* en av de mediala identiteterna och göra den till sin, att låta den bli modell för ens självförståelse och uttryck. Just det hotet om förstening – och en plötsligt upprättad reflexiv distans till det

⁴²⁵ Jfr Österlund som kallar det en ”frigörelsefantasi”, s. 118.

⁴²⁶ Lugn, s. 66.

⁴²⁷ ”The symmetrical structure of the trope implies, by the same token, that the living are struck dumb, frozen in their own death”, skriver de Man, ”Autobiography As De-Facement”, s. 78.

berättande – tycks hänga över alla karaktärer i Lugns dikter, såväl som över själva fiktionsvärlden. I det här stycket är det jaget självt som förvandlats till en docka:

Vänta bara tills vi blir gifta, sa herr Wennerfors till mej. Sen
kysste han mej, sprättade upp mej och slängde mej i ett halvt
igenvuxet dike.
Och min snälla mamma förlät mig också.⁴²⁸

Scenen utgör en spegling av Lugns rituella mansmord – ett försteningens våld som här slår tillbaka på jaget självt. ”Sprätta upp” är dockans register. Att bli en docka i någon annans våld, en avatar man inte själv kontrollerar.

Liknande tendenser märks i de typsituationer och miljöer som Lugn uppehåller sig vid, vars singularitet och äkthet hela tiden riskerar att kvävas under stereotypernas tyngd. Julafton, exempelvis, en situation belamrad med mediala fantasier om den ljusa familjejulen, den självfulla högtiden av innerlighet och värme. När Lugn skapar en julaftonsscen i *Percy Wennerfors* är det följdriktigt just i en sådan kamp med de kulturella föreställningarna om vad julen innebär, på samma gång *med* och *mot* konnotationerna. Hon väcker den främmande fantasin till liv genom att tangera högtidens typiska attribut, bara för att samtidigt punktera föreställningens idylliska inslag:

Percy var så underbar.
På julaftonskvällen.
När min mamma var i födslovåndor.
När min pappa hade gått ut för att leta efter en vän.
Han hade gått ut för att skjuta en älg.
Han hade gått ut för att undvika en pinsam scen.
När dom farliga insekterna klagade högt och gällt bakom våra
sprutlackade köksskåp och storblommiga tapeter.
När dom parade sig med vem som helst i morfars rymliga

⁴²⁸ Lugn, s. 170.

byxfickor.

När mormor rev sina bröstvårtor blodiga mot dom exklusiva
uppslagsverken.

Och min mamma hade tänkt föda en son åt min pappa.

När hennes systrar hade röda luvor på sina hårdpermanentade
kalufser.

Och jag var så ful att man inte kunde klappa mej på axeln
utan att börja lukta illa.

Man kunde inte ha mej i möblerade rum utan att advents-
stjärnorna slocknade.

Förgiftade damer, vinterblå, vilade i hängmattor två och två
i min faders välskötta trädgård.

Och jag satt fastkedjad vid julgransfoten.

Ensam.

Som en idiot.

Och väntade på tomten.

Och allt bara växte och svullnade och blödde och rann och vi
hade ingen sjukvårdsutrustning inom räckhåll när pappa hade
försvunnit i den förskräckliga julruschen och allt bara växte och
värkte och pöste och rasade och brann och jag satt fastkedjad
vid julgransfoten.

Som en idiot.

I min ensamhet.

Och väntade på tomten.

Älskade mamma.

Då hade Percy tid att sjunga för mig.

Då fyllde han min hörselgång med toner.

I Love Paris in the Springtime, sjöng han.

Och sedan tog han mej i famn och lyfte upp mej och vek ihop mej

och spikade fast mej på ett ejderdunstäcke och bar mej genom
trädgården förbi Perssons Livs och Nisses tobakshandel, ut över
ängarna, genom hagarna, in i skogen, uppför en backe och nerför
en backe och över en järnvägsräls till den frusna gläntan vid det
lilla vattendraget nordväst om sporthallen.

Räven raskar över isen, sa han.

Och då födde mamma äntligen en son åt min pappa.

Han var en liten flicka som dog nästan meddetsamma.

Dom hade tänkt döpa henne till Stig August Oscar efter far farfar

och farfars far⁴²⁹

Dikten kommer alldeles i slutet av *Percy Wennerfors* och har karaktären av en klimax för boken. Utgångspunkten är dockskåpsidyllen från paradgatornas juls skyltningar, filmernas och reklamernas jul. Lugn tangerar alla dess typiska attribut: snön tindrande utanför fönstret och tända adventsljus fladdrande på bordet, pappan har gått ut för att köpa tidningen, mormor och morfar är på besök, mostrarna med röda luvor på gammalmodiga håruppsättningar, barnet som förväntansfullt sitter vid julgransfoten och väntar på tomten, den röda dekoren, det mjuka ejderdunstäcket i ett av paketen, ”räven raskar över isen”. Alla julattributen är på plats, med medföljande emotionella laddningar: hemtrevlighet, lugn och ro, en stilla kväll med nära och kära. Stilistiskt har också dikten något av högtidlighetens framtoning. Uppräkningens *när...när...när...* ger den en känsla av uppbyggnad som laddar den med festlighetens stämningssläge.

Samtidigt blir den stämningen punkterad nästan direkt av vad som faktiskt sker i dikten. Mamman behöver föda ett barn mitt på golvet, med den tindrande granen och alla julklappar i bakgrunden. Pappan är försvunnen, mostrarna bara står där i sina vackra munderingar. Mormor slår sig blodig i uppslagsverken, kanske för att hitta råd om hur man förlöser ett barn. Jaget sitter där vid granen och väntar, fjättrad vid idyllens centrum.

Mitt i det kaoset dyker så hybridfiguren Percy Wennerfors upp och ”räddar” jaget undan förskräckelsen där i vardagsrummet. Eller så rövar han bort henne mot hennes vilja. Signalerna tycks blandade. Spika-fast-på-ejderdunstäcke och den frusna gläntan vid tågspåret klingar onekligen otäckt, medan formuleringar som ”ta mig i famn” och ”bära” signalerar något mer omsorgsfullt. Miljöpanorerings

⁴²⁹ Ibid., s. 185 f.

storslaget filmiska modus genom den svenska förortsidyllen slår också an ljusare toner: ortens små hemtrevliga affärer, tystnaden över de frostiga ängarna, tindrande hagar, knarrande snö som hänger tungt över trädens grenar i skogen. Det finns även naturlyriska inslag i det panoramat. Vissa av raderna erinrar om koloristiska naturtablåer, ekfraser på svenska landskapsmålningar: "Förgiftade damer, vinterblå, vilade i hängmattor två och två i min faders välskötta trädgård". "Vinterblå" påminner här om konstkritikerns språk.

Som läsare får man ingen riktig rätsida på denna märkliga situation. Effekten är en blandning av skratt och förskräckelse, det är gulligt och absurt på samma gång. Det är ingen parodi över förljugenheten i den svenska julidyllen, ingen kritik av barnarövare eller frånvarande föräldrar, ingen klagosång över det stackars lilla barnets utsatthet eller en naturlyrisk vers om det svenska vinterlandskapet.⁴³⁰ Det är dessa inbördes motstridiga aspekter, som alla någonstans har med julen och med Lugns egen historia att göra, aktiverade som i ett spel med varandra, som i ett försök att förlika motsättningarna mellan dem.⁴³¹ Den bildsköna julen hör på något vis inte ihop med spädbarnsdöden, tänker vi, den vackra svenska naturen skaver mot övergreppet. Ändå står de där bredvid varandra, kanske precis som i livet självt.

Trots all denna motstridighet i stämning och humör är det på något sätt ändå den lugnska stilen som triumferar. Mitt i alla motstridiga stereotyper: "julafton", "svenskt förortsliv", "hotet om sexuellt våld", "bildskön natur", och så vidare, är det ändå hon och hennes typiska ton som står fram: dråpligt och rörande på samma gång, plastigt och innerligt, avväpnande brutalt och subtilt vackert. I en situation där allt tycks ansatt av bilderna, ansatt av skådespelet, lyckas Lugn på samma gång använda *och* parera identitetsbilderna, skriva med konnotatorerna utan att samtidigt låta dem skriva henne tillbaka. Och ur den kampen skapas en mer mångfacetterad självframställning, som någonstans håller laddningarnas inbördes motstridighet samman till ett, utan att behöva försona dem.

På det viset måste *Percy Wennerfors* blandningar av identitetsmarkörer och hot om förtingliganden i sista hand ses som en direkt intervention i identitetskrisens

⁴³⁰ Jfr Maria Österlunds sammanfattning av dikten: "Lugns poäng är att en liten flicka kan bli mördad var som helst i läsarens närmiljö", s. 148. Jag menar snarare att hotet om manligt våld är *ett* av diktens betydelseskikt, som i dikten sätts samman med andra.

⁴³¹ Jfr Tim Berndtssons distinktion mellan två möjliga förståelser av stilblandningarna i Lugns poesi (och dramatik): ironi respektive humor. Humorn skulle vara en mer affirmativ läsning av närvaron av flera koder och känslolägen samtidigt, grundade mer på inlevelse än på en destabiliserande kritik av dem. Min läsning av dikten ovan skulle ligga närmare det Berndtsson kallar en humoristisk dito. Han skriver: "Humor i romantikens mening är kort sagt kopplad till vad äldre tiders estetiker kallat *sensation mixte* – en sammansatt känsla av smärta och glädje [...] Lugns stilkollisioner förmår uppväcka en sådan humoristisk effekt, som kanske idealt kan beskrivas som ett tillstånd i vilket åskådaren är beredd att acceptera flera parallella förståelser av världen samtidigt – och förlikas med dem". Tim Berndtsson, "Du måste försöka leva dig in i min situation!". Ironi, humor och det patetiska hos Kristina Lugn" i *Sammlaren*, Årgång 137, 2016, s. 44.

predikament. Bakgrunden är den postmoderna erfarenhet som stått i fokus i de föregående kapitlen, men det specifika problemet som dessa dikter adresserar – frågan om det egna jagets uttryck och relationen till schablonbilderna, snarare än förståelsen av individens plats i den globaliserade verkligheten – ser något annorlunda ut. Med diskussionerna av pastischens teknik har jag i kapitlet också kunnat visa hur integrerat det konnotationstriggande postmoderna skrivsättet är för hur dessa identitetsförhandlingar tar form.

I nästa kapitel kommer ett annat exempel på det postmoderna skrivsättet att stå i centrum. Här är det i första hand formspråket som sådant som analyseras, med två författarskap tjänande som exempel, varför kapitlet kommer ha en något annorlunda – en mindre hermeneutiskt orienterad – karaktär än de föregående tre. Detta formspråk är den postmoderna allegorin.

VI. DEN POSTMODERNA ALLEGORIN – OM ALLEGORISKA SPÄNNINGSFÄLT HOS ANN JÄDERLUND OCH ÅSA MARIA KRAFT

Givet den retoriska konstens försvagade status i svensk poesi under 1900-talet kunde man tro att ett klassiskt retoriskt verkkningsmedel som allegorin skulle spela en undanskymd roll i postmoderna dikter. Ändå arbetar flera poeter i den period jag studerar med vad som ser ut att vara klassiska allegorier. Bildliga termer etableras i framställningarna, de återkommer och utvecklas i serier av adderade allegoriska element som inbjuder till allegoriska läsningar. Men läsningarna kommer på skam, termerna glider undan. Man får känslan av att poeterna snarare leker med att trigga den allegoriska impulsen än att använda allegorin i klassisk mening.⁴³² Likheter med den traditionella allegorins åskådliggörande beskrivningar av abstrakta fenomen är därför, som vi snart ska se, i hög grad skenbara. Jag kommer i detta kapitel närmare studera denna *postmoderna allegori* via två exempel, samt resonera kring dess förutsättningar och koppling till de främmande fantasiernas problematik. För att tydliggöra de historiska skiljelinjerna behöver jag förankra resonemangen i en genomgång av allegorins tradition, och mer specifikt i metaforens historia, eftersom allegorin i de klassiska källorna betraktas som en utvidgad form av metafor.

SUBSTITUERANDE METAFORER, INTERAKTIVA METAFORER

Hos de grekiska och romerska retorikerna sorteras metaforer och allegorier till troperna, den grupp av retoriska verktyg som bygger på att ett ting i en framställning ges ett namn som egentligen hör till något annat.⁴³³ När man stöter på troperna i tal och dikter ger de intryck av att vända tillbaka mot ett sammanhang där de egentligen hör hemma. Därav ordet trop, från grekiskans *tropos*, ”vändning”. Metafor är en av flera troper, och betecknar en överföring av ett ord eller uttryck (av grekiskans *metaphérein*, ”bära över”) på basis av en likhet mellan det egentliga (det ersatta) och det oegentliga (det ersättande) namnet. Quintilianus beskriver hur metaforer både kan användas pragmatiskt, för att låna in en term där ett egentligt uttryck saknas, eller för ”dekorativ effekt” – båda för att stärka den retoriska slagkraften i uttrycket.⁴³⁴ Av troperna är metaforen både ”vanligast och vackrast”, skriver Quintilianus, och uppstår när ett ord överförs

⁴³² Brian McHale har i sin studie om postmoderna prosaverk kallat liknande allegorier för ”mock-allegories”, och pekat på att de tycks särskilt vanliga i den period han studerar. Se *Postmodernist Fiction*, Routledge, London, 2004, s. 144 f.

⁴³³ Aristoteles sammanfattar det som att: ”Metafor är att ett ord som betecknar när en sak förs över till en annan sak”. *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Anamma, Göteborg, 1994, §21.

⁴³⁴ Quintilianus, *Den fulländade talaren*, VIII:6:5.

”från sin egentliga hemvist dit där det antingen inte finns något egentligt ord eller där ett överfört ord är bättre än det egentliga”.⁴³⁵ Han förlägger också en skönhetseffekt till själva överföringen som sådan: den är ”en gåva från naturen själv”, heter det, som är ”så tilltalande och praktfull att den strålar med sitt eget sken i en aldrig så lysande framställning”.⁴³⁶ ”Om den används på rätt sätt”, fortsätter han, ”kan den nämligen inte vara alldaglig, tarvlig eller oskön”.⁴³⁷ Cicero poängterar också den aspekten. Det är ett mysterium, skriver han, ”hur det kommer sig att alla finner mer nöje i oegentliga metaforer än i egentliga beteckningar”.⁴³⁸ ”Även i de fall när många egentliga ord står till förfogande tycker man bättre om metaforer, om de väljs med förstånd.”⁴³⁹

Synen i de antika och klassiska källorna brukar beskrivas i termer av substitution. Vi har ett primärt språksammanhang – ett bokstavligt, egentligt sådant – där vissa aspekter åskådliggörs med hjälp av en figurativ, oegentlig term som ersätter någon av frasens ”vanliga” element. Denna hierarkiska syn på metaforen (egentligt respektive oegentligt) dominerar den retoriska traditionen från antiken och framåt. Under romantiken börjar modellen problematiseras, och i den modernistiska litteraturteorin underkastas den en mer systematisk omprövning. I. A. Richards myntar begreppen sakled (tenor) och bildled (vehicle) för de två leden i *The Philosophy of Rhetoric* (1936), och skapar med det en mer horisontell definition av tropen, där de två språksammanhangen förstås som parallellt verksamma i relation till varandra, i stället för ett perspektiv där den ena är överordnad den andra.⁴⁴⁰ Denna modell skiftar också tonvikten för metaforens själva funktion: i stället för att betona dess pedagogiskt åskådliggörande förmåga, framhäver Richards snarare den särskilda nyskapande effekt som kommer av att två skilda språksammanhang blandas in i ett och samma ögonblick.⁴⁴¹ Richards beskriver det som att metaforen skapar en sorts språkligt-kooperativ, synkretisk mening som ingen av de egentliga språksammanhangen hade kunnat frambringa på egen hand.⁴⁴² Denna mer horisontella syn utvecklas sedan till det som brukar kallas en *interaktionsbaserad* modell hos Max Black.⁴⁴³ Med detta synsätt är metaforen själva spelet mellan leden, och därmed inte så mycket en ”trop” i

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ Ibid., 6:4.

⁴³⁷ Ibid., 6:5.

⁴³⁸ Marcus Tullius Cicero, *Om talaren: Bok 3*, övers. Birger Bergh & Anders Piltz, Retorikförlaget, Åstorp, 2009, 38:159.

⁴³⁹ Ibid., 159-160.

⁴⁴⁰ I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, s. 96.

⁴⁴¹ ”In the simplest formulation”, skriver Richards, ”when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction”, *ibid.*, s. 93.

⁴⁴² Ibid., s. 100.

⁴⁴³ Max Black definierar den interaktionen via Richards som att ”thought of different things [are] active together”. Se ”Metaphor” i *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, vol. 55, 1955, s. 285.

klassisk mening utan mer av en poetisk dubbelexponering av de skilda språksammanhangen i ett uttryck.

Den interaktionistiska modellen uppkom inte i något vakuum. Behovet av en mer horisontell definition var påtagligt då den modernistiska poesins skavande, olösliga metaforer inte på något tillfredsställande sätt lät sig beskrivas med den substituerande modellen. I anslutning till de surrealistiska ”metaforer” vi såg hos Erik Lindegren, till exempel – ”handen darrar i svindel på stryparnas steg” – är det svårt att säga vad som är inlånat och inte, vilket led som skulle vara egentligt och vilket som skulle vara oegentligt. I min utredning av den språkmagiska estetiken visade jag hur många modernistiska poetologer därför hellre talade om sådana anhopningar i termer av ”bilder” som spelar mot varandra i ett slags spänningsfält, utan någon egentlig bokstav i centrum (se kapitel II). Jag konstaterade också att det, hos många modernister, fanns en uttalad förkärlek till den psykotropiska effekt som man menade att sådana bildfriktioner betingade. Denna psykotropiska verkan har också belagts i neurovetenskapliga studier av konventionaliserade metaforer kontra nydanande och svårbegripliga dito: de senare avkräver läsare mer neural aktivering och sinnlig respons, visar studier, högre kognitiv energikonsumtion och fler millisekunder i processtid, och engagerar en mer spridd neural aktivering än bokstavligt språk, särskilt i höger hjärnhalva.⁴⁴⁴ Jag menade att detta kunde pekas ut som en central aspekt av den poetiska modernismens estetik: att öka den sinnesrörande kraften i dikterna på ”begriplighetens” bekostnad.

En liknande prioritering av psykotropisk kraft över begriplighet återfinns hos de postmoderna allegorierna, trots att dessa på ytan framstår som mer ordnade och formellt stabila, och i vissa avseenden ligger närmare den klassiska substitutionens form än sina modernistiska föregångare. För att ge ytterligare sammanhang till mina exempel behöver jag också behandla hur sådana allegorier diskuteras i postmodern teori, där de spelar en viktig roll. Denna förståelse växer fram i kontrast till den organiska estetiken hos den romantiska symbolen, som jag nu ska vända mig till.

ALLEGORI VS. SYMBOL

I den klassiska retoriken inskränker sig skillnaden mellan metaforer och allegorier till hur länge den bildliga substitutionen pågår. Om substitutionen är ögonblicklig, lokalisierbar till en enskild formulering i versen, rör det sig om en

⁴⁴⁴ Nira Mashal m.fl., ”An fMRI Investigation of the Neural Correlates Underlying the Processing of Novel Metaphoric Expressions” i *Brain Lang.*, vol. 100, nr 2, 2007. Edgard Pereira Neves, André Mascioli Cravo och Maria Teresa Carthery-Goulart, ”Functionality of the N400 Component and its Application in Studies of Figurative Language Processing: A Systematic Review” i *Revista Linguagem Em Foco*, vol. 13, nr 4, 2022. Man har också kunnat visa att semantiska inkongruenser i största allmänhet har liknande effekter. Se Ellen F. Lau m.fl. ”A Direct Comparison of N400 Effects of Predictability and Incongruity in Adjective-noun Combination” i *Collabra*, vol. 2, nr 13, 2016.

metafor. När den däremot återkommer, fördjupas och byggs ut genom serier av substituerande termer till ett genomgående bildplan i framställningen, är det fråga om en allegori. ”An allegory is a metaphor sustained for the length of a whole sentence (and beyond)”, sammanfattar retorikforskaren Heinrich Lausberg.⁴⁴⁵

Därför är allegorin förknippad med narrativa framställningar, där fabeln och parabeln utgör två typiska exempel. I Aisopos klassiska fabler fungerar sköldpaddan och haren som två allegoriska personifikationer (substitutioner) av uthållighet respektive snabbhet, ihärdighet och talang, och den kapplöpning de deltar i som en omskrivning för livets bana. När sköldpaddan vinner är budskapet i fabeln klart läsbart: ihärdighet och slit lönar sig, talang tar en inte hela vägen. Den bildliga berättelsen (haren, sköldpaddan, tävlingsbanan) ”handlar” om den bokstavliga (lättja, ihärdighet och talang). Den uppställningen illustrerar också den åskådliggörande, pedagogiska funktionen hos den klassiska allegorin. Det bildliga ledet anställs för att retoriskt precisera och utveckla aspekter av det (ofta abstrakta) ämne som framställningen tematiserar.

Av romantikerna betraktades den typen av allegoriska framställningar – som också förekom i riklig mån i de barocka poeternas sinnrika *conceits* och senare i klassicisternas personifieringar av abstrakta begrepp som sanningen, tiden, dygden och döden – som mekaniska och godtyckliga, som påtvingade relationer mellan heterogena A och B. Mot allegorin ställde man den romantiska symbolen, ett begrepp som betecknar bilder som står i ett mer naturligt, synekdochiskt förhållande till sina referenter.⁴⁴⁶ Samuel Taylor Coleridge talar exempelvis om allegorin som en ”mechanical form” där ledens korrespondens presenterar sig endast för intellektet, och inte för den omedelbara känslan – ”the difference is everywhere presented to the eye or imagination while the likeness is presented to the mind”.⁴⁴⁷ Haren och talangen, kunde tanken lyda, har ingen naturlig förbindelse mellan sig, utan det är allegorins form som tvingar dem att stå för varandra. Genom symbolen, å andra sidan, tillåts associationen på ett naturligt sätt löpa mellan tecken och idé, eftersom den ”abides itself as a living part in that Unity of which it is the representative”.⁴⁴⁸ En koppling mellan snabbheten och foten, till exempel, skulle förmodligen ligga mer i romantikernas smak.

När postmoderna teoretiker återvänder till distinktionen symbol/allegori försöker man rehabilitera den artificiella känsla hos allegorin som romantikerna

⁴⁴⁵ Heinrich Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric – A Foundation for Literary Studies*, övers. Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen, David E. Orton, Brill, Leiden/Boston/Köln, 1998 [1960], §895.

⁴⁴⁶ Jfr René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, Yale University Press, New Haven, 1955, s. 201–226, och Jeremy Tambling, *Allegory*, Routledge, New York, 2010, s. 73.

⁴⁴⁷ Citaten är hämtade från Jonathan Culler, ”Literary History, Allegory, and Semiology” i *New Literary History*, vol. 7, nr 2, 1976, s. 262.

⁴⁴⁸ Ibid.

förkastat.⁴⁴⁹ Allegorins implicita markerande av sin egen konstruerade natur kan också säga saker, menar man, om de sammanhang där den brukas och om språket som sådant. Här blir också allegorins utvidgning av metaforen en del av poängen. Att allegorin aldrig, som metaforen, kan lokaliseras till ett ögonblick i versen, utan att den hela tiden behöver utvecklas med nya termer, gör exempelvis Paul de Man en stor sak av i "The Rhetoric of Temporality".⁴⁵⁰ Han beskriver hur allegorin befinner sig i en pågående uppskjutning, ett adderande av fler och fler allegoriska element. Den når därför aldrig fram till en känsla av organisk tillslutning, det finns ingen epifanisk klimax, vilket oundvikligt smyger in en ambivalens i föreningen mellan leden.⁴⁵¹ Den mekaniska känslan förenad med detta adderande av allegoriska termer läser de Man som en retorisk markering av formspråkets artificiella natur, något han i förlängningen ofta gör till en påminnelse om all figurations bedräglighet.

En besläktad bild ges i Walter Benjamins utläggning av det barocka dramat.⁴⁵² Om de romantiska symbolerna utger sig för att skildra naturliga samband, talar barockens överlastade allegorier snarare ur en situation där bilden av världen som en gudomligt försäkrad ordning börjat krackelera. För Benjamin talar den ur en "dödsmärkt värld", med Otto Fischers ord, där den metafysiska världsbilden ställts i fråga.⁴⁵³ Tanken är alltså att allegorins mekaniska karaktär bär en kritisk tidserfarenhet inom sig, en som romantikerna inte såg när de läste allegorierna som dålig konst.⁴⁵⁴ Benjamins poäng är mer historisk än de Mans, men den tar ändå fasta på samma mekaniska och retoriskt arrangerade karaktär hos formspråket.

Forskare som Brian McHale, Maureen Quilligan och Craig Owens har från litteratur- och konstvetenskapligt håll uppmärksammat att det förnyade intresset för allegorin i teorin också speglas i många postmoderna verks användning av allegoriska tekniker.⁴⁵⁵ "We seem in the last quarter of the twentieth century to have reentered an allegorical age", skriver Quilligan.⁴⁵⁶ McHale tillägger att dessa specifikt postmoderna allegorier tycks kännetecknas av en särskilt hög grad av självreflexivitet. Läsaren bjuds in att tolka texten som bärande en enhetlig

⁴⁴⁹ Jfr Otto Fischer, "Vara och Betydelse: Semantologiska tankefigurer i Walter Benjamins allegoriteori" i *Allegori, estetik, politik: texter om litteratur*, red. Ulf Olsson & Per Anders Wiktorsson, B. Östlings bokförl. Symposion, Eslöv, 2003, s. 65 f.

⁴⁵⁰ Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality" i *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2:a uppl., Routledge, London, 1996.

⁴⁵¹ *Ibid.*, s. 207.

⁴⁵² Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, övers. John Osborne, Verso, London, 2003 [1963], s. 159–235.

⁴⁵³ Fischer, s. 68.

⁴⁵⁴ Jfr Benjamin, s. 178.

⁴⁵⁵ Jfr McHale, särskilt s. 140–147. Jfr också Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" i *October*, vol. 12, 1980, kopplingen till Benjamin görs på s. 79.

⁴⁵⁶ Maureen Quilligan, *The Language of Allegory: Defining the Genre*, Cornell University Press, Ithaca, 1979, s. 155.

allegorisk mening, bara för att sedan märka att den allegoriska förståelsen inte låter sig fullföljas. Effekten blir att "the two-level ontological hierarchy of metaphorical and literal begins to oscillate, to opalesce", skriver han.⁴⁵⁷ Dessa retoriska osäkringar av relationen mellan bokstav och bild tolkas av Quilligan och McHale i linje med de Mans förståelse: deras exempel visar hur allegorin härigenom retoriskt "foregrounds [...] the textuality of the text" och hur den tvingar "readers into a position of self-defining self-consciousness about the nature of our language's power to shape us into what we are".⁴⁵⁸

Därmed landar vi i den etablerade berättelsen om den postmoderna allegorin. Enligt denna berättelse sätter allegorins lekfullt instabila natur språkets och uttryckets problematik i fokus. Jag menar emellertid att det finns fler slutsatser att dra. Nedan närmar jag mig de postmoderna allegorierna från ett historisk-retoriskt perspektiv med fokus på de historiska förutsättningar som möjliggjort detta nya formspråk. Jag gör det utifrån två exempel på svenska postmoderna allegorier: Ann Jäderlunds *Som en gång varit äng* (1988) och Åsa Maria Krafts *Diktaten* (1999).

SOM EN GÅNG VARIT ÄNG (1988) SOM POSTMODERN ALLEGORI

Ann Jäderlunds andra bok *Som en gång varit äng* (1988) betraktas ofta som en höjdpunkt under det postmoderna svenska 80-talet. Det är en starkt visuell och gåtfull diktsamling som rör sig i en språklig gränzon mellan två bildvärldar: en beskrivning av en intim men hotfull mänsklig relation, å ena sidan, och ett naturlyriskt frambesvärjande av en bildskön, hemlighetsfull trädgård med prunkande blomster som glimrar i månskenet, å den andra. I dikterna suggererar Jäderlund fram allegoriska relationer mellan dessa två bildvärldar, där trädgårdens olika element figurativt pekar tillbaka på den mänskliga relationen, utan att sådana förbindelser låter sig entydigt följas.

Forskningen har behandlat dessa allegoriska tendenser på olika vis. Åsa Beckman och Ebba Witt-Brattström har båda läst boken som en variant på en klassisk allegori, en sorts fabel om en destruktiv relation som förklätts i trädgårdens bilder. Witt-Brattström talar om "en kvinnlig tolkning [...] av en erotisk upplevelse", och Beckman om "en kärlekshistoria mellan ett manligt du och ett kvinnligt jag".⁴⁵⁹ De ringar också implicit in den allegoriska strukturens två huvudsakliga domäner: den ena primär och den andra sekundär. Relationen mellan dessa – vi kan kalla dem a) *trädgården* respektive b) *kärleksmötet* –

⁴⁵⁷ McHale, s. 144.

⁴⁵⁸ Ibid., s. 146; Quilligan, s. 20.

⁴⁵⁹ Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker: Litteraturanalyser*, Norstedts, Stockholm, 1993, s. 186, och Åsa Beckman, *Jag själv ett hus av ljus: 10 kvinnliga poeter*, Bonnier, Stockholm, 2002, s. 74.

behandlas i enlighet med substitutionsmodellen, där trädgården förstås som en förmildrande omskrivning för den bokstavliga relationens våldsamma aspekter. Relationen uttrycks, kort sagt, med trädgårdens ord.

Tidningsrecensenterna av boken konstaterade också den allegoriska uppställningen. Men de var samtidigt mer försiktiga i sina beskrivningar av hur leden förhöll sig till varandra. *Som en gång varit äng* värjer sig från varje försök att läsas som "en allegorisk rebus", fastslog Horace Engdahl, som i stället menade att relationen mellan allegorins led var av ett dunklare slag: "Blomman och könet är inte varandra, snarare kan man säga att de känner varandra i dessa dikter".⁴⁶⁰ Björn Gunnarsson talade å sin sida om hur Jäderlund hela tiden inbjuder läsaren att se blomstertecknen som stabila representationer, åsyftande avkodbara referenter, men att man, om man "[kör] vidare enligt den vägvisaren", kommer att köra "huvudstupa in i väggen och förmörkas".⁴⁶¹ Svårigheten, menade Gunnarsson, har förmodligen att göra med Jäderlunds "eminenta förmåga att skriva allegorin och samtidigt skriva sig ut ur den".⁴⁶² När Sara Danius fick i uppdrag att recensera den efterföljande boken, *Snart går jag i sommaren ut* (1990), var hon inne på samma spår: "Bilderna kan inte översättas till ett förmodat sakled, som uppenbarar en eventuell betydelse. Jäderlund konstruerar sin lyriska natur så att dikten snabbt snuvas på varje allegorisk ansats".⁴⁶³

I den mer litteraturvetenskapliga kontexten har Anders Olsson följt den linjen. I stället för den klassiska fabelstrukturens bokstav/bild-distinktion tar Olsson i *Skillnadens konst* (2006) fasta på denna allegoriska instabilitet som ett retoriskt markerande av skillnaden mellan tecken och betecknat.⁴⁶⁴ Jäderlunds manieristiska återbruk och omarbetning av andras fraser, såväl som återkommande ordlekar i dikten om hur trädgården både är och leker att den är sig själv, blir exempel på hur texten tematiserar den förskjutning mellan uttryck och liv som diktandet självt – livsyttrandet – förgäves försöker hejda. Snarare än som en allegoriskt åskådliggjord kärlekshistoria mellan ett jag och ett du, läses dikten som en sorgtyngd upplevelse av figurationens katastrof i största allmänhet, en "misstro mot det 'naturliga talet'".⁴⁶⁵ Modellen är således en de mansk *allegory of reading*, där figurationens retoriska markerande av sin egen artificialitet tolkas som en metaallegori över dess oförmåga att på tropologisk väg företräda det skrivande jaget.⁴⁶⁶

⁴⁶⁰ Horace Engdahl, "Våga vidga den inre teatern" i *Dagens Nyheter*, 25/1, 1989.

⁴⁶¹ Björn Gunnarsson, "Kritiker drabbade av minnesförlust" i *Dagens Nyheter*, 30/1, 1989.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ Sara Danius, "I Jäderlunds trädgård är det bitterljuvt att vara" i *Dagens Nyheter*, 9/3, 1990.

⁴⁶⁴ Anders Olsson, *Skillnadens konst: Sex kapitel om det moderna fragmentet*, Bonnier, Stockholm, 2006, s. 368.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, s. 360.

⁴⁶⁶ Olsson skriver: "Det viktiga är att en entydig utsaga av existentiell eller sakral natur är en omöjlighet, och måste då ta omvägen över den estetiska bilden. Det är bara via artefakten som något

Oavsett om man skriver under på den tolkning som Olsson landar i eller inte, finns tydliga poänger med den försiktiga ansatsen, såväl som den initiala observationen att något förefaller dubiöst i relationen mellan bokstav och bild.⁴⁶⁷ När man läser *Som en gång varit äng* är det nämligen aldrig riktigt uppenbart på vilken referensnivå man befinner sig. I vad man läser som bokstavliga beskrivningar av trädgården finns termer som retoriskt signalerar att de är omskrivningar för en annan nivå, kärleksmötet. Men samtidigt finns en motsatt rörelse, där en till synes bokstavligt beskriven mellanmänsklig kärleksrelation verkar syfta bildligt tillbaka till trädgård. Det talas ömsom om ängar, sjöar, blommor och blad, om vallmo och anemoner, ståndare och pistiller, druvor och frukter, ömsom om en konkret situation involverande ett jag och ett du i en stad, med möten och fysiska interaktioner. Men det är hela tiden som om de båda domänerna syns genom varandra, pekar mot varandra, läcker in i varandra.

Mer precist uttryckt: i ena stunden framstår det ena ledet som bildled för det andra, i nästa stund framstår det andra ledet som bildled för det första. Den effekten är inte slumpmässig, utan kommer av själva beskaffenheten hos de båda språksammanhang Jäderlund valt att skildra i varandras termer. Att beskriva en mänsklig kärleksakt i termer av just växtpollinering är komplicerat, eftersom växtpollineringens egen diskurs – trädgårdens ord – redan är bemängd av mänskliga kärleksmetaforer. Botanikens bokstavliga diskurs myllrar av samlags-, bröllops- och könsstereotypiserande beskrivningar, ett arv från romantikerna som såg ett symboliskt släktskap mellan växters och människors sexualitet. På det viset öppnar hela utgångspunkten för en allegorisk kortslutningseffekt mellan domänerna.

I *Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science* (1993) spårar Londa Schiebinger hur dessa metaforer gjorde entré i vetenskapen under 1700-talet. Från att tidigare ha setts som lierad med medicinen, där växter kategoriserades utefter sin användning i medicinska syften, blev botaniken med Carl von Linné i spetsen en egen vetenskapsdisciplin.⁴⁶⁸ För den var tanken om blommornas sexualitet och befruktningsorgan en central princip, i kölvattnet av upptäckterna av växternas sexuella reproduktion mot slutet av 1600-talet.⁴⁶⁹ Linné talade om blommors vigsel med varandra, ståndare och pistiller som hustrur och fästmän,

kan utsägas, men därigenom förnekas utsagan och förvandlas till sken. [...] Detta framkallar sorg, och det är den elegiska tonen som framstår som den egentliga innebörden i denna och de flesta av Jäderlunds böcker. Man kan inte förstå, endast lyssna sig fram till den frånvarande meningen”, *ibid.*, s. 378.

⁴⁶⁷ Mitt fokus här ligger i första hand på den postmoderna allegorins historicitet, inte på tolkning av de författarskap jag anför som exempel.

⁴⁶⁸ Londa Schiebinger, *Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science*, Beacon, Boston, 1993, s. 13.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, s. 18.

om ängarna som brudsängar, parfymerade av angenäma dofter och så vidare.⁴⁷⁰ Den typen av metaforer satte djupa spår i Linnés klassificeringar. Han kallade exempelvis växternas reproduktiva organ för *andria* respektive *gynia*, från grekiskans ord för man (aner) och kvinna (gyne), och kategoriserade växter i klasser och ordningar på basis av antalet *andria* och *gynia*.⁴⁷¹

Denna inneboende metaforicitet är central för *Som en gång varit äng*. Genom små skarvningar av de metaforiska termernas vanliga utseende skapar Jäderlund fraser där signalerna börjar peka åt flera håll samtidigt. Det är som om orden laddats med bokstav och bild på en och samma gång. I en för samlingen typisk dikt kan det exempelvis låta som följer:

Löjtnantens hjärta

Riddarens sporre

Lupinens pung

(Trädgård)⁴⁷²

Löjtnantshjärta och riddarsporre är alltså två växter, som fått sina namn inom ramen för den romantiska namngivningstraditionen. Genom särkrivningen och genitivformen börjar raderna här klinga bokstavligt, samtidigt har de kvar något av den bildliga signaleringen. Det skapar en kortslutning i läsningen, som aktiverar de bokstavliga och bildliga språksammanhangen samtidigt. Denna kortslutningsteknik är mycket vanlig i boken. När Jäderlund skriver om en säng i en dikt, till exempel, ("kom med buketten Förgäves / denna ros här låg vid min säng") kompliceras upplevelsen av det ordet av att formuleringarna i diktens tidigare rader fått en att tänka på blomstersängar.⁴⁷³ De konkreta lakanen i en annan dikt ("Redan vaknar vi / mellan kalla lakan") dubbel exponeras på samma sätt av de lakan som i konventionella metaforer läggs över blomstersängarna.⁴⁷⁴ Den mänskliga kammaren som beskrivs i en dikt ("jag är i kammaren / och solljuset faller över oss") kompliceras av närheten till metaforen om kammaren

⁴⁷⁰ Carl von Linné, *Förspel till växternas bröllop: Faksimil med svensk transkription och engelsk översättning av Præcludia sponsaliorum plantarum 1729*, Uppsala universitetsbibliotek, Uppsala, 2007, s. 18 ff.

⁴⁷¹ Ibid., s. 22. Schiebinger menar att Linné genom att projicera den mänskliga synen på sex på växtlivet bortsåg från viktiga aspekter av blommors reproduktion – t.ex. det faktumet att merparten av växterna har *både* ståndare och pistiller, och att det vanliga därför, enligt metaforiken, skulle vara att växterna är vad Linné kallade "hermafroditer".

⁴⁷² Ann Jäderlund, *Dikter 1984–2000*, MånPocket, Stockholm, 2002, s. 109.

⁴⁷³ Ibid., s. 130.

⁴⁷⁴ Ibid., s. 121.

inuti blomman.⁴⁷⁵ Liknande retoriska underströmmar finns i en dikt där stifthylsor av metall (jämför stiften i blomman) ”plockas” som blommor (”Du ville plocka mig dessa / Stifthylsor vi behöver”), såväl som med olika typer av förväxlingslekar med närliggande ord: pupill och pistill, till exempel (”hans pupiller vidgar sig” och i två dikter senare ”pistillerna drar sig samman”).⁴⁷⁶ Och i den avdelning, kallad ”Rike”, som uteslöts ur originalupplagan men som inkluderades i samlingsutgåvan *Dikter 1984-2000* finns dikter som – i enlighet med exempelvis Gustaf Frödings ”Kung liljekonvalj” – på ytan låter en hovmiljö agera allegoriskt bildled för en poetisk framställning av växtriket, men vars romantiska symbolik här saboteras.⁴⁷⁷ I stället för den ”silverhjälm” som ”Kung liljekonvalj” får bära i Frödings dikt, får Jäderlunds drottning bära en ”sidensko”.⁴⁷⁸ Hon ger den således bildliga attribut i enlighet med Frödings schema (hovmiljön som bildled) samtidigt som bilden inte kan fungera harmoniskt på samma vis som i den klassiskt-allegoriska vokabulären (växters rötter brukar vanligtvis inte beskrivas i termer av ben och fötter).

I boken arbetar Jäderlund medvetet med att hålla läsaren i det instabila mellanläget. Hovrelaterade ord som ”krona” och ”spira” pendlar avsiktligt mellan bokstavliga och bildliga syftningar. ”Riket” verkar avse konungens och växternas rike på en och samma gång. ”Konungen har en spira”, konstaterar dikten på ett ställe.⁴⁷⁹ Är det en konkret kung med en spira eller den av Atterbom besjungna snyltrotsväxtarten ”Kung Karls spira”?⁴⁸⁰

Denna typ av lek med att kortsluta nedärvda symboliska termer finns inte beskriven i den klassiska retoriken. Hos Heinrich Lausberg skulle uppställningar som dessa sorteras under beteckningen ”ofullständig allegori” i vilken ”[a] part of the expression is lexically on the level of the serious idea”.⁴⁸¹ I det perspektiv Lausberg skriver utifrån är den ofullständiga allegorin egentligen inte ett stilgrepp i egen rätt, utan snarare en form av stilbrott.⁴⁸² Det är ett orent, konstlöst förmedlande av idén, där författaren inte lyckas hålla isär bokstav och bild. I den postmoderna allegorins fall är dock läget ett annat. Ofullständigheten har inte med någon retorisk oförmåga att göra. Snarare framstår ledens kortslutning som det retoriska arbetets själva mål. Dikterna söker genomgående placera läsaren mitt i ett slags allegoriskt spänningsfält, där ord som kammare,

⁴⁷⁵ Ibid., s. 139.

⁴⁷⁶ Ibid., s. 120 samt 146 ff.

⁴⁷⁷ Gustaf Fröding, *Stänk och flikar: Dikter (tredje samlings)*, Bonnier, Stockholm, 1896.

⁴⁷⁸ Jäderlund, s. 177.

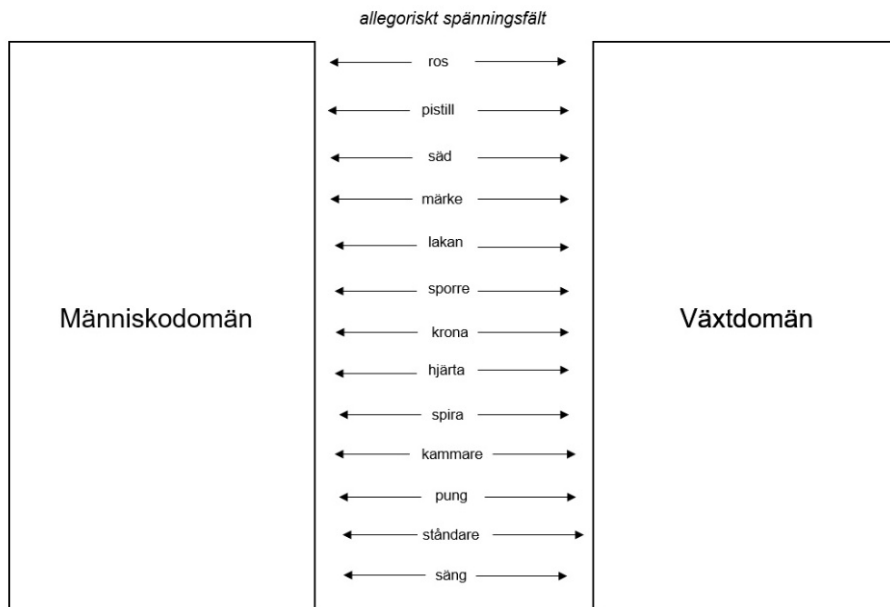
⁴⁷⁹ Ibid., s. 166.

⁴⁸⁰ Per Daniel Amadeus Atterbom, *Samlade dikter*, första bandet, Leffler & Sebell, Uppsala, 1837, s. 41 f.

⁴⁸¹ Den latinska beteckningen är ”permixta apertis allegoria”. Lausberg, §897.

⁴⁸² Denna postmoderna uppvärdering av den ofullständiga allegorin liknar på det viset modernismens uppvärdering av katakresen. Båda förkastas av de klassiska retorikerna, men får här en renässans på basis av sin psykotropiska potential.

spira, säd och säng kommit att signalera människor- och växtdomän samtidigt. Detta spänningsfält kan illustreras som följer:



FIGUR 1. ALLEGORISKT SPÄNNINGSFÄLT I SOM EN GÅNG VARIT ÄNG

Känslan i läsningen av boken är att var och varannan fras i den klingar dubbelt på detta sätt, av såväl kärleksmöte som trädgård. Att dikten söker sig mot detta elektriska spänningsfält markerar på ett definitivt sätt avståndet till den klassiska allegorin. Syftet är ett helt annat. Det handlar, i den postmoderna formens fall, inte om att använda en bild för att åskådliggöra och precisera aspekter av ett ämne som dikten utvecklar, utan snarare om att via ett sabotage av den klassiska allegorins redan kända mönster skapa språkmagisk intensitet hos orden och ladda texten med sinnesrörande kraft. På det viset befinner vi oss egentligen betydligt närmare den språkmagiska modernistiska estetiken än den klassiska litteraturens – närmare Erik Lindegrens surrealistiska bildflöden än Aisopos fabler – även om allegorins form här på ytan ser ut att anknyta till den klassiska tropens struktur. Jämfört med Lindegren arbetar Jäderlunds psykotropi samtidigt med mer subtil gestik, med små skarvningar av bekanta uttrycksätt snarare än tunga bildflöden. Hon tycks närmast kusligt medveten om vilken sinnlig effekt en liten variation av de stående uttrycken kommer att få.

Denna intensitetsodlande retorik märks också på andra sätt i Jäderlunds bok. Exempelvis i ett återkommande bruk av reservationsutsagor, som tvingar läsaren

att ständigt byta fot i läsningen. En affirmativ utsaga i en fras kontrasteras mot en inverterad negativ utsaga i nästa fras. Subjekt och objekt byter från ingenstans plats. Med dikten "Det lyser på gränsen" som exempel:

Du står på en scen

Ett rum som är vitt

Med lysande kanter

Nej,

Det är jag som är gränsen

Hyacinten hos flickan

Och som vaggas av Gud en gosse

Det är jag som är Flickan Gud en Gosse

Och som vaggar i min oroliga hamn⁴⁸³

Dikten ställer först fram en scen, bara för att sedan dra tillbaka den. *Se detta framför dig*, signalerar dikten, bara för att sedan ändra sig: *nej se det inte alls framför dig*.⁴⁸⁴ *Nu är det så här*, antyder den, *fast nej nu är det så här i stället*. Som läsare försätts man i ett slags osäkert tillstånd, hyperuppmärksam på diktens vändningar fram och tillbaka.⁴⁸⁵ Man ser en flicka vaggas av Gud i ena stunden, men sedan har Gud blivit en gosse som vaggas i flickans famn. Fast det står inte famn, det står hamn, som ju förstås rimmar på famn och fungerar liknande som metafor (man kan vaggas i en famn, båtarna kan "vagga" i en hamn). Referensnivåerna skiftar. Ett exempel till:

Det är en måne men den heter vax

Det är en trädgård men den heter måne

Det är de starka strålarna

⁴⁸³ Jäderlund, s. 94.

⁴⁸⁴ Jfr McHales beskrivningar av hur postmoderna verk etablerar och saboterar fiktiva världar i en och samma rörelse, s. 145 f.

⁴⁸⁵ Quilligan beskriver effekten av liknande tekniker som en känsla av plötslig "svindel" ("vertigo"), s. 68.

Boken är full av den här typen av omtagningar och reservationer: nej, men, fast, eller. Först verkar månen på något sätt hänga över trädgården, strålarna lyser. Men sedan byter saker och ting plats: könet lyser som en måne. Det är heller inte klart exakt vad ”det” i sistaraden avser, ”men då är *det* mitt kön”.

Det intressanta här är inte vad vaxmånen, trädgården, strålarna och könet vill säga, och heller inte – menar jag – de eventuella insikter rörande figurationens och språkets problem i största allmänhet som postmoderna teoretiker menat att dylika instabila uppställningar ger upphov till hos läsarna.⁴⁸⁷ Mer intressant är att peka på hur historiskt villkorad denna triggnande postmoderna retorik är. Likheter med den klassiska retoriken är i hög grad skenbara. I grunden handlar det om en språkmagisk teknik, mer i linje med modernisterna, som siktar in sig på att uppväcka förnimmelser via diktens auraord. Dessa auraord (stående uttryck, bekanta diskurser) har dock, i det här fallet, manipulerats på ett sätt som gjort dem ännu mer betydelsefulla. När orden signalerar bokstav och bild samtidigt är det som om de fått en *fördubblad aura*: bokstavlig trädgård och bokstavlig kärlek i ett. Retoriskt sett tycks den sinnesrörande tekniken här därför än mer sofistikerad än den språkmagi Erik Lindegren mönstrade på 1940-talet. Denna mycket noggrant iaktagna ”lek” med läsarens sinnliga nu – som via språkets allra minsta gester leder tanke och känsla fram och tillbaka, suggererar fram och saboterar bildliga syftningar samtidigt – förutsätter en retorisk kontroll över läsarens sinnliga upplevelse som de modernistiska generationerna saknade. Den gäckande, retfulla och distinkt postmoderna stämning som vilar över *Som en gång varit äng* kommer av Jäderlunds aktiva bruk av den kontrollen, menar jag. Det är som om orden spelar med mina sinnen, den leder mig fram och tillbaka. Jäderlund vet att det räcker med en mycket marginell justering av den symboliska metaforiken (riddarsporre → riddarens sporre, t.ex.) för att den allegoriska spänningen ska bli verksam och den fördubblade auran ska skapas i min upplevelse. Hon vet att kopplingen mellan blommorna och kärleken redan är känd. Hon vet med vilken associativ lätthet en oskyldig formulering som ”där nere” kommer eka av en gest mot ett kön, eller hur en apart beskrivning av en ståndare ofrånkomligen kommer att bjuda in ordet ”stånd” i bilden.⁴⁸⁸ Hon vet det, eftersom denna receptivitet för språkets retorik i den postmoderna kontexten blivit mycket mer generisk. Diktens gemenskap delar dessa föreställningar mellan sig, och därmed också dessa ömma punkter för språklig retorik, med en

⁴⁸⁶ Jäderlund, s. 105.

⁴⁸⁷ Jfr Quilligan som argumenterar för att ”the final focus of any allegory is its reader, and that the real ‘action’ of any allegory is the reader’s learning to read the text properly”, s. 24.

⁴⁸⁸ I den här passagen, t.ex., som på ytan bara handlar om trädgården: ”Månen strålar / Den är stor över ängen / När strålarna är stora / den är stor över ängen / Där nere”. Jäderlund, s. 101.

aldrig tidigare skådad nivå av konvergens. Gemenskapen har blivit lätttrölig på samma sätt, läsare reagerar likadant på skarvningen av de stående uttrycken. Denna hyperreceptiva, homogeniserade gemenskap bär dikten inom sig, menar jag, i själva sitt sätt att vara skriven. *Det* är den dolda historiska kunskap som den postmoderna allegorin förmedlar. Det är en kunskap som man inte ser om man inte historiserar tekniken som sådan och betänker vilka historiska förutsättningar som villkorar den.

Innan jag går in mer på djupet i fråga om relationen mellan denna generiska lätttrördhet och de främmande fantasierna, vill jag titta på ytterligare ett exempel på samma tendens: Åsa Maria Krafts *Diktaten* (1999).

DIKTATEN (1999) SOM POSTMODERN ALLEGORI

Diktaten av Åsa Maria Kraft handlar om den Öresundsbro som under bokens tillkomst fortfarande var under uppbyggnad. Att bron utgör tema för boken signaleras på flera nivåer, via såväl bokens omslag (ett fotografi av en bro), som dess språk och övergripande struktur. Boken kan rent bokstavligt läsas från två håll. Läst från ena hållet heter boken "Kärleksdiktatet" (1995), och från den andra "Brodiktatet" (1998). De möts ungefär i mitten, precis som det faktiska byggandet av Öresundsbron började i varsin ände av sundet för att mötas ute i vattnet. Upplägget speglar därmed sättet på vilket de två huvudsakliga domänerna i denna postmoderna allegori sträcker sig mot och "möter" varandra i en sorts instabil mitt.

Vilka är då dessa två domäner? Vi kan kalla dem *kärleksdomän* och *brodomän*. Deras relation liknar på många sätt den vi såg Jäderlund etablera mellan kärlek och trädgård. Brodomänen handlar inte bara om ett språk relaterat till brobyggande i största allmänhet, utan mer specifikt om en Öresunds-diskurs som var mycket framträdande i massmedierna under tiden då *Diktaten* skrevs. Det rör sig om en diskurs centrerad kring brobyggandets rent tekniska dimensioner (pyloner, brovalv, fästen, armeringsjärn, hållfasthetsberäkningar osv.) men kanske ännu mer de upphaussade framtidsvisioner som följde med den förestående hopkopplingen av de två grannländerna (ett metafortungt språk fullt av optimistiska utfästelser om den nya transnationella metropolens framtid). Den kärleksdomän som ställs mot det publika infrastrukturprojektets språk härrör snarare ur en mer intim språkvärld relaterad till relationer, kärlek och familjeliv, med hemmakvällar framför teven, förbindelsen mellan två människor, fortplantning och sex.

Precis som Jäderlund arbetar Kraft retoriskt med medvetna skarvningar av den inherent metaforiciteten hos dessa olika domäner, så att oväntade lik- och närhetsrelationer plötsligt blixtrar fram mellan dem. Allegorin är alltså avsiktligt ofullständig även här, och den leker på samma sätt med att låta domänerna läcka

in i varandra. Läsaren försätts i ett osäkert tillstånd där ett ”brovalv” plötsligt byts ut mot ett ”fotvalv”, där armeringsjärnet inuti konstruktionen plötsligt liknar en ryggrad, där nedsänkningen av brofästet i landmassorna börjar låta som någon form av samlagsmetafor. En serie signalord från brobyggandet uppväcker på det viset ett förnimmelsefält (hårt-metalliskt-omänskligt-offentligt), som här blandas med det förnimmelsefält (intimt-mjukt-organiskt-mänskligt) som den intima sfärens signalord uppväcker. Även i detta fall navigerar dikten mot de psykotropiska kortslutningseffekter som kommer av domänernas sammanblandning.

Precis som i mitt tidigare exempel finns viktiga förutsättningar för denna teknik. Den offentliga diskurs som omgärdade byggandet av broförbindelsen över sundet (mellan år 1995 och 2000) var nämligen kraftigt metaforisk. Den diskursen har de senaste decennierna blivit föremål för ett flertal ingående analyser från etnologiskt, kulturgeografiskt och sociologiskt håll.⁴⁸⁹ Per Olof Berg och Orvar Löfgren har till och med gett den ett namn: ”Ørespeak”, tänkt att fånga in hela den palett av optimistiskt-retoriska verktyg som medier, politiker och näringsliv använde för att ge en eftersträvad bild av den framtida transnationella regionen.⁴⁹⁰ Medievetaren Jesper Falkheimer ger i sin avhandling på ämnet en illustrativ bild av hela den institutionella apparatur som arbetade för att elda på optimismen:

PR-strategier formulerades och symboler producerades. En marknadsföringsorganisation, Öresund Identity Network (sedermera Öresund Network), skapades av olika offentliga aktörer. Varumärkesprogrammet Birth of a Region beställdes av en brittisk reklambyrå och materialiserades i fyrfärgstryck. En våg av nyhetsbrev, reklambroschyrer, PR-bilagor, webbplatser, konferenser och seminarier pumpades ut från olika Öresundsaktörer. Medieföretagen etablerade Öresundsbilagor, nya vinjetter, webbplatser på Internet och dansk-svenska annonspaket. Dagstidningarna Berlingske Tidende och Sydsvenska dagbladet satsade på en gemensam unik transnationell bilaga, Öresundsnytt. Inom etermedierna inledde Sveriges Televisions regionala nyhetsprogram Sydnytt ett samarbete med danska TV2/Lorry. På radiosidan etablerades ett Öresundsprogram, Öresund Direkt, i samarbete mellan svensk och dansk public service.⁴⁹¹

Tillsammans verkade man för att ”gestalta en region” och skapa en föreställd gemenskap som inte tycktes vilja uppstå av sig själv, konstaterar Falkheimer, en gemenskap präglad av framtidstro, samhörighet och optimism. Bron skulle inte bara göra det lättare att färdas över sundet, den skulle skapa ett dynamiskt gränslandskap, en ny transnationell metropol präglad av mobilitet och urban

⁴⁸⁹ Se exempelvis Richard Ek, *Öresundsregion – bli till! De geografiska visionernas diskursiva rytm*, Institutionen för kulturgeografi och ekonomisk geografi, Lunds universitet, diss. Lunds univ., Lund, 2003, Christian Fernández, ”Regionalisering och regionalism – Idé, ideologi och politisk verklighet” i *Statsvetenskaplig tidskrift*, vol. 103, nr 4, 2000.

⁴⁹⁰ Per Olof Berg och Orvar Löfgren, ”Studying the Birth of a Transnational Region” i *Invoking a Transnational Metropolis – the Making of the Öresund Region*, red. Orvar Löfgren, Per Olof Berg & Anders Linde-Laursen, Studentlitteratur, Lund, 2000, s. 12.

⁴⁹¹ Jesper Falkheimer, *Att gestalta en region – källornas strategier och mediernas föreställningar om Öresund*, Makadam i samarbete med Centrum för Danmarksstudier vid Lunds univ., diss. Lunds univ., Göteborg, 2004, s. 11 f.

energi, där arbetskraft, idéer, investeringar, turister och varor kunde flöda fritt över sundet. Det skulle bli en ”kreativ smältdegel”, enligt en typisk ledare i Dagens Industri där man förutspådde en produktiv ”korsbefruktning” mellan olika ”företagskulturer och arbetssätt”.⁴⁹²

Precis som i den linnéanska floran finns det alltså en vag sexuell metaforik verksam i denna brodiskurs – ovan nämnda ”korsbefruktningen” mellan regionerna är ett exempel – redan innan Kraft tar sig an den allegoriska uppställningen Öresundsbro-kärlek. Denna förutsättning öppnar för samma typ av kortslutningar som vi såg hos Jäderlund. Genom skarvningar av stående uttryck och ett något apart bruk av vanemässigt bildspråk försätts man i ett tillstånd där bokstav och bild signaleras genom samma ord. Här är två dikter från första delen:

Geografisk historia: Är jag jag?

Betong brev på styltor
en hund som känner en hund
känner på en hud päls, nosväta
borrar du in världen i mig?
ska jag komma utanför om världen
kommer i mig?
en bro över mörka märkt handled
att du ska föra mig utanför citat
jag behöver en farkost en sådan gul
Citroen, och luktens asfalt⁴⁹³

Kan man springa maraton över Öresund?

ny asfalt vita däcksidor
citrongul kaross nej –

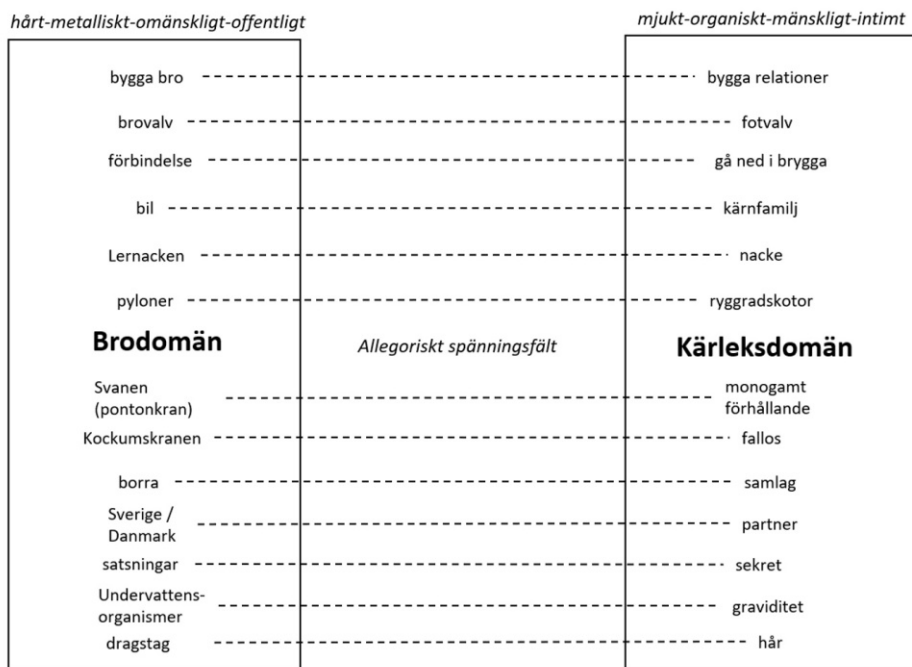
⁴⁹² ”Ledare” i *Dagens Industri*, 10/6, 2000.

⁴⁹³ Åsa Maria Kraft, *Diktaten*, Bonnier, Stockholm, 1999, s. 9.

detta är ingen amerikansk bildväg så rörande rörlig
detta är vägen till Broutställningen
vi kör förbi den impotentia Kock-
umsKranen närmar oss fästet
fästet för nya djärva satsningar ja VITT
det sprutar VITT och VITT och VITT ur dig
på min mage flyter nya djärva satsningar och
jag snyftar till lukten av tung industri det går
DET går, som det GÅR för mig⁴⁹⁴

”Borrandet” i brofundamentet uppträder som en bild för ett annat slags ”borrande”, den ena världen ”kommer” in i den andra, Malmös gamla industriikon Kockumskranen (som delvis användes för att sätta samman delar av broelementen) erinrar plötsligt om en impotent lem. ”Kock” blir en vink till engelskans ”cock”. De regionala satsningarna (brodomän) förstås i termer av en annan typ av sats (samlagsdomän), ”vita däcksidor” (brodomän) och en annan sorts ”vitt” (samlagsdomän), den extatiska entusiasmen inför brobygget (versalerna) en annan form av extas. Precis som hos Jäderlund upprättas ett allegoriskt spänningsfält mellan domänerna, där lik- och närhetsrelationer blixtrar fram i en serie inbördes åtskilda realiseringar. Utfyllt med lite fler exempel kunde det illustreras som följer:

⁴⁹⁴ Ibid., s. 20.



FIGUR 2. ALLEGORISKT SPÄNNINGSFÄLT I DIKTATEN

Även *Diktaten* etablerar på detta vis en avsiktligt ofullständig allegori, där bokstavliga och bildliga syftningar hålls vid liv parallellt. Spänningsfältet kopplas samman, ibland via metaforer (ett ting från den ena domänen *liknar* ett ting i den andra, som dragstag = hår), ibland metonymier (ett ting från den ena domänen uppvisar en oväntad kontextuell närhet till en term i den andra, som bilen = kärnfamilj) och ibland via homonymier (ett ting från den ena domänen har samma namn som ett ting i den andra, bronns "nacke", exempelvis). Syftet med allegorin är inte heller här att skildra ett ämne i ett annat språksammanhangs termer, utan att medvetet låta distinktionen mellan leden kollapsa för att ladda texten med sinnesrörande kraft.

Kortslutningseffekterna blir om något ännu mer bryska i Krafts fall. Blomstren och kärleken är båda organiska fenomen, de har något slags foglighet och mjukhet gemensamt. Så är det inte med brobyggandet och sexet, som betingar närapå motsatta affektiva kluster. Brobyggandet är *hårt, metalliskt, omänskligt, offentligt*, medan kärleks- och relationsbyggandet är *mjukt, organiskt, mänskligt, intimt*. På det viset präglas Krafts bok mindre av den där retfulla, osäkra och lite svävande känslan som kännetecknade *Som en gång varit äng*. Den har en mer rättfram retorik som bygger på överrumpling och chock. Läsaren tvingas frammana en brysk blandning av känslolägen, olika sätt att vara och känna med sin kropp.

Krafts dikter har rönt mindre akademisk uppmärksamhet än Jäderlunds. Men man kan tänka sig hur möjliga läsningar av denna postmoderna allegori kunde se ut. Antingen en de mask variant, där allegorins retoriska accentuering av sin egen ofullständighet skulle förstås som en implicit reflektion kring figurationens problem i största allmänhet, eller en mer i linje med Ann-Helén Anderssons läsning av Kristina Lugn i föregående kapitel, där leken med de stående uttrycken i brodiskursen skulle ses som ett led i ett kritiskt projekt som dekonstruerar det perversa draget i det kommersiella kapitalistiska språket och synliggör den dolda våldsamheten i kärleksspråket. Allegorins instabila mitt skulle då försätta oss i ett kritiskt-subversivt tillstånd med politisk potential att störa den normativa segmenteringen av varseblivningen.

Jag är alltså mer intresserad av de historiska förutsättningar som villkorar effekten av retorisk chockverkan hos den kollapsande allegorin. Till dessa förutsättningar hör den postmodernt homogena lättroddhet som vi såg hos Jäderlund. För att diktens förblandningslekar mellan bro och kärlek ska fungera fordras en läsare med samma hyperreceptivitet för små språkliga avvikelser, en som med associativ lätthet får flera känslolägen att flamma upp samtidigt bara på basis av små skarvningar av kända uttryck som ”provbörning” och ”Lernacken” (platsen för brofästet på Malmösidan), eller en ambivalent användning av ord som ”säd” och ”satsning”. Men Krafts bok talar också tydligare till en annan aspekt av denna gemenskaps historicitet: dess ovanligt höga grad av existentiell kompartmentalisering. För att chocken ska uppstå krävs att de erfarenhetssammanhang som dikten tvingar samman till ett är fenomenologiskt distinkta från varandra, som skilda delvärldar i en och samma levda värld. Då tanken om en sådan fragmenterad, ”reifierad” inre verklighet liknar marxismens beskrivningar av den moderna kapitalismens förtingligande effekter på livsvärlden och sinnesupplevelsen, ska jag avslutningsvis ge en kort redogörelse för den, i syfte att skänka ytterligare kontext till den postmoderna allegorins förutsättningar.

FÖRTINGLIGADE FÖRNIMMELSEREPERTOARER

Tanken om den moderna kapitalismens ”förtingligande” effekter på det organiska livet är central i György Lukács romantiskt anstrukna marxism från tidigt 1900-tal. Lukács utvecklar den i sina diskussioner av Marx varufetischism i *Historia och klassmedvetande* (1923), där grundfrågan är hur den sociala kategorin värde under kapitalismen börjat framträda som någonting objektivt och inherent hos de varor som systemet inlemmar i sina flöden. ”Reifikation” (en synonym till förtingligande) avser den process när ett i grunden socialt betingat framträdelsesätt stelnar till ett förment fast attribut hos tinget. Detta har inträffat i den industriella moderniteten, menar Lukács, där människans naturliga följsamhet i mötet med världen alltmer har mekaniserats till maskinens

automatiska, tanklösa funktionssätt. Själva vår *relation* till varan – och föremålets relation till andra föremål – får en sorts administrerad karaktär, och därmed en ”spöklik föremålslighet”, skriver Lukács.⁴⁹⁵

Drivkraften bakom den förändringen är kapitalismens varuform, vars inflytande med tiden kommit att sträcka sig bortom människors relation till konsumtionsobjekt. Med utgångspunkt i Max Webers idéer om tilltagande rationalisering i moderniteten tänker Lukács sig att varuformens princip spridit sig till *alla* relationer i det kapitalistiska samhället. Det påverkar vår relation till varandra, till de yttre landskap som omger oss, till tiden som går, och så vidare. Det är som om medvetandet överallt ifrån ansatts av denna förstenande princip. Varuformen har, skriver Lukács, blivit en universell strukturell princip som ”påverkar alla livsyttningar”.⁴⁹⁶ Som sådan innebär den också en fragmentering av verkligheten, en söndring av en naturlig helhet in i olika typer av mekaniserade situationer. Den moderna världen uppdagar sig, resonerar Lukács, som en isäradministrerad uppsättning delvärldar gentemot vilka jag intar atomiserade roller som passar dessa världar.⁴⁹⁷ Detta speglar sig också i den enskilda människans jag, som inte längre framstår som ett organiskt helgjutet medvetande, utan ett fragmenterat subjekt, bestående av redan på förhand kalibrerade, närmast algoritmiska, varamodaliteter inför disparata och redan definierade upplevelsesegment. Det är som om själva tingen sågs *åt* mig, *för* mig, inte *av* mig. Mekaniseringen har på så vis tagit sig långt in i den moderna människans inre, reifikationen har på djupet drabbat hennes själva ställdhet inför världen. ”Människans hela medvetande präglas av [varuformens] struktur”, skriver Lukács.⁴⁹⁸ ”Hennes egenskaper och hennes förmåga uppgår inte längre i personlighetens organiska enhet, utan framstår som ’ting’, vilka människan ’äger’ och ’externaliserar’ på samma sätt som objekten i omvärlden”⁴⁹⁹

Jag har tidigare i avhandlingen laborerat med tanken att uppkopplingen mot den massmediala infrastrukturen kunde sägas leda till en subjektivering av det inre livet enligt två huvudlinjer: en starkare kodning, samt en tilltagande samhällelig homogenisering, av fantasin. Den tanken ligger också i linje med den historiska skiss som Lukács gör. Men här kan vi också urskilja tendenser till ytterligare en sådan rörelse: att förtingligandets processer också för med sig en tilltagande

⁴⁹⁵ György Lukács, *Historia och klassmedvetande: Studier i marxistisk dialektik*, övers. Tomas Gerholm, Cavefors, Staffanstorps, 1968 [1923], s. 140.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, s. 141.

⁴⁹⁷ Jfr Lukács-forskaren Richard Westerman, som talar om de mentala följderna av isäradministreringen av livsvärlden på följande sätt: ”It is this that Lukács means in describing ‘the reification of consciousness’: the internal structure of the individual’s experience as a whole mirrors the external fragmentation of the world of objects. Consciousness as a whole is divided up into discrete experiences— that is, complexes of objects, events, and actions gathered into singular units by the same overall structures of consciousness that govern the disclosure of objects”, *Phenomenology of Capitalism: Reification Revalued*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, Hampshire, 2019, s. 206 f.

⁴⁹⁸ Lukács, s. 161.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

segmentering av det inre livet, en tydligare uppdelning av livsvärlden i olika mekaniserade ”delvärldar”.

Man kan förstås invända att Lukács här argumenterar tillspetsat i kontrast mot en förkapitalistisk varseblivning som i strikt mening aldrig har funnits – en där världen skulle framträda mer organiskt och förutsättningslöst, snarare än fragmenterat och förtingligat. Ändå kan man ta den postmoderna allegorin som indicium på att en rörelse mot en sådan segmentering faktiskt ägt rum. För när man betraktar den nya form av allegori som både Jäderlund och Kraft använder, särskilt Krafts variant som i högre grad bygger på en sorts chockens retorik, blir det tydligt att dess centrala verknytningsmedel – kortslutningseffekten mellan domänerna – förutsätter en situation där dessa domäner över huvud taget är *kortslutningsbara*. Den upprättade spänningen mellan dem villkoras alltså av en läsare för vilken de markerar bekanta, men *inkommensurabla*, segment av den sinnliga upplevelsen. Med andra ord måste diktens språkliga spänning mellan register motsvaras av en *sensorisk spänning* i de kännande kroppar som diktens retorik adresserar. Denna sensoriska spänning är inte individuell, utan en aspekt av den generiska receptivitet som dikterna talar till. Den fordrar en publik som delar samma inre arkitektur: samma känsla för den intima sfärens, den bildsköna trädgårdens och det publika brobyggandets divergerande stämningsslägen – en publik som vet exakt vad de ”världarna” är och hur man förväntas känna inför dem. För ett subjekt med den varseblivning Lukács hypotetiskt tillskriver det förkapitalistiska samhället hade en sådan uppställning inte varit möjlig.

Är sådana historiska slutsatser överilade? I vilken mån kan Lukács organiska, förkapitalistiska varseblivning över huvud taget accepteras som ett alternativ till den moderna världens reifierade upplevelse? Tillvaron har givetvis alltid varit segmenterad i någon mån. Erfarenhetens olika segment har alltid haft sina typiska kännetecken. Metaforer och allegorier – vars ”dekorativa effekt”, som Quintilianus kallade det, ytterst vilar på ett avstånd mellan språksammanhangen, och därmed någon form av existentiell kompartmentalisering – har funnits så länge vi känner till. Poängen är inte den, utan att den omständighet som Jäderlunds och Krafts allegoriska tekniker talar från framstår som extrem. Både i fråga om graden av kontroll över läsarens omedelbara förnimmelse som poeterna kan utöva via skarvningen av de bekanta diskursernas stående uttryck, och de starka psykotropiska effekter som uppstår när de existentiella sammanhangen blandas in i varandra.

*

I stället för att tolka dessa postmoderna allegorier har jag i kapitlet försökt historisera formspråket som sådant. Jag har pekat på att uppkomsten i poesins historia av dessa allegorier, som leker med att placera läsaren i ett intensivt mellanläge mellan bokstav och bild, inte bara är en fråga om poetisk form. Denna

”lek” villkoras, menar jag, av en neurohistorisk situation där läsarna låter sig sinnesröras av språklig retorik på ett mycket mer homogent sätt än under tidigare epoker. Tekniken som sådan berättar implicit om en gemenskap som disponerats på så vis, som utrustats med en mycket generisk förtrogenhet med de stående uttrycken och de etablerade metaforiska diskurserna, av en tilltagande subjektivering i den mediala infrastrukturens skugga – men också om graden av existentiell segmentering (”reifiering”) som drabbat samma levda erfarenhet. Jag menar att inslagen av hög retorisk kontroll och leken med att sammanblanda existentiella segment via små variationer av språkets inneboende metaforicitet, kan läsas som en sorts avbildningar av denna gemenskap. På det viset kan man säga att den postmoderna allegorin bär sin publik inom sig i förmedlad form.

VII. CODA – DEN POSTMODERNA EXPLOSIONEN

Jag blundar och föreställer mig explosionen igen, eldmolnet som sakta sväller i mörkret. Hur vet jag att den bilden inte bara är min? Hur vet jag att andra ser just det jag ser? Den översvallande mängden explosionsmetaforer i vardagsspråket skvallrar om hur spridd bilden av explosionen är i dagens uppkopplade gemenskaper. Vi läser varje dag formuleringar om hur ”mordstatistiken fullkomligen exploderat de senaste åren”, hur ”nyheten slog ner som en bomb”, hur atleter ”exploderat ur startblocken” och om hur företag uppvisat ”explosionsartad tillväxt”. Självklarheten med vilken människor i dag använder sådana uttryck indikerar att den våldsamma detonationen och det växande eldklotet – den sinnebild som formuleringarna hämtar sin kraft ifrån – är ett varseblivningsminne som delas inom den gemenskap där dessa uttryck förekommer. Explosionen är vad jag i avhandlingen kallat en *främmande fantasi*, en standardiserad och brett cirkulerande bild som trängt in i människors föreställningsvärld via medierna och som kommit att delas oberoende av yrke och kön, geografi och ålder, religion och politiska övertygelser. För människor i andra tider skulle formuleringar om exploderande mordstatistik förmodligen ha tett sig mycket märkliga, rentav obegripliga. Sådana ordval förekommer inte hos författare före biodukarnas och tv-skärmarnas era – av allt att döma eftersom explosionen intog en mindre framträdande plats i den livsvärld som var deras.

I de postmoderna livsvärldar som stått i centrum för denna studie har explosionen däremot en central plats. Inte bara som en av de mest tongivande troperna i brett konsumerade genrer som krigsreportage och actionfilm – *first rule of Hollywood: anything can explode* – utan också som en avgörande ingrediens i kalla krigets tillknäppta mentalitet i största allmänhet, där kärnvapenkatastrofen ständigt hotade. Man visste exakt hur den massiva vedergällningen skulle se ut, vilken ödeläggande kraft väte- och atombomberna hade.

Vi kan också se prov på explosionens alltmer framskjutna plats i det sena 1900-talets föreställningsvärld genom att kvantitativt följa ordets förekomst i språket. En sökning i Språkbankens fornsvenska och historiska textkorpusar – som sträcker sig tillbaka till 1200-talet och innefattar källor som Fornsvenska textbanken, medeltidsbrev, projekt Runeberg, äldre biblar och lagtexter – ger en första träff på ordet explosion år 1800 (samma för orden krevad, sprängning och detonation). Därefter ökar ordets frekvens successivt, fram till omkring 1960 då vi når frekvensnivåer liknande de vi ser i dag. Samma trend syns i engelskan. I språkbanken COHA, Corpus of Historical American English, som samlar

språkdata från perioden 1820–2010, syns en tydlig och successiv ökning under de senaste århundradena:

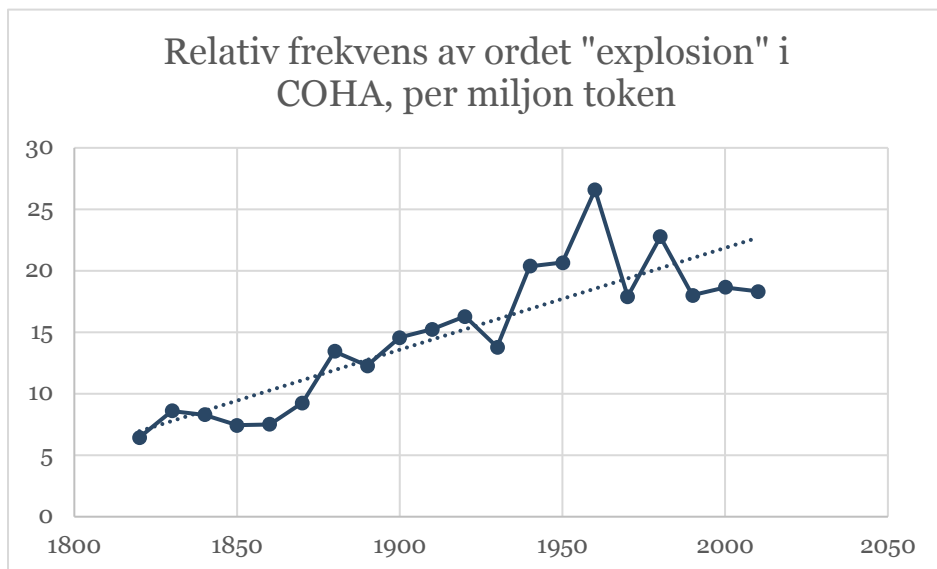


DIAGRAM 1. FÖREKOMST AV ORDET "EXPLOSION" I THE CORPUS OF HISTORICAL AMERICAN ENGLISH, 1820–2010

Sprängmedlens historia sträcker sig längre tillbaka än så. De har brukats industriellt i Europa ända sedan 1600-talet (och sedan ännu längre tillbaka i Kina), i synnerhet i militära sammanhang och inom gruvindustrin.⁵⁰⁰ Först användes krut, sedan dynamit efter Alfred Nobels upptäckt 1867, innan ammoniumnitratbaserade sprängmedel tog över i mitten av 1900-talet.⁵⁰¹ Explosionen som yttre fenomen var således ingenting nytt under perioden som beskrivs av diagrammet ovan. Vad som förändrades var den mediala spridningen av explosionsrepresentationer, som ökade människors sinnliga bekantskap med fenomenet.

⁵⁰⁰ Sydney Meyers och Edward S. Shanley, "Industrial Explosives – a Brief History of Their Development and Use" i *Journal of Hazardous Materials*, vol. 23, nr 2, 1990, s. 185.

⁵⁰¹ *Ibid.*, s. 187.



BILD 1. "EN EXPLOSION NÄRA EN BY", DIRK LANGENDIJK, 1805

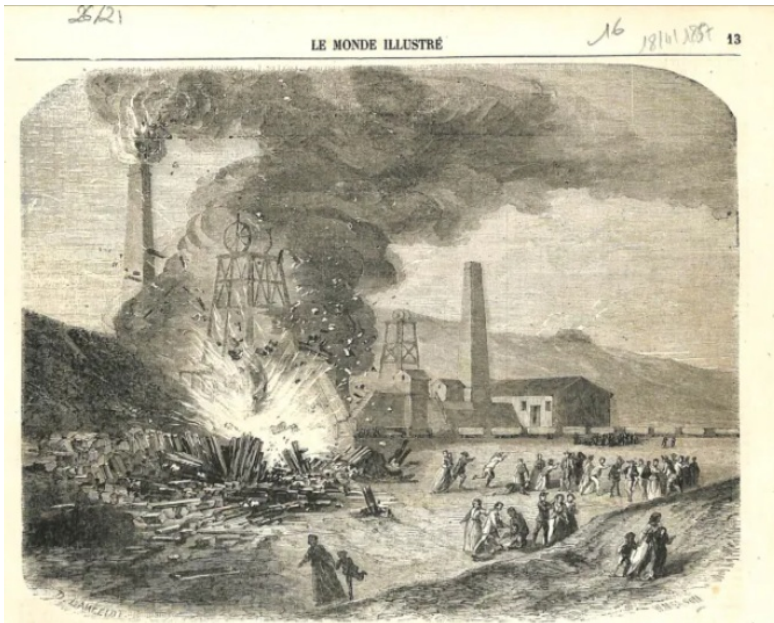


BILD 2. "EXPLOSION I ENGELSK KOLGRUVA", LE MONDE ILLUSTRÉ, 18/4, 1857

Tidiga visuella representationer av explosioner tog formen av teckningar och målningar. Militärskildraren Dirk Langendijk återkommer till motivet i flera teckningar i början av 1800-talet, exempelvis i ”En explosion nära en by” från 1805. Teckningen skildrar en skvadron som sprängs i luften av en detonation i bakgrunden, möjligen av en krutdepå som antänts. Att det rör sig om en explosion gör titeln klart. Ändå tycks scenen ganska märkligt skildrad jämfört med vår tids krigs- och actionvarianter. Teckningens mitt, förödelsens själva centrum, har något närmast serent och vilsamt över sig. Den liknar en himmel som spricker upp i solsken, ett efterlängtat ljus som bryter igenom ett tjockt molntäcke. Det är inte den explosion vi känner. Förödelser runt omkring är samtidigt närapå domedagslik. Träden rivs upp och slungas genom luften, kropparna kastas åt alla håll, människor krälar fram i desperation på marken och ett av husen i bakgrunden rasar samman.

Senare under 1800-talet förbättrades spridningen av explosionsbilderna genom så kallade illustrerade tidskrifter, en typ av dagstidningar som växte fram i Europa under 1840- och 50-talet. Fortfarande fanns inga direkta fotografier i tidningarna, men man kunde trycka avbildningar med hjälp av träsnittsteknik. Några exempel är *Le Monde Illustré*, *The Illustrated London News* och, på svensk hemmaplan, *Illustrerad Tidning* och *Ny Illustrerad Tidning*. En snabb slagning i tidningarnas arkiv ger flera exempel på explosionsåtergivning, ofta relaterade till olyckor i gruvindustrin.

Det är också i sådana sammanhang som de flesta av de tidiga träffarna för ordet dyker upp i svenska databaser. Frekvensen tar fart under början av 1800-talet, då främst i samband med bokstavliga beskrivningar av olika former av olyckor. Det talas om kruthus som exploderar, om ångpannor på båtar som exploderar för att de saknar skyddande spjäll, om kastruller och flottiga stekpannor som under matlagning ger ifrån sig eldstungor när mat bränts vid, om laboratorier som exploderar av att en kemist ”felar med liqviderna” och om soldater som kliver på exploderande minor.⁵⁰² I sådana bokstavliga beskrivningar ligger användningen av ordet nära dagens bruk. Men när man i stället studerar metaforiska uttryck involverande explosioner blir de historiska skillnaderna desto mer påtagliga.

När Fredrika Bremer år 1840 i en berättelse beskriver hur en romanfigur huserar en positiv tanke inombords som en ”glädje-mina, åt hvars explosion hon mycket hade fägnat sig, men den gjorde ej mera någon verkan på de störda sinnena”, verkar metaforen hämta kraft ur en *annan* fantasi om explosionen än dagens.⁵⁰³ Man märker det på hur tropen är konstruerad, vilken typ av likhet den bygger på och med vilken sinnlig styrka den är menad att fungera retoriskt. Bremer försöker

⁵⁰² Oscar David Egge, *Ungdoms-dikter*, Joh. Beckman, Stockholm, 1853, s. 97.

⁵⁰³ Fredrika Bremer, *Nya teckningar utur hvardagslivet 5. Strid och frid eller några scener i Norge*, L. J. Hjerta, Stockholm, 1840, s. 68.

få fatt i en tämlig vanlig upplevelse: hur ett nyligen mottaget positivt besked kan göra sig påmint några timmar efteråt med en behaglig känsla som följd. Kunde det fenomenet i dag beskrivas i termer av en mina som ibland exploderar inom oss med en medföljande känsla av behag? Nej, för oss låter det som en opassande bild, plötslig och olämpligt våldsamt. Vid första anblicken tycks det som en dåligt konstruerad metafor. Men saken är sannolikt något mer komplicerad än så. Det är som om Bremer använder varseblivningsminnet av explosionen som ett sinnligt sett *svagare* förstärkningsled än vad vi gör i dagens explosionsmetaforer. Av allt att döma är det helt enkelt inte *Die Hard*-explosionerna hon ser när hon uttrycker sig på det viset. Den bild som frammanas inom henne när hon sätter in explosionen i frasen är en *annan* fantasi, en förnimmelse med *svagare* sinnlig suggestion: en ljudlös, illustrerad stillbildsexplosion – förmodligen – med lägre upplösning, utan färg och rörelse.

Ett exempel till, samma tendens. Den här gången rör det sig om Erik Gustaf Geijer som 1838 formulerar sig i termer av en bildlig explosion i ett brev. Han berättar om det Litteratur-blad som han börjat ge ut en gång i månaden, som väckt kraftigt negativa reaktioner i bekantskapskretsen. Han skriver:

Att mitt Litteraturblad skulle olika tydas, derpå var jag beredd. Att det funnits innehålla personligt sårande häntydingar, såsom jag från mer än ett håll förnummit, låg ingalunda i min afsigt, och gör mig ondt. Ansvaret därför får jag bära. Detta slags proklamation liknade för mycket en chaotisk explosion. Jag hoppas få tid att reda hvad här ännu ligger inuti och om hvartannat.⁵⁰⁴

Vi förstår att explosionen i brevet används för att beskriva det sociala tumult som följt på publiceringen. Det är med andra ord en variant av vår tids ”nyheten slog ner som en bomb”. Ändå klingar någonting märkligt i explosionsmetaforen. Att beskriva en plötsligt uppblossad osämja i en vänkrets i termer av en explosion – det är svårt att se någon uttrycka sig så i dag. Förstärkningsordet ”chaotisk” förefaller överflödigt och redundant. Den där explosionen vi ser, det säger ju sig självt att den är kaotisk. Återigen låter det vid första anblicken som bristande formuleringskonst. Men förklaringen är förmodligen en annan: att Geijer, precis som Bremer, har en annan uppfattning om vad en explosion är och hur den ser ut.

När vi vänder oss till mer samtida litterära exempel på explosionsmetaforer märks skillnaderna. När Göran Sonnevi skriver om rädsan och sina plötsliga

⁵⁰⁴ Erik Gustaf Geijer, *Erik Gustaf Geijers samlade skrifter*, del I, band 8, P. A. Norstedt & söner, Stockholm, 1855, s. 520.

utbrott av vrede under covid-isoleringen i *För vem talar jag framtidens språk* (2022) låter det så här:

[...] Jag ber i natten om
att Kerstin och jag inte ska bli ovänner
Ändå exploderade denna morgon
vreden⁵⁰⁵

Här anas tv-explosionerna i bakgrunden, det bekanta skenet och tryckvågorna. De sista radernas överklivning ger oss två exempelmetaforer i en. Vreden som exploderar ur ingenting, och (på grund av att man i någon millisekund tänker att meningen tar slut där vid ”morgon”) morgonen som exploderar med sitt milda ljus. Båda metaforerna överensstämmer med känslan i våra inre explosioner. Något bombastiska möjligen, men ändå betydligt mer i linje med hur människor uttrycker sig än den metaforik som förekom hos Bremer och Geijer. Det passar bättre för vreden att explodera än behaget.

*

I denna avhandling har jag visat vilka grundläggande förändringar av poesins förutsättningar som den ökade närvaron av främmande fantasier fått. Genom nedslag i periodens poesi har jag visat hur dessa främmande fantasier å ena sidan uppträder som ett existentiellt problem för poeterna, å andra sidan som ett avgörande villkor för de formspråk och den retorik som de använder sig av i sin poesi. Utvecklingen sätter också frågan om fantasins och inbillningens status rent generellt i ett nytt ljus. Romantikerna lokaliserade en gång poesins själva kärna just till denna fria fantasiförmåga hos diktaren. Det var den som förenade poesins skaparkraft med den kreativa principen i allt. Geniet lydde inte under några konstnärliga regler, ansåg man, utan var omvänt det utlopp ”*genom vilket naturen ger konsten regler*”, som Immanuel Kant uttryckte det.⁵⁰⁶ Poeten sades kunna uppdaga originella idéer ur ingenting, frambringa genuint visionära skapelser av ny verklighet befriade från sinnenas slagg, väsensskilda från de vardagliga påhittens *fancy*. För Samuel Taylor Coleridge var det inbillningen i

⁵⁰⁵ Göran Sonnevi, *För vem talar jag framtidens språk: dikter*, Albert Bonniers förlag, Stockholm, 2022, s. 31.

⁵⁰⁶ Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, s. 166.

dess högsta potens, *andra gradens inbillning*, snarlik det som Friedrich Schelling benämnde *estetisk inbillningskraft*.⁵⁰⁷

I den visuellt övermåttade och informationstunga kultur som stått i centrum för mina studier tycks denna fria fantasi allt svårare att föreställa sig. De författare jag diskuterat vänder sig snarare inåt, de arbetar reflexivt *med* och *mot* de främmande fantasier i anslutning till vilka deras subjektivitet konstruerats. Poeterna resonerar tematiskt kring dessa generiska element i det inre livet, kommenterar dem och sonderar deras motsättningar, och arbetar retoriskt med att uppväcka, trigga och aktivera dem i sina dikter. I den mån detta kan kallas ett post-romantiskt drag i periodens poesi går det i så fall i linje med tidigare beskrivningar av den postmoderna perioden.⁵⁰⁸ I stället för romantikens genifigur brukar den postmoderna poeten lanseras som ett *unoriginal genius*, med Marjorie Perloffs ord, som snarare skapar genom att sammanställa, återbruka, arrangera, härma och kommentera redan befintligt material, än genom ”originellt”, naturligt och expressivt poetiskt tal.⁵⁰⁹

Den bild av den postmoderna poesin som jag tecknat i avhandlingen överensstämmer delvis med detta litteraturhistoriska narrativ. Mina resonemang rörande språkmagin, den virtuella realismen, pastischerna och den postmoderna allegorin kunde alla användas som exempel på en sådan ooriginell tendens. Men på vissa avgörande punkter skiljer sig min framställning också från den tradition som Perloff representerar. Dels har mitt fokus på gemenskapens förkropppligade receptivitet för språkliga signaler, snarare än på diktens ”tecken” och deras undflyende ”mening”, förskjutit problembeskrivningen så att de historiska dimensionerna av den postmoderna skrivsättet blivit tydligare. Skiljer sig gör också mina tolkningar av dessa formella observationer. Jag har påpekat att detta ”ooriginella” postmoderna skrivsätt inte nödvändigtvis avkräver uttolkare en ny – post- eller antihermeneutisk – metod för att närma sig litterära verk, utan att de fortfarande, mer i enlighet med den romantiska tolkningstraditionen, kan förstås som ”livsytringar” inom ramen för konstnärskap som svarar mot specifika existentiella utmaningar och problem.

I *Unoriginal genius* är modellen för läsningen av det postmoderna skrivsättet den omvända. Perloff menar att det inlånade materialet får poeternas röster att klinga

⁵⁰⁷ En klagörande genomgång av romantikernas syn på inbillning och fantasi, bland annat av Coleridge och Schellings distinktioner mellan olika former av *imagination* respektive *Einbildungskraft*, återfinns i James Engells *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Harvard University Press, Cambridge, 1981. Se särskilt de två sista kapitlen, s. 301–366.

⁵⁰⁸ Se exempelvis Jesper Olsson, ”En överlastad värld. 1950–2020” i *Natur & Kulturs litteraturhistoria*, red. Carin Franzén & Håkan Möller, Natur & Kultur, Stockholm, 2021, särskilt s. 867 ff.

⁵⁰⁹ Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010.

falskt och artificiellt i dikterna. Det skapar syntaktiska distorsioner som undergräver läsarens förväntningar och hindrar tolkning. Det postmoderna skrivsättet lämpar sig därmed inte att läsas som en romantisk livsyttring, lyder tanken, utan som ett slags kritiskt sabotageprojekt, med vilket poeterna motsätter sig den moderna kulturens reifiering av själslivet och instrumentalisering av språket.⁵¹⁰ Under mitt arbetes gång har den typen av läsningar återkommit. Modellen har gett sig till känna i form av tidigare forskares ovilja att uppmärksamma den mängdteoretiskt inspirerade poetiska systematiken i Göran Sonnevis författarskap, i lanseringen av Kristina Lugn som en ironisk kulturkritiker av genrer, stillägen och stereotypa figurer, såväl som i de föreslagna läsningarna av den läckande postmoderna allegorin som en kritik mot språkets uttrycksförmåga över huvud taget. I min studie har jag försökt argumentera för att sådana läsningar – den suggererade kopplingen till den samhälleliga kontexten till trots – i slutändan kokar ned till en formalism som aldrig på allvar kopplar konstverken till den levda historiska verkligheten, och som heller inte förmår belysa de genuina existentiella utmaningar som de främmande fantasiernas närvaro ställer de postmoderna författarna inför.

I mina fallstudier har jag i stället återkommit till en modell där dikternas reflexiva fokus på – och retoriska arbete *med* och *mot* – det externa innehåll som bemänskrer självet förstås som ett *svar på* och som ett led i en *förhandling av* det postmoderna predikament som de främmande fantasierna instiftat i jaget. Jag har läst Tranströmerdikternas försök att ingjuta det enskilda jagets erfarenhet med en känsla av särskildhet och betydelse som en kompensation för den enskilda människans försvinnande litenhet i den globala verkligheten, Sonnevis ontologiska spekulationer om den distinkta världens relation till den kontinuerliga som ett försök att förlika schismen mellan bländbildernas och vardagsbildernas verklighet, samt Lugns pastischbaserade självframställningar som ett led i sökandet efter ett mer varaktigt och singulärt uttryck genom en medling mellan de mediala identiteternas motsägelser. Jag menar därmed att dessa projekt bär de främmande fantasiernas predikament inom sig, i förmedlad form. Jag har dessutom visat att de typiskt postmoderna skrivsätten som framkommit i studien – språkmagin, den virtuella realismen, pastischerna och den postmoderna allegorin – i egen rätt kan sägas tala till den postmoderna erans i allt högre grad uppkopplade gemenskaper, präglade av en tilltagande homogenisering och segmentering av den sinnliga receptiviteten för världens krafter.

⁵¹⁰ Formuleringarna är exempel från Perloffs analyser av några nyare amerikanska dikter, om vilka hon skriver bland annat att ”syntactic distortion is key [...] The defeat of reader expectation – a kind of cognitive dissonance – is central to these poems [...] This is a poetry that conceives of the poem as meaning-making machine and takes its motive from what Adorno termed *resistance*: the resistance of the individual poem to the larger cultural field of capitalist commodification where language has become merely instrumental”, *ibid.*, s. 8 f.

Det hävdas ofta att dagens medieklimate är mer heterogent än det var under de decennier som stått i centrum för den här studien. Det sägs att vi i dag i allt väsentligt lämnat linjärmodellens era, och att tiden när tv-apparaterna i vardagsrummen knöt samman befolkningen gått förlorad. I den svenska televisionens barndom var tittarsiffrorna höga, och de som hade tv hemma såg i stor utsträckning samma innehåll. I mitten av 60-talet kunde siffrorna för populära program som Hylands hörna och Melodifestivalen bland tv-licensinnehavarna vara så höga som 80–90 procent.⁵¹¹ Man beräknade då att ungefär tre fjärdedelar av hushållen i Sverige hade en tv-apparat.⁵¹² Sedan dess har den uppkopplade andelen av populationen ökat, med fler skärmar och fler timmar per dag framför dem.⁵¹³ Fantasin är i dag mer än någonsin underkastad dessa hyperverkliga skikt av tillvaron, och med dem en alltmer potent sinnesrörande teknologi med förmågan att dra människors sinnen till sig. Men den totala *mängden* medieinnehåll tycks samtidigt ha ökat ännu mer, pådrivet av billigare, mer utbredd och användarvänlig teknologi. Det gäller särskilt de senaste 15 årens kraftiga tillväxt i användargenererat innehåll. Det finns fortfarande virala bilder som når många människors flöden, men samtidigt föreligger stora skillnader mellan de alltmer skraddarsydda verkligheter som visas på skärmarna, så pass stora att forskning i dag talar om silos och epistemiska bubblor.⁵¹⁴ Möjligen var det sena 1900-talet på det viset unikt i termer av sinnenas och fantasins homogenitet, med en kombination av stor räckvidd i gemenskapen och liten innehållslig variation.

Vilka följder detta får för språkonsten återstår att se. Att denna mediala utveckling haft – och fortsätter att ha – stora konsekvenser för poesins tematik och retorik är dock svårt att bestrida. När den sinnliga världen förändras, vilket den gjort på radikala sätt sedan 1960-talet, omformas också vårt sätt att erfara och tänka den, liksom vår förmåga att sinnesröras av diktarnas ord.

⁵¹¹ Maria Holmin, ”De stora tittarsuccéerna: Mello och Kalle och en hel del annat”, *svt.se*, 23/11, 2016. <https://www.svt.se/nyheter/inrikes/de-stora-tittarsuccerna-mello-och-kalle>, hämtad 4/1, 2026.

⁵¹² Kungl. Maj:ts proposition nr 136 år 1966, *Angående rundradions fortsatta verksamhet m.m.* Kungl. Boktryckeriet P.A. Norstedt & Söner, Stockholm, 1966, s. 7.

⁵¹³ För ett mått på graden av uppkoppling i befolkningen, se utvecklingen för antal tv-licenser i landet i *Statistisk årsbok för Sverige*, årgångar 1960–2000, Stockholm, Statistiska centralbyrån. För antalet timmar framför skärmen finns ingen historisk statistik för Sverige att tillgå, men man kan anta att utvecklingen här liknar den i USA, där underlaget är bättre. För en översikt av den, se Alexis C. Madrigal, ”When Did TV Watching Peak” i *The Atlantic*, 30/5, 2018, https://www.theatlantic.com/technology/archive/2018/05/when-did-tv-watching-peak/561464/?utm_source=chatgpt.com, hämtad 5/11, 2025.

⁵¹⁴ Se exempelvis Eli Pariser, *The Filter Bubble: What the Internet is Hiding From You*, Viking, London, 2011, samt C.T. Nguyen, ”Echo Chambers and Epistemic Bubbles” i *Episteme*, vol. 17, nr 2, 2020.

SUMMARY. ALIEN FANTASIES: MEDIA TRACES IN POSTMODERN SWEDISH POETRY

This dissertation examines the presence of images from media and popular culture in Swedish poetry in the latter half of the twentieth century. It explores how the increasingly image- and affect-saturated culture of the 1960s through the 2000s reshaped poetic imagination and form, and how Swedish poets responded to these transformations in their work. This examination proceeds through analyses and interpretations of canonical Swedish poets from the period: Tomas Tranströmer, Göran Sonnevi, Kristina Lugn, Ann Jäderlund, and Åsa Maria Kraft.

More specifically, the study focuses on a category of widely circulating, standardized media images – termed *alien fantasies* – that became commonplace in the collective imagination and a defining feature of the lifeworld of late twentieth-century Sweden. Depicting things rarely encountered firsthand through standardized visual forms – distant wars, disasters, foreign places and people far away – these images cast notions of the self and the world at large in a new light. The dissertation traces the existential challenges and contradictions that such fantasies introduced into the lived experience of the poets, and examines the poetic strategies developed to address them.

The guiding research questions are:

1. How does living with images that seem simultaneously distant and intimate, personal and impersonal, affect the sense of the poetic self articulated in the poetry from this period?
2. What relation does this poetry establish between the distant places and people encountered in the media on the one hand, and the immediate, sensory world of lived experience on the other?
3. And how does the widespread circulation and pervasive presence of alien fantasies in the media infrastructure transform the conditions under which language can evoke imagination and affect in others?

The thesis proposes alien fantasies as a key driving force in Swedish postmodern poetry and argues that their impact can be observed on two complementary levels:

1. a thematic level, conceptualized as a distinct postmodern experience

2. a historical-rhetorical level, conceptualized as a distinct postmodern mode of writing.

The thesis thus demonstrates how alien fantasies function both as theme and as historical-poetical precondition in the poems studied. The poets write *about* the alien fantasies in the sense of a recurring thematic concern, where they reflect on these fantasies' impact on the self and subjectivity. The thesis shows that alien fantasies were in many cases experienced as intrusive, as bearing the mark of an external origin, lacking grounding in embodied experience, and infiltrating the realm of *fantasia* – the supposedly autonomous space of creative imagination traditionally associated with Romantic notions of poetic genius. But the poets also write *with* them, insofar as such fantasies now function as prerequisites for central rhetorical techniques associated with postmodern writing, including pastiche, virtual realism, postmodern allegory, and a general tendency towards what might be termed evocative or signaling language.

These levels correspond to two complementary critical approaches employed throughout the study:

1. hermeneutic readings of poetry as responses to historically specific lifeworlds (in dialogue with Fredric Jameson's socio-historical hermeneutics).
2. historical-rhetorical analyses that foreground the historicity and contextual dependence of poetic devices (in dialogue with the tradition of historical poetics associated with Alexander Veselovsky).

To specify the usage of the concept of alien fantasies, the dissertation opens with a theoretical discussion on neighboring concepts from critical theory: theories of ideology (Adorno, Althusser, Debord, Žižek) and post-Marxist accounts of non-referential hyperreality (Castoriadis, Baudrillard, Flusser). The discussion proposes a redefinition of the hyperreal that departs from the semiotic paradigm of late twentieth-century theory. Instead, the thesis draws on affect theory and neuroscience to frame alien fantasies as psychotropic mechanisms (Smail) that subjectivize media consumers by channeling bodily energies and plastically shaping affective states on a population basis. The alien fantasies thus contribute to the formation of neurohistorical subjects, historically specific forms of embodied ways-of-having-a-world shaped by media environments. The thesis argues that this subjectivity – more heavily homogenized and segmentalized than in earlier historical periods – can be understood as the bodily correlate of both the postmodern experience and the postmodern mode of writing.

Chapter II offers a comparative study of two poetological discourses on the "magical" (psychagogic) bodily effects of poetry, in antiquity and modernism

respectively. The comparison reveals a continuity between the two periods in their use of magical metaphors to describe the emotion-evoking nature of poetic speech, but also a significant difference in their accounts of how these magical effects come about. In antiquity, the psychagogic power of speech (both poetry and public discourse) is linked to the mastery of the art of eloquence in general – and thus, to knowledge of a global repertoire of rhetorical devices: the overall arrangement and structure of the speech, its adaptation to the situation and its deployment of tropes, figures, and rhythm, its understanding of human nature, and so forth. When modernist and late Romanticist poetics return to the metaphor of magical emotion-evoking effects produced by poetry, the poetological texts no longer locate them in the repertoire of eloquence, but rather in language itself, in the resonating presence of the poetic Word.

The chapter labels this shift as one from *speech magic* to *language magic* and understands it through the lens of historical poetics. The differences between speech magic and language magic are here seen as indexing two historically distinct embodied receptivities to the rhetorics of language, pertaining to the subjectivities of these two periods. The shift towards language magic indexes, the dissertation argues, a more subjectivized and homogenized communal imagination in the modern era. This neurohistorical subjectivity is here seen as a prerequisite for any aesthetics of language magic. To test the idea that the modern form of language magic is conditioned by the homogenization of imagination through modern media, the thesis considers an early example of language magic aesthetics in Sweden: *mannen utan väg* (1942) by Erik Lindegren. The analysis shows how the eschatological, elegiac imagery of these poems largely presupposes a communal set of media-driven, apocalyptic fantasies of the Second World War that the poet, through a signaling, non-grammatical language, can seek to elicit. The chapter thus positions this modernist language magic as a precursor to the postmodern mode of writing.

Chapter III examines Tomas Tranströmer's engagement with alien fantasies in poems and poetological texts. The discussion begins with a short sample of literary history written by Tranströmer on the state of eighteenth-century poetry in Sweden, focusing on his conclusions about the historicity of dreams and imagination in the emblem culture in this historical setting, which he contrasts with the film-influenced dreaming of the late twentieth century. Tranströmer establishes a view of the dream as an excorporation of the dreamer's lifeworld. This view returns in Tranströmer's poetry, the chapter argues, particularly in the shape of one recurring metaphor, not sufficiently analyzed in earlier research: that of the *butterfly collection*. In Tranströmer's case, this image acts as a representation of an individual's reservoir of memories, being made visible in dreams. Within this metaphor Tranströmer distinguishes between two kinds of experiences, corresponding to two types of butterflies in the analogy: rare,

beautiful butterflies – associated with embodied, private experience – and ugly, generic butterflies – associated with shared, mass-mediated images. Tranströmer thus establishes a view where the modern self contains two types of memories: analog and virtual, individual and collective.

The chapter further introduces the concept of *virtual realism* to describe a realistic technique in Tranströmer's poetry conditioned by the presence of these "ugly" media images in the imagination. Tranströmer works to elicit sceneries and places that the readers already have embodied conceptions of, through invoking modern topoi created by media exposure – *the political dictatorship* being one example, *the tourist destination* being another. The poems thereby gain a feeling of realist tangibility and sensory presence precisely through evoking details of scenes that the reader already knows. The chapter concludes with an analysis of "Schubertiana", which rhetorically triggers the media image of New York in precisely this way. The image also dramatizes the existential smallness of the individual within the global metropolis – a classic form of *postmodern experience*, the thesis argues. Tranströmer then works to resolve this anxiety in the poem through a harmonic imagery that depicts the small world of the individual as standing in a linear, continuous relationship to the larger scales of global capitalism. The thesis interprets this as a humanist, social-democratic rhetoric that reaffirms individual worth and importance, in a situation where this sense of worth and importance has been put into question by flows of media images of worlds transcending individual control.

Chapter IV focuses on Göran Sonnevi's poetry, which is read as shaped by the shock of the global introduced by media technologies during the Vietnam War era. Sonnevi's work articulates a rift between two registers of experience: *flash images* (distant realities mediated by television, newspapers, and radio) and *everyday images* (the proximate, bodily lived world of family and immediate physical surroundings). The chapter interprets Sonnevi's speculative poetic system—heavily informed by mathematical set theory—as an ontological attempt to reconcile these levels of reality. Drawing on Alain Badiou's ontologization of set theory, the analysis shows how Sonnevi employs concepts of discreteness, continuity, and the non-oneness of sets to establish a model for thinking *being* in the global context, thus negotiating the incoherences of the media-saturated lifeworld.

The chapter argues that the meaning of many of Sonnevi's recurring terms can be illuminated in light of this ontologization of set theory, such as *the possible*, *zero*, *nothingness*, *the ocean* and *the wing*. Rather than reading these terms as evasive or anti-referential – which has been the case in earlier modernist readings of Sonnevi – the dissertation interprets them as articulations of *being* in a media-saturated global context, thereby also directly responding to postmodern

experience. Lastly, the chapter contrasts Sonnevi's ontological model with Tranströmer's psychological-humanist response to this postmodern experience, conceptualizing the difference as one between what Fredric Jameson has called cognitive mapping and ideological figuration respectively.

Chapter V examines Kristina Lugn's poetry in relation to the modern concept of identity. The chapter provides a brief historical analysis of the historicity of the identity concept – focused on the term "identity crisis" (Erikson) – suggesting that its contemporary use speaks to the presence of alien fantasies about styles and identities distributed through modern media. The chapter further suggests that Lugn's poems can be said to work with pastiches of such media-driven identities and styles. To theorize this, the chapter engages with Fredric Jameson's theory of postmodern pastiche through the concept of the *connotator* – a term from Roland Barthes, which guides Jameson's description of the rhetorical effects of postmodern pastiche. The study proposes a new understanding of pastiche, one that leans less on the semiotic model of the free-floating signifier, and rather understands it as a homogenized, embodied tendency in the population to simulate certain affective states when exposed to domain specific rhetorical signals.

The chapter then turns to Lugn's poetry, reading its postmodern pastiches and code-mixings as a response to this specifically postmodern identity crisis marked by an excess of available, commercialized identities. The chapter introduces the concept of *avatarization* to describe how Lugn stages and dramatizes aspects of her own self-understanding in fictional worlds. These avatarized identities, which are often contradictory and clash against one another, allow the poetic self to mediate between different self-understandings – thus negotiating the problem of self-expression in a situation where media images risk reducing the writing I to a stereotype, a caricature of itself. Lugn's code-mixing is ultimately read not as ironic culture critique (a model proposed by earlier research), but as an existential search for a more singular and enduring form of self-expression.

Chapter VI analyzes a specific form of allegory in Swedish late 20th century poetry, shaped by the presence of alien fantasies. To mark the historical specificity of these allegories – termed *postmodern allegories* in the dissertation – the chapter starts with a brief historical sketch of the metaphor and allegory concepts respectively. From the classical substitution model, through the Romantic critique of allegorical artificiality and the modernist preference for interactive relations between *tenor* and *vehicle*, the chapter frames postmodern allegory as a hybrid between classical allegorical schemes and modernist language magic. In postmodern allegory, the poet establishes a seemingly classical allegorical structure, only to then deliberately destabilize the relation between its domains, producing psychotropic effects as the levels leak into one another.

Analyses of Ann Jäderlund's *Som en gång varit äng* and Åsa Maria Kraft's *Diktaten* demonstrate how postmodern allegory operates by short-circuiting the inherent metaphorical nature of many everyday terms and phrases. Rather than interpreting this kind of obstructive writing as culture critique, the dissertation views it as negotiating a neurohistorical subjectivity, one characterized by extreme sensitivity to certain signals in language and clearly segmented affective domains. Drawing on György Lukács's Marxist accounts of reification and segmentation, the chapter suggests that this formal instability can be read as indicative of both a homogenized and fragmented lifeworld under 20th century capitalism.

A concluding coda returns to the motif of the televised explosion used as an example in the introduction, tracing its proliferation in metaphorical phrases in contemporary Swedish language. The study argues that the explosion's memetic character and high media circulation in culture conditions its rhetorical power as a vehicle in metaphorical constructions. Comparing contemporary uses of explosion metaphors with earlier variants, the coda links stylistic changes to transformations in how populations are connected to the media infrastructure. The dissertation concludes by aligning with earlier accounts of postmodern poetry as post-Romantic — characterized by sampling and recombination of existing cultural fragments rather than Romantic *ex nihilo* creation — while emphasizing that this condition constitutes not a hermeneutic deadlock but a historically specific existential challenge that the poetry of the period actively negotiates.

TACK

Särskilt tack till Sven Anders Johansson och Peter Henning. Tack även till Johan Alfredsson, Vicky Angelaki, Helen Asklund, Nelly Bachner, Babak Behdjou, Catharina Bergman, Erik Bryngelsson, Annelie Bränström-Öhman, Katherine Churchill, Petter Danckwardt, Peter Degerman, Mats Deland, Roger Edholm, Britta Eklöf, Viktor Emanuelsson, Anna Enström, Julia Falk, Susan Foran, Adam Furbring, Alexander Galloway, Jonas Grahn, Astrid Grelz, Rakel Gunnemark, Jan Hansson, Julian Nicolai Hofmann, Christian Holmberg Sjöling, Sara Hovi, Joni Hyvönen, Sofia Iaffa, Anders E. Johansson, Anna-Karin Jonasson, Maria Jönsson, Johan Klingborg, Ulrika Lif, Hedvig Ljungar, Svante Lovén, Martin Hägglund, Klara Meijer, Klara Müller, Klaus Müller-Wille, Maria Mårzell, Eva Nordlinder, Jesper Olsson, Karl-Fredrik Olsson, Charlotta Palmstierna Einarsson, Mia Quirin, Sofia Roberg, Magdalena Rozenberg, Sebastian Rozenberg, Carl-Wilhelm Siwers, José Ricardo Teixeira, Maria Trejling, Benjamin Wagner, Björn Wiklander, Caroline Åvall, teatergruppen Autodramatik, Gålöstiftelsen, Kungl. Vitterhetsakademien, Kungl. Vetenskapsakademien och Helge Ax:son Johnsons stiftelse.

REFERENSER

Ad Herennium: de ratione dicendi ad C. Herennium, övers. Birger Bergh, 2:a omarb. utg., Rhetor, Åstorp, 2005

Adorno, Theodor W., *History and Freedom: Lectures 1964–1965*, övers. Rodney Livingstone, red. Rolf Tiedemann, Polity Press, Cambridge, 2006

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max, *Upplysningens dialektik: Filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman & Carl-Henning Wijkmark, 3:e uppl., Daidalos, Göteborg, 2012 [1944]

Aflalo, T., Zhang CY, Rosario ER, Pouratian N, Orban GA och Andersen RA., "A Shared Neural Substrate for Action Verbs and Observed Actions in Human Posterior Parietal Cortex" i *Sci Adv.*, vol. 6, nr 43, 2020

Agamben, Giorgio, "Aby Warburg and the Nameless Science" i *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, övers. och red. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford, 1999

Albers, Anke Marit, Kok, Peter, Toni Ivan, Dijkerman, H Chris, de Lange, Floris P, "Shared Representations for Working Memory and Mental Imagery in Early Visual Cortex" i *Current Biology*, vol. 23, nr 15, 2013

Almqvist, Carl Jonas Love, "Några drag", i *Samlade Verk 3. Estetiska, filosofiska och akademiska avhandlingar 1831–1838*, red. Jon Viklund, Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm, 2010

Althusser, Louis, "Ideologi och ideologiska statsapparater (Noter för en undersökning)", övers. Ewa Rappe och Gunnar Sandin, i *Filosofi från proletär klasståndpunkt*, red. Göran Therborn, Cavefors, Lund, 1976

Altieri, Charles, "The Sensuous Dimension of Literary Experience: An Alternative to Materialist Theory" i *New Literary History*, vol. 38, nr 1, 2007

Andén-Papadopoulos, Kari, *Kameran i krig: den fotografiska iscensättningen av Vietnamkriget i svensk press*, B. Östlings bokförl. Symposion, Stockholm, 2000

Andersson, Ann-Helén, "Jag är baserad på verkliga personer": Ironi och röstgivande i *Kristina Lugns författarskap*, Institutionen för kultur- och medievetenskap, Umeå universitet, diss. Umeå univ., Umeå, 2010

- "Det drällande räddögat", i *Rädslans spår: Läsningar av Kristina Lugns författarskap*, Ellerströms, Malmö, 2025

Andersson, Lars, *Försöksgrupp: Essäer*, Norstedt, Stockholm, 1980

Aristoteles, *Retoriken*, övers. Johanna Akujärvi, Retorikförlaget, Ödåkra, 2012

- *Om själen*, övers. J. Gabrielsson, Björck & Börjesson, Stockholm, 1925
- *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Anamma, Göteborg, 1994

Arvidi, Andreas, *Manuductio ad Poesin Suecanam, Thet är, En kort Handledning til thet Swenske Poetrij, Versz- eller Rijmkonsten*, Svenska vitterhetssamfundet, Stockholm, 1996

Arvidsson, Gunnar, "Militär krossar revolt i Portugal" i *Dagens Nyheter*, 2/1, 1962

Asmis, Elizabeth, "Psychagogia in Plato's Phaedrus" i *Philosophy, Illinois Classical Studies*, vol. 11, nr 1/2, 1986

Attridge, Derek, *The Experience of Poetry: From Homer's Listeners to Shakespeare's Readers*, Oxford University Press, Oxford, 2019

Atterbom, Per Daniel Amadeus, "Preliminariet till en poetik" i *Phosphoros*, red. Atterbom & Palmblad, nov–dec 1811

- *Samlade dikter*, första bandet, Leffler & Sebell, Uppsala, 1837

Aziz-Zadeh, Lisa, Wilson, Stephen M., Rizzolatti, Giacomo och Iacoboni, Marco, "Congruent Embodied Representations for Visually Presented Actions and Linguistic Phrases Describing Actions" i *Current Biology*, vol. 16, nr 18, 2006

Badiou, Alain, *Being and Event*, övers. Oliver Feltham, Continuum, London, 2005 [1988]

Bampi, Massimiliano, "Bridges Between the Margins of Europe: Portugal in Tomas Tranströmer's Oeuvre" i *Bridges to Scandinavia*, red. Andrea Meregalli & Camilla Storskog, Ledizioni, Milano, 2016

Bankier, Joanna, *The Sense of Time in the Poetry of Tomas Tranströmer*, UMI, diss. Berkeley Univ., Ann Arbor, 1993

Barsalou, Lawrence W., "Perceptual Symbol Systems" i *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 22, nr 4, 1999

Barrett, Lisa Feldman, *How Emotions Are Made: The Secret Life of the Brain*, 2:a uppl., Pan Books, London, 2018

Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, övers. Annette Lavers and Colin Smith, 8:e uppl., Hill and Wang, New York, 1983 [1968]

- "Rhétorique de l'image" i *Communications*, nr 4, 1964
- *S/Z*, övers. Richard Miller, Blackwell, Oxford, 1990 [1970]

Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, övers. Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994 [1981]

Beckman, Åsa, *Jag själv ett hus av ljus: 10 kvinnliga poeter*, Bonnier, Stockholm, 2002

Bell, Clive, *Art*, Frederick A. Stokes Company, New York, 1920

Benjamin, Walter, *Selected Writings, vol. 1, 1913–1926*, red. Marcus Bullock & Michael W. Jennings, Belknap Press, Cambridge, 1996

- *The Origin of German Tragic Drama*, övers. John Osborne, Verso, London, 2003 [1963]

Berg, Per Olof och Löfgren, Orvar, "Studying the Birth of a Transnational Region" i *Invoking a Transnational Metropolis – the Making of the Öresund Region*, red. Orvar Löfgren, Per Olof Berg & Anders Linde-Laursen, Studentlitteratur, Lund, 2000

Bergsten, Staffan, *Den trösterika gåtan: Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik*, FIB:s lyrikklubb, Stockholm, 1989

- *Tomas Tranströmer: Ett diktarporträtt*, Bonnier, Stockholm, 2011

Berlant, Lauren, *Cruel Optimism*, Duke University Press, Durham, 2011

Berndtsson, Tim, "'Du måste försöka leva dig in i min situation!'. Ironi, humor och det patetiska hos Kristina Lugn" i *Samlaren*, vol. 137, 2016

Björck, Amelie, *Sonja Åkesson*, Natur & kultur, Stockholm, 2008

Black, Max, "Metaphor" i *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, vol. 55, 1955

Block, Eva, *Amerikabilden i svensk dagspress 1948–1968*, LiberLäromedel/Gleerup, diss. Lunds univ., Lund, 1976

- Bolter, Jay David och Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press Paperback Edition, Cambridge, Mass., 2000
- Boulenger, Véronique, Hauk, Olaf och Pulvermüller, Friedemann, "Grasping Ideas With the Motor System: Semantic Somatotopy in Idiom Comprehension" i *Cerebral Cortex*, vol. 19, nr 8, 2009
- Bremer, Fredrika, *Nya teckningar utur hvardagslivet 5. Strid och frid*, L. J. Hjerta, Stockholm, 1840
- Brinkmann, Svend, "Character, Personality, and Identity: On Historical Aspects of Human Subjectivity" i *Nordic Psychology*, vol. 62, nr 1, 2010
- Brooks, Cleanth, *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Methuen, London, 1968
- Burke, Peter, *Varieties of Cultural History*, Polity, Oxford, 1997
- Burman, Anders och Hallberg, Anna Victoria (red.), *Tillståndet: Om postmodernismen och dess lärdomar*, Daidalos, Göteborg, 2025
- Burman, Anders och Wallenstein, Sven-Olov (red.), *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, Axl Books, Stockholm, 2009
- Castoriadis, Cornelius, *The Imaginary Institution of Society*, övers. Kathleen Blamey, Polity, Cambridge, 1987 [1975]
- Chomsky, Noam, *Aspects of the Theory of Syntax*, M.I.T. Press, Cambridge, 1965
- Cicero, Marcus Tullius, *Om talaren: Bok 1*, övers. Birger Bergh, Retorikförlaget, Åstorp, 2008
- *Om talaren: Bok 3*, övers. Birger Bergh & Anders Piltz, Retorikförlaget, Åstorp, 2009
- Courtwright, David T., *The Age of Addiction: How Bad Habits Became Big Business*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2019
- Culler, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, 2017
- "Literary History, Allegory, and Semiology" i *New Literary History*, vol. 7, nr 2, 1976

Cullhed, Anders, "Tiden söker sin röst": *Studier kring Erik Lindegrens mannen utan väg*, Bonnier, Stockholm, 1982

Cullhed, Anna, *The Language of Passion: The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806*, Univ.-tr., diss. Uppsala univ., Uppsala, 2001

Curman, Peter, "Att skriva om våldet" i *Dagens Nyheter*, 1/4, 1965

Curtius, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, övers. Willard R. Trask, Princeton University Press, Princeton, 2013 [1953]

Czitrom, Daniel J., *Media and the American Mind: From Morse to McLuhan*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1982

Dahlquist-Ljungberg, Ann Margret, "Myten om maktlösheten" i *Dagens Nyheter*, 6/4, 1965

Dauben, Joseph Warren, *Georg Cantor: His Mathematics and Philosophy of the Infinite*, Harvard University Press, Cambridge, 1979

Daly, Peter M., *The Emblem in Early Modern Europe: Contributions to the Theory of the Emblem*, Ashgate, Farnham, 2014

Danius, Sara, "I Jäderlunds trädgård är det bitterljuvt att vara" i *Dagens Nyheter*, 9/3, 1990

De Förenade FNL-Grupperna, "Vietnam är nära" på *Vietnam Är Nära (Sånger Av De Förenade FNL-Grupperna)*, LP, Befria Södern, 1972

Debord, Guy, *Skådespelssamhället*, övers. Bengt Ericson, Daidalos, Göteborg, 2002 [1967]

Dehaene, Stanislas, *Reading in the Brain: The New Science of How We Read*, Penguin Books, New York, 2009

Demetrius, *A Greek Critic: Demetrius, On Style*, red. G.M.A. Grube, University of Toronto Press, Toronto, 1961

Der Derian, James, "Virtuous War/Virtual Theory" i *International Affairs*, vol. 76, nr 4, 2000

Dionysios från Halikarnassos, "Lysias" i *The Critical Essays 1*, övers. och red. Stephen Usher, Harvard University Press, 1974

Dils, Alexia Toskos och Boroditsky, Lera, "Visual Motion Aftereffect from Understanding Motion Language" i *Proc. Natl. Acad. Sci. U.S.A.*, vol. 107, nr 37, 2010

Dilthey, Wilhelm, *Selected Writings*, övers. och red. H. P. Rickman, Cambridge University Press, Cambridge, 1976

Dyer, Richard, *Pastiche*, Routledge, New York, 2007

Egge, Oscar David, *Ungdoms-dikter*, Joh. Beckman, Stockholm, 1853

Ek, Richard, *Öresundsregion – bli till! De geografiska visionernas diskursiva rytm*, Institutionen för kulturgeografi och ekonomisk geografi, Lunds universitet, diss. Lunds univ., Lund, 2003

Eliot, T.S., "Ulysses, Order, and Myth" i *Selected Prose of T.S. Eliot*, red. Frank Kermode, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1975

Elleström, Lars, *En ironisk historia: Från Lenngren till Lugn*, Norstedt, Stockholm, 2005

Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, Chatto & Windus, London, 1949

Engdahl, Horace, "Varje dag är den yttersta dagen" i *Dagens Nyheter*, 18/11, 1983

- "Våga vidga den inre teatern" i *Dagens Nyheter*, 25/1, 1989

Engell, James, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Harvard University Press, Cambridge, 1981

Espmark, Kjell, *Att översätta själen: En huvudlinje i modern poesi från Baudelaire till surrealismen*, Norstedt, Stockholm, 1975

- *Själen i bild: En huvudlinje i modern svensk poesi*, Norstedt, Stockholm, 1977

- *Resans formler: En studie i Tomas Tranströmers poesi*, Norstedt, Stockholm, 1983

Fafner, Jørgen, *Tanke och tale: Den retoriske tradition i Vesteuropa*, C. A. Reitzels Forlag, Köpenhamn, 1982

Fagerholm, Monika & Johnson, Martin, "Havet: Under ytan" i *Sveriges Radio*, 10/9, 2011

Falkheimer, Jesper, *Att gestalta en region – källornas strategier och mediernas föreställningar om Öresund*, Makadam i samarbete med Centrum för Danmarksstudier vid Lunds univ., diss. Lunds univ., Göteborg, 2004

Feldman, Jerome, *From Molecule to Metaphor: A Neural Theory of Language*, MIT Press, Cambridge, 2006

Felski, Rita, "Postkritisk läsning" i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 47, nr 1, 2017

Fernández, Christian, "Regionalisering och regionalism – Idé, ideologi och politisk verklighet" i *Statsvetenskaplig tidskrift*, vol. 103, nr 4, 2000

Fischer, Otto, *Tecknets tragedi: Symbol och allegori i P.D.A. Atterboms sagospel Lycksalighetens ö*, Acta Universitatis Upsaliensis, diss. Uppsala univ., Uppsala, 1998

- "Vara och Betydelse: Semantologiska tankefigurer i Walter Benjamins allegoriteori" i *Allegori, estetik, politik: Texter om litteratur*, red. Ulf Olsson & Per Anders Wiktorsson, B. Östlings bokförl. Symposion, Eslöv, 2003

Flusser, Vilém, *Into the Universe of Technical Images*, övers. Nancy Ann Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011 [1985]

Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, övers. Alan Sheridan, 2:a uppl., Vintage Books, New York, 1995 [1975]

- "The Subject and Power" i *Critical Inquiry*, vol. 8, nr 4, 1982
- "Two Lectures" i *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, övers. och red. Colin Gordon, Pantheon Books, New York, 1980

Fraenkel, Abraham A., "Historical Introduction" i *Axiomatic Set Theory*, red. Paul Bernays, North-Holland, Amsterdam, 1958

Franzén, Lars-Olof, "En politisk dikt" i *Dagens Nyheter*, 31/3, 1965

- "Göran Sonnevi: Dikt för att förstå" i *Dagens Nyheter*, 5/4, 1969

Frazer, Ray, "The Origin of the Term 'Image'" i *ELH*, vol. 27, nr 2, 1960

Friedrich, Hugo, *The Structure of Modern Poetry: From the Mid-Nineteenth to the Mid-Twentieth Century*, övers. Joachim Neugroschel, Northwestern University Press, Evanston, 1974 [1956]

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton & Oxford, 1957

Fröding, Gustaf, *Stänk och flikar: Dikter (tredje samlingen)*, Bonnier, Stockholm, 1896

Gazzaniga, Michael S., Ivry, Richard B., och Mangun, George R. (red.), *Cognitive Neuroscience: The Biology of the Mind*, 5:e uppl., W.W. Norton, New York, 2019

Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979

Geijer, Erik Gustaf, *Samlade skrifter*, del I, band 8, P. A. Norstedt & söner, Stockholm, 1855

Gergen, Kenneth J., *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*, Basic Books, New York, 1991

Gerber, Douglas E. (red.), *Greek Iambic Poetry: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*, Harvard University Press, Cambridge, 1999

Gerbner, George & Larry Gross, "Living with Television: The Violence Profile" i *Journal of Communication*, vol. 26, nr 2, 1976

Giddens, Anthony, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge, 1991

Gorgias, "Lovtal till Helena" i *Sofisterna*, övers. och red. Dimitrios Iordanoglou, Ruin, Stockholm, 2017

Gumbrecht, Hans Ulrich, "A Farewell to Interpretation", i *Materialities of Communication*, red. Hans Ulrich Gumbrecht och K. Ludwig Pfeiffer, Stanford University Press, Stanford, 1994

- *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford, 2004

- "Sepp Gumbrecht on the Philosophy of Moods" intervju i *Entitled Opinions*, 6/10, 2008, <https://entitled-opinions.com/2008/10/06/sepp-gumbrecht-on-the-philosophy-of-moods/>, hämtad 4/1 2026

Gunnarsson, Björn, "Kritiker drabbade av minnesförlust" i *Dagens Nyheter*, 30/1, 1989

- Gustafsson, Lars, *Romanens väg till poesin: En linje i klassicistisk, romantisk och postromantisk romanteori*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 2002
- Gustafsson Chorell, Torbjörn, "Identitet" i *Svenska begreppshistorier: Från antropocen till åsiktskorridor*, red. Jonas Hansson och Kristiina Savin, Fri tanke, Stockholm, 2022
- Haggett, Ali, "Desperate Housewives' and the Domestic Environment in Post-War Britain: Individual Perspectives" i *Oral History*, vol. 37, nr 1, 2009
- Hallberg, Peter, *Diktens bildspråk: Teori, metodik, historik*, Esselte Studium, Göteborg, 1982
- Hallin, Daniel C., *The "Uncensored War": The Media and Vietnam*. Oxford University Press, New York, 1986
- Hallward, Peter, *Badiou: A Subject to Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003
- Halmos, Paul R., *Naive Set Theory*, Van Nostrand, Princeton, 1960
- Hammarberg, Jarl, *Järnvägar, järnpiller, järnplåtar: Hälsningar*, Bonnier, Stockholm, 1968
- Hansson, Stina, *Från Hercules till Swea: Den litterära textens förändringar*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs Univ., Göteborg, 2000
- Harrison, S.A. & Tong, F., "Decoding Reveals the Contents of Visual Working Memory in Early Visual Areas" i *Nature*, vol. 458, nr 7238, 2009
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Malden, 1990
- Hedén, Anne, "Making sense of the war" i *Internet Encyclopedia of the First World War*, 2018, <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/making-sense-of-the-war-sweden/>, hämtad 4/1, 2026
- Henrikson, Paula, "Dikt som informationsteori: Om Göran Sonnevis Ormöga-dikter" i *Nordisk samtidspoesi: Göran Sonnevis författerskap*, red. Silje Harr Svare, Novus Forlag, Vallset, 2020
- Holmin, Maria, "De stora tittarsuccéerna: Mello och Kalle och en hel del annat", *Sveriges Television*, svt.se, 23/11, 2016, <https://www.svt.se/nyheter/inrikes/de-stora-tittarsuccerna-mello-och-kalle>, hämtad 4/1, 2026

Holmqvist, Bengt, *40-talslyrik*, ny uppl., Bonnier, Stockholm, 1951

hooks, bell, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, South End Press, Boston, Mass., 1989

Horatius Flaccus, Quintus, *Plocka din dag*, övers. och red. Gunnar Harding och Tore Janson, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2017

Huhtamo, Erkki, "Dismantling the Fairy Engine: Media Archaeology as Topos Study" i *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications* red. Erkki Huhtamo och Jussi Parikka, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 2011

Håkanson, Björn, "Fyra strömningar" i *Nya linjer: Lyrik från 60-talet*, red. Erik Beckman, Björn Håkanson och Leif Nylén, Bonnier, Stockholm, 1966

Hämäläinen, Nora, *Är Trump postmodern?: En essä om sanning och populism*, Förlaget, Helsingfors, 2019

Isokrates, "Evagoras" i *Isocrates*, övers. och red. LaRue Van Hook, vol. 3, Harvard University Press, Cambridge, 1945

Izenberg, Gerald, *Identity: The Necessity of a Modern Idea*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2016

Jackson, Virginia Walker, *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*, Princeton University Press, Princeton, 2005

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991

- "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism" i *New Left Review*, nr 146, juli-augusti, 1984
- *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981

Jarvis, Simon, "What Is Historical Poetics?" i *Theory Aside*, red. Jason Potts och Daniel Stout, Duke University Press, Durham, 2014

Jasanoff, Alan, *The Biological Mind: How Brain, Body, and Environment Collaborate to Make Us Who We Are*, Basic Books, New York, 2018

Jasso, John Joseph, *Psychagogia: A Study in the Platonic Tradition of Rhetoric from Antiquity through the Middle Ages*. Opublicerad doktorsavhandling,

University of Pittsburgh, 2014.

<https://files01.core.ac.uk/download/pdf/33560676.pdf>, hämtad 26/1, 2026

Johansson, Anders E., ”Du ska inte vara rädd, sa han’: Kristina Lugns hopplösa feminism” i *Rädslans spår: Läsningar av Kristina Lugns författarskap*, Ellerströms, Malmö, 2025

Johnson, Bengt Emil, ”Poesins position” i *Rondo*, 1963:2

Jonsson, Sverker, *Pressen, reklamen och konkurrensen, 1935–1978*, Ekonomisk-historiska inst., Göteborgs Univ., Göteborg, 1982

Julén, Björn, *Tjugo diktanalyser från Södergran till Tranströmer*, Bonnier, Stockholm, 1962

Jäderlund, Ann, *Dikter 1984–2000*, MånPocket, Stockholm, 2002

Karlsohn, Thomas, *Passage mellan medier: Vilém Flusser, datorn och skriften*, Folkuniversitetets akademiska press, Göteborg, 2006

Kay, Lachlan Keogh, Rebecca, Andrillon, Thomas och Pearson, Joel, ”The Pupillary Light Response as a Physiological Index of Aphantasia, Sensory and Phenomenological Imagery Strength” i *eLife*, vol. 11, 2022

Kant, Immanuel, *Kritik av det rena förnuftet*, övers. Jeanette Emt, Thales, Stockholm, 2004 [1781]

- *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Thales, Stockholm, 2003 [1790]

Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, ny uppl., Oxford University Press, Oxford, 2000

Kilander, Åke, *Vietnam var nära: En berättelse om FNL-rörelsen och solidaritetsarbetet i Sverige 1965–1975*. Leopard, Stockholm, 2007

Kjellgren, Kent, *Göran Sonnevi: Poesi & politik*, Röda rummet, Stockholm, 1987

Klingborg, Johan, *Verkar film: 1930-talslitteraturen i det svenska filmnätverket*, Föreningen Mediehistoriskt arkiv, diss. Stockholms univ., Lund, 2024

Kornbluh, Anna, *Immediacy: Or, The Style of Too-Late Capitalism*, Verso, London, 2023

Kraft, Åsa Maria, *Diktaten*, Bonnier, Stockholm, 1999

Kungl. Maj:ts proposition nr 136 år 1966, *Angående rundradions fortsatta verksamhet m.m.*, Kungl. Boktryckeriet P. A. Norstedt & Söner, Stockholm, 1966

Lagerlöf, Karl Erik, *Strömkantringens år och andra essäer om den nya litteraturen*, PAN/Norstedts, Stockholm, 1975

Lahire, Bernard, *The Sociological Interpretation of Dreams*, övers. Helen Morrison, Polity Press, Cambridge, 2020 [2018]

Larsson, Hans, *Poesiens logik*, C. W. K. Gleerups förlag, Lund, 1899

Lau, Ellen F., Namyst, Anna, Fogel, Allison och Delgado, Tania, "A Direct Comparison of N400 Effects of Predictability and Incongruity in Adjective-noun Combination" i *Collabra*, vol. 2, nr 13, 2016

Lausberg, Heinrich, *Handbook of Literary Rhetoric – A Foundation for Literary Studies*, övers. Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen och David E. Orton, Brill, Leiden/Boston/Köln, 1998 [1963]

Lear, Jonathan, *Open Minded: Working Out the Logic of the Soul*, Harvard University Press, Cambridge, 1998

LeDoux, Joseph, *The Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are*, Penguin Books, New York, 2002

"Ledare" i *Dagens Industri*, 10/6, 2000

Lembke, Anna, *Dopamine Nation: Finding Balance in the Age of Indulgence*, Headline, London, 2021

Lennon, Kathleen, *Imagination and the Imaginary*, Routledge, Abingdon, 2015

Lévy, Pierre, *Becoming Virtual: Reality in the Digital Age*, övers. Robert Bononno, Plenum Trade, New York, 1998 [1995]

Liffner, Axel, "Ruiner och källsprång" i *40-tal* 1945:3

Lindegren, Erik, *Samlade dikter*, Themis, Stockholm, 2010

- "Lyrisk enquete", *BLM*, 1946:6

von Linné, Carl, *Förspel till växternas bröllop: Faksimil med svensk transkription och engelsk översättning av Prælua sponsaliorum plantarum 1729*, Uppsala universitetsbibliotek, Uppsala, 2007

Longinos, *Om litterär storhet*, övers. Jan Stolpe, 1:a uppl., Anamma, Göteborg, 1997

Lugn, Kristina, *Dikter 1972–2003*, Bonnier, Stockholm, 2006

- "Det är det där Kristina Lugn jag inte tycker om..." intervju i *Aftonbladet*, 28/12, 2002
- "Kristina Lugn – om Drammen, Dylan och döden" i *Lördagsintervjun*, Sveriges Radio, 4/11, 2016
- *Min sanning*, intervjuad av Kristina Hedberg, Sveriges Television, 26/5, 2012

Lukács, György, *Historia och klassmedvetande: Studier i marxistisk dialektik*, övers. Tomas Gerholm, Cavefors, Staffanstorps, 1968 [1923]

Lund, Jacob & Schmidt, Ulrik (red.) *Medieestetik: En introduktion*, Samfundslitteratur, Frederiksberg, 2020

Lundberg, Johan, *När postmodernismen kom till Sverige*, Timbro förlag, Stockholm, 2020

Lundström, Gunilla, "En värld i rubriker och bilder 1897–1919" i *Den svenska pressens historia: Det moderna Sveriges spegel (1897–1945)*, Ekerlid, Stockholm, 2001

Lysell, Roland, *Erik Lindegrens imaginära universum*, Doxa, diss. Stockholms univ., Bodafors, 1983

Malabou, Catherine, *Vad ska vi göra med vår hjärna*, övers. Oskar Söderlind, Tankekraft, Hägersten, 2019 [2004]

Malm, Victor, *Är det detta som kallas postmodernism? En studie i Katarina Frostensons och Stig Larssons diktning*, Ellerströms, diss. Lunds univ., Lund, 2019

de Man, Paul, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2:a uppl., Routledge, London, 1996

- *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1986

- Massumi, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham & London, 2002
- Mashal, N., Faust, M., Hendler, T., Jung-Beeman, M., "An fMRI Investigation of the Neural Correlates Underlying the Processing of Novel Metaphoric Expressions" i *Brain and Language*, vol. 100, nr 2, 2007
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London, 2004
- MacLeish, Archibald, "Ars Poetica" i *Collected Poems 1917–1952*, The Riverside Press, Cambridge, 1952
- McLuhan, Marshall, *Media: Människans utbyggnader*, övers. Richard Matz, Pocky/Tranan, Skarpnäck, 2001 [1964]
- Melberg, Arne, *Självskrivet: Om självframställning i litteraturen*, Atlantis, Stockholm, 2008
- *Inte en punkt: Snitt i Sonnevis dikt*, Daidalos, Göteborg, 2018
- Meyers, Sydney och Shanley, Edward S., "Industrial Explosives – a Brief History of Their Development and Use" i *Journal of Hazardous Materials*, vol. 23, nr 2, 1990
- Meyrowitz, Joshua, *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, New York, 1985
- Mitchell, W. J. T., "What Is an Image?" i *New Literary History*, vol. 15, nr 3, 1984
- Moi, Toril, *The Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin and Cavell*, University of Chicago Press, Chicago, 2017
- Moss, Jessica, "Soul-Leading: The Unity of the Phaedrus, Again" i *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, vol. 43, 2012
- Moutsopoulos, Evangelos, *La Musique dans l'oeuvre de Platon*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959
- Müller, Dieter K., Lundmark, Linda och Marjavaara, Roger, *Turismen i Sverige – branscher och aktörer*, Liber, Malmö, 2011
- Neves, Edgard Pereira, Mascioli Cravo, André och Teresa Carthery-Goulart, Maria, "Functionality of the N400 component and its application in studies of figurative language processing: a systematic review" i *Revista Linguagem Em Foco*, vol. 13, nr 4, 2022

- Ngai, Sianne, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Harvard University Press, Cambridge, 2012
- Nguyen, C.T., "Echo Chambers and Epistemic Bubbles" i *Episteme*, vol. 17, nr 2, 2020
- Nilsson, Henrik, "Henrik Nilssons text (och lite Tranströmer-dikt)" i *OBS: Radioessän*, Sveriges Radio, 12/10, 2011, www.sverigesradio.se/artikel/4744321, hämtad 4/1, 2026
- Nordell, Bengt, "Invasion av Portugal Galvaos hemliga dröm" i *Dagens Nyheter*, 25/1, 1961
- Nylén, Leif, "Den nya poesin – en kvantitativ analys" i *Nya linjer: Lyrik från 60-talet*, red. Erik Beckman, Björn Håkanson & Leif Nylén, Bonnier, Stockholm, 1966
- Olsson, Anders, *Mälden mellan stenarna: Litterära essäer*, Bonnier, Stockholm, 1981
- *Skillnadens konst: Sex kapitel om det moderna fragmentet*, Bonnier, Stockholm, 2006
- Olsson, Bernt, *Vid språkets gränser: Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga*, Ellerströms, Lund, 1995
- Olsson, Jesper, *Teknoekologi: Litteratur, medier, miljö*, Föreningen mediehistoriskt arkiv, Lund, 2025
- "En överlastad värld. 1950–2020" i *Natur & Kulturs litteraturhistoria*, red. Carin Franzén & Håkan Möller, Natur & Kultur, Stockholm, 2021
- Osterhammel, Jürgen, "Globalizations" i *The Oxford Handbook of World History*, red. Jerry H. Bentley, Oxford University Press, Oxford och New York, 2011
- Owens, Craig, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" i *October*, vol. 12, 1980
- Palm, Göran, *En orättvis betraktelse*, 3:e uppl., Manifest kulturproduktion, Stockholm, 2003
- Pariser, Eli, *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, Viking, London, 2011

Perloff, Marjorie, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, University of Chicago Press, Chicago, 2010

Platon, *Skrifter Bok 2*, övers. Jan Stolpe, Atlantis, Stockholm, 2018

- *Skrifter Bok 3 Staten*, övers. Jan Stolpe, Atlantis, Stockholm, 2017

von Platen, Magnus, *Johan Runius: En biografi*, Wahlström & Widstrand, diss. Stockholms Högsk., Stockholm, 1954

”Portugiserna använder ’brända jordens taktik’” i *Dagens Nyheter*, 19/12, 1961

”Portugisisk FN-protest efter beslut om Angola” i *Dagens Nyheter*, 24/3, 1961

”Postförsändelser (portopliktiga), milj. st. 1876–1950” och ”Radio 1910–1950/1951” i *Historisk statistik för Sverige. Statistiska översiktstabeller*, Statistiska centralbyrån

Postman, Neil, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Penguin Books, 20th Anniversary Edition, New York, 2006

Pound, Ezra, ”A Retrospect” i *Literary Essays of Ezra Pound*, red. T. S. Eliot, Faber and Faber, London, 1954

Pourciau, Sarah, ”On the Digital Ocean” i *Critical Inquiry*, vol. 48, nr 2, 2022

Prins, Yopie, ”What Is Historical Poetics?” i *Modern Language Quarterly*, vol. 77, nr 1, 2016

Printz-Påhlson, Göran, *Solen i spegeln: Essäer om lyrisk modernism*, Bonnier, Stockholm, 1958

Protevi, John, *Political Affect: Connecting the Social and the Somatic*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009

Queckfeldt, Eva, ”Vietnam”: *Tre svenska tidningars syn på Vietnamfrågan 1963–1968*, LiberLäromedel/Gleerup, diss. Lunds univ., Lund, 1981

Quilligan, Maureen, *The Language of Allegory: Defining the Genre*, Cornell University Press, Ithaca, 1979

Quintilianus, Marcus Fabius, *Den fulländade talaren*, övers. Bengt Ellenberger, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2002

Quirin, Mia, otryckt avhandling om poetikgenrens historia i Sverige

Richards, I. A., *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, New York, 1965

Riksdagens protokoll, nr 3, Andra kammaren 1968 (19–20 januari), Sveriges Riksdag

de Romilly, Jacqueline, *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Harvard University Press, Cambridge, 1975

Rydellius, Andreas, *Nödiga förnufts-öfningar, at lära kenna thet sundas wägar och thet osundas felsteg*. 2:a uppl., Pet. Pilecan, Linköping, 1737

Rönnerstrand, Torsten, "Göran Sonnevi och myten om den stora modern" i *Författarförlagets tidskrift*, 1978:3

Sandqvist, Mona, *Alkemins tecken i Göran Sonnevis 'Det omöjliga'*, Lund Univ. Press, diss. Lunds univ., Lund, 1989

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, Paris, 1948

Schiebinger, Londa, *Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science*, Beacon, Boston, 1993

Schiöler, Niklas, *Koncentrationens konst: Tomas Tranströmers senare poesi*, Bonnier, diss. Göteborgs univ., Stockholm, 1999

Semesterlagen (SFS 1977:480)

von Seth, Tomas, *Charterhistoria*, Vivlio Förlag, Lidingö, 2008

Sjöberg, Fredrik, *Tranströmerska insektsamlingen från Runmarö*, Ellerström, Lund, 2001

Slotnick, S. D., Thompson, W. L. och Kosslyn, Stephen, "Visual Mental Imagery Induces Retinotopically Organized Activation of Early Visual Areas" i *Cerebral Cortex*, vol. 15, nr 10, 2005

Slyk, Magdalena, *"VEM är jag?" Det lyriska subjektet och dess förklädnader i Tomas Tranströmers författarskap*. Uppsala universitet, diss. Uppsala univ., Uppsala, 2010

Smail, Daniel Lord, *On Deep History and the Brain*, University of California Press, Berkeley, 2008

Sohier, Rémy, "Level of autonomy and level of materiality based on Edmond Couchot's works: from a Matrix of Artificial Humans to a Research-creation

Experimenting with co-Avatarization” i *Hybrid* (online), nr 9, 2022.
<https://journals.openedition.org/hybrid/2882>, hämtad 26/1, 2026

Sonnevi, Göran, *Bok utan namn*, Bonnier, Stockholm, 2012

- *Det måste gå*, Bonnier, Stockholm, 1970
- *Det oavslutade språket*, Bonnier, Stockholm, 1972
- *Det omöjliga*, Bonnier, Stockholm, 1975
- *För vem talar jag framtidens språk*, Bonnier, Stockholm, 2022
- *Ingrepp – modeller*, Bonnier, Stockholm, 1965
- *Mozarts tredje hjärna*, Bonnier, Stockholm, 1996
- *Oavslutade dikter*, Bonnier, Stockholm, 1987
- *Oceanen*, Bonnier, Stockholm, 2005
- *Språk; Verktyg; Eld*, ny utg., Bonnier, Stockholm, 1990
- *Trädet*, Bonnier, Stockholm, 1991

Sontag, Susan, *Against Interpretation, and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1966

Statistisk årsbok för Sverige, årgångar 1960–2000, Statistiska centralbyrån

Stein Larsen, Peter, ”Lyrikkens forvandling: Lindegrens mannen utan väg som litteraturhistorisk cæsur” i *Modernisme i nordisk lyrikk 1*, red. Hadle Oftedal Andersen og Idar Stegane, Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur, Helsingfors Universitet, 2005

Stokes, Mark, Thompson, Russell, Cusack, Rhodri och Duncan, John, ”Top-down Activation of Shape-specific Population Codes in Visual Cortex During Mental Imagery” i *Journal of Neuroscience*, vol. 29, nr 5, 2009

Sturfelt, Lina, *Eldens återsken: Första världskriget i svensk föreställningsvärld*, Sekel, diss. Lunds univ., Lund, 2008

Tambling, Jeremy, *Allegory*, Routledge, New York, 2010

Tegnér, Esaias Henrik Vilhelm, *Om poesins språk*, P. A. Norstedts och söner, Stockholm, 1883

Televisionen i Sverige: Televisionsutredningens betänkande, Statens offentliga utredningar, 1954:32, Stockholm, 1954

Terranova, Tiziana, *Network Culture: Politics for the Information Age*, Pluto Press, London, 2004

Tranströmer, Tomas, *Samlade dikter: 1954–1996*, Bonnier, Stockholm, 2001

- *Minnena ser mig*, Bonnier, Stockholm, 1993
- "Från 1719" i *Författarnas litteraturhistoria Bok 1*, red. Lars Ardelius & Gunnar Rydström, Författarförl., Stockholm, 1977
- Intervju i *Kulturen*, Sveriges Television, 19/3, 1989

Tranströmer, Tomas och Bly, Robert, *Air mail: Brev 1964–1990*, övers. Lars-Håkan Svensson, Bonnier, Stockholm, 2001

Ullén, Jan Olov, *Det skrivna är partitur: Poetik och politik i 70-talet: Essäer*, Cavefors, Lund, 1979

Veselovskij, Aleksandr, "From the Introduction to Historical Poetics: Questions and Answers", övers. Boris Maslov i *Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics*, red. Ilya Kliger & Boris Maslov, Fordham University Press, New York, 2015

Vennberg, Karl, "Lyrisk atomsprängning" i *Arbetaren* 6/5, 1942

Vilhelmsen, Isabell, "Sveket mot Deborah: Kristina Lugn skildrar kvinnors utsatthet" i *Tvärtanten*, 1997:2

Walker, Jeffrey, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, Oxford University Press, New York, 2000

- "Aristotle's Lyric: Re-Imagining the Rhetoric of Epideictic Song" i *College English*, vol. 51, nr 1, 1989

Wall, K. G., "mannen utan väg. Kommentarer av en oinvigd" i *BLM* 1946:6

Wasilewska-Chmura, Magdalena, *Musik. Metafor. Modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflektion*, Almqvist & Wiksell International, diss. Kraków Univ., Stockholm, 2000

Wellek, René, *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, Yale University Press, New Haven, 1955

Wellek, René & Warren, Austin, *The Theory of Literature*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1949

Wexler, Bruce, *Brain and Culture: Neurobiology, Ideology, and Social Change*, MIT Press, Cambridge, 2008

Westerman, Richard, *Phenomenology of Capitalism: Reification Revalued*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2019

Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977

Wimsatt, W. K. & Beardsley, M. C., "The Intentional Fallacy" i *The Sewanee Review*, vol. 54, nr 3, 1946

Witt-Brattström, Ebba, *Ur könets mörker: Litteraturanalyser*, Norstedts, Stockholm, 1993

Žižek, Slavoj, *Ideologins sublimes objekt*, övers. Lars Nylander, Eskaton, Malmö, 2020 [1989]

Åberg, Claes, *Axiomatisk mängdteori: Konstruerbara mängder och forcing*, Filosofiska meddelanden. Blå serien, Göteborg, 1981

Österlund, Maria, "Det måste finnas en reservutgång': Om rumsligheten i Kristina Lugns lyrik" i *Hemmet, rummet och revolten*, red. Pia Ingström, Maria Österlund och Kristina Malmio, Åbo akademi, Åbo, 1996

BILDKÄLLOR

"Explosion d'une mine de charbon en Angleterre" i *Le Monde Illustré*, 18/4, 1857. Rättigheter: Publik, Gallica, BnF

"An Explosion near a Village", Dirk Langendijk, 1805. Rättigheter: The Metropolitan Museum of Art, Morris K. Jesup Fund, 1931 (31.109)

"Retro vardagsrum med kärnvapenexplosion på TV", AI-genererad omslagsbild, *Reve*, skapad 27/3, 2025, <https://app.reve.com>